

DEKLANŞÖR VE TETİK: FOTOĞRAF SANATI VE ÖLÜM

BURHAN YILMAZ
Yrd. Doç. Düzce Üniversitesi
Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Resim Bölümü
burhanyilmaz12@gmail.com

ÖZET

Bu makalede fotoğraf sanatının ölüm kavramıyla ilişkisi işlenmiş ve bu ilişkinin sanat tarihi içerisindeki durumu tartışılmıştır. Fotoğraf sanatının bu yönü deklanşör ve tetik kavramlarının metafor olarak kullanılmasıyla işlenmiştir. Deklanşör, fotoğraf sanatının icadını ve modern sanatı temsil etmektedir. Bilindiği üzere fotoğrafın icadından sonra modern sanatın seyri değişmiştir. Fotoğraf sanatının modern sanat içerisindeki etkileri açısından, deklanşör açıklayıcı bir kavram olarak ele alınmıştır. Makalede kullanılan tetik kavramı ise modern dönemdeki makineleşmeyi, silahların gelişimini, savaşı, ölümü ve yıkımı temsil etmektedir. Buradan hareketle tetik, modernist gelişmelerin yıkıcı yönlerinin simgeleşmesi olarak düşünülebilir. Diğer yandan tetik ve deklanşör, metin içerisinde genel olarak modern sanatta görüntünün parçalanmasını temsil eden bir kavramsallaştırma olarak kullanılmıştır. Konu, fotoğraf makinesinin icadından günümüze ölüm ve fotoğraf sanatı ilişkisini ortaya koyacak biçimde ele alınmıştır. Makalede ölüm ve sanat ilişkisi, Vilem Flusser, Roland Barthes ve Walter Benjamin gibi düşünürlerin fikirleriyle açıklanmıştır. Günümüzde ölüm ve sanat konusunu işleyen fotoğraf sanatçılarının örnek çalışmaları işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sanat, fotoğraf, ölüm, deklanşör, tetik.*

SHUTTER BUTTON AND TRIGGER: ART OF PHOTOGRAPHY AND DEATH

ABSTRACT

In this article, relationship between art of photography and the concept of death is investigated and the role of this relationship in the art history is discussed. This aspect of the art of photography is investigated through the concepts of shutter button and trigger, as metaphor. Shutter button represents the invention of the art of photography and modern art. As is known, after the invention of the photography, the progress of modern art has changed. Shutter button is considered as an explanatory concept when the impacts of the art of photography in modern art are concerned. The concept of trigger represents death and destruction, war, development of weapons and mechanization in modern era. From this point forth, the trigger is considered as a symbol of destructive aspects of the modernist developments. On the other hand, trigger and shutter button are used as a conceptualization which represents fragmentation of the image in modern art, generally in text. The subject is discussed in a way that reveals the relationship between the art of photography and death, from the invention of the camera to today. In the article, relationship between art and death is explained with the ideas of thinkers such as Vilem Flusser, Roland Barthes and Walter Benjamin.

Key Words: Art, photography, death, shutter buton, trigger.

GİRİŞ

Yaşam, ölüm, an gibi kavramların fotoğraf sanatı, kamera ve makine ile ilişkisinin irdelendiği bu çalışmada fotoğraf sanatıyla ilgili yorum ve kavramsallaştırmaları ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışmada fotoğraf ve ölüm kavramları üzerinden bir bağlam oluşturulmuştur. Oluşturulan bağlam içerisinde, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde fotoğraf ile ilgili bir fotoğraf tarihi bilgisi ve kuramsal bilgi araştırması yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemi literatür tarama, bilgileri derleme ve doküman analizini içeren; tarihsel, kuramsal, etnoğrafik ve özel durum araştırmalarını kapsayan bir yöntemdir (Şen, 2005:282). Bu çalışmada fotoğrafın tarihi, fotoğrafın sanat tarihindeki konumu ve diğer sanat türleriyle olan yakınlıklarıyla ilgili bilgiler derlenmiştir. Elde edilen bilgiler içerisinden çeşitli sanat kuramcılarının yaklaşımları seçilmiştir. Bu kuramcılardan özellikle Walter Benjamin, Vilem Flusser ve Roland Barthes'in fotoğraf üzerine gerçekleştirdiği kavramsallaştırmalara değinilmiştir. Bu düşünürlerin fotoğraf sanatı hakkındaki düşünceleri bağlam açısından ele alınmıştır. Çalışmada salt bir fotoğraf eleştirisi yapılmamakla beraber, Barthes gibi yeni kavramlar üreten düşünürlerin kavramlar ve fotoğraf üzerine düşüncelerine yer verilmiştir. Böylece fotoğraf sanatı ve ölüm kavramının konu olarak ilişkisi üzerine düşünme temeli kurulmuştur.

