

ETNOGRAFİK BİR VERİ OLARAK FOTOĞRAF: TEMSİL, DÜŞÜNÜMSELLİK VE GERÇEKÇİLİK

Koray DEĞİRMENCİ*

Gönderim/Received: 13 Eylül/September 2018
Kabul/Accepted: 16 Kasım/November 2018

Öz

Fotoğrafın gerçeklik olarak nitelendirilen olgu ile kendine özgü ve doğrudan bir bağ kurduğu varsayımı, tüm eleştirilere rağmen kültürel olarak kökleşmiş bir inancı ifade etmektedir. Dolayısıyla fotoğraf geçmişte olduğu gibi bugün de farklı alanlarda bir kanıt ve veri aracı olarak kullanıldığı gibi sosyoloji ve antropoloji alanında da etnografik veri olarak kullanılan bir ortamdır. Fotoğrafa özgü gerçekçiliğe getirilen eleştiriler ve etnografi kavramının gerçeklik ile ilişkisine yönelik tartışmalar hem bir veri olarak fotoğrafın hem de araştırma pratiğinin gerçeklikle ve temsil edilen şeylerle ilişkisini sorgulamaktadırlar. Bu eleştirilerin somutlaştırımı olarak geç modernist ve postmodern eleştiriler sosyal bilimlerde düşününsel bir paradigmanın oluşmasına neden olmuşlardır. Bu çalışma genelde postmodern etnografi olarak adlandırılacak yaklaşımdan gelen eleştiriler, özelde de Bruno Latour'un düşününsellik kavramına getirdiği açılımlar ışığında fotoğrafın etnografik çalışmalarda nasıl kullanılabileceği üzerinde düşünmekte ve bu çerçevede işlevsel olabilecek farklı yaklaşımları eleştirel olarak incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Antropoloji, Etnografi, Düşününsellik, Gerçekçilik

Photography as Ethnographic Data: Representation, Reflexivity and Realism

Abstract

The assumption that the photograph has a specific and direct connection with what is described as reality implies a culturally rooted belief in spite of all criticism. Thus, as in the past, photographs are still used as a means of evidence and data in

* Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, KAYSERİ | koray@erciyes.edu.tr

different fields, and are also used as ethnographic data in sociology and anthropology. The criticisms brought to the photographic realism and the debates on the relation between reality and ethnography both question the relation between the photography as data and the practice of research on the one hand and the reality and the things represented on the other. Late modernist and postmodern criticism as an embodiment of these criticisms has led to the formation of a paradigm of reflexivity in social sciences. In the light of the criticisms of what is usually called postmodern ethnography, and especially Bruno Latour's expansions on the concept of reflexivity, this study dwells on the issue of how photography can be used in ethnographic studies and critically examines different approaches that may be operational in this framework.

Keywords: *Photography, Anthropology, Ethnography, Reflexivity, Realism.*

Giriş: Fotografik gerçekçilik ve bir veri olarak fotoğraf

Fotoğraf, kavramsal bir yüzey olarak değil kendi başına bir veri olarak görüldüğü her durumda ampirik bir olgu olarak tahayyül edilmelidir. Fotoğrafın ampirik bir olgu olarak kavranması, içinde iki farklı zorunlu önerme barındırmaktadır: Fotoğraf verili bir tarihsel/mekânsal bağlamda belirli bir nesnenin kayıdır ve duyularımızın algıladığı, duyumsadığı şeylerin kaydını almaktadır. Bu iki ifade aynı gibi görünse de birbirinden hayli farklı kavramsal kökleri ve sonuçları olan önerme ya da varsayımları ifade etmektedirler. Bu düzlemde iki önerme henüz metodolojik değilse de epistemolojik kökleri olan önermelerdir ve zorunlu olarak bizlerin dışımızda gibi görünen şeylerle kurduğumuz bağı ve bunu da sarmalayan bir hakikat ya da gerçeklik ilişkisini gündeme getirmektedir. Bu denkleme bir başka değişkeni daha doğrusu ikiliği eklediğimizde durum daha da karmaşıklaşmaktadır: Birazdan açıklanacağı gibi fotoğrafın hem yorum içermeyen ve doğrudan bir kayıt olduğu şeklindeki kültürel kaynakları olan inanç ısrarlı bir şekilde karşımızda durmaktadır, hem de fotoğraf pratiğinin kendisi öznel bir pratik olarak tahayyül edilmektedir. Bu iki farklı önermenin aynı düzlemde dile getirilmesi bu saptamayı daha da karmaşık hale getirmektedir. Dahası bu iki uzlaşmaz niteliğin fotoğrafın ontolojik açıklamalarında da yaygın olarak bir arada kullanılabildiğini görmekteyiz. Fotoğrafın duyularımızın algıladığı şeyleri kayıt ettiği şeklindeki naif yorum her ne kadar eleştirilse de fotoğrafın veri olarak görüldüğü konum için bu yorumun itibarını belirli bir düzeyde koruması tartışılmaz önemdedir. Bu uzlaşmaz çelişki barındıran iki alan, aslında fotoğrafın tarihinin hemen her dönemine ve erken dönemdeki fotoğrafın söylemsel alanına da sirayet etmiş bir ikiliği temsil etmektedir. Bu, bir yandan fotoğrafın sanat veya bilim/teknoloji olarak görüldüğü ikilik alanını diğer taraftan ve bununla

ilişkili olarak benim bu bağlamda fotoğrafın fenomenolojik ve ontolojik diyebileceğim (fotoğrafın ikonik ve belirtisel niteliği diye de betimleyebileceğimiz) anlamlarını içermektedir. Bu bağlamda fenomenolojik olan nitelikler mucitlerin anıların kaydedilmesi ya da en gerçekçi resim diyebilecekleri alana tekabül ederken, fotoğrafın ontolojik alanı ise bir sihir olarak fotoğrafa denk düşmektedir.

