

Anı Fotoğrafçılığı ve Aile Albümleri: Bellek, Zaman ve Temsilin Kuruluşu

Memory Photography and Family Albums: Memory, Time and the Construction of Representation

Ahmet Bilgehan Yıldız*, Gülbin Özdamar Akarçay**

DOI: 10.46641/medeniyetsanat.1799488

Research Article / Araştırma Makalesi

Abstract

Since its inception, photography has held a privileged position in everyday life thanks to its relationship with individual and collective memory. Memory photography and family albums, in particular, are fundamental practices that extend beyond the professional production of photography, transforming it into a visual record of everyday life, family rituals, and personal histories. This study aims to examine memory photography and family albums within the framework of photography's relationship with reality, memory, time, and representation.

The article argues that, based on the indexical nature of photography, it is not merely a tool for documenting the past, but a dynamic visual practice that reconstitutes memory and social narratives with each viewing. In this context, family albums are evaluated not as chronological archives, but as visual narratives constructed through selection and exclusion. The practice of looking at photographs is approached as a process in which meaning is not fixed but is constantly reproduced in conjunction with the viewer's experience, temporal position, and cultural framework.

The study emphasizes that while family photographs mostly reproduce normative and idealized images of the family, everyday and unplanned frames can create cracks in these narratives. Furthermore, it is argued that digital transformation has redefined the relationship between remembering and sharing, memory and visibility, by transforming the structure and function of memory photography and family albums. Consequently, the article proposes that memory photographs should be approached not as passive records of the past, but as active visual practices that reconstitute memory, time, and representation with each viewing.

Keywords: *Photography Theory, Memory Photos, Family Albums, Memory, Representation.*

Öz

Fotoğraf, ortaya çıktığı günden bu yana bireysel ve toplumsal bellekle kurduğu ilişki sayesinde gündelik yaşamda ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. Özellikle anı fotoğrafçılığı ve aile albümleri, fotoğrafın profesyonel üretim alanlarının ötesine geçerek gündelik hayatın, ailevi ritüellerin ve kişisel tarihlerin görsel kaydına dönüşmesini sağlayan temel pratikler arasında yer alır. Bu çalışma, anı fotoğrafçılığı ve aile albümlerini, fotoğrafın gerçeklik, bellek, zaman ve temsil ile kurduğu ilişkiler çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır.

Makale, fotoğrafın indeksik niteliğinden hareketle, onun yalnızca geçmişi belgeleyen bir araç değil; belleği ve toplumsal anlatıları her bakışta yeniden kuran dinamik bir görsel pratik olduğunu savunmaktadır. Aile albümleri, bu bağlamda kronolojik arşivler olarak değil, seçme ve dışlama yoluyla oluşturulan görsel anlatılar olarak değerlendirilmiştir. Fotoğrafa bakma pratiği, anlamın sabit olmadığı; izleyicinin deneyimi, zamansal konumu ve kültürel çerçevesiyle birlikte sürekli yeniden üretildiği bir süreç olarak ele alınmaktadır.

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, ahmetbilgehanyildiz@gmail. ORCID: 0000-0001-5018-183X

**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, gulbinakarçay@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4266-4561

Çalışma, aile fotoğraflarının çoğunlukla normatif ve idealize edilmiş aile imgelerini yeniden üretmesine karşın, gündelik ve plansız karelerin bu anlatılarda çatlaklar oluşturabildiğini vurgular. Ayrıca dijital dönüşümün, anı fotoğrafçılığı ve aile albümlerinin yapısını ve işlevini dönüştürerek, hatırlama ile paylaşma, bellek ile görünürlük arasındaki ilişkiyi yeniden tanımladığı ileri sürülmektedir. Sonuç olarak makale, anı fotoğraflarını geçmişin pasif kayıtları olarak değil; her bakışta belleği, zamanı ve temsili yeniden kuran aktif görsel pratikler olarak ele almayı önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf Teorisi, Anı Fotoğrafı, Aile Albümleri, Bellek, Temsil.

Giriş

Fotoğraf, ortaya çıktığı günden bu yana bireysel ve toplumsal yaşamda hafıza ile kurduğu güçlü ilişki sayesinde özel bir konum edinmiştir. Gerçekliğin belirli bir anının iki boyutlu bir yüzeye kaydı olarak tanımlanabilen fotoğraf, yalnızca gördüğünü belgeleyen bir araç değil; aynı zamanda geçmişle şimdi arasında bağ kuran, anlam üreten ve belleği şekillendiren bir görsel pratiktir. Fotoğrafik imge, gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişki nedeniyle diğer görsel temsil biçimlerinden ayrılır; “orada olmuş” olana dair somut bir iz sunar. Ancak bu iz, tarafsız ya da kendiliğinden bir kayıt değil, seçilmiş, çerçevelenmiş ve her zaman yorumlamaya açık bir temsildir.

Bu temsil pratiğinin en yaygın ve gündelik biçimlerinden biri, anı fotoğrafçılığı¹ olarak adlandırılan ve aile yaşamı, ritüeller, kutlamalar ile sıradan anları kayıt altına alan fotoğraflardır. Anı fotoğrafları, fotoğrafın profesyonel alanların dışına çıkarak gündelik hayata nüfuz ettiği, geniş kitleler tarafından üretilip tüketildiği bir görsel kültür alanını temsil etmektedir. Özellikle aile albümleri, yalnızca bireysel anıların saklandığı kişisel arşivler değil toplumsal normların, değerlerin ve ideal aile imgelerinin görsel olarak yeniden üretildiği anlatı mekânlarıdır.