Günümüzde fotoğrafın görsel sanatlara sunduğu imkânların ve problemlerin niteliği ele alındığında fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemdeki birçok problemlerin hala etkili olduğu hatta daha da çetrefilli bir hale gediği gözlemlenebilir. Günümüz çağdaş sanatının yoğunlaştığı her bir problem kameranın icadı ve yaygınlaşmasıyla başlayan problemlerin birer üst versiyonu gibidir. Fotoğraf sanatının getirdiği her sanatsal ve estetik tartışma, sonraki teknik gelişmelerde katlanarak ilerlemiş gibi görünmektedir. Bu konuda Walter Benjamin'in "fotoğrafın geleneksel estetik anlayışın karşısına çıkardığı güçlükler, sinema sanatınıninkilere oranla çocuk oyuncağıydı" sözleri açıklayıcıdır (Benjamin, 2004: 61).

Sanat eserinin biricikliği ve hakikiliği olgusuna darbe vuran seri üretim, makine üretimi gibi sanatın modern üretim biçimleri fotoğrafın da etkili olduğu bir şekilde gelişmiştir. Nicolas Bourriaud, sanatta hazır yapıt (ready made) kavramının kameranın icadı ve teknik görüntü ortamının oluşmasıyla birlikte ortaya çıktığını iddia etmektedir (Bourriaud, 2005:177). Fotoğrafla birlikte üretimin mekanikleşmesi, aynı ürünün defalarca üretilebilmesi orijinalliğin ölümü tartışmasını getirmiştir. Fotoğraf makinesinin icadı ve yaygınlaşmasıyla ise sanatsal durularda bir demokratik yaygınlaşma gerçekleşmiştir. Bu süreç içerisinde fotoğraf makinesinin ulaştığı her noktada bireylerin kişisel anıları kaydedilmiştir.

Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla bu görüntüleme türünün sanatsal anlamda getirdiği sorunlar kadar günlük yaşamda da değişik etkileri olmuştur. Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla konu olarak ölümün orijinalliği de keşfedilmiştir. Jan Troell'in 2008 yapımı *Ölümsüz Anılar* adlı filmde 19. Yy. sonlarında kameranın yaygınlaşması konusu ve *post mortem* denilen ölüm sonrası fotoğrafçılığı gibi fotoğrafın erken çağına ait bir dizi konu işlenmiştir. Filmde, ölen bir kız çocuğun süslenerek canlıymış gibi poz verildiği bir sahne vardır. Burada fotoğrafı çekilen çocuk kaybolup gidecektir, ama bu fotoğraf ve ailesinin anıları

sürekli var olacaktır. Filmin başkarakteri Maria Larsson, elinde kamerasıyla sürekli fotoğraflar çekerek kendi çağının bir görsel kaydını tutan bir imge avcısı gibidir. Buradan hareketle fotoğraf sanatı, fotoğrafçı, fotoğraf makinesi, ölüm ve anı olarak fotoğraf gibi kavramların sanatsal düzlemdeki konumlarına ve sanat tarihindeki yerine değinmek mümkün olabilir.

FOTOĞRAF VE ÖLÜM ARASINDAKİ KAVRAMSAL İLİŞKİ: DEKLANŞÖR VE TETİK

Fotoğraf ve ölüm arasındaki ilişki burada deklanşör ve tetik kavramsallaştırması üzerinden belirlenmiştir. Deklanşör ve tetik, temelde birer makine parçasıdır. Bu parçaların işlevleri bakımından benzerliği konu açısından önem taşımaktadır. Deklanşör ve tetik, fotoğraf makinesi ve tüfeği işaret eden bir simgeselleştirme yapılmasına imkân vermektedir. Buradan da kameranın fotoğrafı, tüfeğin de ölümü işaret etmesi gibi bir kavramsallaşmaya ulaşılmaktadır.