Ancak öncelikle türsel bir fotografik gerçekçilik kavramının ve bu kavramın yarattığı kendine özgü bir temsil formunun bulunduğunu varsayacağım. Her ne kadar fotoğraf üzerine yaklaşık bir buçuk asırdır süren tartışmalar fotoğrafın nesnesiyle kurduğu ilişkiye yeni boyutlar kazandırmışsa da, fotoğraf, sonra çok kısaca değineceğim dijital dönüşümün ardından bile, kanıt aracı olma ve nesnesiyle kurduğu doğrudanlık niteliklerini kültürel ve toplumsal olarak büyük ölçüde korumaktadır. Bu kökleşmiş kültürel inancın oluşmasında ve bugün bile etkisini sürdürmesinde 19. yüzyılda fotoğrafa dair algıların ve fotoğrafa ilişkin klasik kuramların etkisi büyüktür. 19. yüzyılda fotoğraf, erken dönemde bile bazı aykırı sesler yükselse de, “gerçekliğin aynası” olma niteliği atfedilen ve temelde nesnellığı ortaya çıkaran bir form olarak görülmüştü. Her ne kadar farklı bağlamlarda birçok farklı anlamlar barındırsa da türsel bir fotografik gerçekçilik nosyonunun temelde iki düzlemine saptayabiliriz. Bunlardan birincisi fotoğrafın üretim süreci nedeniyle güçlü bir varsayıma, fotoğrafın bir mekanik yeniden üretim formu olduğu ve kendiliğindenlik taşıdığı varsayımına yaslanmaktadır.¹ Bir diğer düzlem fotoğraf ile nesnesi arasında özel bir ilişki tahayyül etmekte ve fotoğrafı iz/temas/aşınma nosyonlarına dayandıran, Peirce’e (1998) dayanarak onu belirtisel (*indexical*) bir gösterge olarak kavrayan bir varsayımla temellenmektedir. Gerçekçiliğe ontolojik bir nitelik kazandıran bu nitelik diğer taraftan fotoğrafı aşkınlık gereksinimi olmadan bir sanat eseri haline getiren (*doğanın kalemi*) ve mimesisin kendisini de sanat ve bilim arasındaki kesişme noktasına taşıyan bir konumu ifade etmektedir. Özellikle bu belirtisellik niteliği ve fotoğrafın erken

¹ Kuşkusuz bu mevzu, üzerine hayli düşünülmesi gereken bir nokta. Ancak bu, tartışmanın sınırlarını aştığı için konuyu okuyucunun ileri araştırmasına bırakmak zorundayım. Metinde bir yandan gerekli literatürü okuyucuya sunmakla diğer taraftan da farklı kavramların en çok somutlaştığı bağlamları vermekle yetineceğim. Fotoğrafın doğrudanlığına en güzel örneklerden birisi Daguerre’in fotoğrafı kamuoyuna tanıttığı metinde bulunabilir: “...dagerotip yalnızca Doğayı çizmek için bir araç değil, bilakis Doğanın kendi kendini yeniden üretme gücünü ona veren kimyasal ve fiziksel bir süreçtir.” (Daguerre, 1980: 13). Fotoğrafın bir diğer mucidi sayabileceğimiz William H. Fox Talbot’ın, 24 baskıyı bir araya getirdiği ve fotoğrafların altlarına açıklamalar yazdığı ünlü eserini Doğanın Kalemi (*The Pencil of Nature*) olarak adlandırması, bu bağlamda çarpıcı bir diğer örnektir. Talbot’ın fotoğrafın doğrudanlığına ilişkin görüşleri için bkz. Talbot (1980).

dönemde yüklendiği anlamlar, 19. yüzyılın pozitivist gerçekçiliği ve ‘hakikatin’ mimesisle duyurulabileceği şeklindeki inançla örtüşmektedir.

Becker’in (1974: 3) sosyoloji ve fotoğraf arasındaki ilişkiye dair artık klasik haline gelen metni sosyoloji ile fotoğrafın yaşının aynı olduğu gözlemiyle başlar. Auguste Comte’un sosyolojiye ismini verdiği çalışmasının ve Louis-Jacques-Mandé Daguerre’in yöntemini kamuoyuyla paylaştığı toplantının tarihi de 1839’dur.² Fotoğrafın kayıt özelliği ve bu kaydın doğasına ilişkin artık kültürel olarak kökleşmiş bazı varsayımlar (fotografik gerçekçiliğin biricik temsil potansiyeli gibi) ve sosyolojinin bir bilim olarak yükselişinin (ve kuşkusuz pozitivist dönemselleşmesinin) modernite ve kapitalizmin yapısal gerekliliklerine ve farklı kültürel alanlarda giderek gelişen ideolojik değişimlere denk düştüğü düşünüldüğünde bu kronolojik özdeşlik çok da şaşırtıcı değildir. Benjamin’in (1999: 510) deyişiyle “gerçeklikle dağlanmış” olan fotoğraf, betimlediği şeyle belirtsellik aracılığıyla doğrudan bir bağ kurduğuna inanılan bu ortam, kendine içkin bir realizmle nesnelere temsilde başka ortamların yapamadığını yapma potansiyeline sahip görünmekteydi. Antropolojinin bu potansiyeli erken dönemlerinden itibaren ırkçı ve Avrupa-merkezci bir perspektifle değerlendirmeye çalıştığını görüyoruz. Fotoğrafın icadından sonra sadece birkaç on yıl içerisinde temelde ırk araştırmalarına yönelik antropolojik morfoloji çalışmalarının temel veri kaynağı fotoğraf olmuştur.³ Ancak Becker’in gözleminin ve bu iki alanın yapısal izdüşümlerinin benzerliğine karşın fotoğraf ve sosyoloji uzun yıllar boyunca bir araya gelmemiş, fotoğraf daha çok antropolojinin kullanım alanında kalmıştır. Sosyolojinin fotoğrafla münasebeti uzun dönem boyunca mesafeli kalmıştır. İronik olan pozitivistin uzun dönem boyunca sosyoloji alanında

² Fotoğrafın icadının toplumsal ve kültürel tarihinin çok daha ayrıntılı ve karmaşık boyutları olduğunu söylemeden geçemeyeceğim. Joseph Nicéphore Niépce fotoğraf diye tanımlayabileceğimiz ilk görsel imgeyi 1826 yılında elde etmişti. Aslında bu tarihlere denk düşen on yıllar birbirinden farklı yerlerde fotoğraf üzerine çalışmalar yapan birçok mucidin bulunduğu ve fotoğrafın kamuoyuyla paylaşılmasından sonra aslında kendilerinin de benzer sonuçlar elde ettiğini öne sürdükleri bir dönemdir. Burada bu dönemin ayrıntılarına girmeyeceğim ancak bu dönemin, belirli bir kültürel pratiğin gelişiminin ve icadının, çok daha kapsamlı bir sistemin yapısal gerekliliklerine denk düştüğü durumda nasıl hızlandığı ve yoğunlaştığı üzerine ilginç araştırmalara konu olabilecek bir dönem olduğunu belirtmek isterim. Bu konuda ayrıntılı bilgi için diğer kaynakların yanı sıra şu kaynaklara bakılabilir: Sandler, 2002; Marien, 2006; Hannavy, 2008.