Fotoğrafın bu gündelik kullanımı, teknolojik gelişmelerle doğrudan ilişkilidir. Taşınabilir kameraların yaygınlaşmasıyla birlikte aile fotoğrafçılığı, stüdyo ortamlarının dışına taşmış; ev içi yaşam, tatiller ve gündelik ritüeller fotoğrafın başlıca konuları hâline gelmiştir. Bu süreç, fotoğrafın yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkıp, bellek oluşturma, kimlik inşası ve toplumsal aidiyet kurma gibi işlevler üstlenmesini beraberinde getirmiştir. Aile albümleri bu bağlamda, geçmişin kronolojik bir kaydı olmanın ötesinde, seçilmiş anlar aracılığıyla kurulan görsel anlatılar olarak okunabilir.

Ancak fotoğrafın bellekle kurduğu bu ilişki, dijital dönüşümle birlikte önemli bir değişim sürecine girmiştir. Günümüzde fotoğraf, basılı albümlerde saklanan maddi bir nesne olmanın ötesine geçerek, dijital ortamlarda dolaşıma giren, çoğaltılan, algoritmalar tarafından sınıflandırılan ve işlenen bir veri hâline gelmiştir. Dijital anı fotoğrafçılığı, yalnızca hatırlamaya değil; paylaşmaya, sergilemeye ve benlik sunumuna yönelik bir pratik olarak yeniden şekillenmiştir. Bu dönüşüm, aile albümlerinin yapısını, işlevini ve anlam üretme biçimlerini de köklü biçimde değiştirmiştir.

¹ Geoffrey Batchen (2002) vernakular fotoğraf (vernacular photography); Richard Chalfen (1987) ev modu (home mode) fotoğrafçılığı; Gillian Rose (2003) ise aile fotoğrafı (family snaps) tanımını kullanmıştır.

Bu çalışma, fotoğrafın bu dönüşen doğasını merkeze alarak, anı fotoğrafçılığı ve aile albümlerini bellek, zaman ve temsil ilişkileri çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır. Fotoğrafa bakma pratiği, bu bağlamda, nostaljik bir duygulanım olarak kalmayıp görsel anlatıların nasıl kurulduğunu, hangi anların hatırlanmaya değer bulunduğunu ve bu seçimin hangi toplumsal ve kültürel kodlarla belirlendiğini sorgulayan analitik bir eylem olarak ele alınmaktadır.

Makale, ilk olarak fotoğrafın gerçeklik ve temsil ile kurduğu ilişkiyi; ardından anı fotoğrafçılığının ve aile albümlerinin fotoğraf tarihi içerisindeki konumunu tartışmaktadır. Devamında, aile fotoğraflarının bellek üretimindeki rolü, bireysel deneyim ile kolektif anlatılar arasındaki gerilimler üzerinden analiz edilmekte; son bölümde ise dijital dönüşümün anı fotoğrafçılığına etkileri değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda çalışma, fotoğrafı yalnızca geçmişin sessiz bir tanığı olarak nitelendirmek yerine belleği sürekli yeniden üreten dinamik bir görsel pratik olarak ele almayı önermektedir.

1. Fotoğrafik İmge: İz, Temsil ve Gerçeklik

Fotoğrafın ne olduğuna ilişkin tartışmalar, çoğunlukla onun gerçeklikle kurduğu özgül ilişki etrafında şekillenir. Fotoğraf, mekanik ve teknik bir araç aracılığıyla üretilen bir imge olması nedeniyle, el yapımı görsel temsil biçimlerinden ayrılır. Bu bağlamda fotoğraf, dış dünyada var olan bir anın, ışık aracılığıyla iki boyutlu bir yüzeye kaydedilmesi olarak tanımlanabilir (Bazin, 2013; Değirmenci, 2015). İnsan müdahalesi, fotoğrafın üretim sürecinde esas olarak konu seçimi, kadraj ve çekim anına karar verme düzeyinde gerçekleşir; ancak bu sınırlı müdahale, fotoğrafın anlam üretme sürecini bütünüyle belirlemeye yeterlidir.

Fotoğrafın ayırt edici özelliklerinden biri, nesnesiyle kurduğu fiziksel ve zamansal ilişkidir. Fotoğraf, temsil ettiği şeyin doğrudan kendisi olmasa da onun varlığına dair bir iz taşır. Bu iz, fotoğrafı yalnızca benzerlik üzerinden işleyen bir görsel temsil olmaktan çıkarır; onu geçmişte var olmuş bir ana, bedene ya da mekâna bağlar (Bazin, 2013; Sontag, 2010). Ancak bu bağ, fotoğrafı mutlak bir gerçeklik kaydı hâline getirmez. Fotoğraf, zamanı ve mekânı soyutlayarak, çok boyutlu bir deneyimi belirli bir çerçeve içinde dondurur; bu nedenle her fotoğraf aynı zamanda bir seçme, dışlama ve yeniden düzenleme pratiğidir.

Bu ilişkinin kavranmasında camera obscura ilkesi açıklayıcı bir model sunmaktadır. Dış dünyadaki çok boyutlu gerçeklik, küçük bir delikten geçerek karanlık bir yüzeye baş aşağı-ters ve iki boyutlu bir görüntü olarak yansır. Bu süreç, görme eyleminin kendisiyle benzerlik taşır: fiziksel dünya, ışık aracılığıyla algısal bir temsile dönüşür (Mirzoeff, 2016: 62). Fotoğraf makinesi de benzer şekilde, ışığı kontrollü bir biçimde içeri alarak duyarlı bir yüzeye kaydeder. Ancak bu teknik benzerlik, fotoğrafın doğrudan ve tarafsız bir gerçeklik sunumu olduğu anlamına gelmez; aksine, her fotoğraf belirli bir bakışın ürünüdür.