Fotoğraf makinesi ürünü üzerinden kazandığı gizemli bir tehdit gücüne sahiptir. Bu gizemli tehdit, fotoğrafın icadından sonra tüm sanat anlayışını değiştirmeye zorlayan tarihsel koşulları içeren, görüntüyü parçalama ve çoğalma gibi özellikleri de kapsayan fotoğrafın sanatsal potansiyelindedir. Fotoğraf, hayatın her hangi bir anının seçilmiş kadrajında, hayatın akmakta olan serilerinden birini hapsederek, hayatı parçalamaktadır. Fotoğraf kadrajda tüm dünyayı kadrajında tuttuğu bölüm ile dünyanın geriye kalanı olarak ikiye bölmektedir. Fotoğraf sanatçısı odağa alarak çerçeveye soktuğu alanı deklanşöre bastığı anda çerçevedeki alan ve dünya olarak ayırır. Fotoğrafçı, eğitilmiş gözüyle sürekli olarak fotoğrafını çekeceği konusunu dünyadan ve yaşamdan koparıp almak-sahiplenmek için aramaktadır. Fotoğrafçının seçici rolü açısından Vilem Flusser (2009: 33) elinde fotoğraf makinesiyle fotoğraf çekmek için dolaşan fotoğrafçıyı bir avcıya benzetmektedir. Flusser'in bu benzetmesi tam olarak Etienne J. Marey'in 1882 yılında geliştirdiği *Fotoğraf tüfeği* (Resim 1) adlı seri çekim yapmaya yarayan fotoğraf makinesini akla getirmektedir. Marey, Muybridge'in hareket halindeki figürlerin fotoğrafını çekerek hareketi görselleştirme çalışmalarından etkilenmiş ve seri fotoğraf çekimini geliştirmek istemiştir. Bu düşünceyle geliştirdiği *fotoğraf silahını* özellikle kuşların uçuşunu fotoğraflamakta kullanmıştır (Yağmur ve Özkılınç, 2014). Bu makinede beklenildiği gibi, gez, göz arpacık ve tetik gibi silahın mekanik ve işlevsel öğeleri fotoğraf çekimi için dönüştürülmüştür. Marey'in bu çalışmaları diğer yandan, fotoğrafın ölümü tartışmalarını da doğuracak olan hareketli görüntünün- filmin- icadı açısından önemlidir. Hareketli görüntüyü çözümleyerek sabitlemeyi başaran Marey'in fotoğraf silahı, mekanik dönüşümü açısından ele alınırsa burada fotoğrafçı avcı; kamera silah; hedef de konu şeklinde bir tür dönüşüme uğratılmış denilebilir.

Fotoğraf sanatının av, yakalama, ölüm gibi kavramlarla ilişkisine bakıldığında, Marey'in fotoğraf silahında olduğu gibi fotoğraf makinesinin bir silaha, deklanşörün de tetiğe dönüştüğü, anlam ve işlev açısından bir geçişlilik durumu gelişmiştir. Deklanşör ve tetik bir mekanizmayı harekete geçiren uzantılar olarak makineye eklenmiş birer parçadır. Fotoğrafçının deklanşöre bastığı anın bir benzeşeni, avcının avını seçip, silahın gez, arpacık aralığına getirdiği ve tetiği çektiği an olarak belirlenebilir. Tetik, hedefini

yaşamdan koparan, yıkıma uğratan bir aracın parçası olarak, modern bir makine parçasıdır. Deklanşör ise tetiğin simetrik olarak tersinde yer alan bir varlıksal anlama sahiptir. Deklanşöre basıldığı anda bir anlamda yaratıcı eylem ve metaforik bir parçalanma gerçekleşmiş olur. Bu nedenle (bu yazı açısından) deklanşör bir araç olmaktan fotoğraf sanatını temsil eden bir kavrama dönüşmektedir. Bir makine sürecini başlatan tetik ve deklanşörle ilgili şu sonuçlardan söz edilebilir: Tetiğe basıldığı an hedefteki yıkıma uğrayan varlık ve deklanşöre basıldığı an dünyadan-zamandan koparılacak elde edilmiş ve sabitlenmiş imgesel bir gerçeklik... Böylelikle denilebilir ki, deklanşör ve tetik, varlığa uzanan iki farklı kutbun tehdidini aynı oranda içermektedir. Burada hedefin iki anlamlı olduğunu varsaymak gerekmektedir. Tetik ve deklanşör, hedefin anlamını kendi işlevsel amaçlarının niteliğine göre tayin etmektedir. Tetiğe basılmasının sonucu, yok edilmek istenen şey anlamına gelen hedef, fotoğraf makinesinin karşısında durduğunda sanatsal bir yaratım sürecinin içinde olanın fotoğraflanmasıyla, tekrar hayat bulacak olan sanat nesnesi olarak belirir. Bu iki ayrımı, tetiği ve deklanşörü, modern dönemde ortaya çıkan bir ayrım olarak yorumlamak mümkündür. Modernizmin içerdiği çelişkili durumları temsil etme özelliğine sahip olan tetik ve deklanşör kavramları, yıkım ve umut kavramlarının makine cinsinden karşılık bulan kritik araçları gibidir.

Fotoğraf sanatçısının avcıya benzetilmesi av, silah, ölüm gibi kavramların fotoğraf sanatıyla bir ilişkisini geliştirmeye olanak açmaktadır. Fotoğraf makinesinin bir aygıt olarak ölümle ilişkili olduğu fikri genellikle fotoğrafın canlı ve cansız varlıkları aynı perdeye sabitlemesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Fotoğraf, dondurarak görüntüye çevirdiği nesneyi imgeye çevirerek adeta öldürmektedir. Kaja Silverman bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Gerçek ya da metaforik bir kamera tarafından fotoğraflanma deneyiminde "öldürücü" bir şey vardır. Bu öldürücülük sadece "Fotoğrafın eidosu" olan ölümü içermez, aynı zamanda bedeninin heykel gibi kaskatı kesilmesini de -canlılar diyarından imgeler diyarına kaçırılmayı- içerir" (Silverman, 2006: 289).

