

Üst Anlatıda Heterotopik Alanlar Kurgulamak: Fotografik İmgelemin Dönüşümü

Kerem Güman*

Öz

Amaç: İmgelerin yaratıcı yeniden düzenlemesi kurgusal anlatının meşru yöntemlerinden biri olarak söyleme hizmet eder niteliktedir. Özellikle biçim-içerik uyumsuzluğunun; aurasından koparılmış imge kullanımının yoğun olduğu fotografik uygulamalarda belirginleşir. Yüzeyle sabitleme araçlarının gelişen teknoloji ışığında devamlı atıl kalması ile beliren yeni odak noktaları, sunulan anlatı olanaklarının çeşitliliğine de yansır. Abartıdan yoksun yalın görseleğin kendine atıf yapılmasını zorunlu kılan örnekleme alternatif sunarak çeşitli alanlar açar. Aynı zamanda kültürün, değişimi paketler halinde güncelleyen, tek yönlü sunumu da özgün anlatıları tetikler niteliktedir. İkinci el deneyimin kesintiye uğrayan aurasının da yardımıyla bir ikame imgeler coğrafyası inşası; hatta bu bedensiz organların kendi alt kültürünü de yarattığını görürüz. Bunun yanında imgelemin mutlak gerçeklik iddiasında bulunmaya başlaması ile oluşan imgenin kavramın kendisi olduğuna dair görüş de sembol sorununun temelini oluşturmaktadır. Hipergerçekliğin durmaksızın kendini dayattığı kültürel ortamda çıkış yolları arayan sanatın alternatif kurgu yaratan bir unsuru olan buluntu imge, imgelemi sanatsal üretimde yeniden olanaklı kılan dönüşümüyle artık saf görüntü üretiminden daha fazlasıdır. Güncel sanatsal üretim araçları kullanılarak oluşturulan üst anlatıların heterotopik buluntu imgelerde özgün bir aura kazandığı süreci belgeleyerek ortaya çıkarmak adına, aracın kronolojik evrimine uygun örnekler seçilerek ortaya konan bağlamsal paradigma ışığındaki bu çalışmanın amacı genel itibarı ile fotografik buluntu imge kolajının günümüz imge yaratım süreçlerine nasıl yön verdiğini ve algıda yarattığı dönüşümü tartışmaktır.

Yöntem: Fotoğrafın sanatta kullanımını tartışan çalışmalar, makaleler ve kitaplar da dahil olmak üzere konuyla ilgili mevcut literatürün kapsamlı bir incelemesini içeren literatür araştırma yöntemi kullanılmıştır. Literatür tarama, sanatta fotoğraf tekniklerinin tarihsel bağlamı ve evrimi hakkında kapsamlı bir anlayış kazandıran tekniktir. Örneklemin seçiminde, fotoğrafçılık alanına önemli katkılarda bulunmuş sanatçıların çeşitlilik arz eden bir şekilde temsil edilmesine özen gösterilmiştir. Sanatçılar, sanat dünyasındaki önemleri ve etkilerinin yanı sıra fotoğraf tekniklerini yenilikçi bir şekilde kullanmalarına göre seçilmiştir. Sanatçıların kronolojik sırayla seçilmesiyle, çalışma fotoğraf tekniklerinin zaman içindeki gelişimini izleyebilmiş ve alandaki temel eğilimleri ve yenilikleri belirleyebilmiştir. Literatür araştırması yaklaşımının kullanılması ve örneklemin dikkatli bir şekilde seçilmesi, fotoğrafın özellikle çağdaş sanat dünyasında oynadığı önemli role ışık tutarak, çalışmanın konuya ilişkin kapsamlı ve içgörülü bir analiz sunmasını sağlamıştır.

Bulgular: Metaforik imgelemin manifesto ile desteklenmesi ile geleneksel hikâye anlatımının sınırlarını zorlamak için güçlü bir araç olduğu, örneklem incelemesinden elde edilmiştir. Sanatçının bu ikisini iç içe geçirerek yaratıcılığını ve yeniliğin keşfedilmemiş alanlarına girerek, karmaşık temaların ve fikirlerin daha derin ve incelikli bir şekilde keşfedilmesini sağladığına dair önemli veriler elde edilmiştir. Bunun hikâye anlatımı için geleneksel yöntemlerin ötesine geçen yeni olasılıkların önünü açarak anlatı inşasına taze ve dinamik bir yaklaşım sunduğu

* Dr. Öğr. Üy., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, kguman@gmail.com

Geliş tarihi : 20 Nisan 2024

Kabul Tarihi: 12 Kasım 2024

Makale Türü : Araştırma Makalesi

tespit edilmiştir. Bu tekniğin hikayelerin anlatılma biçiminde dönüşüm yaratma potansiyeli ve hem yaratıcı hem de düşündürücü yeni bir hikâye anlatımı çağını vaat ettiğine dair bulgular elde edilmiştir.

Sonuç: *Metaforik imgelemin manifesto ile desteklenmesi ile geleneksel hikâye anlatımının sınırlarını zorlamak için güçlü bir araç haline geldiği bulgusuna dayanılarak: Görsel dilin bir aracı olarak kullanılan fotoğrafın, imgelemi teşvik eden adeta bir yarı-iletken, konformist algıya müdahale eden bir uyarıcı, metaforuna işaret eden bir manifesto, özette güncel sanatın ayrılmaz bir unsuru haline geldiği sonucuna varılmıştır.*

Özgünlük: *Fotoğrafçılık çok çeşitli stil ve teknikleri kapsarken, bu makale özellikle fotoğrafın güncel sanatın bir ifade aracı olarak kullanımına odaklanmaktadır. Kapsamı bu şekilde daraltarak, makale bağımsız bir araç olarak fotoğrafın benzersiz niteliklerini ve olanaklarını daha derinlemesine inceleyebilmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Güncel sanat, metaforik imge, kurgusal anlatı, fotografik kolaj*

Constructing heterotopic spaces in meta-narrative: Metamorphosis of the photographic imagery

Kerem Güman* 

Abstract

Purpose: *The creative reorganization of images serves the discourse as one of the legitimate methods of fictional narrative. It is especially evident in photographic applications where the form-content incompatibility is intensified by the use of images detached from their aura. The new focal points that emerge with the constant inertia of surface fixing tools in the light of developing technology are reflected in the diversity of narrative possibilities offered. It opens up various fields by offering an alternative to the self-referential example of simple visuality devoid of exaggeration. At the same time, the one-way presentation of culture, which updates change in packages, triggers original narratives. The construction of a geography of substitute images with the help of the interrupted aura of second-hand experience; we even see that these disembodied organs create their own subculture. In addition to this, the view that the image is the concept itself, which is formed when the imagination begins to claim absolute reality, constitutes the basis of the symbol problem. The found image, which is an element of art that creates alternative fictions in a cultural environment where hyperreality is constantly imposing itself, is now more than pure image production with its transformation that makes the imagination possible again in artistic production. In order to document and reveal the process by which meta-narratives created using contemporary artistic production tools gain a unique aura in heterotopic found images, the aim of this study, in the light of the contextual paradigm put forward by selecting examples appropriate to the chronological evolution of the medium, is to discuss how photographic found image collage shapes today's image creation processes and the transformation it creates in perception.*