³ Burada görsel imgelerin ve özellikle fotoğrafın antropoloji ve sosyolojideki kullanımına ilişkin tarihsel detaylara çok fazla girmeyeceğim. Türkçe’de özellikle “görsel sosyoloji” alanının iyi bir kuramsal betimlemesi için bkz. Görk (2016). Etnografide fotoğraf ve filmin kullanımına dair kapsamlı ve eleştirel bir tarihsel analiz için bkz. Ball ve Smith (2007). Okuyucu bu konudaki tarihsel analizler ve farklı kuramsal çalışmalar için şu iyi örneklerle göz atabilir: Chaplin, 1994; Harper, 2012.

metodolojik paradigma olarak egemen olmasına karşın görsel imgeler ve nesnellikle ilişkilendirilen fotoğraf yeterince “bilimsel” veri araçları olarak görülmemiştir. Her ne kadar antropoloji çalışması olarak sınıflandırılrsa da Bateson ve Mead’ın (1942) alanda çektikleri 25000 fotoğraf içinden 759’unu veri olarak kullandıkları çalışmaları dönemin eleştirmenleri tarafından yeterince bilimsel görülmemiştir; ancak günümüz eleştirmenleri aynı çalışmayı beşerî çalışmaları bilimsel yapma yolunda naif bir çaba olarak görmektedirler (Harper, 2012: 16). Çok erken döneminden beri fotoğrafı veri olarak kullanan antropolojinin saf betimleme yaklaşımının tersine Bateson ve Mead’ın çalışması görsel antropolojide yeni bir paradigmayı, kültürün farklı boyutlarıyla incelenmesini temsil etmekteydi. Bu özelliği ile dönemin bağlamı içerisinde sosyolojiye daha yakın bir konumda bulunmaktaydı. Sosyolojinin dönemselsel olarak fotoğrafa mesafeli duruşu, bu çalışmaya getirilen eleştirilerle paralellikler arz etmektedir.⁴

Camera obscuranın kayıt ve nesnel gözlem amacıyla yüzyıllarca kullanılması ve mekanik olarak aynı ilkeler üzerinden gelişen fotoğrafa dair temsil ve gerçekçilik söylemleri bugüne dek gücünü koruyan bir fotografik gerçekçilik nosyonu yaratmıştır. Postmodern eleştiriden çok önce de fotografik gerçekçiliğe ve fotoğrafın gerçekliğin aynası olarak kavramsallaştırılmasına getirilen eleştiriler yaygındır. Bir aygıt olarak fotoğrafın kullanılma sürecindeki öznel ve teknik tercihlerin ve doğrudan şeylere nasıl baktığımızı bu teknik tercihlerin yanı sıra belirleyen kadraj tercihi belki de fotoğrafın aynı zamanda bir öznel pratik olduğuna dair en yüzeydeki saptama olarak okunabilir. Buna kuşkusuz fotoğrafın çekilme anından sonra giren işlemleri, analog fotoğrafta karanlık oda tekniklerini, dijital fotoğrafta dijital işleme tekniklerini ekleyebiliriz. Ancak bu yüzeydeki saptamanın yanı sıra fotoğrafın aslen bir modern görme rejimi ile inşa edildiğine, aygıtın nesneyi görüp kayıt altına almasının kendisinin modern bir normal görme kavramına dayandığı yönündeki çok daha derin, fotoğrafın bir veri olarak görülmesine problematik boyutlar getirebilecek eleştiriler eklenmektedir (Bryson, 1983; Crary, 1988; Jay, 1988).⁵ Diğer yandan

⁴ İlginç bir örnek olarak, Bourdieu 1958 yılında yayınladığı çalışmasında, Cezayir’de sömürge savaşı yaşanırken yürüttüğü kapsamlı alan araştırmasında çektiği 2500 fotoğrafa bir veri aracı olarak yer vermemiştir (Back, 2009: 472-473). Back’e (2009: 486) göre Bourdieu fotoğrafları veri aracı olarak görme yerine onları pragmatik, etik ve politik nedenlerle kullanmıştır. bilgi saklama amacıyla pragmatik amaçlarla kullanmıştır.

⁵ Ancak bu yaklaşımlar modern görme rejimi olarak tariflenen olgu ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi gündeme getirirse de Crary’nin yaklaşımını bu genel temadan ayıran noktayı belirtmeliyim. Crary bir tekil modern görme rejimi nosyonunu eleştirmektedir. Crary’ye göre süreklilik arz eden ve kapsayıcı bir Batı görme geleneği birçok açıdan sorunludur ve bu süreçte önemli kesintiler olmuştur. Crary (1990: 26), Rönesans perspektifi ve fotoğrafın

fotoğrafın ideoloji ile ilişkisini ortaya koyan eleştiriler de fotoğrafın toplumsal ve kültürel inşasının onun okunma sürecini ve doğrudan “gerçeklikle” ilişkisini saptayan ve bir veri olarak fotoğrafın bu konumunu tehdit eden eleştiriler getirmişlerdir (Tagg, 1974; Bourdieu, 1990). Bu eleştirilere bir de fotografik gerçekçiliğin temelini oluşturan belirtsellik niteliğini de tehdit eden dijital fotoğraflarda göndergenin yokluğu ve Baudrillard’dan temellenen ve temsil nosyonunun krizini ifade eden bir simülasyon kavramıyla getirilen eleştiriler eklenmektedir (Ritchin, 1990). Bu eleştirilerden önemli bir bölümü aslında fotoğrafın modern temsil nosyonu ve onun gerçeklik tanımlarına dayanan konumunu zedeleyen bir alanda okunabilir. Aslında eleştirilerle birlikte açığa çıkmakta olan fotoğrafın ontolojik niteliklerinin çok ötesinde onun toplumsal ve kültürel inşası aracılığıyla yüklendiği gücün ve niteliklerin sorgulanmasıdır. Bu eleştiri düzlemi temelde modernitenin epistemolojik varsayımlarını sorgulayan ve özne ile nesne ya da buradaki bağlamda gözleyen ile şeyler arasındaki bağlantıyı (ve doğal olarak bu bağlantının serimlenmesini okuyan izleyici arasındaki bağlantı) yerinden eden eleştirilerdir. Bu eleştirilerin en iyi ortaya konduğu alan, etnografi ve bu bağlamda doğal olarak görsel imgelerin ve fotoğrafın bir veri olarak kullanımı sürecinde de implikasyonları olan postmodern olarak tanımlanan eleştirilerdir.