Bu noktada fotoğraf, “gerçeğin aynası” olarak düşünülse bile, bu aynanın her zaman belirli bir açıdan, belirli sınırlar içinde ve belirli niyetler taşıması söz konusudur. Özellikle anı fotoğrafçılığı ve aile albümleri bağlamında fotoğraf, gündelik hayatın doğal bir kaydı gibi görünür ancak toplumsal normlar, kültürel beklentiler ve görsel alışkanlıklar tarafından şekillenen bir temsil alanı oluşturur.

1.1. Susan Sontag: Fotoğraf, Gerçeklik ve Temellük

Susan Sontag, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi ele alırken, onun masum bir kayıt aracı olmadığını vurgular. Fotoğraf Üzerine (2010) adlı çalışmasında, “bir şeyin fotoğrafını çekmek onu ele geçirmektir” diyerek, fotoğraf çekme eylemini bir tür temellük pratiği olarak tanımlar (Sontag, 2010: 3). Bu yaklaşım, fotoğrafın yalnızca gördüğünü kaydeden bir araç değil; gerçekliği dönüştüren, sınıflandıran ve yeniden sunan bir pratik olduğunu ortaya koymaktadır.

Sontag’a göre (2010: 5) fotoğraf, gerçekliğin kendisini değil, onun görsel bir temsilini üretir. Fotoğraf, dünyayı minyatürleştirir; onu taşınabilir, saklanabilir ve dolaşıma sokulabilir imgeler hâline getirir. Bu durum, özellikle anı fotoğraflarında belirginleşir. Aile içi anlar, kutlamalar ya da gündelik sahneler, fotoğraf aracılığıyla belirli anlara indirgenir. Zaman içinde ise bu imgeler, yaşanmış deneyimin kendisiyle özdeşleştirilmeye başlanır.

Sontag’ın Başkalarının Acısına Bakmak (2004) adlı çalışmasında geliştirdiği etik tartışma da bu bağlamda önemlidir. Fotoğraf, uzak olanı yakınlaştırırken, aynı zamanda onu tüketilebilir bir imgeye dönüştürebilir. Fotoğrafik temsil, bakan kişi ile temsil edilen arasında bir mesafe kurar. Bu mesafe, anı fotoğraflarında daha örtük bir biçimde işlese de, aile fotoğraflarının da her zaman bir seçme ve dışlama mantığıyla üretildiğini gösterir. Sontag’ın yaklaşımı, fotoğrafın hem belge hem de yorum; hem kanıt hem de estetik bir nesne olarak çift yönlü bir işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

1.2. Roland Barthes: Studium, Punctum ve Fotoğrafa Bakma Deneyimi

Roland Barthes, Camera Lucida (1993) adlı çalışmasında fotoğrafı yalnızca göstergebilimsel bir nesne olarak değil, öznel ve duygulanımsal bir deneyim olarak ele alır. Onun bakışında fotoğrafın ayırt edici niteliği, geçmişte var olmuş bir ana doğrudan referans vermesidir. Fotoğraf, “orada olmuş” olana dair yadsınamaz bir bağ kurar ve bu bağ, fotoğrafı diğer görsel imgelerden ayırır. Barthes fotoğrafa bakma olgusunu -kendi deneyimlerinden yola çıkarak- açıklamak için iki temel kavram önerir: studium ve punctum.

Studium, fotoğrafın kültürel olarak paylaşılabılır, öğrenilmiş ve okunabilir anlam katmanını ifade eder. Fotoğrafın konusu, kompozisyonu, tarihsel bağlamı ve toplumsal normlara uygunluğu üzerinden kurulan bu ilgi alanı, fotoğrafçının iletmek istediği mesajla izleyicinin kurduğu uzlaşmaya dayanır (Barthes, 1993). Aile fotoğraflarında studium, çoğunlukla düzenli, poz verilmiş ve “olması gereken” aile imgeleri üzerinden işlemektedir.

Punctum ise studium’un ötesine geçen, izleyiciyi beklenmedik biçimde etkileyen kişisel bir ayrıntı ya da duygulanımdır. Fotoğrafa dışarıdan eklenen bir anlam değil, fotoğraftan “fırlayan” bir etkidir. Barthes, punctum’u annesinin çocukluk fotoğrafı üzerinden tartışırken, bu etkinin zamansal bir boyut taşıdığını da vurgular: fotoğraf, geçmişte donmuş bir anın geri döndürülemezliğini izleyiciye hissettirir (Barthes, 1993).



Görsel 1. Aile fotoğrafında kültürel olarak okunabilir düzen (studium) ve izleyicide kişisel bir etki yaratan ayrıntı (punctum).

Bu ayırım, anı fotoğraflarını anlamak açısından belirleyici bir unsurdur. Aile albümleri, bir yandan kültürel olarak tanınabilir anlatılar (studium) sunarken, diğer yandan bireysel belleği harekete geçiren, tamamen öznel okumalar (punctum) üretir. Fotoğrafa bakma pratiği bu nedenle sabit bir anlam çözümlemesi değil; zamana, deneyime ve izleyicinin belleğine bağlı olarak sürekli değişen bir karşılaşma sürecidir.