Method: *The literature research method has been used involving a comprehensive review of existing literature on the subject matter, including studies, articles, and books that discussed the use of photography in art. This approach allowed me to gain a thorough understanding of the historical context and evolution of photographic techniques in art. The selection of the sample was carefully considered to ensure a diverse representation of artists who have made significant contributions to the field of photography. Artists were chosen based on their prominence and influence in the art world, as well as their innovative use of photographic techniques. By selecting artists in chronological order, the study was able to track the development of photographic techniques over time and identify key trends and innovations in the field. The use of the literature research approach and the careful selection of the sample allowed the study to provide a comprehensive and insightful analysis of the subject matter, shedding light on the important role that photography has played especially in the world of contemporary art.*

Findings: *The sample analysis reveals that metaphorical imagery, supported by the manifesto, is a powerful tool for pushing the boundaries of traditional storytelling. By intertwining the two, the artist has entered unexplored areas of creativity and innovation, enabling a deeper*

* Assist. Prof, Çankırı Karatekin University, Department of Painting, kguman@gmail.com

and more nuanced exploration of complex themes and ideas. This opens up new possibilities for storytelling that go beyond traditional methods and offers a fresh and dynamic approach to narrative construction. This technique has the potential to transform the way stories are told and promises a new era of storytelling that is both creative and thought-provoking.

Result: *Based on the finding that metaphorical imagery, supported by the manifesto, becomes a powerful tool to push the boundaries of traditional storytelling: It is concluded that photography, used as a tool of visual language, has become a semi-conductor that encourages imagination, a stimulus that interferes with conformist perception, a manifesto that points to its metaphor, in short, an integral element of contemporary art.*

Originality: *While photography encompasses a wide range of styles and techniques, this paper focuses specifically on the use of photography as a tool for contemporary art. By narrowing the scope in this way, the paper is able to delve deeper into the unique qualities and possibilities of photography as a standalone medium.*

Keywords: *Contemporary art, metaphoric image, fictional narrative, photographic collage*

Giriş

Modern sonrası dönemi takiben diğer benzer anlatı olanaklarının yenilenip dönüştüğü gibi fotoğrafın da tarihsel süreci göz önünde bulundurulduğunda görece geleneksel kalıpların dışına çıkan güncel kullanımları dikkate çarpmaktadır. Öte yandan görüneni olduğu gibi sabitlemek ancak bir karar mekanizması ile mümkündür. Tarafsız bakışın mutlak gerçekliğe müdahil olmadığı bir seçkiden bahsedebilmek için dahi önceden programlanmış bir rastgeleliğe ihtiyaç vardır ve bu, geçmiş deneyimlerden tümüyle koparılamaz bir yapıdadır. Yönlendirilmiş algıdan bağımsız imgelemin tarihsel sürecin bağlamından kopardığı görsel ile yakından bir ilişkisi de mevcuttur. Özgün ve yeni bir aurayı mümkün kılan bu imgelem, kurgunun da ötesine geçerek şahsileşen bir duygulanım yaratma potansiyeline kavuşur. İzleyicinin, kadrajın belirleyiciliği dolayısıyla yönlendirilmiş bir bakışa maruz kalışı, doğası itibarı ile izlenim uyandırma potansiyeli taşımaktadır. İmgelemin yönlendirilmesine kılavuzluk eden bu araç, sanatsal anlatımın da iletişimsel bir unsurudur. Bağlam dışı kalan görselin bir yeniden yorumu ile ikame duygulanımlar böylelikle mümkün hale gelir.

Günümüz teknik olanaklarının bolluğu göz önünde bulundurulduğunda üretilen görselin imgelemi yaratıcı bir dönüşüm sürecine zorlaması da kaçınılmazdır. Tekrarlanan konuların sınırsız sayıda çeşitlenen alternatif anlatı yaratma potansiyeli, benzerini sürekli inkâr eden görsel imgelemi bağlamından koparan en önemli unsur olarak karşımıza çıkar. Anakronik belleğin nüvesini oluşturan bu durumun, özellikle Modern sonrası düşüncelerle ortaya çıkan hiper-benzerliğin hâkim olduğu günümüz estetik düzeninde her şeyin konusu olabilen görünenin mutlak gerçekliği ile yorumu etkisiz kıldığı söylenebilir. Şahsileşen anlatıda öznenin temsil etme gücünü pekiştiren manifesto, geçirgenliği sayesinde imgelemi destekleyici, dinamik ortamlar oluşturmada verimliliği artırmakta; yaratıcı alanda var olan sınırları aşarak estetik algıdaki dönüşüme de katkıda bulunmaktadır.

İmgeyi sabitleme ihtiyacı ile insan zihni, ilk fotoğraf makinesine de ilham kaynağı olmuştur. Hatıralar imgeler yoluyla bilinç düzeyine çıktığında duygulanım da kaçınılmaz olur. Fotoğrafın tarafsız bir belge olduğunu öneren görüşün aksine, belleğin deneyimle olan ilişkisi sayesinde bünyesinde görünenin ötesine geçme potansiyeli barındıran bir teknikten söz etmek pek ala mümkündür. Sontag, fotoğrafın insanlara sunduğunun “düşsel geçmişin hayalî bir mülkü” olduğunu ileri sürerken, onun mekân üzerinde kurduğu hâkimiyete vurgu yapar (Sontag, 1973, s. 6). Bu diyalektik araçsallığın imgelem üzerindeki nüfuzuna değinen Dauthendey, Daguerréotype ile üretilen ilk örneklerin toplumsal düzeyde dehşet yarattığı ve objektife bakan suretlerin bu vasıtayla bizi izlediği gibi ilkel düzeyde bazı kanılar oluşturduğunu dile getirerek imgelemin araçla olan mesafeden kaynaklı tetiklenme durumunu gözler önüne serer. Oysa bugün biliyoruz ki iyotlu

gümüş plakaların teknik olanaksızlıklarına bir örnek olarak Hill'in portrelerinde, enstantanenin uzun tutulması gerekliliğinden çoğunlukla Edinburgh'un Greyfriars mezarlığını arka plan olarak görürüz. Bunun sebebi metafizik konsept ya da romantik ağırbaşlılıktan öte, ilk üretilen ışığa duyarlı tabakaların ışığa olan düşük hassasiyetinden dolayı hareketi en aza indirme ihtiyacıdır (Benjamin, 1972, s. 8).