Burada görüldüğü gibi Silverman'ın fotoğraf ve fotoğrafın nesnesi konusu ile ölüm arasında kurduğu ilişki Roland Barthes'in Camera Lucida'daki düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. Fotoğrafın yaygınlaştığı ilk dönemlerde portre fotoğrafların yanında 'post mortem' olarak bilinen ölü fotoğrafçılığının da gelişmesi, fotoğraf ve ölüm arasında kurulan ilişkinin tarihselliğini göstermektedir. Barthes, bu tarihsel olguları işaret ederek, fotoğrafın icadından beri fotoğraf makinesinin ve fotoğraf sürecinin ölümle gerçek bir ilişki içinde olduğunu belirtmiştir (Barthes, 2011: 29).

Böylelikle açıkça ifade edilebilir ki, fotoğraf sabitlenmiş bir an olmasının yanında sürekli tükenen zamanın cesedinden bir parça saklama imkânını sağlamaktadır. Burada geçen zamanın cesedi kelimesi, geçip giden anlardan birinin fotoğraf sayesinde kalıcı bir anıya dönüştürülmesini anlatmaktadır. Bu nedenle fotoğrafın bir anı olarak önemi şu şekilde vurgulanmaktadır: "bir kişinin kendi fotoğrafı kadar akrabalarının, arkadaşlarının, sevgilisinin fotoğrafı kadar ilgi gösterilen başka bir sanat türü yoktur" (Lichtwark, akt. Benjamin, 2002, 29). Fotoğrafın "anı" olarak anlamı buradan türetilebilir. İnsan fotoğraf makinesinin icadından beri zamana ait cesetlerin koleksiyonunu yapmaktadır. Nicephor

Niepce'in yakaladığı ilk fotoğraf görüntüsü (Resim 2) dünyanın ilk fotoğrafı bağlamından koparılarak alınmış ilk "zaman ceset" olarak durmaktadır (Benjamin, 2002:40).

YAKALANAN ZAMAN: FOTOĞRAF VE GÖRÜNTÜ

Bu başlık altında fotoğraf sanatının zaman kavramıyla olan bağı ele alınmış ve bu bağ üzerinden fotoğrafın modern sanattaki yerine dair bir belirleme yapılmıştır. Benjamin'in (2002) fotoğraf zamandan alınan bir cesettir sözü, zamanın akışının fotoğraf tarafından bir şekilde parçalandığını düşündürmektedir. Fotoğraf modern sanatta görüntünün parçalanması konusunda çok önemli bir rolü üstlenmektedir. Fotoğrafın modern resim sanatındaki görüntülerin ve yüzeyin parçalanmasındaki öneminin anlaşılması için öncelikle fotoğrafın ortaya çıkması ve gelişmesiyle ilgili tarihsel bilgilere bir bakmak gerekmektedir. Bu tarihsel bilgi, modern sanatta değişen görüntünün niteliği konusunda fotoğrafın rolünün açıklanması açısından önemlidir.

Görüntü teknolojilerinin gelişmesi insanın görme pratiği üzerinde büyük sıçramalar şeklinde gelişmeler kaydetmiştir. *Camera obscuradan* sonra fotoğraf makinesinin icat edilmesi, insanların görme, bakma eylemlerinin fotoğraf makinesinin mekanik gözüne olan mesafesi ile yeniden belirlenmiştir. *Camera obscuranın* yakaladığı görüntü, akıcı bir görüntüydü, gerçek görüntüyü sadece olduğu an içinde çerçevesiyordu. Ron Burnett'e göre, *camera obscura*, tek amacı dünyayı imgeye çevirmek olan bir aygıttır (Burnett: 2005: 53). *Camera obscuranın* olayın anı anına akışını veren geçici ürünü karşısında fotoğraf makinesi anı dondurarak, zamanın akışından bir parçayı saklama imkânı sağlamıştır.