2. Fotoğrafın Toplumsallaşması ve Aile Kurumundaki Yeri

2.1. Teknolojik Demokratikleşme: Kodak ve 'Ev Modu' Fotoğrafçılığının Doğuşu

Fotoğrafın teorik tartışmalarının yanı sıra, onun toplumsal tarihi de en az o kadar önemlidir. Fotoğraf makinesinin toplumun tüm katmanları tarafından tanınıp ulaşılabilir bir araç haline gelmesindeki en büyük dönüm noktası, 1888'de George Eastman'ın ilk Kodak kamerasını piyasaya sürmesidir. "Siz düğmeye basın, gerisini biz hallederiz" sloganıyla ünlünen bu makine, fotoğrafı büyük, hantal, pahalı ve teknik bilgi gerektiren bir uğraş olmaktan çıkarıp küçük, taşınabilir, kullanımı kolay ve uygun fiyatlı bir 'kitle kültür ürünü' haline getirmiştir (Freund, 2006: 89).

Bu kolaylaştırıcı teknoloji, 'ev modu fotoğrafçılığının' (home-mode photography – Chalfen, 1987) veya 'vernaküler fotoğrafın' (Batchen, 2002) önünü açmıştır. Artık insanlar, yalnızca stüdyolarda çekilen resmi ve tek tip portrelerle sınırlı kalmamış, kendi gündelik hayatlarına, ailevi anlarına ve kişisel hikayelerine dair spontane ve samimi kareleri belgeleme imkânı bulmuştur. Wolfman Raporu'na göre, 1983 itibarıyla ABD'deki ailelerin %93.2'si bir tür kamera ekipmanına sahipti (Chalfen, 2008: 14). Bu yaygınlaşma, toplumsal belleğin ve kültürel miras anlayışının kökten değişmesine neden olmuştur.

2.2. Fotoğrafın Toplumsal İşlevi: 'Aile'nin Görsel Tarihi

Fotoğraf makinesinin bu denli yaygınlaşmasıyla birlikte, toplumsalın en küçük birimi olan aile kurumunun 'görsel inşa süreci' başlamıştır. Toplumsalın ve temel birimi olan ailenin görsel inşası, fotoğraf makinesinin kitleselleşmesiyle mümkün olmuştur. Doğal olarak, bu gelişme fotoğrafın anlamını tekrar sorgulamayı gerektirmektedir. Söz konusu dönemde fotoğraf, adeta idealize edilmiş aile imgeleri üretmenin bir enstrümanına dönüşmüştür. Fotoğrafın toplumsallaşma süreci, onun kendi doğasında içkin olan özellikleri ön plana çıkarmıştır. Bunlar; gerçeği yüzey üzerine, el emeği olmaksızın ve teknik bir araçla resmetmesi, optik bakış açısı, "an"ı yakalayabilmesi, çoğaltılabilirlik, belgesel değer, kanıt oluşturma, tanıklık etme, bilgi aktarımı, görsel bir toplumsal bellek inşası, çoklu kullanım alanı ve demokratik yapıdır (Özdamar Akarçay, 2014: 81). Aile albümleri de bu bağlamda, ev içi tarihin kayıt altına alındığı, nesiller arası bağların temsil edildiği ve aile kimliğinin görselleştirildiği kişisel arşivlere dönüşmüştür.

Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art* (1990) adlı çalışmasında, aile fotoğrafçılığının toplumsal işlevlerini detaylıca analiz etmektedir. Ona göre fotoğraf, 'ideal aile imgelerini' sürdürür ve ailevi rolleri ritüelleştirir. Aile fotoğrafları, toplumsal cinsiyet, sınıf ve saygınlık ideolojilerini kodlayan 'toplumsal hiyeroglifler'dir (Bourdieu, 1990: 30). Bourdieu (1990: 14) aile fotoğrafçılığının ardındaki motivasyonları şu başlıklarda toplar: zamanın yıkıcı gücünü yenme (anıların korunması), başkalarıyla iletişimi teşvik etme, kendini gerçekleştirme, prestij tatmini ve oyun/eğlence/kaçış.



Görsel 2. Aile albümünde kronolojik düzen ve normatif aile anlatısının görsel kurulumu.

Aile albümleri genellikle kronolojik bir düzende oluşturulur. İlk sayfaları evlilik fotoğrafları, ardından bebeğin doğumu, ilk adımlar, okul yılları, tatiller ve diğer ailevi ritüellerin (düğün, sünnet, asker uğurlama vb.) fotoğrafları takip eder (Ulivucci, 2023: 26). Bu albümler, ailenin kendisine dair anlatısını görselleştirir ve 'olması gereken' ideal aile imgesini pekiştirir (Chambers, 2001: 75).

Bu tarihsel çerçeve, aile albümlerinin yalnızca belirli bir döneme ait sabit formlar olmadığını; aksine, teknolojik, toplumsal ve kültürel koşullara bağlı olarak dönüşen bellek pratikleri olduğunu göstermektedir. Basılı albümler, fotoğrafların maddi varlığına, dokunulabilirliğine ve ev içi dolaşımına dayalı bir hatırlama rejimi üretirken; bu rejim,

fotoğrafın üretim ve saklanma biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Albüm, bu anlamda, yalnızca geçmişi saklayan bir nesne değil; geçmişin nasıl hatırlanacağını belirleyen bir anlatı düzenidir (Chambers, 2001; Bourdieu, 1990).

Fotoğraf teknolojilerindeki dönüşüm, bu anlatı düzenini de kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Analog dönemde sınırlı sayıda üretilen ve fiziksel olarak muhafaza edilen aile fotoğrafları, dijitalleşmeyle birlikte sayıca artmış, dolaşımı hızlanmış ve saklama biçimleri köklü biçimde değişmiştir. Fotoğrafın bu süreçte maddi bir nesneden dijital bir imgeye dönüşmesi, aile albümlerinin hem yapısını hem de işlevini yeniden tanımlamıştır. Dijital albümler, kronolojik ve kapalı aile anlatılarından ziyade, seçilebilir, yeniden düzenlenebilir ve farklı bağlamlarda yeniden dolaşıma sokulabilir görsel arşivler hâline gelmiştir.