Bir imgelem tetikleyici araç olarak tanımlanabilirse de fotoğraf, var olanı belgeleme/olduğu gibi kaydetme amacından türemiş bir tekniktir. Sontag her ne kadar kompozisyonları resimsel olsa da yine de David Octavius Hill ve Julia Margaret Cameron gibi erken dönem fotoğrafçıların asıl amacının resim sanatından ayrıştığını vurgular. Dönemin resim anlayışı yalnızca belli başlı konular üzerine yoğunlaşırken, fotoğrafçılar var olan her şeyi kadraya almaya çalışmıştır (Sontag, 1973, s. 4, 5). Bu açıdan fotoğrafın, ilerleyen dönemlerdeki resim anlayışının şekillenmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Keza Barthes, fotoğrafın resimden “önceden algılanan objelerin zihinde net bir şekilde canlandırılması yeteneğine ait, bu yetenekle ilgili” (“Eidetic”, t.y.) olarak ayrıştırmadığını fakat, konu her ne kadar canlı görünse de ölümle ilişkisi bakımından fotoğrafın ilkel tiyatro ile daha yakından bir bağı olduğunu öne sürmektedir (Barthes, 1982, s. 31, 32). Gazetelerde fotoğraf kullanımının başladığı yıllarda okuyucuların bunları keserek saklıyor oluşunda muhafaza etmek, bozulmasını önlemek gibi kavramlara rastlamak mümkündür (Freund, 1980, s. 194). Sontag: “İnsanları fotoğraflamak: Onlara kendilerinin asla göremeyecekleri bir açıdan bakarak onların alanına girmektir...Onları sembolik olarak sahip olunabilir nesnelere dönüştürür” derken, bir kişinin ya da şeyin fotoğrafını çekmenin o kişinin ya da şeyin ölümlülüğü, kırılganlığı ve değişkenliğine ortak olmak anlamına geldiğini ve dolayısıyla tüm fotoğrafların bir ölüm sembolü olduğunu ileri sürer (Sontag, 1973, s. 10, 11). Yüzeye sabitleme tekniklerinin progresif yapısından kaynaklanan; ölümle ilişkilendirilen konuya bilinçdışının belleğe diyalektik gerilim yoluyla müdahalesine atfen burada ölümsüzlük kavramı ile yakın bir ilişkiden de söz etmek mümkündür. Saf fotoğrafın kendinden başka bir atfı olmayışı, ölüm ile eşzamanlı hale gelen zihin ve vücut ilişkisine pek ala benzetilebilir.

İzleyicide her ne kadar imgelem yaratma potansiyeli olsa da saf görüntü üreten fotoğraf makinelerinin seri üretilmeye başladığı 1840'ların başında bu alanda ne profesyonel ne de amatör olduğundan ve toplumsal bir işlevi de henüz oluşmadığından, fotoğraf, sanata dair bir sebepsizliğe daha en başından ulaşmış ve bu özelliği endüstrileşip de kendi sanatsal formunu yakalayınca kadar devam etmiştir (Sontag, 1973, s. 5). Bir dönem Parisli ressamalara yararlanmaları için şehir görseli sunmuş olan Atget'in Paris fotoğrafları Benjamin (1972)'e göre nesneyi auradan azat ederek bir ilki gerçekleştirir (Graham, 1997, s. 167). Soyut şehir geometrisinin, gölge ve ışığın doğrudan konu edinildiği bir bakışı bize sunar. Atget'in fotoğraflarının ortak özelliği

boşluktur. Zaman ve mekândan ayrıcalıkla dokunmuş bir kavram olarak aurayı, bize her ne kadar yakın olsa da herhangi uzaklığın özgün bir manifestosu olarak tanımlayan Benjamin, kopyanın ve dolayısıyla sanat alanında yeniden üretilebilir oluşu dolayısıyla fotoğrafın, bu mesafeyi ortadan kaldırarak aurayı yok ettiğini savunur (Benjamin, 1972). Atget'in sunduğu manzaralardaki bu boşluk, imgelemin görünür olduğu bir farkındalığı da beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın icadı ile her şey net ve okunabilir hal alırken görselin bağlamı muğlaklaştıran konulardan seçilmesi sonucu yeni bir dilin doğuşuna şahit oluruz. “Yorum gerektirmeyen bir belgeci üslup”u öneren fotoğraf, imgenin hayal gücünden muafiyetiyle özgün diyalektik yapıya kavuşur. İmgenin “mutlak gerçeklik”in hegemonyasından kurtuluşu ile günümüz sanatında ulaştığı konum göz önüne alındığında bu henüz bir başlangıçtır. Aracın amacını aşarak iletişimi imgeler dünyasına taşımaya başladığı bir serüvenin ilk adımlarını Atget ile deneyimlemek artık mümkündür.

Materyal Yöntem

Fotoğrafın sanatta kullanımını tartışan çalışmalar, makaleler ve kitaplar da dahil olmak üzere konuyla ilgili mevcut literatürün kapsamlı bir incelemesini içeren literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Fotoğraflar, veriler ve analizler araştırma dergisi makaleleri, tezler, kitaplar ve web siteleri taranarak bulunmuştur. Tüm kaynakları birleştirerek, günümüz sanat fotoğrafçılığı, “Modem Araştırmacı” (Barzun & Graff, 1992)’nin ışığında, Clews’un Akademi 2.0 metoduna göre kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. (Clews, 2023, s. 10)

Örneklem: Fotoğraf alanında önemli katkılarda bulunmuş sanatçıların çeşitlilik arz eden bir şekilde temsil edilmesine özen gösterilmiştir. Sanatçılar, sanat dünyasındaki önemleri ve etkilerinin yanı sıra fotoğraf tekniklerini yenilikçi bir şekilde kullanmalarına göre seçilmiştir. Sanatçıların kronolojik sırayla seçilmesiyle, çalışma fotoğraf tekniklerinin zaman içindeki gelişimini izleyebilmiş ve alandaki temel eğilimleri ve yenilikleri belirleyebilmiştir. Literatür araştırması yaklaşımının kullanılması ve örneklemin dikkatli bir şekilde seçilmesi, fotoğrafın özellikle çağdaş sanat dünyasında oynadığı önemli role ışık tutarak, çalışmanın konuya ilişkin kapsamlı ve içgörülü bir analiz sunmasını sağlamıştır.

Sınırlılık: Makale yalnızca fotoğraf tekniğini kullanan sanatçı örnekleriyle sınırlandırılmış olup; tarihsel süreçte kırılma noktalarını en verimli temsil ettiği varsayılanlar üzerinden bir tartışmaya gidilmiştir.

Önem: Fotoğrafçılık çok çeşitli stil ve teknikleri kapsarken, bu makale özellikle fotoğrafın güncel sanatın bir ifade aracı olarak kullanımına odaklanmaktadır. Kapsamı bu şekilde daraltarak, makale bağımsız bir araç

olarak fotoğrafın benzersiz niteliklerini ve olanaklarını daha derinlemesine inceleyebilmektedir.