Postmodern eleştiri

Postmodern eleştirinin temelini, ampirik sosyolojinin ve bir veri olarak görülen fotoğrafın aslında daha önceden inşa edilen bir gerçeklik ve bu gerçekliği ölçmeye yarayan bazı aygıtlar temelinde işlediğine dair kuramsal okumalar⁶ oluşturmaktadır. Aslında bu eleştirileri postmodern olmaya yaklaştıran iddia, gerçekliğin kendisinin çok anlamlı ve muğlak, onu

“doğal görme” nosyonunun tam karşılığını bulma çabalarının parçaları olduğunu iddia eden yaklaşımı eleştirmektedir. Bu yaklaşım içerisinde camera obscura özellikle pratik anlamda kullanıldığı boyutlarıyla bir model olarak Avrupa’da 17. ve 18. yüzyıllardaki ampirik bilimlerin gelişimine paralel bir olgu olarak kabul edilmektedir. Crary, fotoğrafın aslında, özellikle 19. yüzyılın başında sona erdiğini düşündüğü camera obscura modelinin bitişinin somutlaştırımı olduğunu iddia etmektedir. Camera obscura modelinde görme ediminin aslında bedenden ayrılmış (*disembodied*) bir gözlemci kavramına yaslandığını, fotoğrafta ise daha önce kendilerine dünyanın temsili belirli bir mesafeden sunulan bu gözlemcilerin artık bedenselleşmiş (*embodied*) hale geldiğini belirtmektedir. Yine de fotoğrafı modern bir görme rejimi ile eşleştiren yaklaşım hususunda fotoğrafın belirtsellik niteliğine ve onun fotografik gerçekçilikteki payına etkisinin düşünülerek ihtiyatlı olunması gerektiği kanısındayım. Çünkü belirtsellik ontolojik olarak mimesisle işlememekte, bu ontolojik karakteri onu ikonik olandan kategorik olarak ayırmaktadır.

⁶ Şu başlıca örnekler bu konumu temsil edebilirler: Rosler, 1989; Solomon-Godeau, 1991.

kaydetme cüreti gösteren tüm aygıtların da öznel ifadeler ürettiği yönündeki daha radikal önermelerdir.⁷ Ancak fotoğraf ile anlatı ya da buradaki bağlama uygun olarak söylersek fotoğraf ile şeyler arasındaki ilişkinin doğası da bir veri olarak fotoğrafı sorunsallaştırmaktadır. Örneğin, Pinney (2011: 80) fotoğrafın gerçekliğin kaydı olarak sunduğu taahhütlerin bir noktada önemli bir sorunla karşılaştığını belirtmektedir. Fotoğraflar genellikle bir öykü, bir anlatı içerir ve bu öykü fotoğrafların sınırlarını çizdiği biçimde anlatılır. Sinema kuramcılarının “*profilmic*” olarak adlandırdığı bu düzlem olgunun tikelliğini aşan bir tezahüre neden olur. Bucher görsel olan alanda olumsuzlamanın olası olmadığını belirterek bu eleştiriyi daha da ileri bir noktaya götürür: “Bir şeyi olmadığı şekilde betimlemek olası değildir; O şey vardır ya da yoktur. Eğer o şey görünür durumdaysa, o şeyin mevcudiyeti belirli bir biçim içinde olumlu olarak gerçekleşecektir” (Bucher, 1981: 35). Dolayısıyla bir ifade alanı olarak olumsuzlama görsel alan içinde olası değildir.⁸

Fotoğraf ve temsil üzerine geç modernist metinlerin kuramsal yaklaşımları postmodern eleştiriye öncüllük etmeleri (bu her durumda yöntemsel ve kuramsal olarak birbirlerini takip ettiklerini varsaymasa da) ve daha ötesi onlardan farklılıklarını anlamak açısından önemlidir. Bu metinlerden en kritik olanlardan birisinde Tagg (1988: 3) temelde şeyler ile fotografik temsil aracılığıyla gördüğümüz arasındaki fark üzerine yoğunlaşmaktadır: Fotoğraf pratiğinin kendisi ve okunması sürecinde oluşan anlamların, daha önceden var olan ancak tekrar ele geçirilebilir olmayan bir gerçekliğin çarpılması olmadığını, ortaya çıkan yeni ve özgül bir anlamın yani fotoğrafın gerçekliği olduğunu iddia etmektedir. Bu anlamların fotoğraf öncesinde var olan ve hakikatle bağlanabilecek olan bir gerçekliğe gönderme yapmadığını belirtmektedir. Tagg bu özgül bağlamda ve tartışmasının genelinde fotoğraf ile göndergesi arasındaki sorunsalı tahakküm yapıları inşa eden ideolojilerle ilişkili olarak görmektedir. Fotoğraf pratiğinin kendisi, nesnenin kadrajlanması kendi başına ideolojik bir yüklemidir. Tagg belgesel retoriği üzerine odaklandığı bölümde bu kuramsal konumu farklı örneklerle

⁷ Bu konu üzerine iyi bir derleme kitap için bkz. Clifford ve Marcus, 1986.

⁸ Bu son iki eleştiriyle ilişkilendirilebilecek çarpıcı bir örneği Lévy-Bruhl (1965) vermektedir. Özellikle erken dönemde antropolojinin temel araştırma nesnesi olan “ilkel” ile “modern” arasındaki temel fark ikincinin benzerlikle bağlantı kurduğu durumda birincinin özdeşlikle ilişkili düşünmesidir. Modern için benim benzerliğim, kendimin yeniden üretimimin kaderim üzerinde bir etkisi yoktur. Tam tersine ilkel için resim orijinal olandan ayrı bir yeniden üretim değildir. Resim onun kendisidir. Lévy-Bruhl’un bağlamıyla ilintili olarak bazı “ilkelerin” fotoğraflarının çekilmesini reddetmesi ve kendilerini gizlemeleri, görsel olanın içinde değilse bile olumsuzlamanın alanının açılması olarak bazı antropologlar için yaratıcı anlamlar taşımaktadır.

genişletir ve sıkılaştırır. Fotoğraflarda, nesnelere ve olaylar aracılığıyla oluşturulan ideolojik inşa sürecinin, özgül tarihsel anların gerçekliğinde mitsel bir tasarımı somutlaştırdığını iddia eder. Tagg (1988: 160) bu nesnelere, olayların ve mitsel tasarımın konjonktürünün kendisinin, ideolojik bağlantıyı doğal ve evrensel olanın arketipik düzeyine sürerek aynı nesnelere ve olayları tarih dışı kıldığını iddia etmektedir.