Fotoğrafın görüntü üretmede getirdiği kolaylıklar ve anlık görüntüyü saklama imkânı resim sanatı ile fotoğrafın sürekli bir işbirliği içine girmelerini sağlamıştır. Fotoğraf, sanatta özgünlüğü ve hakikiliği sorgulamaya açmıştır. Fotoğrafın sanat olup olmadığı birçok sanatçı ve düşünür tarafından ateşli tartışmalara konu edilmiştir. Lady Eastlake, Charles Baudelaire, Paul Delaroche ve birçok önemli sima fotoğrafçının makineye itaat ettiğini ve bunun sanatçının özgür iradesini kullanmasıyla ilgisinin olmadığını savunmuştur. Ayrıca fotoğrafın aynı imgeyi çoğaltması, geniş kitlelerin bayağı zevklerine hizmet etmesi anlamında yorumlanmış, orijinallik durumu gibi nedenlerle bir sanat olamayacağı vurgulanmıştır (Shiner: 2010: 310). Ancak modern dönemin potansiyelleri bir bir gerçekleştikçe sanat nesnesinin çoğaltılması ve sanat eserinde orijinallik sorunu fotoğraf sonrası çağın en önemli sorunlarından biri olmuştur. Bu bağlamda, bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilme imkânı, bu baskılardan hangisinin orijinal baskı olduğu konusunu önemsiz hale getirmiştir. Fotoğraftan sonra ortaya çıkan sanatta yeniden üretilebilirlik, Walter Benjamin'in deyiimiyle "sanatı kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtarmıştır" (Benjamin, 2004: 59).

Fotoğraf sanatının yolunu açtığı yeni yaklaşımlar resim sanatındaki görüntü meselesini de derinden etkilemiştir. Birçok başka nedenlerin yanında önemli bir etken olarak fotoğraf, resim sanatında sanatçının öznel aktarım olanaklarını geliştirmesine, resme zihinsel ve sezgisel süreçlerin ışığında yaklaşılmasına imkân sağlamıştır.

Fotoğraf, hareketin imgesel olarak sabitlenmesini gerçekleştirmesiyle de modern resim sanatında belli değişikliklerin gerçekleşmesinin önünü açmıştır. E. Muybridge ve J.

Marey'in ardı ardına görüntüleri çektikleri fotoğraflar, hareketin ele geçirilmiş görüntüleri şeklindedir. Kronofotoğraf adı verilen bu fotoğraflar, Kübizm akımındaki Fernand Leger gibi sanatçılara; G. Balla, C. Carra ve U. Boccioni gibi Fütürist sanatçılara yeni biçimler bulmada ilham kaynağı olmuştur. Marey'in *Güvercinlerin Uçuşu* (Resim 3) adlı fotoğraf çalışması, Balla'nın 1913 yılında yaptığı *Göçmen Kuşların Uçuşu* (Resim 4) adlı fütürist resminde açıkça kaynak olarak görülebilmektedir. Fütürist sanatçılar fotoğraf sanatıyla yakalanan hareketin imgesini resim yüzeyini parçalayarak kullanmıştır. Marcel Duchamp'ın 1912 tarihli *Merdivenden İnen Çıplak* adlı çalışması da Muybridge'in aynı adlı fotoğraf çalışmasından esinlenilerek yapılmıştır (Dempsey, 2007:89). Bu örneklerin hepsi de fotoğraf sonrasında modern sanattaki değişimleri göstermektedir. Fotoğraf, modern sanatta yeni biçimler, stiller ve akımların oluşmasına zemin olan bakış açılarının açığa çıkmasını sağlamıştır.

Fotoğraf, bakma, görme ve çerçeve belirleme probleminin ele alınmasını sağlayarak görüntü meselesini yeni bir tarzda sanatsal üretimin tartışma alanına taşımıştır. Bakışın belirleyiciliği, görsel üretimin ilk hamlesidir. Bakış ile birlikte görsel uzay bir çerçeve ile sınırlandırılarak, normal doğasından alınıp düşünsel ve sanatsal alan içerisine dâhil edildiğinde, amaca uygunluk açısından sınır çizme ve tasarım, doğaya yöneltmiş bir parçalama eylemine dönüşmektedir. Görüntü, kendi doğasından ve zamandan azade kaldığı anda (bir resim, fotoğraf ya da film görüntüsü olarak) imgeye dönüşmektedir. Bir imge hem üretilirken hem de alınıyor-yorumlanırken kültürel-tarihsel olguların etkileriyle anlam kazanır ve dönüşür. John Berger, İnsan eliyle üretilen görüntünün-İngenin bu potansiyelini şöyle ele almaktadır:

Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır... Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. (Berger, 2004: 10)

Berger'in dediği gibi fotoğraf bir görüntü olarak izleyenin algısına, bilgisine ve kültürüne bağlı bir şekilde de anlam kazanmaktadır. Bilgi, fotoğrafik imgeyle yakınlık içine girerek fotoğraf içindeki anlamların kurulmasını sağlamaktadır. Böylece fotoğraf estetik yönünün yanı sıra politik ve kültürel bir bilgi çeşidi olarak da insan yaşamının içinde yer almaktadır. Kevin Robins, fotoğrafın insan yaşamındaki konumunu "fotoğraf dünyayla bir ilişki kurma yolu sağladı, yalnızca bilişsel değil, estetik, ahlaki ve politik bir ilişki kurma yolu" şeklinde belirlemektedir (Robins, 1996:242).