Bu dönüşüm, anı fotoğrafçılığını yalnızca geçmişi muhafaza eden bir pratik olmaktan çıkararak, hatırlama ile paylaşma, bellek ile görünürlük arasındaki ilişkiyi yeniden kuran bir alan hâline getirmiştir. Basılı albümlerde daha sınırlı ve mahrem bir dolaşıma sahip olan aile imgeleri, dijital ortamda daha geniş ve belirsiz izleyici kitlelerine açılmaktadır. Buna rağmen, gerek analog gerek dijital olarak üretilen anı fotoğrafları, zamanla yeni anlamlar kazanarak nostaljik okumaların, kayıp duygusunun ve kişisel belleğin taşıyıcısı olmayı sürdürmektedir. Bu süreklilik, aile albümlerinin fotoğraf tarihi içindeki yerini yalnızca geçmişe ait bir pratik olarak değil, dönüşen bir bellek formu olarak ele almayı gerekli kılmaktadır.

3. Anı Fotoğraflarına Bakmak: Bellek, Zaman ve Temsilin Kuruluşu

3.1. Bellek: Kişisel ve Kolektif Anlatıların Kuruluşu

Anı fotoğrafları ve aile albümleri, belleğin pasif biçimde saklandığı alanlar olmaktan ziyade, bireysel ve toplumsal anlatıların kurulduğu görsel pratikler olarak işlev görmektedir. Bu fotoğraflar, yalnızca geçmişte yaşanmış anlara işaret etmez; aynı zamanda geçmişin hangi biçimde hatırlanacağını, hangi anların seçileceğini ve hangilerinin dışarıda bırakılacağını belirleyen bir bellek düzeni üretir. Bu yönüyle aile fotoğrafları, bireysel hafıza ile kolektif çerçeveler arasında aracılık eden “bellek kapları” olarak değerlendirilebilir (Halbwachs, 1993).

Belleğin bu kurucu niteliği, fotoğraflara bakma pratiğinde somutlaşmaktadır. Fotoğraf, anlamını tek başına taşıyan kapalı bir nesne değildir; her bakışta yeniden yorumlanan, deneyimle ve zamansallıkla şekillenen bir ilişki alanıdır. Aile albümleri, bu ilişkinin en belirgin biçimde gözlemlenebildiği yapılarıdır. Albümlerde yer alan fotoğraflar yalnızca kişisel anıları çağırılmaz toplumsal olarak paylaşılan aile anlatılarını, normları ve değerleri yeniden üretir.

Roland Barthes’ın studium ve punctum ayrımı, bu çok katmanlı bellek yapısını anlamak açısından işlevsel bir kavramsal çerçeve sunmaktadır (Barthes, 1993). Studium, fotoğrafın kültürel olarak tanınabilir ve paylaşılan anlam alanını ifade eder. Poz verilmiş, düzenlenmiş aile portreleri bu bağlamda, aile kurumunun toplumsal normlara uygun ideallerini yansıtan görsel anlatılar üretir. Kompozisyon, beden duruşları, giyim ve mekân seçimi, “olması gereken” aile imgesini kurmaya yönelik bilinçli ya da yarı bilinçli tercihlerdir. Bourdieu’nun (1990: 80–83) belirttiği gibi, poz verme eylemi, bireyin kendisini

belirli bir toplumsal beklentiye uygun biçimde sunması anlamına gelir; bu durum, aile fotoğraflarını normatif bir bellek pratiğine dönüştürür.

Buna karşılık punctum, fotoğrafın kültürel senaryosunu aşan, izleyiciyi kişisel düzeyde etkileyen ve çoğu zaman öngörülemez bir ayrıntı olarak ortaya çıkar. Albümlerin arka sayfalarında yer alan, plansız ya da gündelik anlara ait fotoğraflarda bu etki daha belirgin hâle gelebilir. Eskimiş bir oyuncak, yüz ifadesindeki geçici bir kırılma ya da arka planda fark edilen sıradan bir detay, izleyicide kişisel bir anıyı ya da duygulanımı tetikleyebilir. Bu tür okumalar, belleğin yalnızca toplumsal olarak paylaşılan anlatılardan değil, öznel deneyimlerden de beslendiğini göstermektedir (Barthes, 1993: 96).



Görsel 3. Normatif anlatının dışında kalan gündelik fotoğraflar.

Bu bağlamda bellek, fotoğraf aracılığıyla sabitlenen bir içerik değil; her bakışta yeniden kurulan, zamana ve bağlama bağlı olarak dönüşen bir süreçtir. Aynı aile fotoğrafı, farklı zamanlarda ve farklı bakışlarla incelendiğinde, yeni anlamlar ve duygular üretebilir. Bu durum, anı fotoğraflarını yalnızca geçmişin belgeleri olarak değil, şimdiki zamanda işleyen ve sürekli yeniden anlam kazanan görsel anlatılar olarak değerlendirmeyi gerekli kılar. Aile albümleri, bu yönüyle, belleğin hem bireysel hem de kolektif düzeyde nasıl kurulduğunu gözlemlemeye imkân tanıyan dinamik arşivlerdir.

3.2. Zaman: Geçmiş ve Şimdi Arasında Kurulan İlişki

Anı fotoğrafları, zamanı doğrusal ve kapanmış bir geçmiş olarak sunmaktan ziyade, geçmiş ile şimdi arasında sürekli olarak yeniden kurulan bir ilişki alanı yaratmaktadır. Fotoğraf, belirli bir anı donduruyor gibi görünse de bu donma durumu zamanı askıya alan değil, onu farklı zamansal katmanlarla birlikte yeniden dolaşıma sokan bir işleve sahiptir. Bu nedenle fotoğraflar, yalnızca geçmişe ait belgeler olarak değil, şimdiki zamanda etkin olan zamansal nesneler olarak ele alınmalıdır.