Fotoğrafın inşa ettiği anlatı ve belirli bir yapının oluşturduğu anlamlar düzleminin belki de en kritik olarak gözlenebildiği alan fotoğrafın veri olarak kullanıldığı etnografik çalışmalardır. Etnografik çalışmalarda görsel imgelerin kullanımı temelde imgelerin göstergebilimsel anlamda sembolik ve ikonik unsurlarına yaslanmaktadır. Her ne kadar birazdan tartışacağım gibi fotoğrafın etnografik araştırmalardaki düşünümsel yapıya katkı olarak kullanıldığı, hatta bu düşünümsel yapıyı desteklediğine inanılan çalışmalar varsa da, bu çalışmalar fotoğrafın genel kullanım biçimlerinin yanında marjinal bir alanda kalmaktadırlar. Veri olarak seçilirken bu ikonik ya da sembolik unsurların öne çıktığı görsel imgeler, metnin oluşturduğu kuramsal ve kanonik yapıyı çoğunlukla destekleme amacı taşırlar; özellikle etnografik çalışmalarda otantisitenin görsel imgelerle inşası da çoğunlukla gözleyiciyi aracısız bir konuma yerleştirmek içindir. Etnografinin anlatı inşası ve gerçekliğin temsil biçimleri postmodern ve postyapısalcı literatürde daha önce bahsedilen geç modernist metinlerin açtığı yoldan geniş bir eleştiri alanı bulmuştur. Sosyal etkileşimin ve bu etkileşimin yarattığı karmaşık ağların tam olarak anlaşılmasının mümkün olmadığı, hatta bunu açıklama girişimlerinin çoğunun alanın özgüllüklerini törpülemek ve indirgeyici bir tavırla başka ve basit bir gerçeklik yaratmak olduğu şeklindeki radikal eleştiri bu kuşağın geliştirdiği yeni bir takım yöntemlerin temeli olmuştur. Örneğin Denzin (1977: 5) araştırmada temsil nosyonunun genellikle temel bir sorun olarak görünmediğini, geleneksel araştırma modellerinin metinsel yeniden-sunumların (*re-presentations*) “gerçeğin” simülasyonlarının bir belgesi olduğu gerçeğini göz ardı ettiğini iddia etmektedir: “betimleme yazıt (*inscription*) haline gelmektedir.” Bu süreçte betimleyici dilin gerçeğin şeffaf bir temsil aracı olduğu (Lather, 1991: 107) varsayılmaktadır. Burada bir düşünsel manevra yapıp buradaki metin kavramını fotoğraf ile değiştirebiliriz. Ancak bunu yapmamızın temel amacı fotoğrafı araştırma metniyle özdeşleştirmek değildir. Görsel imgelere ilişkin çoğu metodolojik ders kitabı ya da monografide, fotoğrafın araştırma sürecine sağlayacağı katkılar incelenirken, yazılı metin araştırma sürecinin asli ve çoğunlukla temsilde yetkin unsuru kılınmaktadır. Bu şekilde görüldüğünde, metnin kurduğu anlatı ya da gerçeklik yapısının temel unsurlarının görsel imgelerle sürdürüldüğünü kabul etmemiz gerekir. Görsel imgeler araştırma sürecinde

radikal bir kuramsal ya da metodolojik kırılmayı ifade etmedikçe bu çalışmalarda bahsedilen metinsel yapıdan ayrı şekillerde düşünülemezler.

Etnografiye ilişkin bu eleştirileri postmodern yapan ve fotoğrafa dair burada sürdürülen tartışmayı doğrudan etkileyen unsur bu eleştirilerin gerçekliğin temsiline bakış açılarıdır. Bu, bir anlamda “temsil edilemezliğin acısı ile yaşamaya istekli olma” (Jay, 1994: 583) durumunun alanın karmaşık ağları ve bu ağların yarattığı çoklu ilişkiler karşısında etnografin epistemolojik tutumuna yansımalarıdır. Böyle bir tavır, gerçekliğin bizim dışımızda var olduğu ve araştırmacının doğru yöntemlerle temsil etmeye muktedir olduğu bir nosyon olduğu şeklindeki modernist varsayımın reddidir. Jameson’ın (1988: 121) deyişiyle bu konumu açıklarsak, gerçekliğin bizim dışımızda, nesnel bir şekilde orada bir yerde var olduğu ve onu bilmenin kafamızda ona ilişkin tatmin edici bir resim oluşturmaktan ibaret olduğu varsayımının kendisi tam anlamıyla “gerçekdışı” bir varsayımdır. Postmodern etnografinin sunduğu yol ise araştırmacının “kısmi açıklamalar ya da öyküler veya kesintili araştırma metinleri gibi post-gerçekçi temsil yöntemleri ile oynaması” (Scheurich, 1997: 162) ve araştırma verisini “yerleşik bir gerçeklik yorumunu tarihsel bir kurgu haline getiren yapıları ifşa edecek” (Denzin, 1997: 198) biçimde kullanmasıdır. Bu anlamda araştırma bilgilendirici olmaktan ziyade performatif olarak kavramsallaştırılmaktadır.

Düşünümsellik

Aslında postmodern eleştirilerle oluşan etnografi yaklaşımının, araştırma metninin (tüm öğeleriyle birlikte) bir anlatı olduğunu ve kendi gerçekliğini yarattığını ifade eden düşünümsel bir bakış açısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu kuşkusuz düşünümselliğin kendisini postmodern bir araç yapmaz; zira düşünümsellik tek başına temsilin olanaklılığını kategorik olarak dışlamamaktadır. Etnografinin giderek araştırma sürecinin kendisini araştırma sonuçlarının bir parçası olarak sunma eğilimi düşünümsellik kavramı içerisinde ele alınmaktadır. Ancak bu radikal yaklaşımlar ışığında düşünümsellik temsil kavramından öte gerçekliğe ilişkin anlatıları ve gerçeklik kavramının kendisini sorgulayan bir pratiğe dönüşmüştür.

