yedi
SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

Araştırma Makalesi
Research Article

KIŞ 2026/SAYI 35
WINTER 2026/ISSUE 35

Doğan Baş, G. (2026). Fotoğrafik tablo ve Luc Delahaye'nin eserlerinde tarih. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 35, 247-261. doi: 10.17484/yedi.1784456

Fotoğrafik Tablo ve Luc Delahaye'nin Eserlerinde Tarih

Photographic Tableaux and History in Luc Delahaye's Works

Gülay Doğan Baş, *İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü,* 0000-0003-4721-3321

Özet

Basın fotoğrafçılığının belge değeri, 21. yüzyıl sanat fotoğrafı bağlamında giderek estetik değerin daha fazla ön planda olduğu bir çerçevede yeniden üretilmektedir. Bu çalışmanın temel araştırma problemi, basın fotoğrafçılığı temelli ve temalı görsel üretimlerin sanat alanına taşındığında belge niteliğinin hangi estetik, politik ve tarihsel stratejilerle dönüştürüldüğüdür. Bu da haber fotoğraflarıyla duvarda asılmak üzere tasarlanan tablo arasında, bakmaya ve deneyimlemeye dair karşılaştırmalı okuma için anlamlı bir veri sunmaktadır. Bu kapsamda çalışmanın amacı, belge ile kurmaca arasındaki fotoğrafik nesnenin estetik, politik ve tarihsel mübadele değerine odaklanmaktır. Bu açıdan sıcak çatışmaların yaşandığı coğrafyalarda foto muhabirlik deneyimi olan fotoğrafçı Luc Delahaye ve 2000'li yıllarla birlikte sanat alanına taşıdığı eserleri, çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Kitle iletişim araçlarının temsil düzeneğinden büyük boyutlu tablo formatına geçen Delahaye'nin çalışmaları, foto muhabirliğe ait arketipleri konu edinmeye devam etmektedir. Bu sebeple, belge fotoğraf ve tarihi tablo resimleri kapsamında literatür taraması yapılmıştır. Belge fotoğrafın tarihle olan ilişkisi göz önünde bulundurularak Luc Delahaye'nin "Tarih" (2001) serisinden dört panoramik fotoğraf, amaçlı örneklem yoluyla seçilmiştir. Söylem analizinin yöntem çerçevesi içerisinde yer alan semiyotik ve ikonografik çözümleme, nitel araştırmanın yorumlama olanaklarını kullanmak üzere uygulanmıştır. Bunun sonucunda, Luc Delahaye'nin panoramik ve büyük ebatlı fotoğrafları, haber fotoğrafçılığının sıradan konularını, seyirlik hale getirerek izleyiciyi teatral bir sahneye bakar gibi hissettirir. Bürokrasi, savaş, manzara, adalet gibi temalar panoramik fotoğraf tercihiyle mesafeyi artırmakta, basın fotoğrafının aksine izleyiciyi bir tanık yakınlığına değil, eserle düşünsel bir mesafe kurmasını sağlayacak uzaklığa yerleştirmektedir. Tanıklık, olaya değil sürece yöneliktir ve olayları arka planına alır. Her bir fotoğrafta konuya mesafe en başat söylem aracıdır; bu mesafe dünyada yaşanan acılara, savaşlara ya da dehşete müdahale edilemeyecek olmasının pekiştirilmesine işaret eder. Tablo formundaki fotoğraflarda, yaşanmakta olan zamanı/çağı tarih hâline getirmektedir.

Anahtar Sözcükler: Luc Delahaye, tarih, tablo, fotoğraf, estetik, mesafe.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Fotoğraf, çağdaş sanat, fotojurnalizm, disiplinlerarası sanat.

Abstract

The documentary value of press photography is being reproduced within a framework where aesthetic value is increasingly prioritized in the context of 21st century art photography. The primary research question of this study is how the documentary nature of press photography-based and themed visual productions are transformed through aesthetic, political, and historical strategies when transferred to the field of art. This provides meaningful data for a comparative reading of looking at and experiencing news photographs versus paintings designed to be hung on walls. In this context, the aim of the study is to focus on the aesthetic, political, and historical exchange value of the photographic object between documentary and fiction. From this perspective, photographer Luc Delahaye, who has experience as a photojournalist in regions experiencing intense conflict, and the works he brought into the art field in the 2000s form the scope of the study. Delahaye's works, which have transitioned from the representational order of mass media to large scale painting formats, continue to address the archetypes of photojournalism. For this reason, a literature review was conducted within the scope of documentary photography and historical paintings. Considering the relationship between documentary photography and history, four panoramic photographs from Luc Delahaye's "History" (2001) series were selected through purposive sampling. Semiotic and iconographic analysis, which are part of the methodological framework of discourse analysis, were applied to utilize the interpretive possibilities of qualitative research. As a result, Luc Delahaye's panoramic and large format photographs transform the ordinary subjects of news photography into spectacles, making the viewer feel as if they are looking at a theatrical stage. Themes such as bureaucracy, war, landscape, and justice increase distance through the preference of panoramic format, placing the viewer at a distance that allows them to establish an intellectual distance with the work, rather than a witness-like closeness, unlike press photography. Witness is directed at the process, placing events in the background. In each photograph, distance from the subject is the primary discourse; this distance signifies the reinforcement of the inability to intervene in the suffering, wars, or horrors occurring in the world. In the tableaux photographs, the present time/era is transformed into history.

Keywords: Luc Delahaye, history, tableaux, photography, aesthetics., distance.

Academical Disciplines/Fields: Photography, contemporary art, photojournalism, interdisciplinary art.

- **Sorumlu Yazar:** Gülay Doğan Baş
- **Adres:** Koşuyolu mh. İbrahimağa Zaviyesi sk. No:15 D.6 Kadıköy / İstanbul
- **E-posta**: gulay.dogan@yeniyuzyil.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 18.01.2026 **Geliş tarihi:** 16.09.2025 / **Kabul tarihi:** 09.01.2026
- **doi:** 10.17484/yedi.1784456

1. Giriş

Tablo, grafik bir betimleme ya da resim anlamına gelen Fransızca *tableau* kelimesinden gelmektedir. Tate Müzesi (t.y) sözlüğüne göre terim olarak ilk kez 18. yüzyılda Fransız filozof Denis Diderot tarafından dile getirilen tablo, "karakterlerin pitoresk veya dramatik bir etki yaratmak için düzenlendiği ve izleyicinin varlığından tamamen habersiz ve dalgın göründüğü bir resim veya fotoğrafı tanımlamak için kullanılır." Diderot'nun tiyatro sahnesini tablo estetiğine dönüştürme düşüncesinden yola çıkan Roland Barthes da tablo için şunları söylemektedir: "(Ahlaki, toplumsal) bir şey söylemek istemektedir, ama nasıl söylenmesi gerektiğini bildiğini de söylemektedir; aynı zamanda hem anlam yüklü hem ön bilgi verir gibidir hem etkiler hem etkilenir hem duyguları harekete geçirir hem de duygu kanallarının bilincindedir" (Barthes, 2017, s. 84). Dolayısıyla tablonun estetik nesne olmaktan fazlasını ifade ettiği söylenebilir. Bununla birlikte tablo yalnızca resimle değil, tiyatro, edebiyat ve nihayetinde fotoğrafla da katmanlaşan bir yapıya sahiptir. Temelinde resim ve onun temsil pratiği bulunan bu tür, zamanla disiplinlerarası yaklaşımların etkisiyle hem konu çeşitliliği hem de ele alınış biçimleri bakımından değişime uğramıştır.

İtalya'da başlayan ve özellikle Paris'te 17., 18. ve 19. yüzyıl boyunca düzenlenen Akademi Sergilerinde (Salon) dini ya da mitolojik temalara ait resimler, 19. yüzyılın ortalarına doğru popülerliğini yitirmeye başlamıştır. Öncesinde, etkileyici boyutlara sahip akademik tablolarda natürmort ya da gündelik yaşam, sanat olarak kabul edilen temalar arasında yer almamaktadır. Sanat tarihçisi Ahu Antmen'in deyişiyle "bu anıtsal *cilalı yüzey* resimleri" (2012, s. 14), sanatsal otoritenin akademi olduğu ve neyin sanat olduğunun belirlendiği kurumsal bir yapıyı onaylamaktadır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise izleyici kitlesini oluşturan yeni orta sınıfı tatmin etmeyen ve modern hayatın gerçekliğinden uzak, çoğunluğu mitoloji kaynaklı klasik eserler, yerini gerçekliğe ilişkin güncel yeni tasavvurlara bırakmıştır. Fotoğraf, resme öykünmeye ve resmin geleneksel temalarıyla meşruiyet kazanmaya çalışırken; resim, sokağın modern gerçekliklerinin yeni temsillerine soyunmuştur. Günümüzde bilgi, belge ve estetik arasında yine böyle bir kısa devre anı yaşanmaktadır. Fakat bu kez bağıntılar daha esnektir. Yapıtlar, tablo formatında olsa da içe kapanmış değil; açık kompozisyona sahip, metinlerarası konumdadır.