Fotoğrafın bu zamansal işleyişi, zamanı “kristalleştiren” bir araç olarak tanımlanmasıyla açıklanabilir (Lazzarato, 2016). Fotoğraf, geçmişte gerçekleşmiş bir anı, şimdiki zamanda görünür kılarak, zamanın farklı kiplerini aynı yüzey üzerinde bir araya getirir. Barthes’ın

fotoğrafı bir “anı” olarak değil, geçmişteki bir anın şimdide süren varlığı olarak düşünmesi bu noktada açıklayıcıdır. Fotoğraf, geçmişe işaret etmekle birlikte, yalnızca orada kalmaz; şimdinin içine sızar ve gelecekte de yeniden okunmaya açık bir iz olarak varlığını sürdürür (Barthes, 1993: 109).

Aile albümleri, bu zamansal ilişkiselliğin en somut biçimde gözlemlenebildiği yapılardır. Albümlerde yer alan fotoğraflar, geçmişin şimdiki zamanda tekrar tekrar canlandırıldığı, yeniden yorumlandığı ve her bakışta farklı anlamlar kazandığı arşivler olarak işlev görmektedir. Örneğin, 1950’lerde çekilmiş bir aile piknik fotoğrafı, ilk bakışta belirli bir döneme ait nostaljik bir atmosfer çağırıştırabilir (Calafato, 2024). Ancak aynı fotoğraf, farklı bir tarihsel ve toplumsal bilinçle incelendiğinde, sınıfsal ilişkiler, toplumsal cinsiyet rolleri ya da gündelik hayatın ideolojik düzenlemeleri üzerine eleştirel okumalar üretmeye imkân tanımaktadır. Bu durum, fotoğrafın zamanla sabitlenen bir anlam taşımadığını; aksine, zamana bağlı olarak çoğalan anlam katmanları ürettiğini göstermektedir.

Bu çok katmanlı zamansallık, Henri Bergson’un “süre” (duration) kavramı ve bu kavramı takip eden Gilles Deleuze’nün yorumlarıyla birlikte düşünüldüğünde daha da belirginleşir. Bergson’a göre zaman, ölçülebilir ve bölünebilir bir çizgi değil; geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği akışkan bir deneyimdir (Bergson, 1997: 9). Fotoğrafa bakma pratiği de bu süre anlayışıyla örtüşür. Bir fotoğrafla karşılaşma anında izleyici, yalnızca o ana ait görsel veriyi algılamaz; kendi geçmiş deneyimleri, anıları ve duygulanımlarıyla birlikte fotoğrafı yeniden duyumsar. Deleuze’nün süre kavramını geliştirdiği biçimiyle fotoğraf geçmiş ile şimdi arasında durağan bir köprü değil, sürekli hareket hâlindeki bir zamansal ilişki üretir (Deleuze, 2021: 100).

Bu bağlamda fotoğraf, geçmiş olduğu gibi geri çağıran bir bellek nesnesi değil; geçmişin şimdiki zamanın bakış açısıyla yeniden kuran bir zamansal pratiktir. Fotoğrafların anlamı, üretildikleri anda sabitlenmez; her yeni karşılaşmada, her yeni bağlamda yeniden şekillenir. Price’ın (2004: 120) belirttiği gibi, fotoğraflar geçmiş ile şimdi arasında sürekli bir “enerji alışverişi” sağlar. Bu alışveriş, fotoğrafı yalnızca hatırlamanın değil, zamansal farkındalığın ve yeniden anlamlandırmanın da aracı hâline getirir.

Dolayısıyla anı fotoğrafları, zamanı donduran imgeler olarak değil; zamanın farklı katmanlarını bir araya getiren ve bu katmanlar arasında ilişki kuran görsel anlatılar olarak değerlendirilmelidir. Aile albümleri, bu anlatıların süreklilik kazandığı, geçmişin her bakışta yeniden üretildiği ve şimdiki zamana taşındığı zamansal alanlar olarak fotoğrafın bellekle kurduğu ilişkinin dinamik doğasını görünür kılmaktadır.

3.3. Temsil: İdeoloji, Seçme ve Görsel Anlatı

Anı fotoğrafları ve aile albümleri, çoğu zaman doğal, kendiliğinden ve tarafsız kayıtlar olarak algılanır. Ancak temelde (babanın fotoğrafçı rolü ve annenin albüm oluşturmadaki rolü gibi) seçme ve dışlama üzerine kurulu temsili yapılardır. Fotoğraf, gerçekliğin tamamını değil; belirli anları, bedenleri ve ilişkileri çerçeve içine alarak görünür kılar. Bu nedenle aile fotoğrafları yaşanmış olanı yansıtmakla birlikte ayrıca nasıl hatırlanması gerektiğine dair görsel bir düzen sunar. Temsil, bu bağlamda, fotoğrafın kaçınılmaz ve kurucu bir boyutu olarak ortaya çıkmaktadır.

Pierre Bourdieu'nun aile fotoğrafçılığına ilişkin çözümlemeleri, bu temsili yapıyı anlamak açısından önemli bir kuramsal zemin sağlamaktadır. Bourdieu'ye göre aile fotoğrafları, toplumsal düzeni ve normları yeniden üreten görsel pratiklerdir. Fotoğraflar aracılığıyla aile, kendisini uyumlu, bütünlüklü ve saygın bir yapı olarak sunar; çatışmalar, kopuşlar ve uyumsuzluklar çoğu zaman kadraj dışında bırakılır (Bourdieu, 1990: 30). Bu durum, aile albümlerinin yalnızca kişisel anıların değil, aynı zamanda toplumsal ideallerin de taşıyıcısı olduğunu gösterir.