Bulutlu İmgelemde Bilişsel Süreç

Rancière katıksız sanatın, dolaylı imgelemden bağımsız, kendi başına var olan maddesel biçimi meydana getiren bir öz imgelemden ilham alarak, gündelik yaşama dair olandan ayırt edilemez konumda olduğunu ileri sürer. Sembolün işlevinin kesintiye uğramasıyla kendi kendini temsil eden bu sanatsal biçim, Rancière'e göre benzerliklerin toplumsal üretimi, sanatsal bir faaliyet olarak gizleme ve belirtilerin tutarsızlığının birbiriyle etkileşiminden meydana gelir. Buna dayanarak Rancière imgeyi üç başlık altında toplar: Yorumun retorisi ve gizlemenin saygınlığını barındırmayan yalın imge; ifadesiz ve katıksız bir var oluşu içeren ve bu varoluşu sanata özgü olanın imgenin araçsal dolaşımına maruz kalması ile sağlayan, fakat bu varoluşu başkalaştırarak anlam gücü ile onu sunan ve onu yorumlayan söylemler, onu sergileyen kuramlar ve onu tarihselleştiren bilgi formları ile bunu gerçekleştiren (gösterimsel) açık imge ve buna bütünüyle karşıt, nükteli sözlerin yazıbilimi ile kesilen, parçalanan, yeniden kurulan, dengesiz elemanların potansiyelinin yeni farklılıklarını kurmayı arayan metaforik imge. Özetle sanat, benzerliklerin belirsizliği ile oynar ve gizlemenin dengesizliği ile ilgilenir. Bu yönüyle dolaşımdaki imgelerin yerel ve tekil bir yeniden düzenlemesine alan açar. Yalın imge sadece şahit olma üzerinedir. Çünkü şahit olma temsil ettiğinin daima ötesini hedefler. Açık imgede materyal varoluş mutlak fikre dönüşür. Metaforik imge ise ayırt edilemezliğin varsayımı üzerine kuruludur. Araçlarını değiştirerek imgenin temsilini değişime uğratar. Bunu, onların sözünü kesip, onları yeniden anlatarak ve onları farklı bakış açısından sunarak yapar (Rancière, 2007, s. 19-29).

Bu üç imge türüyle de bağıntılı olan fotoğraf ancak alışılmışın dışına çıkarak şaşırtıcı olur. Her ne kadar şiddet ve dehşeti konu edinse de bir zaman sonra bu imgeler hafızada yer edinerek kaçınılmaz olarak kanıksanır (Sontag, 1973, s. 15). Virilio'ya göre fotoğrafik imge, yalnızca geçmişi temsil etmekle kalmaz, gelecekle de bağ kurar (Virilio, 1994, s. 64). Ancak fotoğraf, bu zamansal süreçte tarihsel bağlamından koparıldığı ve bir estetik uzaklık kazandırıldığında sanatsal statüye kendiliğinden erişir (Sontag, 1973, s. 16). Buna göre imgelemin süreçsel bağlamı ile fotoğrafik imgeye müdahil olduğunu söyleyebiliriz.

Fotografik imgenin gerçekliğini sorgulamak için bakışın nesnesi ile olan dolaylı ilişkiye odaklanmak gerekir. Bunun için Virilio'nun enerji teorisinden faydalanılabilir. Virilio'ya göre üç çeşit enerji türü mevcut olup bunlar, statik, kinetik ve kinematik enerji olarak sınıflandırılır. Kinematik enerjii hareketin gözlemlenmesinden kaynaklı bir enerji türü olarak tanımlayan Virilio, buna imgenin enerjisi adını koyar (Virilio, 1994, s. 61-73). Rancière ise gerçekliğin artık var olmadığı fakat yalnızca imgelerin

olduğu söylem ile kendi kendini tekrarlayan imgesiz bir gerçekliğin var olduğu söyleminin çatıştığından bahseder. İmgenin kendi dışındaki bir şeye atıf yaptığı ve görselin de kendinden başka hiçbir şeyi ima etmediği bu iki durumun sürekli birbirine dönüştüğüne vurgu yapar. İmge, özgün olanın yerini almak ve sanat üreten bir etkileşim faaliyeti olmak üzere benzerliğin başkalaşımı da diyebileceğimiz iki farklı atıfta bulunur (Virilio, 1994, s. 1-6). Bu iki düşünceyi dikkate aldığımızda fotoğrafik imgenin ancak mutlak gerçekliğin dışında bir alanda var olabilen bir enerji türü olduğundan bahsedebiliriz. Öyleyse fotoğrafik imgenin sanat üretimine dahil olabilmesi için belirli kriterlere sahip olması gerektiği söylenebilir.

Graham'ın vurguladığı üzere fotoğraf tek başına bir sanat dalı değildir; ancak sanatsal düşüncenin bir aracı olarak kullanılabilir: Fotoğraf formun kavramsallaştırılmasında tüm temsil araçlarından bağımsız bir dili önerir ve bu yönüyle de saftır. Fotoğrafın imgelemi tetikleyici yapıda olduğunu öneren bu tanım, Benjamin'i de doğrular niteliktedir (Wolin, 1982, s. 20). Graham'a göre Stieglitz müdahalesiz, katışıksız fotoğraf tekniğini uygulayarak saf fotoğraflar üretir. Güzel sanatlar geleneği olan: katışıksız, saf, ton gibi kavramlar Stieglitz'in savunduğu görüşü de tanımlamaktadır (Graham, 1997, s. 167-168). Örneğin Duchamp'ın çalışmasının fotoğrafını çekerek Stieglitz, hiper-benzerlik etkileşimleri yoluyla sanatın başkalaşımını yakalamayı mümkün kılan bir varoluşu sergiler (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 24). Sahnelenenden bağımsız, yüzeyde dağılan şekillere odaklanan Stieglitz bu yönüyle bir formalisttir. Erken dönem çalışmalarının aksine, Piktoryalizm gibi fotoğrafı resmin bir aracı olarak kullanmayı amaçlayan, örneğin yumuşak odaklı çekimleri reddeder. Edward Weston da bu akımdan etkilenmiş; bütüncül ve metafiziksel yaklaşımıyla formalist eserler üreterek tekniğin imge üretim imkanlarını geliştirmiştir (Graham, 1997, s. 172). Tüm bu uygulamalar fotoğrafı bir araç olarak kullanan sanatçıların yaratıcı arayışlarına özgü birer alan açan yöntemdir. Soyuta varan bu denemelerde duygulanım daha da belirginleşerek ön plana çıkmaktadır.

Sontag'a göre arzu, arketiplerle harekete geçen bir arka plan olarak soyut; ahlâkî duygular ise somut karaktere sahip ve durumu belirli özellikte olması itibarı ile tarihle bütünleşiktir. Bu yönüyle fotoğraf ahlâkî bir duruş yaratma potansiyeli taşımaz ancak, yeni oluşan bir ahlâkî duruşu destekleyerek ona değer katabilir (Sontag, 1973, s. 12-13). Bu konuda Lewis Hine'm ekonomik sıkıntılara yol açan tercihleri araştırmaya yönlendiren belgeci üslubu bir örnek olarak verilebilir. Sanatsal fotoğrafın ve nesnesinin eşzamanlı bütünlüğünü gözeterek kitlelerin hareketi ve anlamına odaklı kendine has bir tarz geliştirmiş olan, erken dönem fotoğrafları yarı soyut örüntüdeki Paul Strand'e göre ise fotoğraf, olasılıkların tümel bir gerçekleştirilmesine yol açan imgelemin yoğunlaşmasıdır. (Şekil 1).