Bu çalışmaya eserleri ve sanatsal yaklaşımıyla konu olan Fransız fotoğrafçı Luc Delahaye de bu yönüyle çağdaş sanatın estetik rejimi içerisinde yer almaktadır. Yirmi yılı aşkın süredir tablo formatında fotoğraflar üreten Delahaye, dokümanter içeriği entelektüel bir anlatıya dönüştürmektedir. Üsluplar, referanslar, bağlamların iç içe geçtiği bu yeni sanat fotoğrafı yaklaşımında eserlerin çözümlenmesi güçleşmektedir. Bu yönüyle modern fotoğrafın medyum spesifik ifade temsillerinden ayrılmaktadır. Çağdaş fotoğraf tarihle, toplumsal olanla, diğer sanat disiplinleriyle daha esnek ve belirsiz bir estetik tutunma halindedir. Bu çalışma bağlamında Luc Delahaye fotoğrafları, bilgi ve belge yükü olan fotografik tablo formatına sahip olmaları nedeniyle seçilmiştir. Çünkü basın fotoğrafçılığı temelli ve temalı görsel üretimlerin sanat alanına taşındığında belge niteliğinin hangi estetik, politik ve tarihsel stratejilerle dönüştüğü, bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. İmge akış hızının zirve yaptığı medya düzenindeki görsel iletiden teknik, biçim ve söylem açısından nasıl ayrıldığı, gerçekliğe sadakat konusunda fotoğrafçının rolünün nasıl değiştiğinin ortaya konması hedeflenmektedir.

1.1. Yöntem

Bu çalışmada görsel analiz için Luc Delahaye'nin *Taliban* (2001), *Amerika Taliban Pozisyonlarını Bombalıyor* (*US Bombing on Taliban Positions, 2001*), *Belvedere'de Bir Öğle Yemeği* (*A Lunch at the Belvedere, 2004*) ve *Milosevic Duruşması* (*The Milosevic Trial, 2022*) isimli fotoğrafları seçilmiştir. Delahaye'nin basın fotoğrafçılığından kopuşunu simgeleyen erken dönem çalışmaları olan bu fotoğraflar, kitle iletişim ortamlarından sanat kurumları mecrasına taşınmasına rağmen foto muhabirliğin söylem düzeni içerisinde yer alan içeriklere sahiptir. Fotoğrafların içerisinde bulunduğu seri ve onları bir araya getiren kitap *Tarih* (*History, 2003*) başlığını taşımaktadır ve fotoğraflar; galeri ve müzelerde sergilenmektedir. Mecra, fotoğrafları çevreleyen metinler, sunum pratikleriyle fotoğrafın kendisi, sanatçının yorumu ve izleyici bakışı; görselin anlamını oluşturan unsurlar olduğundan metinlerarası bir çözümlemeyi gerektirmektedir. "Metinlerarasılık herhangi bir söylemsel imajın ya da metnin anlamlarının yalnızca o metne ya da imaja bağlı olmadığı, aynı zamanda başka imajlar ve metinler tarafından taşınan anlamlara da bağlı olduğu anlamına gelmektedir" (Rose, 2023, s. 232). Basın fotoğrafının tarihle ilişkisinde belge olarak işlevlenmesinden kopan bu fotoğrafların, tarihi nasıl ele aldığı; fotoğrafların sunduğu *doğal gerçeklik* paradigması kullanılarak sorunsallaştırılmıştır. Sanat bağlamıyla tarihin nasıl anlatı haline getirildiği, semiyotik ve ikonografik yöntemlerin bileşimiyle nitel bir yorumlamayla ele alınmıştır.

2. Tarihi Tablo Geleneğine Bakış

Tarihin sanatın konusu olması, Batı sanat geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Mimari ve heykel sanatı gibi resim de görmeyi merkeze alan bir disiplin olarak tarih yazımında imgenin rolünün anlaşılması açısından önemli kanıtlar sunmaktadır. Kazanılan zaferler, kahramanlık hikâyeleri, ahlaki ve dini mesajlar; ideoloji ve egemenlik sembolizminin taşıyıcısıdır. Antikiteden gelen mitolojik öyküler, Roma kahramanlık temaları, kutsal metinlerde yer alan meseller gerek Orta Çağ gerekse Rönesans dönemi ve onu izleyen yıllarda geçmişin yazıtları olarak belirmektedir. Biçim, üslup ve yöntemler değişse de sosyal dünyaya ait modeller ve mesajlarla bu hikâyeler, kendi çağlarına yeniden yorumlanarak taşınmaktadırlar. Fakat "sanatçılar geçmişe ait sahnelerin doğru bir şekilde yeniden kurgulanmasına, Batı'da Fransız Devrimi ile Birinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde özellikle kuvvetli bir ilgi göstermişlerdir" (Burke, 2009, s. 177). Fransız Devrimi'nin öncü sanatçılarından Jacques Louis David'i bu türün simge isimlerinden biri olarak görmek mümkündür.

Tarihçi Peter Burke, tarihçi olarak tanımladığı bu ressamlara ilişkin birkaç noktayı öne çıkarmaktadır. Hem sanatçıların resim yapmadan önce araştırma yapmaları hem de olayın gerçekliğine ilişkin ayrıntılara sadık kalmaları ama yine de kendi yorumlarını resme aktarmayı başarmalarıdır (2019, s. 178).

Görsel 1. Jacques Louis David, Marat Assassinated, 1793 (Google Arts ve Culture)

Jacques Louis David'in Görsel 1'de yer alan ünlü tablosu *Marat'nın Ölümü* (*Marat Assassinated, 1793*) ressamların gerçekleri nasıl yorumladıklarına ilişkin iyi bir örnektir. Fransız siyaset teorisyeni, Fransız Devriminin liderlerinden Jean Paul Marat'nın banyosunda suikasta uğraması olayını David, polis kayıtlarını inceleyerek ama bununla birlikte antik heykellerdeki soyluluğun bedende gösterim biçimlerine ilişkin araştırmasıyla bir sentez yaratarak Marat'yı bir kahraman olarak resmetmiştir (Gombrich, 2007, s. 485). Resim, fotoğrafın (dijital öncesi) gerçeklikle kurduğu doğrudan kayıt ilişkisinin aksine gerçekliği nasıl yansıtacağıyla ilgili tercih şansına sahiptir ve sanatçının hayal gücüyle inşa edildiği ön kabul olarak yerleşmiştir. Bir başka örnek de Fransız ressam Paul Delaroche'nın (1797-1856) benzer bir şekilde 1833 tarihli Lady Jane Grey'in idamını tasvir eden eserinde tarihsel kayıtların aksine olayın zindanda geçtiğini betimlemesidir. Sanat eleştirmeni Arthur Danto'nun (2021, s. 103) bu konudaki yorumu, bu türün önde gelen ressamlarından Delaroche'un olayın hakikaten nasıl gerçekleştiğiyle değil, geçmişin güzel bir hikâyeye dönüşmesiyle ilgilendiği yönündedir. Fotoğrafın geçmişle kurduğu ilişki ise resimden farklı olarak gerçekliğe yaslanarak illüzyon yaratmaktır.

2.1. Fotoğraf tarihinde *tablo*

Fotoğraf yazınına önemli kuramsal katkılar bırakan Walter Benjamin, bir ressamın ürettiği yapıtta yer alan portrelerin kuşaklar sonra yalnızca anonim yüzlere dönüştüğünü ve yalnızca ressamın kabiliyetinin izleri olarak değerini sürdürdüğünü belirtmektedir. Benjamin, bu çıkarımını resim kökenli bir fotoğrafçı olan David Octavius Hill'in New Heaven'lı balıkçı kadınlar portreleri üzerinden yapmaktadır (Benjamin, 2002, s. 9-10). Biçemi açısından resimsel kompozisyona uygun bu portrelerde resimden farklı olan şey, balıkçı

kadınların oradaki *varlıklarını* kayıt altına alan fotoğraf tekniğidir. Dijital çağ öncesinde fotoğraf, varlıktan yansıyan ışığın kaydı olarak yorumdan ziyade kanıt olarak öne çıkmıştır. Bu da onun sanat eseri tanım çemberinin dışında kalmasına sebep olmuştur. Fotoğrafın erken dönemlerinde resim sanatının geleneksel temalarının fotoğrafta kullanılmasının sebeplerinden biri de budur. 19. yüzyılın sonlarında fotoğraf, sanatsallık halesini *tablo* estetiğine borçludur. Tablo estetiğiyle kastedilen tek başına konu ya da içerik referansı değil; fotoğrafa resim gibi inşa gücünü sağlayan sahnelemedir.

En başından beri disiplinlerarası bir kimliğe sahip olan fotoğrafın büyülü gerçekliği, teknik detaylarının gizlenebiliyor olmasında yatmaktadır. Fotoğraf söz konusu olduğunda sahneleme, resimde olduğu kadar açık biçimde görünür değildir. Fotoğrafta sahnelemenin erken dönem örneklerinde resimsel bağlantı, görünüm benzerlikleri ya da fotoğrafa verilen isimler aracılığıyla taşınmıştır. Bu kapsamda değerlendirilebilecek ilk örneklerden biri, İngiltere'de Viktorya döneminin önde gelen sanat fotoğrafçılarından olan Oscar Gustave Rejlander'dir (1814-75). Rejlander; kendisini İtalyan yurtsever, general, lider Giuseppe Garibaldi (1807-82) (Görsel 2) olarak fotoğraflamıştır. Yine sahneleme tekniğini kullanan bir başka isim olan Julia Margaret Cameron ise dini temaları canlandıran portrelerinde hizmetçi olarak işe aldığı Mary Ann Hiller'ı model olarak (Görsel 3) kullanmıştır. Bu 19. yüzyıl sahnelenmiş ya da kurgulanmış fotoğrafları, resimsel görünüşleriyle fotoğrafın sanatsal anlatı potansiyelini keşfetseler de günümüzdeki *sahnelenmiş* (*staged*) fotoğraf tarzıyla farklı bağlamlara sahiptirler.