ROLAND BARTHES'İN PUNCTUM KAVRAMI

Fotoğrafın dünyanın gerçekliğinden koparak bir parça olma niteliğinin yanında kendi kadrajı içinde de yeniden parçalanması yeni sorunsallar doğmasına neden olmaktadır. İşte bunların en başında, Roland Barthes'ın kullandığı *punctum* kavramını görmek mümkündür. *Punctum*, fotoğrafta anlamları bir anda harekete geçirecek olan bir odaktır: "*Punctum* çoğu zaman bir 'ayrıntı', yani bir nesne parçasıdır" (Barthes, 2011:58). Kavramsal anlamda *punctum*, adeta tetik ve deklanşöre atfedilene benzer bir işleve

sahiptir. *Punctumun* bir fotoğrafta kurulacak olan anlamın potansiyellerini harekete geçiren tetik-deklanşör noktası olduğu söylenebilir.

Bir fotoğrafın ayrıntılarındaki bir imgenin izleyiciyi etkisi altına alarak fotoğrafın bütününün etkisinden daha güçlü bir şekilde izleyiciyi sarmasından bahseden Barthes (2011:62) Wan der Zee'nin bir aile fotoğrafını örnek olarak ele alır. Fotoğraftaki figürlerden birinin kemerinin görüntüsünün, ya da bağcıklı ayakkabıların görüntüsünün fotoğrafın bütününü parçalayarak öne çıkmasını, kendi başına bir vurguya dönüşmesini örnek gösterir. Bu izleyiciyi hangi zamana göndereceği belli olmayan bir imge olarak anıların dizilişinde de bir sekme yaratan görüntü parçalanmasının durumudur. Klein'in 'Amerika'daki Küçük İtalya' adlı fotoğrafında beliren 'punctum' kendini merkez, hatta fotoğrafın kendisi ilan eden bir parçadır. Fotoğrafta kafasına silah dayanmış gülen çocuk değildir fotoğrafın kendisi, *punctum* olarak bize bir şimşek gibi çarpan, çocuğun bozuk dişlerinin görüntüsüdür. *Punctum*, bir ayrıntı olma durumuyla ve fotoğrafın bütününe genleşmesi bakımından bir paradoks içermektedir. Michals'ın Warhol'un yüzünü elleriyle kapatmış haldeki fotoğrafında *punctum* açıkça kendini göstermektedir: "...Warhol hiç bir şey saklamaz; okunmaları için ellerini açıkça sunar; punctum ise bu hareket değil, yayvan ve düz kenarlı tırnakların biraz itici malzemesidir" (Barthes, 2011: 63). Burada ayrıntının delici gücü, ayrıntının kendisinin bir görüntü parçası olarak varlığının gücü, diğer parçalar arasındaki seçilmişliğinden kaynaklanmaktadır. Göz fotoğrafın zamandan arakladığı görüntünün donuk cesedini de parçalamaya giriştiğinde *punctum*, en keskin parça olarak bilince batmakta, zihinde bir yaşantı olarak yer etmektedir.

Barthes, *punctum* kavramına farklı anlamlar da atfeder, tamamen zaman ve ölümle ilişkili anlamlar: "Artık biliyorum ki 'ayrıntı'dan daha başka bir punctum (başka bir 'stigmatum') daha var. Artık biçime değil, ama şiddete ait olan bu yeni *punctum*, *noema'nın* ('bu vardı') iç paralayıcı vurgusu ve onun salt temsili olan Zaman'dır" (Barthes, 2011:113). Barthes, Alexander Gardner'in bir fotoğrafını 'punctum' kavramının ölümle ilgili bir şekilde kullanarak çözümlenmektedir (Resim 5). Fotoğraftaki genç Lewis Payne, suikast girişiminden sonra idam edilecek olan bir tutsaktır. Barthes burada *punctum* kavramını yenileyerek ele almıştır: "Punctum ise şudur: O ölecek. *Bu olacak* ile *bu vardı*'yı aynı anda okuyorum. Ucunda ölüm olan geçmiş bir geleceği dehşet içinde gözlüyorum. Pozun mutlak geçmişini (geniş zaman) veren fotoğraf, bana gelecekteki ölümü hatırlatıyor. Beni *delen* şey bu eşdeğerliliğin keşfidir" (Barthes, 2011:113).