Bu noktada Woolgar’ın (1988) çok değerli bir analizine tartışmaya gerçek bir katkı yapacağına inandığım için özel bir yer vermek istiyorum. Woolgar (1988: 20) temsilin “yeterliliğinin” iki temel noktada belirlendiğini söylemektedir: Temsil (imge) ile araştırma nesnesi (gerçeklik) arasındaki ayrım ya da mesafe ve bu ayrı bütünlükler arasındaki benzerlik. Diğer bir deyişle güvenilir bir temsilde imge nesneden ayrılamaz denli benzer

olmamalı, ancak onu temsil edemeyecek kadar da farklı ve mesafeli olmamalıdır. Woolgar'ın bahsiyle bağlantılı ancak onun doğrudan işaret etmediği bir saptama olarak fotoğraf kültürel olarak şeffaf bir temsil alanı olarak kodlanmıştır ve güvenilir temsilin bu belirlenimi düşünüldüğünde sorunlu bir alanda durmaktadır. Veri olarak kullanıldığı durumda belki temsilin bu kavramsallaştırmasını aşacak biçimde nesneyi “önümüze sermekte” bir araç olarak görülebilir; ancak etnografiye getirilen çağdaş eleştiriler ışığında bu anlamda yazıdan da daha sorunlu bir alan olarak görülebilir. Woolgar'ın (1988: 20) şu örneğini yine fotoğrafın temsil nitelikleri ile bağlamamız mümkün olabilir: Eğer sıkıntı hakkında bir film yapmak istersem, sıkıcı bir film mi yapmak zorundayım? Eğer temsil eden ortam ile konu arasındaki uygunluk arzulan amaçsa, sıkıcı bir film başarılı bir temsilin göstergesi mi olmaktadır? Bunu fotoğrafa doğru genişletip bir parça ortamın özgüllüklerine uyarlıysak, ölümü ya da savaşı temsil eden bir fotoğrafın “güzel” olarak tanımlanması ne anlama gelmektedir? Bu soru başka türlü de sorulabilir: Temsilin kendisinin ve bir gösterge olarak ortamın nitelikleri, onun içeriğinden bağımsız bir gerçeklik inşasına yol açıyorsa, görsel imgelerin estetik yargısı ve anlamları etnografinin daha da sorunsal bir alan olmasına neden olur mu?⁹ Tekrar araştırmada temsil meselesine dönersek, Woolgar'ın belirttiği gibi bir temsil aracı olarak metot nesneden tam anlamıyla ayrı olursa nesnenin araştırılmasından önce onun niteliklerine dair bir şey bilme imkanı ortadan kalkacaktır. Diğer yandan araştırmanın araçları ve araştırma nesnesi ayrı değilse, araştırma süreci bulmaya çalıştığı yanıtın en azından bir kısmını araştırmadan önce varsaymakta demektir. Farklılık ve benzerlik arasındaki ince ilişkiye yaslanan bu ikilem, etnografiye getirilen ve daha önce tartışılan bir ön gerçeklik inşası ile ilişkilidir. Bu aynı zamanda daha genel anlamda bir temsil problemi olarak da okunabilir.

Özne/nesne ikiliğini radikal biçimlerde sorgulamayan gerçekçi bir epistemolojik paradigma temelde metnin tekil okumalarını, gerçekliğin kaydının düşünömselliği dışlayan anlatısını ve kaydı tutanın tarafsızlığını öngörmektedir. Bu kayıta yabancı ya da öteki olan unsurlar bu niteliklerini metnin inşası sürecinde değil tamamen kendine içkin olduğuna inanılan ya da öyle inşa edilen unsurlarla edinirler. Woolgar (1988: 29) radikal bir

⁹ Burada kuşkusuz akla hemen 20. yy başında Alfred Stieglitz ve Paul Strand gibi öncülerle gelişen “saf” ya da “doğrudan” fotoğraf akımı ve yine antropolojide bir veri ya da kayıt olarak fotoğrafın çekim esaslarına ilişkin estetik ya da öznel yarıdan kaçmaya çalışan anlayış gelebilir. Ancak bu da ortamın temsil niteliklerine doğrudan bağlı olan estetik alanı yadsımakta yetersiz kalmakta, fotografik yüzey formun öne geçtiği bir alana dönüşmektedir. Bu meselenin ayrıntılı biçimde tartışıldığı bir çalışma için bkz. Değirmenci, 2016: 71-76.

düşünümsellik paradigması içerisinde etnografin, metnin farklı unsurlarının aynı dışsal gerçekliğe işaret ettikleri gibi bir düşünceye kapılmalarını önermektedir. Örneğin, imge ile imgenin kadrajı beraberce metnin ötesinde bir gerçeklik inşası nosyonunu güçlendirmektedir. Kadraj burada bir tür metonimi (metinde *synecdoche*) aracıdır. Aslında resim önceden var olan daha geniş bir gerçeklikten bir alıntıdır ve dünya metnin (fotoğrafın) sınırlarının ötesinde devam etmektedir. Benzer biçimde imgenin altyazısı da kadraja benzer bir işlev görmekte ve nesnel gerçeklikten kadrajla çıkarılan imgeyi, imgeyle belirli bir mesafe kurarak bir gerçeklik alanı olarak kurmaktadır.