Şekil 1: Pencere, Paul Strand, 1943

Dolayısıyla kadraj, imgelemde olanın bir yansımasıdır aynı zamanda. Graham bu konuda: “Sosyoekonomik olgular ile lirik anlatının harmanlandığı minimalist fotoğraflarında Strand, belgeci üsluptan öte hissedilen fakat kavranamayan bir atmosfer yaratarak kolektif imgelemin ufku genişletir.” ifadesini kullanmıştır (Graham, 1997, s. 160-176). Bu tanımlamadan yola çıkılarak özellikle belgeci üslubu benimseyen, fotoğrafı saf bir araç olarak kabul eden örneklerin dahi diyalektik bir imgelemi mümkün kıldığı söylenebilir. Bağlamından koparacak denli kuvvetli bir estetik dili bünyesinde barındıran haber fotoğrafları buna örnek olarak verilebilir. Özellikle erken yirminci yüzyıl editoryal seçkisinin belirleyiciliğindeki öne çıkan örnekler incelendiğinde baskın bir üslubun genele hâkim olduğu görülmektedir.

Sontag fotoğrafın kısa not alma, ya da gündelik yaşamın bir hatırası olma, turizm, seyahat gibi kendi alanı dâhilinde ve foto-gerçekçilik, tomografi, astronomi vb. disiplinler arası kullanım alanlarından bahseder. Bu kullanım alanlarından biri de yeni nesnellik akımı ile gelişen haber fotoğrafçılığıdır. Sontag, tüm etkinlikleri aynı seviyeye indirgeyerek dünya ile kurulan kronik röntgeni bir eylem olarak fotoğrafın yalnızca bir karşılaşmanın sonucu değil; müdahil olma, ihlal etme ya da olana karşı duyarsız kalma hakkına da sahip olduğuna dikkati çeker. Yalnız fotoğraf üretme eylemi Sontag'a göre özü itibarı ile müdahaleci değildir. Fotoğrafın habercilik amacıyla kullanımını tanımlayan bu anlayışa göre, bir başkasının ıstırabına ya da talihsizliğine yol açsa bile, şeylerin oldukları haline ilgi duymayı gerektiren bir yapısı vardır. 1930'ların ekonomik krizi yaşandığı sırada Farm Security Administration adlı kuruluşun Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee gibi pek çok yetenekli çalışanın ürettiği fotoğraflardaki portrelerin yüz ifadelerinde Sontag: "Yoksulluk, ışık, şeref, doku, istismar ve geometri" gibi kavramlara rastlandığına vurgu yapar (Sontag, 1973, s. 3-9). Rancière'e göre bu anonim portrelerde kıyafetler, yaşam koşulları vb. elemanlardaki ve asla bilemeyeceğimiz, imgenin kendi üzerine çektiği sır perdesindeki iki yönlü yazınbilimi deneyimlemek mümkündür (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 15). Dönemine göre saf olarak nitelendirilebilecek fotoğraflarda bu gibi yoruma açık ifade kullanımı, ancak fotoğrafın henüz tam olarak keşfedilmemiş imgelem yaratma potansiyelini açığa çıkararak; ileride heterotopik (Rancière, *The Aesthetic Heterotopia*, 2010, s. 23) kullanıma açık hale getirecektir (Şekil 2).

İmgelemi tetikleyici bir unsur olarak fotoğrafın yaratıcı kullanımlarının önündeki bariyerleri büyük oranda kaldıran kolaj tekniği, haber vermenin ötesine geçerek kurguyu açık eder. Freund, John Heartfield'in *monteuranzüge* (Buller, 2010, s. 39) adı verilen Alman tamirci ve elektrikçilerin kıyafetine gönderme yapan *monteur* sıfatını kendine yakıştırarak ürettiği Dadaist kolajlarda yapıbozumcu bir araç haline gelen fotoğraf, haber içerikli görselin farklı kullanımı ile savaş karşıtı bir propaganda aracına dönüşerek klasik portre algısında kırılmalara yol açtı; burada amaçlanan sınıfsal mücadelenin bir aracı olarak fotoğrafın eşitleyici özelliğinden faydalanmak olduğunu dile getirir (Freund, 1980, s. 194-195). Sahte olanın kendi gerçekliğini yeniden kurguladığı bu dilin, diyalektik unsurlar göz önüne alındığında, tarafsız olduğu iddia edilen saf görüntünün dahi gizlediği bir şeyler olduğu gerçeğini hatırlatır niteliktedir. İmgelemi yönlendiren unsur burada kadrajın kendisidir. İmgelemi fotoğrafın formalist diliyle tetikleyen bu tür kullanımların amaçladığı nesnel gerçeklik, belleğin süreçsel yapısı gereği müdahaleci bir araçsallığa da hizmet eder niteliktedir. Görsel dilin mutlak değişmezliğine rağmen diyalektik imge ile tarihsel materyalist bir okumaya daima açık olan bu belgeci üslup, her şeye rağmen imgelemden soyutlanamayan bir potansiyel aurayı bünyesinde barındırmaktadır.