Görsel 2. Oscar Gustave Rejlander as Giuseppe Garibaldi, yakl. 1860 (Royal Collection Trust, t.y.)

Görsel 3. Julia Margaret Cameron, Madonna and the Two Children, 1864 (National Portrait Gallery, t.y.)

> Erken dönem örneklerde figür kimi zaman fotoğrafçının kendisi ya da kendini yüceltmek isteyen bir kişi olabilirken, çağdaş örneklerde ise fotoğrafçı tarafından belirlenen içeriği tamamlayıcı bir ögedir. Geçtiğimiz yüzyılda bireyin kendisini bir kahraman ya da kutsal bir figür olarak kurgulaması fotoğraf tekniğinin getirdiği gerçekçi atmosfer ile güçlü bir etkileyiciliğe sahipken, tarihsel karakterlerin kılığına giren figür, bugün bambaşka bir niyetle fotoğrafı kurgulayan bireye hizmet eden aktörler olarak görülmelidir. (Tercan, 2023)

Dolayısıyla *Madonna and the Two Children* (1864, National Portrait Gallery) fotoğrafında negatife ya da baskıya müdahaleyle oluşturulan hale, Mary Ann Hiller'ın Meryem tasvirlerine görünüm benzerliğini kullanır. Öte yandan Rejlander de bir kahramanla kendisini yine görünümden kaynaklanan bir benzerlikle yüceltmiştir. Her iki durumda da izleyicinin görünümler arasında bağlantı kurmasını sağlayan bilgi, fotoğrafik gerçeklik teknolojisiyle yeniden yapılandırılmıştır. Ortaya çıkan eser bu nedenle röprodüksiyon olarak tanımlansa da söz konusu olan, benzerliğin kolektif hafızada yarattığı sahneye dayalı yenileme gücüdür. Garibaldi'nin bir başkasının kimliğini kendi bedeninde yeniden sahnelemesi, Cameron'ın resim geleneğinde kutsal Meryem ikonolojisini yeniden üretmesi, bu açıdan 19. yüzyılda fotoğrafın sanatsal kimlik açılımını da yansıtmaktadır.

20. yüzyılda ise fotoğraf, büyük ölçüde sanat yerine iletişim mecrasıyla varlık ve gösterim edinmiştir ki basılı yayıncılığın bu gelişimde katkısı büyüktür. İki büyük dünya savaşı ve kitle iletişimin bilgi kaynağının büyük oranda fotoğraflardan oluşması; fotoğrafçıların büyük çoğunluğunun basılı yayınlara dönük ve elde tutulabilir baskı fotoğrafa (gazete, dergi, fotoğraf kitabı gibi) ilgilerinin sebeplerinden sayılabilir. Fakat İkinci Dünya Savaşı sonrası medya teknolojisinde yaşanan dönüşümler, savaşın yarattığı toplumsal bunalımın dışavurumu; katı toplumsal normların erimesine neden olmuştur. Kavramsal sanatla gelişen nesne yerine süreci önceleyen bakış açısı, video teknolojisinin ortaya çıkışı ve sanatsal kullanımı gibi gelişmeler, bir kez daha klasik anlamda sanatın ne olduğunun sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın gerçekliği de özellikle kitle medyasındaki temsilleri bakımından bu kapsamda içerdikleri kadar dışarıda bıraktıklarıyla da yeniden sorgulanmıştır.

Fotoğrafların yeniden tablo estetiğine dönüşü ise büyük ölçüde 1980'li yıllar sonrasında gelişmiştir. Fotoğrafik tablonun erken örneklerine Jeff Wall, Thomas Ruff, Andreas Gursky gibi sanatçıların çalışmalarında rastlamak mümkündür. Jeff Wall, reklam panoları büyüklüğünde, anlık gibi görünen durumların planlanmış kurmaca sahnelerini içeren fotoğrafları için "belgesele yakın" tabirini kullanmıştır ki "Belgesele yakın anlayışına yönelen sanatçıların fotoğrafları hem tablo fotoğraf anlayışı hem de gerçeklik algısıyla oynayan bir yaklaşıma sahiptir (Er, 2023, s. 54). Fransız eleştirmen Jean-François Chevrier, *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography* (1989) adlı makalesinde ilk kez *tablo formu* ifadesini kullanarak yeni çağdaş sanat fotoğrafında bu türün niteliklerini ortaya koymuştur: 1980'li yıllar sonrasında yükselişini tırmandıran yeni sanat fotoğrafçılığıyla ilgili Chevrier, duvarda asılmak üzere tasarlanma ve üretilmiş olma, izleyici açısından da bir karşılaşma deneyimi yaratma unsurlarını öne çıkarmıştır (2008, aktaran Fried, s. 143). Chevrier, bu forma ait özellikler açısından boyuta dair bir yorumda bulunmasa da duvar için yapılmış olma ve bakma deneyimini öne çıkarması, bu fotoğraf çalışmalarının biçim açısından büyük boyutlu baskılar olduğu sonucuna bizi götürmektedir.

Büyük boyutlu fotoğraf üretimi için dijital teknolojilerin 1990'lar sonrası geldiği noktanın önemli bir payı bulunmaktadır. Böylece çoklu fotoğrafların bilgisayar ortamında yeniden düzenlenmesi, büyütülmesi, kurgulanması kolay hale gelmiştir. Fakat büyük boyutların fotoğrafa ek bir sanatsal değer katmasını akademisyen Olivier Lugon (2010), paradoks olarak nitelendirir. Çünkü büyük boyutlu baskılar uzunca bir süre kitle medyasının, reklamların ve ticari bir alanın biçimi olmuştur. Bu formun sanat alanına taşınması, görüntü üretim ve paylaşma teknolojilerine ulaşımın herkes için kolay olmasıyla da birlikte okunmalıdır. Fotoğraf açısından imge enflasyonu, sosyal medyanın akış hızıyla birlikte herhangi bir gerçekte durulamayacak kadar yoğun ve küresel bir hal almıştır. O nedenle fotoğrafik tablonun yükselişini tek başına teknolojik koşulların uygunluğuna bağlamak mümkün değildir. Sosyal dünyaya ilişkin bakışımızı, algımızı, tepkilerimizi şekillendiren fotoğrafların; fragmanter iletiler şeklinde geçicilikleri karşısında, yavaşlamak ve deneyimlemek için bir cevap olduğu da düşünülebilir. Bu sebeple kitle iletişim mecralarında yaşanan imge yoğunlaşması, sanat mecralarının (galeriler, müzeler vb.) toplumsal meselelere ilişkin eleştirilerin üretim odağı haline gelmesinin önünü açmıştır. Fotoğrafik tablo da büyük boyutlu, renkli, kaliteli baskılarıyla sanat ekosisteminde yükselen bir değer olmuştur.

Fotoğrafik tabloda iki belirgin yaklaşım farklılığından söz edilebilir: İlki; modellerin, dekorun, ışığın, jest ve mimiklerin tamamen kurmaca olduğu ve inşa edildiği, fotoğrafçının yönetmen/tasarımcı tavrıyla hareket ettiği tablo (Sandy Skoglund, David Hockney, Gregory Crewdson vb.) yaklaşımıdır. Diğeri ise içerisinde

gerçek/doğal katmanların olduğu çekim sırasında ya da sonrasında görüntüye müdahaleyi içeren, belge fotoğrafçılığının görünmez fakat kurmaca yönünü ifşa eden fotoğrafik tablo (Andreas Gursky, Tom Hunter, Luc Delahaye vb.) yaklaşımıdır. İkincisinde belgesel fotoğrafın gerçekliğine, nesnelliğine ilişkin eleştirel söylemin, kurgu ve gerçek sınırlarının aynı kadrajda eritilmesi ve ayırt edilemez bir ustalıkla birleştirilmesi yoluyla gerçekleştiği söylenebilir.

2.2. Belgenin krizi ve tablolaşan görüntü

Fotoğrafla diğer sanatlar arasındaki ayrımın şeffaflık olduğunu sanat eleştirmeni Clement Greenberg, özellikle Edward Weston'ın doğrudan fotoğraflama tarzını örnek göstererek belirtmiştir: "Fotoğraf hem doğal olmayı hem de en güçlü etkisini doğalcılıkta gerçekleştirmeyi sağlayabilen tek sanattır." (2016, aktaran Değirmenci, 129). Modern fotoğrafın düsturu olan doğrudan fotoğraf yaklaşımında özellikle de basın fotoğrafçılığı şemsiyesi altında olanlar; acı, doğum ve ölüm, çatışma, ayrımcılık gibi sancılı konularda maharetli belgeler üretmek konusunda eleştirilmiştir. Bu maharet, etkiyi estetik açıdan artıracak ışık kullanımı, kompozisyon, çarpıcı bakış açısı noktaları gibi unsurlarla yapılandırılır. Fakat fotoğraf eleştirisinde, fotoğrafların dağıtım ağı ve bağlamı çoğunlukla gözden kaçırılmaktadır. Belge konusunda Chevrier (2005, s. 54), bir belgenin belirli bir amaca yönlendirilebileceğini ama çoğunlukla anlamını sonradan bulduğunu belirtir: "Belge en iyi ihtimalle kendisine bir anlam, hatta *kendi* anlamını kazandıracak yorumlayıcı kullanımı beklerken, tanıklık hemen görülmek veya duyulmak ister, ancak en önemli (veya en rahatsız edici) tanıklıklar çoğu zaman, hatta çok sık, büyük bir gecikmeyle karşılanmıştır."