Barthes'in yaklaşım biçimini, Walters Schels'in ölümcül hasta kişilerin ölmeden önce ve öldükten sonra fotoğraflarını çektiği çalışmasında da görmek mümkündür (Resim 6). Schels'in *Ölmeden önce yaşam* adlı bu çalışmasında *punctum* kavramı ve ölüm düşüncesi bire bir olarak sunulmaktadır. Schels, ölümcül hastalıkları olan kişilerin portrelerini izin alarak fotoğraflamıştır. Yaklaşık bir yıl aradan sonra bu hastaların öldükten hemen sonraki fotoğraflarını da çeken Schels, bu portreleri, ölmeden önceki ve öldükten sonraki portreleri yan yana düzenleyerek sergilemiştir (Sunstein, 2014). Tıpkı Barthes'in 'bu olacak ve bu vardı' diyerek işaret ettiği düşünceyi işlerliğe sokan sanatçı fotoğraf sanatı ve ölüm düşüncesi arasında yeni bir bağı ortaya koymuştur. Ölüm gibi ağır bir gerçeğin varlığını aktaran bu görüntüler, insanlığa dair kesin bir bilgiyi fotoğrafın estetiği içinde

sunmaktadır. Bu fotoğraflardaki portrelerde yer alan bilgi, yani ölüm düşüncesi, izleyicinin algısına yöneltmiş keskin bir araca dönüştürülen *punctum* kavramıdır.

Schels'in fotoğraflarında konu ölen kişilerdir. Başka bir önemli fotoğraf sanatçısı Erwin Olaf da (2010) ölüm konusunu işlediği bir fotoğraf projesi gerçekleştirmiştir. Olaf'ın objektifi Schels'inkinden farklı bir noktaya yöneltmiştir. Objektif, ölen kişinin bedenine değil de geride kalan, acı içinde yas tutan insanlara çevrilmiştir. Olaf, durgun atmosferiyle, mekân içerisinde dalgın bir şekilde oturan, ayakta duran çeşitli yaşlardaki figürleri fotoğraflamıştır (<http://www.erwinolaf.com/>). Mekân içerisinde yalnız, üzgün, dalgın, yas içinde huzursuz ifadelerle duran bu insanlar, ölenin ardından ortaya çıkan boşluğu temsil etmektedirler (Resim 7). Yas serisi içindeki bu fotoğraflar insanın ölüm karşısındaki çaresizliğini ve umutsuzluğunu görselleştirmektedir. Sade, soğuk ve donuk atmosfer fotoğraflardaki kişilerin duygu durumlarındaki boşluğu ve üzüntüyü aktarmaktadır.

SONUÇ

Fotoğraf sanatı tarihinin de araştırıldığı çalışmada fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte ortaya çıkan sanatsal durumlar ve fotoğrafın modern sanatın potansiyellerini açığa çıkaran yönleri tespit edilmiştir. Fotoğrafın ortaya çıktığı modern dönem ve fotoğraf makinesinin bir modern makine olarak durumu, fotoğrafın bir sanat eseri olarak yeni felsefi önermeler içeren yapısı ortaya konulmuştur. Fotoğraf sanatının ve ölüm konusu arasındaki ilişki çeşitli örneklerle ortaya konulmuştur. Bu konuyla bağlantılı olarak fotoğraf, ölüm ve an-zaman konusu Flusser ve Barthes'in düşünceleri üzerinden irdelenmiştir. Fotoğraf sanatı ve ölüm konusu için deklanşör ve tetik kavramsallaştırması önerilmiştir. Bu öneri getirilirken ele alınan düşünürlerin fotoğraf üzerine gerçekleştirdikleri kavramsallaştırmalar örnek gösterilerek dayanak sağlanmıştır. Fotoğrafta, Barthes'in *punctum* tanımı, Flusser'in *avcı* (fotoğrafçı) benzetmesi gibi bilgilerin sağladığı temel üzerinden *deklanşör ve tetik* tanımları fotoğraf açısından bir kavram olarak belirlenmiştir. Bu kavramsallaştırma denemeleri yapılırken fotoğrafın sanat olup olmaması tartışmasına değinilmiştir.

Çalışmanın içeriğine bağlı olarak fotoğraf sanatının güncel konumu hakkında bir takım öneriler geliştirmek mümkündür. Sanatın teknolojiyle en çok ortaklık kurduğu alanlardan biri olan fotoğrafın sanat olarak güncelliği sürekli yenilenecek denilebilir. Kamerasıyla- telefonundaki kamerayla, dijital kamerayla- sürekli bir imge avı halinde olan günümüz sanatçısı, fotoğrafla daha sıkı bir ilişki kurmaktadır. Flusser'in fotoğraf sanatçısı için kullandığı *avcı* metaforunun yanında, deklanşör ve tetikin kavramsallaştırması günümüz sanatçısı için uygunluk göstermektedir. Günümüz sanatçısı fotoğraf temelli bir disiplinler üstü durum içerisinde estetik ürünler-süreçler geliştirmektedir. Yeni medyanın getirdiği yeni paylaşım olanakları, eski mecralara ek olarak sanal varoluşlar ve alanlar sayısal fotoğrafın geliştirilmesinden sonraki durumlar olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçının atölyesini zihnine ve zihninin bir uzantısı olarak bilgisayarına taşıdığı bu dönemde, günümüz estetik durumları da çok katmanlı bir nitelik kazanmıştır. Sanatçı yüzey olarak kâğıdın, duvarın, perdenin yanında ekran üzerinden var oluşunu kurmaktadır. Günümüzde izleyicinin durumu da Barthes'in *punctum* kavramının interaktif