Bu temsili düzen, özellikle ritüel anlara ait fotoğraflarda belirginleşir. Düğünler, bayramlar, mezuniyetler ve benzeri geçiş anları aile albümlerinde merkezi bir yer tutar. Bu fotoğraflar, aile kurumunun sürekliliğini ve meşruiyetini pekiştiren görsel anlatılar üretir. Söz konusu anlatılar, bireylerin gerçek deneyimlerinden bağımsız değildir; ancak bu deneyimler, fotoğrafın çerçevesi içinde belirli bir uyum ve düzen mantığına göre yeniden kurgulanır. Böylece fotoğraf, yaşanmış olanı olduğu gibi aktarmaktan ziyade toplumsal olarak kabul edilebilir bir aile hikâyesi kurar.

Susan Sontag'ın fotoğrafı bir temellük pratiği olarak ele alan yaklaşımı, bu noktada açıklayıcıdır. Fotoğraf, gerçekliği kaydetmekle kalmaz; onu sahiplenir, düzenler ve belirli anlamlar doğrultusunda yeniden sunar (Sontag, 2010). Aile fotoğraflarında bu temellük, gündelik hayatın belirli kesitlerinin seçilmesi ve diğerlerinin görünmez kılınmasıyla işler. Kameranın yöneldiği anlar kadar yönelmediği anlar da temsilin ideolojik sınırlarını belirler. Bu bağlamda temsil, yalnızca fotoğrafta görünenler üzerinden değil, görülmeyenler üzerinden de okunmalıdır.

Bununla birlikte, aile albümlerindeki tüm fotoğraflar aynı temsili düzene bütünüyle tabi değildir. Poz verilmemiş, rastlantısal ya da gündelik anlara ait fotoğraflar idealize edilmiş aile anlatısını sarsıntıya uğratabilir. Bir çocuğun ağlama anı, kontrolsüz bir beden hareketi ya da kadrajın kenarında kalan sıradan bir detay albümün kurduğu anlatıyı bozarak deneyimin daha karmaşık ve çelişkili yönlerini görünür kılabilir. Genel çerçevede, Barthes'ın punctum kavramıyla ilişkilendirilebilecek bu tür anlar, temsildeki boşluklardan sızan ve izleyicide güçlü bir etki yaratan görsel izlenimler üretir (Barthes, 1993).

Bu gerilim, anı fotoğraflarının hem normatif hem de potansiyel olarak dönüştürücü bir niteliğe sahip olduğunu göstermektedir. Bir yandan fotoğraflar, aileye dair baskın ideolojileri ve toplumsal beklentileri yeniden üretirken; diğer yandan, bu ideolojilerin tam olarak denetleyemediği gündelik ayrıntılar aracılığıyla temsilin sınırlarını açığa çıkarır. Aile albümleri bu açıdan, düzen ile düzensizlik, ideal ile deneyim, görünürlük ile gizlenme arasındaki müzakerelerin izlenebileceği görsel alanlar olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak temsil, anı fotoğrafçılığında sabit ve tekil bir anlam üretim süreci değil; bakma pratiğiyle birlikte sürekli olarak yeniden kurulan bir ilişkidir. Fotoğraflar, aileye dair anlatıları hem pekiştirir hem de bu anlatıların kırılganlığını görünür kılar. Bu çift yönlü yapı, anı fotoğraflarını yalnızca nostaljik imgeler olarak değil, toplumsal ideolojilerin ve bireysel deneyimlerin kesiştiği dinamik görsel anlatılar olarak ele almayı mümkün kılar.

Sonuç

Bu çalışma, anı fotoğrafçılığı ve aile albümlerini, fotoğrafın gerçeklik, bellek ve temsil ile kurduğu ilişki üzerinden ele alarak, gündelik fotoğrafların sıradan görünümünün

ardındaki karmaşık anlam katmanlarını görünür kılmayı amaçlamıştır. Fotoğraf, bu bağlamda, yalnızca geçmişi belgeleyen bir araç değil; bireysel ve toplumsal hafızanın nasıl kurulduğunu, hangi anların hatırlanmaya değer bulunduğunu ve bu seçimin hangi kültürel normlar çerçevesinde şekillendiğini açığa çıkaran bir görsel pratiktir.

Aile albümleri, kronolojik bir geçmiş kaydı olmanın ötesinde, seçilmiş anlar aracılığıyla oluşturulan görsel anlatılar olarak işlev görmektedir. Bu anlatılar, aileye dair ideal imgeleri yeniden üretirken, aynı zamanda bireysel deneyimlerin, duygulanımların ve zamanla değişen anlamların da izlerini taşır. Fotoğraflara bakma pratiği, bu nedenle, sabit bir anlam çözümlemesinden ziyade, her bakışta yeniden kurulan, öznel ve zamansal bir yorum sürecini içerir. Bellek, fotoğraf aracılığıyla yalnızca saklanan bir içerik değil; sürekli yeniden üretilen, güncellenen ve bağlama göre dönüşen dinamik bir yapı olarak ortaya çıkar.