Tanıklık söz konusu olduğunda savaş muhabirliği, diğer haber türlerinden farklı ve önemli bir yere sahiptir. Vietnam Savaşı'ndan gelen fotoğraflara (Napalm Kızı, Saigon İnfazı, Yanan Keşiş), kitle iletişimi adına şok edici yakınlık ve simgeselliklerivle ikonik değer yüklenmiştir. Bununla birlikte fotoğraf tarihinde belgesel fotoğrafların müze bağlamında sergilendiği en büyük örneklerden biri olan *İnsanlık Ailesi* (*The Family of Man, 1955*) sergisi, dünyaya tanıklığı hümanist fakat pasif bir noktadan gördüğü için eleştirilmiştir.

Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler* kitabında Paris'te görücüye çıkan bu sergi için şöyle bir eleştiri getirmiştir:

> Doğum, ölüm mü? Evet, doğa olgularıdır bunlar, evrensel olgulardır. Ama Tarih çıkarılınca, söylenecek hiçbir şey kalmaz, yorum tümüyle yinelemesel olur: fotoğrafın başarısızlığı burada çok açık gibi geliyor bana: ölümü ya da doğumu yeniden söylemek hiçbir şey öğretmez. Doğal olguların gerçek bir dile ulaştırılması için, bir bilgi düzeninin içine sokmak, yani değiştirilebileceklerini, doğallıklarının da bizim insan eleştirilerimize konu edilebileceğini varsaymak gerekir. Çünkü, ne denli evrensel olurlarsa olsunlar, tarihsel bir yazının göstergeleridirler. (1990, s. 139)

Öte yandan 1990'lı yıllar sonrasında yalnızca bağlamı değil, fotoğrafları da değiştirebilmek dijital teknolojiler sayesinde mümkün olmuş ve belgenin krizi özellikle foto muhabirlik alanında etik tartışmaların zirveye ulaşmasına neden olmuştur. Los Angeles Times muhabiri Brian Walski, 2003 yılında Irak'ta bir İngiliz askerinin Iraklı sivillere olan müdahalesini çekmiştir. Fakat etkileyici olması için aynı olayda çektiği iki farklı fotoğrafı montajlayarak servis etmiştir. Durumun ortaya çıkmasının ardından Walski, Los Angeles Times'taki işinden çıkartılmıştır (Time Photo, 2015).

Kitle iletişimini ilgilendirdiğinde etik açıdan doğru olmayan manipülasyon, sanat perspektifinde böyle bir bağlayıcılığa sahip değildir. Çünkü öncelik bilginin anlık gerçekliği değil, sanatçının estetik yorumu ve temsilidir.

3. Bulgular

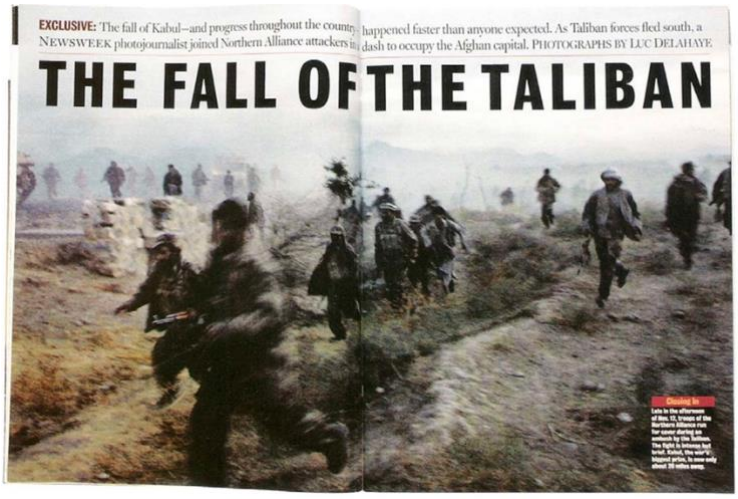
Fransız fotoğrafçı Luc Delaheye (1962-...), kariyerine 1985 yılında Sipa fotoğraf ajansında çalışarak başlamış, 1998 yılında dünyaca ünlü saygın bir fotoğrafçı kolektifinden oluşan Magnum fotoğraf ajansının üyesi olmuştur (International Center of Photography, t.y.). Birçok dergi için çalışan ve saygın foto muhabirlik ödüllerinin sahibi olan Delahaye; Afganistan'dan Irak'a, Sudan'dan Bosna'ya, yakın tarihin bölgesel savaşlarının birçoğunda fotoğrafçı olarak çalışmıştır. 1990'lı yıllar sonrasında foto muhabirlik ile ilgili görüşlerinde yaşanan değişim, fotoğrafın ne olduğunu düşünmesini de sağlamıştır. 2000'li yıllardan sonra çalışmalarını paylaşmanın kanalı olarak sanatsal mecraları seçen ve fotoğraflarını daha büyük ebatlarda, tablo formatında duvarda seyredilmek üzere sergileyen Delahaye, 2004 yılında dünyaca ünlü haber ajansı Magnum'dan ayrılmıştır (Cirauqui, 2011).

Delahaye, foto muhabirlikten kopuşunu şu şekilde anlatmaktadır:

> Foto muhabirlik ne fotoğrafçılıktır ne de gazetecilik. Onun işlevine sahip, ama benim kendimi gördüğüm yer değil. Basın, benim için sadece materyal, fotoğraf çekmenin bir aracısıdır, doğruyu anlatmanın değil. Dergilerdeki görüntüler oldukça kaba, gerçeklik sembolik ya da basitleştirici bir işleve indirgenmiş durumda. Fotoğraflarımın büyük boyutlarda olmasının sebebi, onları basın ekonomisiyle karşılaştırılmayacak hale getirmektir. (Sullivan, t.y.)

2001 yılında başladığı *Tarih* serisi 6x17 panoramik kamerayla çekilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. Genellikle gazete ve dergilerde görmeye alışık olduğumuz küresel toplantılar, cesetler, patlayan arabalar, mülteci kampları gibi konuları barındıran bu fotoğraf serisi, bir kitaba dönüşmüş olmakla birlikte fotoğrafik tablo olarak duvarda iki metre ve üzeri genişlikte boyut ve renk, detay zenginliğiyle yeni sanat fotoğrafı yaklaşımını temsil etmektedir. Basın fotoğraflarının kroplanmış ve küçük boyutlarda basılmış görüntü ekosisteminin aksine bu fotoğraflar, her ayrıntısının izleyiciyle karşılaşmasına olanak tanıyacak şekilde yapılandırılmıştır. "Delahaye, görünüşte foto muhabirliğinin arketipleri olan konuları ele almakta ve fakat bunları sanat fotoğrafçılığına ait görkemli tablo formatıyla temsil etmektedir" (Cotton, 2015, s. 184). Delahaye'nin özellikle 2000'ler sonrasındaki fotoğraf üretim tekniğini her zaman konuya uygun seçtiği görülmektedir. *L'Ature* serisinde metroda yolculuk eden insanların fotoğraflarını çekerken kıyafetine gizlediği küçük bir kamerayla çalışmış, *Portraits/1* serisinde bu kez fotoğraf kabinlerini kullanmış, kendisi kamera kullanmamıştır. Bu nedenledir ki panoramik fotoğraf tercihinin nedenlerini düşünme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Panoramik fotoğraf, 19. yüzyıl için görüş açısının genişlemesinin bir sembolü olarak görülmüştür. "Zafer kazanılan savaşları tasvir ederek bir bölgenin ele geçirilmesini görselleştirmeye olanak tanıyordu. Delahaye bunu, savaşların manzara üzerindeki etkisini kaydetmek için kullanır; gerçek ile kurguyu ayırt edemeden, güncel olayları sabitler" (Ferret, 2022). Sınırlı görüş açısının genişlemesi, bütünü görebilmenin bir aracısıdır. Fakat bu bakış açısı aynı zamanda uzaklaşmaya ve mesafeyi artırarak bir tanıktan ziyade egemen bakışa dönüşmenin yöntemi olarak da okunabilir.

Basın fotoğraflarında kadrajla birlikte anlama etki eden bir diğer unsur, altyazılar ya da fotoğrafa eşlik eden metinler ve başlıklardır.



Görsel 4. Luc Delahaye fotoğrafıyla Newsweek haberi, 26.11.2001 (Phototheoria.ch)

İki tam sayfaya yayılan Luc Delahaye fotoğrafıyla başlayan 26.11.2001 tarihli Newsweek dergisi haberinde *Taliban'ın Düşüşü* (*The Fall of Taliban*) başlığını (Görsel 4) taşımaktadır. Haberin spotunda ise Kabil'in düşüşünün beklenenden daha kısa sürede gerçekleştiği, Taliban güçleri güneye kaçarken Afganistan başkentini bir hamlede işgal etmek üzere taarruzda bulunan Kuzey İttfakına bir Newsweek foto muhabirinin eşlik ettiğinin (phototheoria.ch, t.y.) bilgisi verilmiştir. Hareket netsizliğinin olduğu fotoğrafın ön planındaki koşan askere oldukça yakın durduğu belli olan Luc Delahaye, arka planda dumanların temiz bir fon yaratmasıyla atmosferik perspektifle çok sayıda askerin de yaklaşmakta olduğunu göstermektedir. Delahaye'nin konuya yakınlığı, bu tanıklık anına ve askeri kuvvetlere yakın bir noktada hareket ettiğine işaret etmektedir. Savaş haberciliğinde, fotoğrafçının tarihsel olarak olaylara tanıklık etme becerisinin altını çizen küratör, yazar Liz Wells, Luc Delahaye de dahil fotoğrafçı ve habercilerin sahada yaşadığı krizi şu şekilde aktarmaktadır:

> Savaş haberciliğinin etkisi o denli güçlü olmuştur ki, askeri otoriteler gazetecileri ve fotoğrafçıları çatışma alanlarında kontrol etmek için her türlü çabayı göstermektedir. Bağımsız olan serbest (*freelance*) muhabirlik neredeyse yok olmaktadır, fotoğrafçılar ise giderek şiddet olaylarından uzakta çalışmak zorunda kalmaktadır. Bazı foto muhabirleri için savaş haberciliği, sonuç olarak, doğrudan habercilikten çok savaşın doğası üzerine düşüncelere benzeyen yeni biçimler almaktadır. (2021, s. 92)

Afganistan'da Newsweek için çalıştığı sırada "Tarih" serisine başlayan Delahaye'nin fotoğraflarına verdiği başlıklar ise çarpıcı şekilde tanımlayıcı olmanın dışında yorum barındırmamaktadır. Resim sanatında tarihi tablo örneklerine bakıldığında da üslup, biçim, dönem farklılıklarına rağmen, örneğin Francis Goya'nın *Mayısın Üçü* (*Third of May, 1814*), Jacques-Louis David'in *Marat'nın Ölümü* (*Marat Assassinated, 1793*), Pablo Picasso'nun *Guernica* (1937) eserlerinde benzer bir isimlendirmenin yapılmış olduğu görülür. İzleyicinin yapılan resmin içeriğini tarihi bir çerçeveden görmesi sağlanmaktadır. Sanat eserlerinin basında yer alan fotoğraflarının geçiciliğinin aksine müze, koleksiyon bağlamında nesiller sonra bile bir hakikati taşıyacağının ve aktaracağının göstergesi olmaktadır. Luc Delahaye fotoğraflarının özelinde ise güncel ve yaşanmakta olan olay, durum, toplantılar sıradan basın malzemesi olmaktan çıkarılıp tarihi çerçevede dondurulmaktadır. İsimleri de bugünün izleyicisinin tanıması için değil, gelecekte bakıldığında tanınması içindir.

3.1. Belvedere'de bir öğle yemeği

Görsel 5. Luc Delahaye, *A Lunch at the Belvedere*, 2004, c-print. 135 x 290 cm (phototheoria.ch)

Dünya Ekonomik Forumu, kurulduğu 1971 yılından günümüze her yıl Ocak ya da şubat aylarında İsviçre'nin Davos kentinde gerçekleşmektedir. Başlangıçta Avrupa Yönetim Forumu olarak faaliyete geçen toplantılar, zaman içerisinde devlet başkanlarının, önemli iş insanlarının, sivil toplum örgütlerinin, gazetecilerin katıldığı küresel sorunların tartışıldığı ve çok sayıda dar ve geniş grup toplantılarının yapıldığı bir zirve halini almıştır. Foruma üye özel şirketlerin finansmanını sağladığı zirvede, ülkeler arası anlaşmazlıklardan çevre ve ekoloji sorunlarına dek küresel sorunlar ve çözüm yöntemleri ele alınmaktadır (Altay, 2017). Finans kapitalin siyasi aktörlerle bu yakın teması, küresel kapitalizmi besleyen damarların girift ilişkisini gözler önüne sermektedir. Bu fotoğraf da finans, iş dünyası ve politik aktörlerin aynı 'masada' buluştuğu bir arka planı yansıtmaktadır.

Fotoğraf, düz anlam düzeyinde basın fotoğrafı kategorisindedir. Çünkü fotoğraftaki kişiler, bir olay dahilinde bir araya gelmiş bilinen kimselerdir. Fotoğrafın ismi de bize bu olayı tanımlamaktadır. Ancak 'bir öğle yemeği' olarak genellenen ifade, bunun bir temsil olduğuna da işaret etmektedir. Bir başka deyişle; başka öğle yemekleri, başka toplantıların genel bir görüntüsü olduğu imasını verir. Gerçeklikten bir alıntı olarak fotoğraftaki kişiler, hangi tarihsel parantezden bakılırsa bakılsın her zaman o kişilere işaret edecektir. Üç metreyi bulan genişliğe sahip fotoğraf, buradaki kişilerin duruş, mimik ve jestlerini incelemeyi mümkün kılan bir yapıya sahiptir. Belvedere adlı otelde düzenlenen öğle yemeğini gösteren panoramik bu fotoğraftaki kişilerden biri, yemeğe ev sahipliği yapan Pakistan Devlet Başkanı Pervez Müşerref'tir. Bir diğer isim ise yemeğin onur konuğu ünlü Amerikan finansör George Soros'tur. Fakat fotoğrafın panoramik genişliği, mesafesi ve karşıdan çekilmiş olması; tekil düzeyde kişilere değil, bir temsile işaret ettiğini göstermektedir. Bu temsil devlet başkanı sıfatıyla yönetici erkin, dünya çapındaki sivil toplum kuruluşlarını finanse etmesiyle de bilinen bir sermayedarın ve onları çevreleyen diğer bürokrat ve iş insanlarının tablosudur. Bunu sağlayan da boyut ve ilgi noktasının vurgulanmamış olmasıdır. Geleneksel tablo formatında renkle, ışıkla, oranla v.b. düzenlenen görsel hiyerarşi; bu fotoğrafta örtük bir şekilde bedene ait detaylarda yatmaktadır.

İkonografik sembolizm açısından kravat ve koyu renk takım elbise bürokrasinin sembolü olmaktadır. Koyu renkli takım elbiseleri giymiş tüm diğer kişilerin aksine George Soros, açık renk bir ceket giymiştir ve kravat takmamaktadır. Bu da devlet kurumunun ağır, ciddi, sabitlikleri karşısında kapitalin kural dışı, esnek oluşunun göstergesidir. Soros, sol eli masanın üzerinde başı öne eğik bir şekilde sağındaki Müşerref'i dinlemektedir. Müşerref'in ise Soros'a dönük biçimde bir şeyler anlattığı görülmektedir. Soros'un fotoğrafın yatay aksında tam ortada konumlanmış olması, sağında ve solunda yer alan kişilerin ona dönük beden dilleri; paranın güç dengeleri açısından merkezde yer aldığının da göstergesidir. Fotoğraf, sıradan bir toplantının doğal bir anının yakalanmış olduğu izlenimine sahip olmamızı sağlasa da eserde, tek bir an yoktur. Birden fazla anın dijital düzenleme programları aracılığıyla düzenlendiği, gerçekte yuvarlak olan masanın Delahaye tarafından düz hale getirildiği bilinmektedir. Delahaye, sıradan toplantıların ve özel görüşmelerin genellikle ekonomilerin gidişatını şekillendirdiğini ima eden bir hikâye kurgulamaktadır. (Minneapolis Institute of Art Collections, t.y.) Sanatçının yorumunu doğallığın paradoksunu kullanarak veriyor oluşu, farklı referans ve disiplinleri sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. Fotoğrafın biçimsel düzeni Leonardo Da Vinci tarafından 1495-1498 tarihleri arasında yapılan 460 x 880 cm boyutlarındaki duvar resmi *Son Akşam Yemeği'ni* (*The Last Supper*) andırmaktadır. Bu çağrışımın nedenlerini bir yemek masası sahnesi olması sebebiyle içerik, kişi sayılarının eşitliği, izleyicinin masayı karşıdan görmesi ve merkezi odak noktasını kullanma biçiminde gözlemlemek mümkündür. Da Vinci'nin freskosu, İncil'de geçen metni esas alarak İsa'nın, havarilerinden birinin kendini ele vereceğini söylemesi üzerine yaşanan sahneyi anlatmaktadır. Havarilerin yüz ifadeleri, beden dilleriyle duygularını yansıtan eser, görsel ipuçlarıyla dolu olmasıyla bilinir. Leonardo Da Vinci'nin bu resmini değerlendiren sanat tarihçisi Ernst Gombrich (2007, s. 298-300), doğal bir bölünmeyle on iki havarinin üçlü gruplar şeklinde jest ve mimiklerle birbirine bağlanmasını tarif ederken Da Vinci'nin asıl başarısının çizim ustalığı ya da kompozisyon tekniğinin ötesinde olduğunu söyleyerek şunları dile getirir: "Leonardo'nun insanoğlunun davranış ve tepkilerini kavramadaki derin yeteneği ve sahneyi gözlerimizin önüne koymasını sağlayan büyük hayal gücüdür." Dolayısıyla bu fotoğrafta, hikâyesi herkesçe bilinen bir sahne aracılığıyla, gerçekliğin ayrıntılarda saklı olduğu bir görsel inşa söz konusudur. Bu görsel inşa, küresel sermayenin dünya coğrafyasının farklı noktalarındaki politik iklim üzerinde başat bir rol oynadığı yönünde bir söylem taşımaktadır.