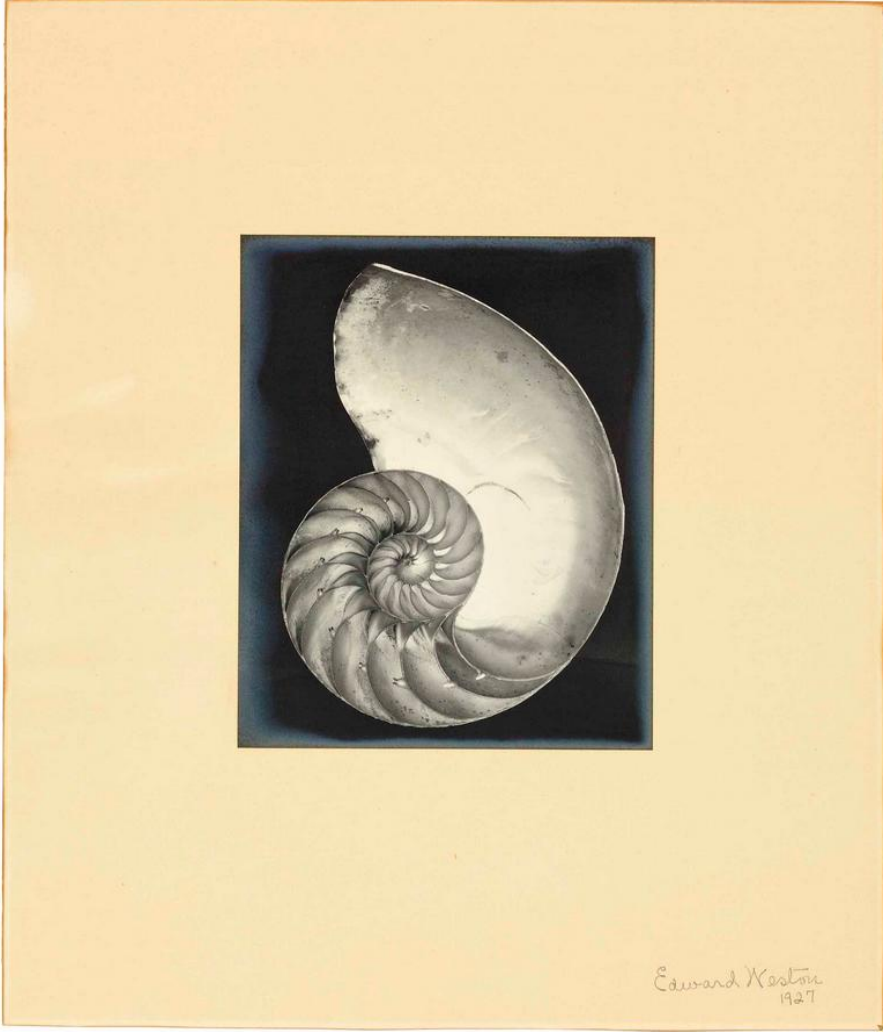


Şekil 2: Genç Anne, bir Göçmen, Kaliforniya, Dorothea Lange, 1937

İkame İmgelem ve Kurgusal Eşgüdüm

Sanat, orijinal ile yaratılan arasındaki dolaysız yakın ilişkiyi reddeder. Rancière bu dolaysız yakın ilişkiye hiper-benzerlik adını verir (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 8). Lopes, fotoğrafın ancak kendi araçsallığından ileri gelenin dışında bir temsil olanağı kazanması durumunda sanat eseri sayılabileceğine dair bu genel kanıyı çürütmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda fotoğrafın, makine aracıyla üretildiği ve çizimlerde var olmayan bir kesinlikte belirteç görevindeki saf işaretlerden meydana gelen doğru bilgiyi ürettiği kabul edildiğinde, çizilen bir sanat eserinin aksine fotoğrafın, yorum içermeyen bir özellik izleme ile tasvir ederek kadrāja girenden başka bir şeyi göstermediği iddia edilebilir. Lopes'e göre resim, gerçeği görmeden tasarlayabilme olasılığını bünyesinde barındırır ve dolayısıyla fotoğraf, resim gibi yorum içeren bir üretim olmadığından ancak verimsizlik, eksiklik ve kurgusallıkla sınırlı bir yaratıcılığa izin verir (Lopes, 2016, s. 21-24). Bir tür imgelemi mümkün kılan bu çatlaklar, aracın kullanım amacına göre şekillenebilir olması dolayısıyla, özellikle Modern sonrası dönemde üretilen tüm görselleri kapsayıcı niteliktedir. Rancière'e göre fotoğraf bir "Şeyin izlenimi, taklidin yerine başkalaşımının yalın özdeşliği, söylemin değişmeceleri yerine görünenin kelimesiz, hissiz maddeselliği" (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 9) gibi özgün tanımlarla, yeniden üretilebilir

bir endüstriyel ürün olarak kendi güncel kullanım alanlarının bazılarının sınırlarını belirginleştirirken birbirleri arasındaki geçişleri de muğlaklaştırır.



Şekil 3: Deniz Kabuğu, Edward Weston, 1927

Barthes'ın bir materyal olarak fotoğrafın incelenmesiyle saf, materyal varoluş (studium) ve geçmişe ait olma durumunun yarattığı duygulanım gücü ile bir söylem olarak tarihin kodlanışına (punctum) dair düşüncelerine alternatif olarak Rancière, anlatılaştırma ve anlam yüklemekten muaf bir tarihsel tanıklık ve görünürlüğün katışıksız koalisyonu olarak imgenin iki yönlü bir yazınbilimde sanat eseri olduğunu ileri sürer. Burada imgenin iki işlevi vardır: Ya kelimeler halihazırda mevcut olmayanı görünür kılar; ya da

görünenin anlamını daraltıp, zorla ve gizleyerek dönüştürür (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 11-12). Bu bakımdan imgelemin fotoğraftan tamamen bağımsız olmadığı, onun tarafından anımsatılan veya yaratılan bir unsur olduğu pek âlâ söylenebilir. Virilio ise algının otomasyonu ile sanal imgelem, sentetik algı gibi kavramların ortaya çıktığını ileri sürerken; görme ediminin eylemi sürdüren bir tür ön eylem, dolaysız algımızın nesnesine odaklanmak için geçmişte başlayıp şimdiyi aydınlatmaya yarayan algısal bir aktivite olduğuna vurgu yapar (Virilio, 1994, s. 59-62). Bu tanımlamaların hepsi imgelemden bağımsız bir fotoğrafın imkansızlığına vurgu yapmaktadır. Sürecin belirleyiciliğinde ortaya çıkan bu durum, imgenin, yeni araçların düşün hayatında meydana getirdiği dönüşümlerle şekillendiğinin ve dolayısıyla saf görüntünün gizlenebileceği bir ortamın artık söz konusu olmadığı konusunda bize ip ucu vermektedir. Yeni estetik düzende imgeler düşüncenin ya da hislerin kodlanmış ifadeleri, birebir kopyası ya da tercümesi değil, fakat şeylerin kendi kendini ifade ettiği; yazılıp, söylenenin dışında kalana dairdir (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 13). Hiper-benzerliğin yol açtığı bu kavramsal yapı, kendi bağımsız imgelemine yaratması açısından diyalektik nitelik taşır. Yönlendirilmiş algıdan bağımsız bu imgelemin tarihsel sürecin bağlamından kopardığı görsel ile yakından bir ilişkisi de mevcuttur. Hiper-benzerin popüler kültürün bir ürünü olarak değerlendirildiğinde süreç içinde kendi kültürel kodlarını yaratmasıyla bir tür imgelem üretme potansiyelini taşıdığı; hatta bunun tarihsel materyalist bir okumayla bambaşka okumalara alan açabildiği de gözlemlenmiştir.

Virilio'ya göre tıpkı akla yatkınlık ve mantık dışılık gibi felsefi soruların doğru-yanlış konseptinin yerini alısında görüldüğü üzere nesne-mekân kavramları da değerini yitirerek yerini imge-zamana bırakır (Virilio, 1994, s. 70). Özel yorumu mümkün kılan imgelemin fotoğrafın bütünsel bir ögesi olarak kabulü anlamına gelebilecek bu önerme güncel algının popüler eğilimler üzerindeki hakimiyetini doğrular niteliktedir. Fotoğrafi sanatsal bir araç olarak değerlendirdiğimizde, nesneyi tarihsel içeriğinden soyutlayan ve onu ideal formuna taşıyan bir işleyiş süreciyle karşılaşırız. Sanatçının burada yaptığı sıradan gerçekliğin sıra dışı bir yoğunlaştırmasıdır. Nesneyi bağlamından kopararak Platonik bir bütünlük içinde (Rancière, *Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge*, 2006, p. 10) biçim, ışık ve dokudan meydana gelen soyut forma indirger. Bu düşünce tarzının alan açtığı bir sanat akımının temsilcileri olarak, kendilerini dünyayı yoğun ve detaylı incelemeye adan Edward Weston, Imogen Cunningham ve Ansel Adams F.64 adını verdikleri grubu kurmuş; Brett Weston, John Paul Edwards ve Minor White gibi sanatçıları, tarz farkı olsa dahi benzer bir estetik anlayış doğrultusunda etkilemeyi başarmıştır (Şekil 3). Sıradan ve göz ardı edilene önem atfetmek, bu konulara dikkat çekmek Cunningham gibi sanatçılarda görülen ortak bir dilin oluşumuna işaret eder (Graham, 1997, s. 170-174). Hiper-benzerliğin ilk örnekleri sayılabilecek bu dil, fotoğraf alanında erken dönem sanatsal imgelemin oluşumunda önemli bir rol oynayarak algıda

kırılmalara yol açmış, farklı alanlardaki kullanıma ivme kazandırmıştır. Keza sıradan olana atfedilen önem, canlı bir imgelemin olduğuna dair güçlü bir kanıt niteliğindedir.