bir dereceye yükseltilmesiyle anlam kazanmaktadır. *Punctumun* interaktif hale gelmesinden kasıt, izleyicinin de fotoğrafın sanatsal üretimsürecine katılmaya, bu süreçte aktif olmaya başlaması, duygularının yoğunluğunu aktaran bir *punctum* üretimine aktif katılım göstermesidir. Bu durum günümüz fotoğrafının ekran üzerinden işlediğini göstermektedir. Nicolas Bourriaud'nun dediği gibi, "bizim çağımız, hiç tartışmasız ekran çağıdır" (Bourriaud, 2005:106). Son olarak verilen örneklerdeki sanat eserlerine bakıldığında anlaşılmaktadır ki sanat insanın içten bildiği, anladığı ama anlatmaya yetemediği ölüm, kayıp, umutsuzluk gibi durumlarda imdada yetişmektedir. Bu anlamda şu ifade oldukça yerinde görünmektedir; "sanat bizim için çok önemli ama söze dökülmesi zor olanı tanımlamamıza yardımcı olabilir" (Botton ve Armstrong, 2013: 65). Fotoğraf sanatı bu yönüyle gerçekliğin bir sağlamasını mümkün kıldığı için insana yeni dil olanakları kazandırmıştır.

KAYNAKLAR

- Barthes, R. 2011. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Benjamin, W. 2002. *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, çev. Ali Cengizkan, İstanbul:YGS Yayın.
- Benjamin, W. 2004. *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. 2004. *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourriaud, N. 2005. *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Botton A. D. ve Armstrong, J. 2013. *Art As Therapy*, New York:Phaidon Press Limited.
- Burnett, R. 2005. *İmgeler Nasıl Düşünür*, çev. Güçsal Pusar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dempsey, A. 2007. *Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler*. çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Yay.
- Flusser, V. 2009. *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, çev. İhsan Derman, İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Robins, K. 1996. *İma, Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. 2010. *Sanatın İcadı*, çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Silverman, Kaja. 2006. *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev: Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sunstein, E. R. 2014. <http://beautifuldecay.com/2014/06/26/walter-schels-haunting-photographs-people-death/>
- Şen, Ü. S. (2005) "Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması", *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5:2005.
- <http://www.erwinolaf.com/>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Post-mortem_photography
- <http://www.broadcasterinfo.net/79/sinema.html> -Yağmur, M. Ve Özkılınç, M. (2014)
- <http://www.theguardian.com/society/gallery/2008/mar/31/lifebeforedeath>
- <http://www.imdb.com/title/tt0961066/> - Troell, J. 2008. *Ölümsüz Anılar*



Fig. 1 E. Jules Marey, Fotoğraf Tüfeği, 1882



Fig.2 N. Niépce, İlk fotoğraf görüntüsü, Musée des Arts et Métiers, Fusil photographique, Fransa, 1826 Le Grasse, Fransa.



Fig. 3. E. Jules Marey, Güvercinlerin Uçuşu, 1887 Fotoğraf, MOMA, ABD.



Fig. 4 G. Balla, Göçmen kuşların uçuşu, 1913, kağıt üzerine boya.

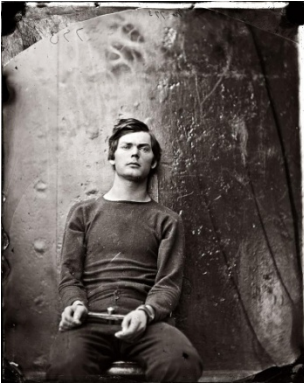


Fig. 5. Alexander Gardner Literary of Congress, Washington D.C

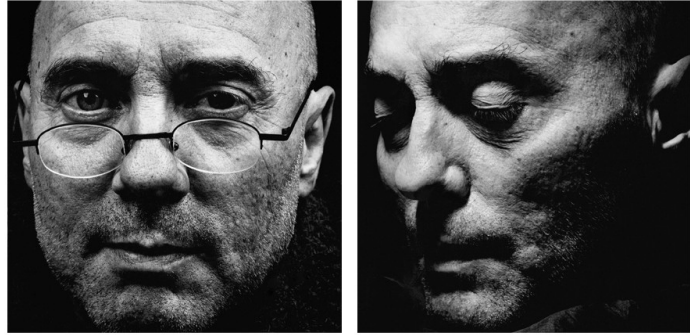


Fig. 6. Walter Schels, Heiner Schmitz. Age: 52. Born: 26th, 1865, Paine Lewis November 1951. First portrait taken: 19th November 2003. Died: 14th December 2003. Photo © Walter Schels. Text ©



Fig. 7. Erwin Olaf, Caroline, 2007, Lambda print. www.erwinolaf.com