3.2. Taliban

Görsel 6. Luc Delahaye. Taliban, 2001, c-print, 110,8 x 236,9 cm (phototheoria.ch)

Afganistan'da yönetimi elinde tutan radikal dini ve askeri bir yönetim olan Taliban, 11 Eylül 2001 Amerika'daki Ticaret Kulelerine yapılan saldırı sonrası Amerika tarafından *terörizmle savaş* gerekçesiyle işgal edilmiş, yirmi yıl süren çatışmalı ortam 2021 yılında Amerika'nın çekilmesiyle sonlanmıştır (Arıcı, 2021). Delahaye'nin *Taliban* isimli fotoğrafı (Görsel 6), Afganistan işgalinin başlangıç zamanlarına işaret etmektedir. Foto muhabir olarak çalışmaya başladığı bu savaşta Delahaye'nin Newsweek dergisindeki (Görsel 4) fotoğrafı ile karşılaştırıldığında iki metreyi aşan boyutuyla bu fotoğrafın, ondan çok farklı bir anlatım düzenine sahip olduğu ilk etapta görülmektedir. Kadrajın sağından soluna doğru bir arazide koşan kişilerin yer aldığı Newsweek'teki fotoğrafta, görsel okumanın yönü gereği gelişe, içeriye geçişe işaret edilmektedir. Ön planda yer alan kişilerin oransal büyüklükleri, ardından gelen kişilerin ölçekleriyle birlikte perspektifin etkisini güçlendirmektedir. Kişilerin net olmayan hareket izlenimi ve yönelimleri, fotoğrafçının durduğu noktadan önünden geçiyor oldukları yakınlık ve tanıklığı büyütmektedir. Bu tanıklığın anlamını sabitleyen ise fotoğrafın üzerindeki *Taliban'ın Düşüşü* (*The Fall of Taliban*) yazısıdır. Uzun yıllar süren sıcak çatışmalara ve müttefik ordusunun erken müdahalesine rağmen, başlıkta zafer çoktan ilan edilmektedir ve görsel retorik bu sayede tamamlanmaktadır. Oysa *"Taliban"* fotoğrafında Delahaye, fotoğrafı çevreleyen metin olarak yalnızca bu örgütün ismini kullanmaktadır. Fotoğrafta gösteren olarak tek bir ölü beden görülmektedir. Dolayısıyla bir kişinin değil, anonim bir savaşan bedeninin göstergesidir. Mariana

Mogilevich ile yaptığı bir söyleşide Delahaye, bu tür yıkıcı sahneleri fotoğraflama yaklaşımı için şunları söylemiştir:

> En azından insanlara savaşın nasıl bir şey olduğunu görme şansı vermek istiyorum. Çünkü fotoğraflara yer vermeye, mümkün olduğunca çok şeyi kaydetmeye çalışıyorum. Büyük formatlı bir fotoğraf makinesi kullanıyorum, büyük baskılar yapıyorum ve geri çekiliyorum, çok yaklaşmaya çalışmıyorum ve aptalca bir duygusallıkla kolay fotoğraflar çekmeye çalışmıyorum. (Limpach, 2004)

Delahaye, bir hendekte öldürülmüş Taliban askerinin ölü bedenini, fiziksel durumunu ve yakın çevresinin en küçük ayrıntılarına dek dikkat çekici bir netlikle panoramik formatta çekmiştir. Tozlu ayaklarında ayakkabılarının olmamasının anlamı, savaş fotoğrafı ikonografisinde bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Timothy H.O'Sullivan'ın *A Harvest of Death* (*Ölüm Hasadı, 1863*) fotoğrafına (Görsel 7) bu konuda referans olarak başvurulabilir. Amerikan İç Savaşı sırasında Sullivan tarafından çekilmiş ve Alexander Gardner tarafından albümin baskı olarak *Savaşın Fotoğrafik Eskiz Defteri'nde* (*Photographic Sketchbook of War, 1865-66*) yer almıştır. Bu fotoğrafın bir savaş sırasında ölü bedenlerin gösterilmesine ilişkin ilk belge fotoğraflardan olduğu söylenebilir (Library of Congress, t.y.). Ulusal Amerikan Tarihi Müzesi'nde küratör olan Shannon Thomas Perich, bu fotoğrafta askerlerin ceplerinin boşaltılmış, silahlarının alınmış ve ayakkabılarının çıkarılmış olmasını, hayatta kalanların savaşa devam ettiğinin bir göstergesi olarak yorumlamaktadır. Perich ayrıca toprağın yağmurla değil kanla ıslandığını vurgulamakta ve Gardner'ın fotoğrafa verdiği *Ölüm Hasadı* başlığıyla ahlaki bir mesaj iletmeyi amaçladığını belirtmektedir (NMAH, 2013). Fotoğrafı çeken ile onu isimlendirenin farklılığı, anlamın inşasında yazının ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Fotoğrafın zaman ve mekândan bir alıntı olduğu düşünüldüğünde, bu kesitin anlam inşasının dile bağımlı olması onu yorumlamanın yeni bir metin ortaya çıkarmak olduğunu da içermektedir. Öyleyse Delahaye'nin sadece *Taliban* olarak isimlendirdiği ölü beden fotoğrafı, fotoğrafçının kendi yorumunu -en azından yazılı dil düzeyinde- kodlardan arındırmak ve tarihsel bir doküman yaratmak istediğini göstermektedir. Ancak fotoğrafın söylemi, tam da bu kodsuzluk iddiasından beslenmektedir. Kanlı savaş görüntülerinin yaygın ve geleneksel kullanım mecrası basılı yayıncılıktır ve bu nedenle de baskı boyutlarının bir sınırı olmaktadır. *Taliban* fotoğrafı ise iki metreyi aşan baskı boyutuyla duvarda bakılmak üzere konumlandırılmıştır. Olabildiğince büyük baskılar aracılığıyla, steril bir bakış mesafesinden ölümü izleyicinin karşısına çıkarmak, bu yönüyle yeni bir düşünme metodur denilebilir. Çünkü mesafeyle yaratılmış konforlu bir seyir noktası, aynı zamanda konuyu inceleme fırsatı da sunmaktadır. Kadavranın tıbbi yararlar için incelenmesine benzer şekilde bilimsellik vadeden bu politik uzaklık; savaşan bedenin ideolojisine dair genellik, nesnellik yaratır. Öte yandan Delahaye'nin uzaklığıyla yarattığı tarafsızlık, bakış yüksekliği ile bozulur. Fotoğrafçının kamerası aracılığıyla kendini izleyicinin konumuna yerleştirdiği düşünüldüğünde, Batılı izleyicinin ölü beden üzerindeki hâkimiyeti gündeme gelir.

Görsel 7. Timothy H. O'Sullivan. Plate 36. Incidents of the War. A Harvest of Death. *1863.* (Library of Congress)

3.3. Amerika Taliban pozisyonlarını bombalıyor

Görsel 8. Luc Delahaye. Amerika Taliban Pozisyonlarını Bombalıyor, 2001. C-print. 111x238 cm (phototheoria.ch)

Amerika Taliban Pozisyonlarını Bombalıyor (*US Bombing on Taliban Positions, 2001*) fotoğrafı (Görsel 8), bir kez daha basın fotoğrafının cevap ürettiği *orada ne oluyor* sorusundan farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Delahaye'nin 26 Kasım 2001 tarihinde Newsweek dergisinde (Phototheoria.ch, t.y.) yer alan fotoğraflarındaki (Görsel 4) yakınlık ve bilgi önceliği, bu fotoğrafta bulunmamaktadır. Haber fotoğraflarına bakışımız; derginin yayın politikası, sayfa yapısı, metnin kendisiyle şekillenir. Ama görsel retoriği oluşturan en temel ölçü; fotoğrafın, bir başka deyişle fotoğrafçının konuya yakınlığıdır. Dolayısıyla bu fotoğraf, haber fotoğrafı görsel dilinden çok uzakta bir yerde konumlanır. Ufuk çizgisinin üzerinde yoğunlaşan ve koyuluğuyla fotoğrafın vurgusu haline gelen duman haricinde belirteci olmayan bir manzara karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf tarihinde benzer bir motif, ilk savaş fotoğrafı örneklerinden olan Roger Fenton'ın *Ölüm Gölgesi Vadisi* (*Valley of the Shadow of the Death, 1855*) fotoğrafında bulunmaktadır. O fotoğrafta top mermileri savaşın göstergebilimsel belirtisi (index) olarak işlevlenmektedir. Manzaradaki ıssızlık, bu izlerin varlığıyla çelişen, bu yüzden de huzursuz eden bir göstergedir. Yine de Delahaye'nin fotoğrafındaki duman belirtisi, Fenton'un top mermileri gibi ön planda değildir. Koyu duman havada asılı gibidir, bulutsuz gökyüzünde alakasız duruşuyla ikonografik bir sembol olmaktadır. Onu herhangi bir savaşın ikonu olmaktan çıkaran, tarihsel açıdan mekâna ve zamana yerleşmesini sağlayan şey ise fotoğrafın başlığı olur. Bakışımız Afganistan coğrafyasının sakin doğasında ilerler. Fakat ufukta Amerika'ya ait (başlık bize bu bilgiyi veriyor) savaş teknolojisinin gökyüzünde oluşturduğu kara duman, savaş fotoğraflarında şimdiye dek görülmeyen başka bir konuya dikkat çekmektedir. Bu da coğrafyada olup bitenler karşısında doğanın kayıtsız gerçekliğiyle güzelliğidir. Fotoğrafik tablo olarak savaşı askıya alan bu görüntüde haber değeri değil; estetik referanslar ağır basmaktadır. Savaşa dair izlerin (bu fotoğrafta duman) manzarada ölçek olarak küçük kalması, doğanın sakinliğine ve kendiliğindenliğine müdahale eden insan tahakkümünü daha fazla ön plana çıkarmaktadır. Fotoğrafın iki metreyi aşan ebadı, çelişkiyi güçlendiren ve seyredilmek üzere asılan manzarayı sorgu nesnesine dönüştürmektedir.