Tekrar düşünümsellik mevzusuna dönelim. Latour (1988) hayli yankı uyandıran çalışmasında, doğa bilimlerinin araştırma konularının düşünümsellik aksında sosyal bilimlere nazaran bir takım özgülüklerini sıraladıktan sonra çelişmezlik ilkesinin bilimsel pratikteki itibarlı yerine saldırmaktadır. Latour, “açıklama getirme” pratiğinin her durumda salt öykü anlatma pratiğinden iyi olduğu konusundaki önyargıyı eleştirmektedir. Burada Latour’un, çerçevesini açıklamanın politikası olarak adlandırdığı kuramsal tartışmasının detaylarına girmeyeceğim. Ancak Latour’un konumu metodolojik ve epistemolojik olarak bu tartışma açısından çok şey vadetmektedir. O yüzden sadece onun iki farklı düşünümsellik formu (Latour, 1988: 166-175) üzerinden yürüttüğü tartışma üzerinde duracak ve bu tartışma düzleminin buradaki tartışma açısından imalarına işaret edeceğim. Latour içerisine Derrida’nın karakterize ettiği yapıbozumcuları ve Garfinkel’in ana figür olduğu etnometodoloji geleneğini koyduğu düşünümsellik paradigmasının yöntemsel çatısının, metnin göndergesine naifçe inanan bir okuyucu önvarsayımına yaslandığını belirtmektedir. Yapıbozumcular metni herhangi bir şeye gönderme yapmadan ya da bir şeyi sunma ya da temsil etme iddiası olmayan bir biçimde tasarlamaktadırlar. Etnometodoloji geleneği ise neredeyse bunun tam aksini, yani metni halen araştırma konularının ait olduğu dünyadaymış izlenimi vererek oluşturmaktadır. Ancak amaç ikisinde de metni, anlatı ile gönderge arasındaki ikili bağlantı kesilecek ve askıya alınacak şekilde okunmaz kılmaktır. Latour’un meta-düşünümsellik olarak adlandırdığı bu paradigma, temelde metnin ya da söylemlerin nasıl yazılmayacağına ilişkin metodolojik bir açıklama sunmaktan ibarettir. Çünkü bir metnin naifçe inanılmamasını sağlamanın ve metindeki mevcudiyet-yokluk çıkmazını aşmanın başka yolu yoktur. Latour aslında bu konunun salt metodolojik uyarılar sunmakla sadece öyküler sunmaktan ötesini yaptığını düşündüğünü, halbuki kendi konularının da eleştirdikleri ampirik sosyoloji geleneği gibi belirli bir olguyu diğer bir olguya açıklayacak bir semiyotik döngü yarattığını iddia

etmektedir. Latour bunun karşısında *infra-düşünümsellik* (*infra-reflexivity*) olarak adlandırdığı ve sadece okuyucuyu temsilin geçici ve farklı yolları ve birçok farklı metin olduğu konusunda uyandıracak bir konumu savunmaktadır.¹⁰ İnfra-düşünümsellik metodolojiyi öne çıkarmak yerine onu tamamen sınırlayarak, nasıl yazılmayacağı konusunda yazmayı değil, yazmanın kendisini seçmektedir. Bu noktada metodolojinin yerini üslup almaktadır.¹¹ Meta-düşünümselliğin bir meta-dil oluşturma gayreti ile birlikte gelen kendine referans veren bir metin biçimi yerine salt kendini örneklendiren bir metin biçimi yeğlenmelidir. Bu aynı zamanda, araştırmanın sadece kapsamlı bir kuramsal çerçeve içine oturtulduğunda geçerli olacağını düşünen bir “bilimsel” metin kavramına da karşı çıkmaktadır. Yazarın metni tüm temsil olanaklarıyla okuyucunun elindedir ve metin okuyucunun o metinle ne yapacağına bağlı olarak ölür ya da yaşar. Metodoloji yerine üslup kavramının geçirildiği bu düşünümsellik alanında belirli bir çerçeveye başlamayan, yerel ve geçici değişkenleri ortaya koyan öyküler ortaya konmaktadır.

Sonuç

Sosyal bilimlerin ürettiği metinlerin kendilerinin birer inşa metinleri olduğuna dikkat çekmeleri gibi genel bir tanımla sınırlayabileceğimiz düşünümsellik konumu, kuşkusuz salt postmodern eleştiri geleneğinin değil temsil sorununa önceden belirtildiği gibi onlardan farklı yaklaşan geç modernist eleştirinin de çabaları sonucu oluşmuş alternatif bir bakışı ifade etmektedir. Ancak fotoğrafın metodolojik bir araç olarak düşünümselliğin ifade aracı olarak kullanılması hayli sorunludur. Erken dönem antropoloji geleneği içinde mümkün olduğunca estetik ifadeden yoksun ve salt veri olarak kodlanan fotoğraf nasıl göstergebilimsel unsurları açısından sorunlu bir alan olarak belirdiyse (fotoğraf ikonik ve sembolik niteliklere dayandığı için bir veri olarak “saflaştırılması” amaç olarak görünen nesnellik iddiasını en baştan çürütecektir), düşünümsel bir metinde de fotoğrafın metodolojik olarak düşünümsel bir araç olarak kullanılması o denli sorunludur. Latour’un önermesi paralelinde fotoğraf tekil bir öyküyü aktarmak için tüm olanaklarıyla yani metodolojik olarak değil üslupla ve tüm estetik olanaklarıyla kullanılabilir. Kuşkusuz bu, hem ampirik sosyoloji geleneği

¹⁰ İlginç bir not olarak, Latour’un metnin içinde kendi metninin de bir meta-düşünümsel metin olduğu konusunda defalarca okuyucuyu uyarmakta olduğunu belirtmeliyim.

¹¹ Her ne kadar Latour bu geleneğe referans vermese de Nietzsche’de somutlaşan bir estetik yazım hem metodoloji yerine üslubu seçen hem de kendine referans vermek yerine öyküsünü ortaya koyan düşünümsel bir paradigma için Latour’un düşünce çerçevesinde iyi bir örnek olabilirdi.

açısından hem de Latour'da meta-düşünümsel olarak tanımlanan gelenek için metni bir retoriğe dönüştüren bir hamle olarak görünebilir. Ancak eğer Latour'un önerisi metin için benimsenecekse, fotoğraf metodoloji yerine üslup için kullanılabilir ve öyküyü kendini örnekleyerek anlatabilecek en doğru araçlardan birisidir.

Bu tür bir yaklaşım diğer taraftan fotoğrafın göstergebilimsel unsurlarının veri olarak fotoğrafa dair getirdiği sorunsallara da yeni bir bakış açısı getirebilir. Her ne kadar Peirce fotoğrafı temelde ikonik ve belirtisel unsurlarla ilişkilendirse de fotoğraf aynı zamanda sembolik unsurları da barındıran bir ortamdır. Fotoğraf doğrudan bir kurgu yoluyla üretilse de bir belirtisellik niteliğini taşır. İkonik ve sembolik unsurlar bir veri olarak fotoğrafın temelde dayandığı göstergebilimsel niteliklerdir. Ontolojik olarak fotografik gerçekçiliği belirtisellik sağlasa da, veri olarak fotoğrafın işlevlerini temelde bu iki göstergebilimsel unsur belirlemektedir. Metnin bir öykü olarak kurulmasında, tüm estetik olanaklarıyla fotoğraf bu göstergebilimsel unsurların kategorik olarak ayrıştırılamayacağı bir yüzeye dönüşmektedir. Bu, diğer yandan bazı kuramsal tartışmalarda herhangi bir gönderge içermediği düşünülen dijital fotoğraflar için de geçerli bir önermedir. Ampirik sosyoloji ve Latour'un meta-düşünümsel olarak adlandırdığı yazın içerisinde bir kuramsal ya da metodolojik araç olarak fotoğraf, dijital fotoğrafın ontolojik nitelikleri düşünüldüğünde bir sorun olarak belirlemektedir. Ancak bu alternatif alanda fotoğraf kendi başına bir ifade biçimidir; metnin retoriğini sağlamlaştırma aracıdır.