İmgeyi kullanılan aracın belirleyici olduğu üç farklı mantık evresine ayıran Virilio, on sekizinci yüzyıl ile sona eren resim, gravür ve mimarinin hakimiyetindeki biçimsel mantık dönemini takiben; on dokuzuncu yüzyıla damga vuran fotoğraf ve film çağı diyebileceğimiz diyalektik mantık ile yirminci yüzyılın sonlarına doğru kamusal temsilin bitişiyle birlikte halihazırda modern sonrası diyebileceğimiz, mesajın sarsılmaz gücünden ziyade rastlantı ve şaşırtmaya odaklanan video, holografi ve bilgisayar grafiklerinin keşfinin yol açtığı paradoksal mantık döneminin hüküm sürdüğünü dile getirir (Virilio, 1994, s. 63-65). İşte bu paradoksal mantık döneminde kendinden sıkça söz ettiren hiper-benzerliğin heterotop yapısı gereği özgün ikame ile imgelemi teşvik eden bir yönü olduğundan bahsedilebilir. Kamusal temsilin erozyonu ile diyalektik mantığın bir tür başkalaşım geçirmesi sonucu tersinir yapı kazanan hiper-gerçek imgenin kendini gerçekleştirdiğini deneyimleriz.

Freund'a göre fotoğraf sosyal içerikli ve sanatsal dışavurumcu olarak iki ana grup altında incelenebilir. Kamusal temsilin yıkıma uğramaya başladığı diyalektik mantığın geç döneminde ortaya çıkan ve paradoksal mantık dönemine geçişe önemli katkılar sunan, sanatsal dışavurumun en önemli temsilcilerinden biri sürrealist fotoğrafları ile Man Ray'dir. Sosyal içerikle olan bağın iyice silindiği bu yeni sanatsal deneyimler döneminin öncüsü olarak nitelendirilebilecek Ray'in eserlerinde aracın kışkırtıcı kullanımı ön plana çıkar. Rayograph adı verilen, doğrudan ışığa duyarlı kâğıt üzerine pozlama ile elde edilen fotoğraflar, her ne kadar daha önceleri Christian Chad tarafından denenmiş de olsa, Ray'in kendi deyimiyle sürrealist manifestoyla uyumlu birer otomatik yazı niteliğinde olup Chad'ın birer kopyası olmanın ötesindedir (Şekil 4).

Aynı teknik Moholy-Nagy'nin ellerinde rastlantıya olanak tanımayan katı Bauhaus ekolünün planlı bir *fotogramına* dönüşür. Moholy-Nagy'e kadar fotoğraf, resim sanatının felsefi ve estetik anlayışı üzerinden değerlendirilmiş olup, sanatçının 1938'de yazılmış olan *Yeni Görüş* adlı eserinden hareketle ışık tonlamaları teorisi gibi kendine has kurallar bütününe kavuşmuştur. Buna göre fotoğraf yalnızca estetik yönüyle değil, aynı zamanda sosyal doyumluk ve görsel simgeleme kabiliyeti ile değerlendirilmeye başlamıştır. Moholy-Nagy'e göre bu yeni görüş kameranın sınırladığı kadraj ile yeni perspektiflere alan açarak grafik sanatıyla düştüğü ihtilafı bertaraf eder niteliktedir (Freund, 1980, s. 193-198). Algıdaki değişikliğin tespiti denebilecek bu tanımlamalarla geçmişe dönük okumalar yapılabileceği gibi zaten var olan bir eğilimin de adı konmuş olur. Bu eğilim, imgelem yaratma potansiyelindeki "fotoğraf üretimi"nde daha önceleri de mevcuttur.



Şekil 4: Rayograph, Man Ray, 1926

Sanatsal fotoğrafın şiire benzer bir dizi parçalı ve değişken tanımlı metinden oluşan bir görsel bilmece olduğunu ileri süren Graham, fotoğrafı üretilme eylemiyle birlikte anar. Sanatsal fotoğraf, tıpkı Eggleston'un gündelik varoluşun kıyıda köşede sıkışıp kalan alanları bir kartpostal estetiğinde sunarak öne çıkarışındaki gibi her şeyi konu edinebilir özelliğindedir (Graham, 1997, s. 183). Modern sonrası dönemin bir imzası niteliğindeki bu kullanım kolaj mantığının daha gelişkin bir türü olarak da değerlendirilebilir.

Keza kadrajın tekinsiz mekânlar üreten soyutlaması, gerçekliğe ait fragmanları çeşitli çağrışımlarla imgeleme açmaktadır. Foto-sinematografi, muallâk ve beklenti içine sokanı destekleyen geniş zaman kategorisine katkıda bulunuyorken, gerçek zamanlı video grafiklerinin ise şaşkırtma yoluyla yoğunlaştırılmış zamanı ön plana çıkardığını vurgulayan Virilio'nun varsayımı ışığında postmodern eğilimlerle sanat anlayışında saf biçim arayışından varoluşun koşullarını gözleme ihtiyacına doğru bir yönelişten bahsetmek mümkündür (Virilio, 1994, s. 72). Geçmişe dönük okumalara bir örnek olarak: Josef Sudek'in ayırt edilebilir derecede muğlak, kısıtlayıcı ve tekinsiz fotoğraflarında ise sınırlandırılmış bir perspektiften asgari ışıkta sessiz bir atmosferi deneyimleriz. Tüm bu çabanın ortak yönü: Sıradan, gündelik ritme dair bir varoluşsal meselenin hemen göze çarpmayan zaman üstü kavramsal özünün ortaya çıkarılmasıdır (Graham, 1997, s. 185). Düşüncenin yeniden yapılandırılması sonucu imgelemin aktif katılımı ile şekillenen süreç, imgenin diyalektik yönünün sanatsal fotoğrafın vazgeçilmez bir unsuru haline geldiğini doğrular niteliktedir. Özgün yorumu mümkün kılan/teşvik edici unsurlar ile paradoksal mantığı müjdeleyen bu yeni çağın aracı olarak fotoğraf artık kendisi dışında bir şeyin de sembolü haline almaya hazırdır.