Tablo formatında sunulan bu fotoğrafın, estetik çağrışımları 18 ve 19. yüzyılın manzara resim geleneğini akla getirmektedir. John Constable, Caspar David Friedrich ya da William Turner gibi bu tür ile simgeleşmiş isimlerin dışında kalan bir başka isim olan Fransız ressam Georges Michel'in (1763-1843) fırtınalı gökyüzü resimleri, Delahaye'nin fotoğrafıyla (Görsel 8) görsel analoji oluşturmaktadır. Renk ve kompozisyon benzerliklerinin ötesinde *manzara*'yı ele alışları açısından bu iki sanatçı, anlamlı bir karşılaştırma sağlamaktadır. Michel; resimlerinde, Paris çeperlerinde yer alan ve kente dahil edilmeleriyle yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan köyleri konu etmektedir (Custodia Vakfı, t.y.). Dolayısıyla manzarayı görsel tarihin nesnesi haline getirmektedir. Delahaye'nin yaklaşımında ise Afganistan'ın; savaş, yoksulluk gibi olumsuz tüm görsel temsillerinin dışında fotoğrafa konu edildiği görülmektedir. Savaşın arka planda *yaklaşan bir fırtına bulutu* gibi simgeleşmesiyle birlikte Afganistan manzarasının yüceltildiği; yıkım ve kayıp karşısında görsel tarihe dahil edildiği söylenebilir.

3.4. Miloseviç duruşması

Görsel 9. Luc Delahaye. Miloseviç Duruşması, 2002. C-print. 111x238 cm (Phototheoria.ch)

Miloseviç Duruşması adındaki son fotoğraf (Görsel 9), savaş suçlusu olarak yargılanan Yugoslavya Eski Devlet Başkanı Slobodan Miloseviç'in Hollanda'da Uluslararası Ceza Mahkemesinde çekilmiş duruşma anına ait panoramik bir fotoğraftır. Fotoğrafın başlığı, görüntünün tarih ile olan ilişkisini sabitlemektedir. Bir başka deyişle, fotoğrafı çevreleyen metin, başka metinler için bir kapı işlevi görmektedir ve diğer metinlere bakmayı gerekli kılmaktadır. Slobodan Miloseviç, 1990'lı yıllarda Hırvatistan, Kosova ve Bosna'yı kan gölüne çevirmekle ve tarihe *etnik temizlik* kavramının girmesine neden olan politik aktördür ve görevi başındayken insanlığa karşı suç işlemekle itham edilmiştir (Anadolu Ajansı, 2014). Fotoğraf ise Yugoslavya Eski Devlet Başkanı Slobodan Miloseviç'in 26 Eylül 2002 tarihinde Hollanda, Hague'da Uluslararası Ceza Mahkemesinde yargılandığı ilk duruşma gününe aittir (phototheoria, t.y.).

Bu tarihsel arka plan eşliğinde Miloseviç'in fotoğraftaki yeri kritik bir öneme sahip olmaktadır. Bürokrasinin soğuk renk paletinin hâkim olduğu estetik atmosferde tavanın ve spot ışıkların yarattığı etki, bir sahneye de işaret etmektedir. Haber değeri çok yüksek olan bu duruşmaya ilişkin farklı imajlar İnternet'te arandığında, az sayıda da olsa Miloseviç'in yakın plan portreleri karşımıza çıkmaktadır. Oysa haber için ana aktörün görsel vurgusu Luc Delahaye'nin fotoğrafında yoktur. Sandalye, masa, dosyalar gibi ofis ekipmanlarının ön planda yer aldığı fotoğraf; mekânı panaromik formatla bükmektedir. Tavandaki çizgilerin eğriye dönüştüğü alanda Milosevic, merkezde ve arka planda yer almaktadır. İki metreyi aşan görüntü boyutunda, fotoğrafın başlığına da adını veren kişinin kadrajdaki oranı izleyici için "neden" sorusunu gündeme getiriyor. Fotoğrafçının ve izleyicinin durduğu yer açısından dokunulmaz bir noktadır ve steril bir yalnızlıkla simgelenmektedir. Yugoslavya'da 1990'lı yıllarda Sırp birliği projesini hayata geçirmek isteyen Miloseviç ve Yugoslavya, bir süre sonra Batı tarafından da dışlanmış ve ambargolarla tecrit edilmiştir, fakat insan haklarını aşan uygulamaların binlerce kişinin ölümüne ve sürgününe yol açması nihayetinde askeri müdahaleyi getirmiştir. Fotoğrafta Batı tarafından dışlanmış, dünyadan tecrit edilmişliğine ek olarak Miloseviç'in tarih sahnesinde kapladığı yeri oldukça küçülten bir pozisyona ikonografik olarak yerleştirildiği düşünülebilir. Bosna savaşını yakından takip eden Delahaye, orada yaşanan acılara, toplu mezarlara foto muhabir olarak yakından şahitlik etmiştir. O nedenle bu fotoğraf (Görsel 9), Delahaye'nin bölgedeki geçmiş deneyiminden bağımsız değildir.

Fotoğrafın söylemini çözümlemek, hem ele alınan konunun arka planı hem de fotoğrafçının konuyla ilişkisinin geçmişini bilmeden eksik kalmaktadır. Bosna'daki savaş sırasında Delahaye, bir top mermisiyle yaralanan Biljana Yrhovac adlı kadının fotoğrafını, yere düştüğü yerden gözlerinin içine baktığı yakınlıktan çekmiştir (Biljana Yrhovac wounded by a shell, 1992). Dizinin dibinde ölmüş köpeği, beyaz elbisesi kana bulanmış; yüzündeki acı bir adım mesafeden okunmaktadır. İnsanların acılarına bu denli yaklaşan bir fotoğrafçının, tanıklığını yaptığı savaşın sorumlusu olarak yargılanan politik aktörü görselleştirmede bu denli uzaklaşması; tarihselliğe tikel olaylardan ziyade olgularla baktığını göstermektedir. Tarih; ekonomi politiğin sahnesi gibidir, aktörlerin bir önemi yoktur mesajı verilmektedir. Delahaye'nin fotoğrafik retrospektifi göz önünde bulundurulduğunda; kitlede eylem kapasitesi yaratmayan basın ekosisteminden özgürleşerek yeni bir anlatı formuna yöneldiği ve seçtiği bu tablo formunun tarihe bütüncül bakmayı hedefleyen bir söylem taşıdığını söylemek mümkündür.

4. Sonuç

Luc Delahaye'nin fotoğraflarına, isimleri de dahil her açıdan *kurgulanmış* yapılar olarak bakılarak analiz gerçekleştirilmiştir. Zira kitle iletişim bağlamında üretilen fotoğrafların söyleminden farklı olarak biçim, içerik, yorum ve sunumu ile ilgili tüm kararlar sanatçı olarak kendisine aittir. Eserleriyle ilgili çeşitli röportajlarında da görülmektedir ki Delahaye 2001 sonrasında basın ekonomisinin hızlı üretim pratiği ve fotoğrafların görünürlük mecrasının sınırlılıkları üzerine bu kararı vermiş ve yeni bir üretim ve sunum formatına yönelmiştir. Üretim sürecinde daha yavaş bir tempo benimseyen Delahaye, bu yeni büyük boyutlu, duvara asılan tablo formatını ise galeri ve müze mecralarına taşımaktadır. İçerik düzeyinde temaların büyük ölçüde aynı kaldığı göz önünde bulundurulduğunda, bu iki farklı sunum ve üretim biçimi arasında iki temel söylemsel farkın ortaya çıktığı söylenebilir. İlki, sanatçı olarak özerkliğidir ki foto muhabirlik temsilinin gerçek söylemiyle yahut gösterim şemalarıyla bağını koparmıştır. Diğeri ise güncel çatışmalı konuların algılanış biçiminde mecranın ve biçimin yarattığı farklılıktır. Fotoğrafçının niyeti, estetik tercihleri, eserlerin yer aldığı mecra ve onun ürettiği anlam; fotoğrafın çekildiği tarih ile izlenme zamanı arasındaki mesafe artıkça giderek belirsizleşmektedir. Haber bağlamında sunulan fotoğraflar her zaman olaya dönüktür. Luc Delahaye'nin fotoğrafları ise henüz yaşanmakta olan ya da çok yakın geçmişteki olayları ele aldığından bilgi beklentisini taşımakla birlikte estetik açıdan bilgi hiyerarşisini tersine düşürmektedir. Fotoğraflarının içeriğinin (sıcak çatışma alanları, diplomatik ve bürokratik toplantılar v.b.) tarihte sürekli tekrar eden ve etmiş temalar olması nedeniyle tarihin çerçevesi genişlemekte ve soyutlaşmaktadır. Geleceğe taşınan ise Luc Delahaye'nin stili ve bugüne bakışı olmaktadır. İçerik ise olay değil olgular/temalar çerçevesinde kalmaktadır. O nedenle bugünün aktörleri açısından zararsız temsiller olarak galeri ve müzenin steril sakinliğinde izleyiciyle buluşmaktadır.