Fotoğrafın "veri" olarak bu tür kullanımı fotoğrafın belge niteliğini sorgulayan literatür için yeni ufuklar açabilir. Kuşkusuz temelde konvansiyonel bir metin kavramı üzerinden temellenen postmodern etnografi eleştirileri araştırma sürecinde, eğer "*photo essay*" denilen türü dışarıda bırakırsak, tam anlamıyla somutlaşmamıştır. Ancak, burada özellikle Woolgar, Denzin ve Latour gibi figürlerin ortaya koyduğu öneriler, epistemoloji ile metodoloji arasında temsilin olanaklılığına dayanan bir bağ temelinde oluşmadığı için bu önerilerin somut örneklerinin başarı kistasını ortaya koymak mümkün değildir. Sadece, somut örneklerin düşünümelliğinin ve temsilin olanaksızlığının kavramsal bir yüzeyi olmadıkları müddetçe bu önerilerin sunduğu proje içinde yer aldıklarını belirleyebiliriz. Bir anlamda bu eleştirilerin pratik amacı, fotoğrafın bir meta anlatı oluşturacak bir temsil kavramını dışlarken, kendisini kavramsal düzleme indirgeyen başka bir temsil düzlemini (doğrudan düşünümelliğinin temsiline) kurma yolunun önünü kesmektir. Barthes'ın (2000) terimlerini kullanacak olursak bu tür bir düzleminde *punctum* ile *studium* alanlarının nitelikleri ile kurulacak ve fotoğrafta bu niteliklerden herhangi birisini diğerine yeğ tutacak bir

kuramsal çerçeve dışlanmaktadır. Çünkü bu tür bir seçim fotoğrafı ya bir meta anlatının parçası kılacak ya da onu tamamen bir kavramsal yüzeye indirgeyecektir. Fotoğraf yalnızca öykünün kurulmasında retorik bir unsur olacak ve farklı okumalarda yazılı metinle birlikte farklı öykülerin kurulmasına aracılık edecektir.

KAYNAKÇA

- Back, L. (2009). Portrayal and Betrayal: Bourdieu, Photography and Sociological Life, *The Sociological Review* 59(3), 471-490.
- Ball, M. ve Greg, S. (2007). "Technologies of Realism? Ethnographic Uses of Photography and Film". *Handbook of Ethnography*, L. Lofland, S. Delamont, A. Coffey, P. Atkinson ve J. Lofland, (ed.), 302-319, London: Sage Publications,.
- Barthes, R. (2000[1980]). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, R. Akçakaya (çev.), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Bateson, G. ve Mead, M. (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York: New York Academy of Sciences.
- Becker, H. (1999). Photography and Sociology, *Studies in Visual Communication* 1(1), 3-26.
- Benjamin, W. (1999). "Little History of Photography". *Walter Benjamin: Selected Writings I*, M. Bullock ve M. W. Jennings (ed.), 507-530, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: A Middle-Brow Art*, S. Whiteside (çev.), Stanford: Stanford University Press.
- Bryson, N. (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press.
- Bucher, B. (1981). *Icon and Conquest*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Chaplin, E. (1994). *Sociology and Visual Representation*, London and New York: Routledge.
- Crary, J. (1988). "Modernizing Vision". *Vision and Visuality*, H. Foster (ed.), 29-44, Seattle: Bay Press.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Daguerre, L. (1980[1840]). "Daguerreotype". *Classic Essays on Photography*, A. Trachtenberg (ed.), 37-38, New Haven: Leete's Island Books.

- Değirmenci, K. (2016). *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Denzin, N. (1997). "Performance Texts". *Representation and the Text: Re-Framing the Narrative*, W. G. Tierney ve Y. S. Lincoln (ed.), 179-217, Albany, NY: SUNY Press.
- Denzin, N. (1997). *Interpretative Ethnography*, London: Sage.
- Görk, R. V. (2016). Bir Yöntem, Yöntembilim ve/veya Bir Sosyoloji Alanı Olarak Görsel Sosyoloji, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 15, 25-40.
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York: Routledge.
- Harper, D. (2012). *Visual Sociology*, London and New York: Routledge.
- Jameson, F. (1988). *The Ideologies of Theory Essays 1971-1986, Cilt 2*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jay, M. (1988). "Scopic Regimes of Modernity". *Vision and Visuality*, H. Foster (ed.), 3-23, Seattle: Bay Press.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes: The Degeneration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- Lather, P. (1991). *Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy within the Postmodern*, New York: Routledge.
- Latour, B. (1988). "The Politics of Explanation". *Knowledge and Reflexivity: New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, S. Woolgar (ed.), 155-176, London: Sage.
- Lévy-Bruhl, L. (1965). *The "Soul" of the Primitive*, L. A. Clare (çev.), London: George Alen and Unwin.
- Marien, M. W. (2006). *Photography: A Cultural History*, Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Peirce, C. S. (1998). "What is a sign? (1894)", *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, The Peirce Edition Project (ed.), 4-10, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Pinney, C. (2011). *Photography and Anthropology*, London: Reaktion Books.
- Fred, R. (1990). *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, New York: Aperture.

- Rosler, M. (1989). "In Around and Afterthoughts (On Documentary Photography)", *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. R. Bolton (ed.), 303-342, Cambridge, MA: MIT Press.
- Sandler, M. W. (2002). *Photography: An Illustrated History*, New York: Oxford University Press.
- Scheurich, J. (1997). *Research Method in the Postmodern*, London: Falmer Press.
- Sekula, A. (1974). *On the Invention of Photographic Meaning*, San Diego: University of California Press.
- Solomon-Godeau, A. (1991). *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Amherst: The University of Massachusetts.
- Talbot, W. H. F. (1980[1844]). "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art". *Classic Essays on Photography*. A. Trachtenberg (ed.), 27-36, New Haven: Leete's Island Books.
- Woolgar, S. (1988). "Reflexivity is the Ethnographer of the Text", *Knowledge and Reflexivity: New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, S. Woolgar (ed.), 14-34, London: Sage.