Çalışma boyunca tartışıldığı üzere, fotoğrafın indeksik niteliği, onun “orada olmuş” olana dair güçlü bir referans sunmasını sağlarken; temsil boyutu, bu referansın her zaman seçilmiş, çerçevelenmiş ve ideolojik olarak yüklü olduğunu göstermektedir. Aile fotoğrafları, genellikle uyum, süreklilik ve bütünlük vurgusu taşıyan imgeler üretme eğilimindedir. Bununla birlikte, poz verilmemiş, rastlantısal ya da gündelik anlara ait fotoğraflar, bu idealize edilmiş anlatının dışına taşan çatlaklar oluşturarak, belleğin daha kişisel ve duygulanımsal boyutlarını görünür kılabilir. Bu gerilim, anı fotoğraflarını sosyolojik ve kültürel analiz açısından verimli kılan temel dinamiklerden biridir.

Dijital dönüşüm, anı fotoğrafçılığı ve aile albümlerinin yapısını ve işlevini önemli ölçüde dönüştürmüştür. Basılı albümlerin maddi sürekliliğine dayalı bellek pratiği, yerini dijital ortamlarda depolanan, paylaşılan ve dolaşıma sokulan görüntülere bırakmıştır. Günümüzde fotoğraf, insanlar tarafından bakılan bir imge değil; dijital platformlar ve algoritmalar tarafından sınıflandırılan, sıralanan ve anlamlandırılan paylaşım odaklı bir veri hâline gelmiştir. Bu durum, anı fotoğrafçılığını daha görünür, daha hızlı dolaşıma giren; ancak aynı zamanda daha kırılabilir ve geçici bir bellek pratiğine dönüştürmektedir.

Dijital ortamda üretilen ve paylaşılan anı fotoğrafları, benlik sunumu, toplumsal onay ve görünürlük arayışıyla iç içe geçerek, aile albümlerinin işlevini yeniden tanımlamaktadır. Geleneksel albümlerde daha sınırlı ve mahrem bir dolaşıma sahip olan aile imgeleri, dijital çağda daha geniş ve belirsiz izleyici kitlelerine açılmakta; bu da hatırlama ile sergileme, bellek ile performans arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Buna karşın, dijital fotoğraflar da analog örneklerde olduğu gibi, zamanla yeni anlamlar kazanmakta; geçmişe dair nostaljik okumaların, kayıp duygusunun ve öznel bağların taşıyıcısı olmayı sürdürmektedir.

Sonuç olarak, anı fotoğrafçılığına ve aile albümlerine bakmak, yalnızca geçmişe yönelik nostaljik bir eylem değildir. Bu bakış, belleğin nasıl kurulduğunu, temsilin hangi ideolojik ve kültürel çerçeveler içinde şekillendiğini ve fotoğrafın dijital dönüşümle birlikte nasıl yeni anlam rejimlerine dâhil olduğunu sorgulayan analitik bir pratiktir. Fotoğraf, bu çalışmada ele alındığı biçimiyle, geçmiş donduran pasif bir kayıt olmaktan ziyade; geçmiş şimdikle ilişkilendiren, her bakışta yeniden üretilen ve geleceğe taşınan canlı bir bellek alanı olarak değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Barthes, R. (1993). *Camera Lucida* (R. Howard, Trans.). Vintage Classics.
- Batchen, G. (2002). *Burning with desire: The conception of photography*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bazin, A. (2013). Fotoğraf görüntüsünün varlıkbilimi. C. Aydemir (Ed.) içinde, *Fotoğraf neyi anlatır?* (ss. 57–72). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Bergson, H. (1997). *Matter and memory* (N. M. Paul & W. S. Palmer, Çev.). New York, NY: Zone Books.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: A middle-brow art* (S. Whiteside, Çev.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Calafato, Ö. B. (2024). *Modern Türk vatandaşının inşası*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Chalfen, R. (1987). *Snapshot versions of life*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Chambers, D. (2001). *Representing the Family*. London: Sage Publications.
- Deleuze, G. (2021). *Bergsonizm* (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Değirmenci, K. (2015). Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine. *Yedi*(13), 1-10. <https://doi.org/10.17484/yedi.37975>
- Freund, G. (2006). *Fotoğraf ve toplum* (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Halbwachs, M. (1993). *On Collective Memory*. Lewis A. Coser (Ed.). London: The University of Chicago Press: London.
- Lazzarato, M. (2016). *Videofelsefe* (Ş. Ç. Solmaz, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Mirzoeff, N. (2016). *How to see the world*. New York, NY: Basic Books.
- Özdamar Akarçay, G. (2014). Fotoğraf sahaya iniyor, özdeşünümsellik yükseliyor. *Kültür ve İletişim*, 17(34), 76–99.
- Price, M. (2004). *Fotoğraf: Çerçeveedeki Gizem* (Ayşenaz Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2010). *Fotoğraf üzerine* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ulivucci, C. (2023). *Fotoğrafların anlattığı: Aile belleğini yeniden okumak* (Z. Y. Kahyaoğulları, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Aile fotoğrafında kültürel olarak okunabilir düzen (studium) ve izleyicide kişisel bir etki yaratan ayrıntı (punctum). (Kişisel arşiv, 2025).

Görsel 2. Aile albümünde kronolojik düzen ve normatif aile anlatısının görsel kurulumu. (Kişisel arşiv, 2025).

Görsel 3. Normatif anlatının dışında kalan gündelik fotoğraflar. (Kişisel arşiv, 2025).

Bu makale iThenticate intihal tespit yazılımıyla taranmıştır. / This article has been scanned by iThenticate plagiarism detection software.

Bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur. / In this study, the rules stated in the “Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive” were followed.

Araştırma iki yazar tarafından yürütülmüştür (ilk yazarın katkı Oranı: %70, ikinci yazarın katkı oranı %30,). / The research was conducted by two authors (The first author’s contribution is 70%, the second author’s is 30%,)

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır. / There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.