Luc Delahaye'nin fotoğrafik tablolarını karakterize eden temel nitelik boyuttur. Çünkü fiziksel boyut, izleyicinin eserle kurduğu diyaloğun çerçevesidir. Boyutları gereği sanat tarihinin gelenekleşmiş formatının kullanımı, ağırlık, ciddiyet temalarını çağıran; dolayısıyla biriciklik ve saygınlık üreten bir söylem inşa eder. İzleyicinin tablonun her detayına göz ile temas edebileceği bu yakınlık ilişkisi, Delahaye'nin konuya mesafesiyle birleştiğinde; izlenildiğinden habersiz, zamanda donmuş kişi, olay, manzara ve durumlardan oluşan bir sahne yaratılmış olmaktadır. Dolayısıyla fotoğraflar; savaş, ekonomi politik, adalet ya da doğa-insan ilişkisinin temsil tarihine göndermeler yaparak sıradan anları ikonografinin konusu haline getirir. Farklı imaj ve metinlere, disiplinlerarası bilgiye aşinalıkla anlaşılabilecek fotoğrafik anlam, izleyicisinin kim olduğunu da belirlemektedir. Bu izleyici, kitle iletişim araçları vasıtasıyla kendisine yakınlaştırılan ve görsel okuryazarlık açısından kolay anlaşılabilir fotoğraflara bakan kitle değildir. Mekân seçimindeki söylem, bilinçli bir tercihle eserin kendisine giden eğitimli, entelektüel, sanat tarihindeki yapıtlara ve estetiğine bakma deneyimi ve geçmişine sahip Batılı izleyiciyi varsaymaktadır. Eserlerin boyutları, basılı ya da elektronik versiyonlarında tam olarak algılanmalarını sınırlandırdığından, bu çalışma açısından bakma deneyiminin fiziksel bir yakınlık koşuluna bağlı olduğunu da ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte Luc Delahaye'nin seçtiği sahneler, politik bir yorumun üstü örtük söylemini taşımaktadır. Bir öğle yemeği, ölü bir bedenin hendekteki görüntüsü, bir bombalama anı sonrası manzara, bir duruşma mekanının atmosferi ve bu çalışmanın analizi dışında kalan diğer 'tarih' fotoğrafları; panoramalardır. Panorama, tarihsel olarak bakış ufkunun genişlemesini ifade eder. Konuları birbirinden bağımsız olan fotoğrafların geniş panoramalar halinde sunulması, bu görüntüleri bir bütün olarak tarihin panoraması içinde birbirine bağlar. Böylece küresel kapitalizm ve emperyalizmin masa başı soğukluğunu ve görünmezliğini ifşa eder. Delahaye daha az üretmektedir ve daha seçici davranmaktadır, bu bilinçli ve özerk güzergâh; Ruanda'dan Bosna'ya Afganistan'dan Beyrut'a uzun yıllardır sıcak çatışmaların çok yakınında bulunmuş olmasıyla onun deneyim, bakış ve yorumunun damıtılmış olduğu yeni bir söylem içerisinde olduğunu göstermektedir. Tanıklık, olaya değil sürece yöneliktir ve olayları arka planına alır. Her bir fotoğrafta konuya mesafe en başat söylem aracıdır; bu mesafe dünyada yaşanan acılara, savaşlara ya da dehşete müdahale edilemeyecek olmasının pekiştirilmesine işaret eder. Öte yandan basın fotoğrafları yoluyla dünyanın birçok coğrafyasından izleyiciye akan yakın plan acı, dehşet, vahşet fotoğraflarının, güncel olarak "bunlar yaşanıyor" bilgisinin, kamuoyunda bir karşılığı olmadığının eleştirel nesneleri olarak da okunabilir. O denli çok çok görüntü dolaşıma girer ki bir süre sonra görünmezlik ortaya çıkar. Bu fotoğraflarda medyumun kendisine, olayların ve görüntülerin akışına bir sorgu yatmaktadır ama tüm bunların ötesinde küresel kapitalizmin yinelenen tarihsel dizgesi konu edilmektedir.

Kaynakça

Altay, A. (2017). Dünya ekonomik forumu ve küresel rekabet politikaları üzerindeki etkileri. *Gümrük & Ticaret Dergisi.* 10, ss. 25-34. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1019923

Anadolu Ajansı (2014, 6 Şubat). İnsanlığa karşı suç cezasız kalmadı. https://www.aa.com.tr/tr/dunya/insanliga-karsi-suc-cezasiz-kalmadi/184799

Antmen, A. (2012). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar.* Sel Yayıncılık

Arıcı, S. F. (2021, 31 Ağustos). ABD'nin en uzun savaşı: Afganistan'da 20 yıl. Anadolu Ajansı. https://www.aa.com.tr/tr/dunya/abdnin-en-uzun-savasi-afganistanda-20-yil/2351523

Barthes, R. (1990). *Çağdaş söylenler.* (Çev. T. Yücel). Hürriyet Vakfı Yayınları.

Benjamin, W. (2002). *Fotoğrafın kısa tarihçesi.* (Çev. A. Cengizkan). YGS Yayıncılık.

Burke, P. (2009). *Afişten heykele, minyatürden fotoğrafa tarihin görgü tanıkları.* (Çev. Z. Yelçe). Kitap Yayınevi.

Chevrier, J.-F. (2005). *The document and contemporary art*. F. Gierstberg (Ed.), Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts içinde. Rotterdam: NAi Publishers.

Cirauqui, M. (2011, Mayıs 1). *Luc Delahaye*. https://www.frieze.com/article/luc-delahaye

Cotton, C. (2015). *The photograph as contemporaray art.* Thames &Hudson

Custodia Vakfı (t.y.). The sublime landscape. Georges Michel. https://www.fondationcustodia.fr/Georges-Michel-57

Daily Art Magazine (2024, 9 Ekim). Tableaux vivants: a long history of recreating art. https://www.dailyartmagazine.com/tableaux-vivants/

Danto, A. C. (2021). *Sanat nedir*. (Çev. Z. Baransel). Sel Yayıncılık.

Değirmenci, K. (2016). *Fotoğrafın imgeleri: Temsil, gerçeklik ve dijital çağda fotoğraf.* Doğu Kitabevi.

Er, M. H. (2023). Jeff Wall'un gerçeklik anlayışı bağlamında 'tablo fotoğraf ve belgesele yakın' yaklaşımı. *Digital Communication Journal*, 11, ss. 41-67.

Ferret, S. (2022). L'image de guerre : un dispositif, une fiction. *Focales* [Online]. http://journals.openedition.org/focales/1013. DOI: https://doi.org/10.4000/focales.1013

Fried, M. (2008). Why photography matter as art as never before. Yale University Press.

Galeri Nathalie Obadia (t.y.). Luc Delahaye. https://www.nathalieobadia.com/artists/38-luc-delahaye/overview/

Gombrich, E. (2007). *Sanatın öyküsü.* (Çev. E. Erduran & Ö. Erduran). Remzi Kitabevi.

Google Arts & Culture (t.y.). Marat assassinated [Fotoğraf]. https://artsandculture.google.com/asset/marat-assassinated-jacques-louis-david/7QGjl9R141MCBw?hl=en

Grundberg, A. (2021). *How photography became contemporary art*. Yale University Press.

Hartmann, C. (2010, 17 Kasım). Edward Steichen archive: the 55th anniversary of the family of man. https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/11/17/edward-steichen-archive-the-55th-anniversary-of-the-family-of-man/

Hartmann, C. (2010). Edward Steichen Archive: The 55th Anniversary of The Family of Man. https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/11/17/edward-steichen-archive-the-55th-anniversary-of-the-family-of-man/

International Center of Photography (t.y.). 2001 Infinity award: photojournalism. https://www.icp.org/infinity-awards/luc-delahaye

Locaste, A. (t.y.). Recent history: photographs by Luc Delahaye [sergi broşürü]. https://www.getty.edu/art/exhibitions/delahaye/delahaye_brochure.pdf

Lamoureux, T. (2025, 5 Şubat). 136 inspirational photography quotes in 2025. PetaPixel. https://petapixel.com/photography-quotes/

Lennon, P. (2004, 31 Ocak). The big picture. The Guardian. https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/jan/31/photography

Library of Congress (t.y.). The Case of Confused Identity. Library of Congress. https://www.loc.gov/collections/civil-war-glass-negatives/articles-and-essays/does-the-camera-ever-lie/the-case-of-confused-identity/

Limpach, J. (2004, 1 Eylül). Luc Delahaye photography makes its cleveland museum of art debut. Archive.org. https://archive.org/details/cmapr4720

Lugon, O. (2010, 25 Mayıs). Before the tableau form. Open Edition Journals. https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3440

Minneapolis Institute of Art Collections (t.y.). A Lunch at the Belvedere, 2004. https://collections.artsmia.org/art/109915/a-lunch-at-the-belvedere-luc-delahaye

National Gallery of Art (t.y.) Rouen cathedral, west façade. https://www.nga.gov/artworks/46524-rouen-cathedral-west-facade

National Portrait Gallery (t.y.). Mary Ann Hillier (1847-1936), Maid and model; wife of Thomas Gilbert [Fotoğraf]. https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp16508/mary-ann-hillier

Phototheoria.ch (t.y.). https://www.phototheoria.ch/up/delahaye_luc.pdf

Rose, G. (2023). *Görsel metodoloji.* (Çev. G. Akgülgil). İnkılap Kitabevi

Royal Collection Trust (t.y.). Oscar Gustav Rejlander (1814-75) as Giuseppe Garibaldi [Fotoğraf]. https://albert.rct.uk/collections/photographs-collection/photographs-1842-61/oscar-gustav-rejlander-1814-75-as-giuseppe-garibaldi.

Sullivan, B. (t.y.). The real thing: photographer Luc Delahaye. https://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp.

Tate Müzesi (t.y.). Art term: tableau. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/tableau

Tercan, S. (2023). Tiyatro ve Fotoğraf Ekseninde Bir Performans Örneği: Tableaux Vivants. *Fotosfer Fotoğraf Kültürü Dergisi*. 2023/3, ss. 95-105.

Time Photo (2015). See how photoshop has altered the way we see the world. https://time.com/3715430/see-controversial-photoshopped-images/

Wells, L. (2021). *Photography a critical introduction.* Routledge.