Tekniğin kısıtlı olanaklarına rağmen, geçmişe yönelik bu tür okumaların yoğunlaştığı modern sonrası dönemin avantajı hiper-benzerliğin algıda yarattığı değişimdir. Örneğin: Rancière'e göre sanatsal imge çelişki yaratır ve gerçeği gizler; sözcükler ise gözün görebildiğini ya da asla göremeyeceğini anlatır: bir düşünceyi kasıtlı olarak netleştirir ya da gizler ya da yazarın kendi deyimiyle: "Görünen şekiller ya anlam yükler ya da yerine koyma eyleminde bulunur." (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 7). Bu yönüyle Graham, siyah beyaz fotoğrafın, belgeci üslup haricinde bir sanatsal araç olarak dünyayı olduğu gibi yansıtmaktan öte seçkin bir işlevinin olduğuna vurgu yapar. Gelişen teknolojinin sunduğu imkânlar yoluyla sanatsal anlatının da araçları çoğalarak tekniğin disiplinler arası kullanıma açık hale gelişine şahit oluruz. Bilhassa renkli fotoğraflarda aşırı doygunluktan ileri gelen bir hipergerçeklik algısı ile sanatsal üretimde yeni alanlar açıldığı gözlemlenmektedir. Örneğin Callahan'ın fotoğraflarında (Şekil 5) kamera görünenin ötesine geçerek, gölgeler negatif izlenim yaratırken, nesne önemini yitirir ve ışığın lirik bir aracına dönüşür. Graham'a göre sanatsal amaçlı fotoğrafı diğerlerinden ayıran şey edinilen düşüncelerin tartışmaya açık olmaları değil; aksine üzerine kafa yorulan birer görsel muamma oluşlarıdır. Aynı şekilde metaforik anlatımın temsilcisi sayılabilecek Zeke Berman'ın kübizme yakın duran fotoğraflarında varlık ile yokluğun etkileşimi, tanım ve tanıma arasındaki nüansı deneyimlemek mümkündür (Graham, 1997, s. 179-182).



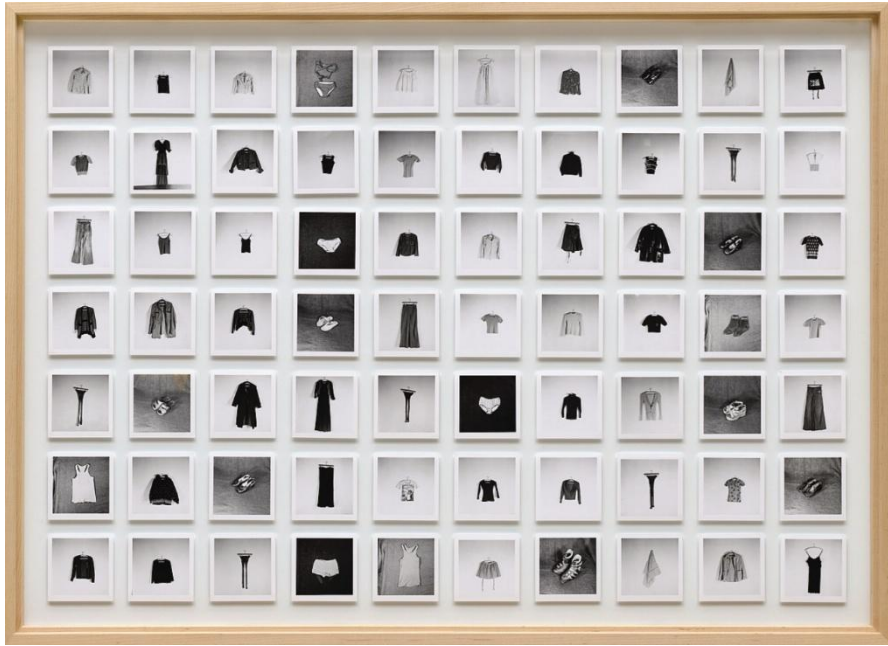
Şekil 5: Takdiri İlâhi, Harry Callahan, 1985

Lopes, temsil edilenin ilgiyi üzerine çekerek tekrarlı bir abartı oluşturma potansiyeli bakımından fotoğrafı pornografik bulur. Fotoğraf, konusu itibarı ile; resim ise bir düşüncenin yansıtıldığı sahnenin deneyimi aracılığı ile ilgi görür. Modern sanat eleştirisine göre (Slater, 1995) ancak katıksız fotoğraflar tasvirî sanat olabilirse fotoğrafın da sanatın bir dalı olabileceği önkoşulunu ortaya atmıştır. Oysa Lopes'e göre katıksız fotoğraf olarak bilinen, fikirden bağımsız özellik izlemeyle tasvir etme geleneğine karşı duruşuyla 1920'lerden 1960'lara kadar süren klasik gelenek; betimsel ifadeli düşünceyi ön plana çıkaran yapısıyla 1970'lerin geç dönemlerinden beri şekillenen moda fotoğrafı; betimsel ifadeli düşünceden bağımsız bir temsil imkânı sunan lirik fotoğraf ve modern sanat eleştirisine karşı duruşuyla tasviri ortadan kaldıran soyut fotoğraf olmak üzere fotoğraf dört sanatsal akıma ayrılır. Lopes bu konuda kesin sınırlar olmadığına ve disiplinler arası bir birliktelikle geçişlere müsait tanımlamaların mümkün olabileceğine işaret eder (Lopes, 2016, s. 29-35). Böylelikle geçmişe dönük yeniden okumaların önü açılır.

Heterotopik unsurların kavramsal kolajlara evrildiği örnekler olarak, paradoksal dönemin temsilcileri sayılabilecek Hans-Peter Feldmann (Şekil 6) ya da Christian Boltanski'nin çalışmalarında da görülebileceği üzere artık buradaki işlem sanata özgü olmayan, genellikle yarar sağlayan nesnelere veya hayali biçimlerin bir tasarımından ibaret olan bir materyalin, tarihin bir şifresi ve müdahalenin bir imgesi olarak estetik imgenin ikilik yaratan doğasıyla uyumlu bir çifte dönüşüme tâbi tutulmasıdır (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 25). Virilio "İmge, temsil etmekle yükümlü olduğundan daha etkili bir mühimmata dönüşüyor." (Virilio, 1994, s. 68) derken paralel

bir anlayışa hizmet eden bu örnekler mücadele unsuru olarak nesne ve şeylerin yerini imge ve seslerin aldığına birer kanıt niteliğindedir.

Dünya ancak anlatı yoluyla bize anlam ifade eder, görünür olur diyen Rancière, sanatsal operasyonların ürünlerini dönüştürmek için ek bir operasyona ve orijinal “başkası”nın bilirkişiliğine anlam katmaya ihtiyaç olduğunu öne sürer. Bunu sanatsal üretimi tamamlayıcı manifesto olarak tanımlamak mümkündür. İmgenin günümüz kullanım alanlarında, kör imgenin tekilliği olarak nokta (punctum); tarihselliğe sahip dokümanın eğitimsel değeri (studium) ve yeni cümle-imgeler yaratmak için farklı dizilişten herhangi elemanla birleşmeye sonsuz olarak (ad infinitum) açık olmak koşuluyla sembolün kaynaşma kapasitesinden oluşan bir üçlü güç ile karşılaşırız (Rancière, *The Future of the Image*, 2007, s. 30-31). Bu üçlü güç aynı zamanda Benjamin’in bir amaca ulaşmaya yarayan, keşfetmeye, yeni algı modları yaratmaya, gerçekleri yaratan etmenleri ortaya çıkarmaya yönelik olarak fotoğrafın güncel kullanım alanlarının da sınırlarını çizmektedir (Puppe, 1979).



Şekil 6: Bir kadının tüm kıyafetleri, Hans-Peter Feldmann, 1973/2011

Sontag kameranın gerçekliği çok küçük, idare edilebilir ve geçirimsiz hale getirdiğini öne sürer. Ona göre fotoğraf sayesinde dünya pek çok bağımsız elementten: Tarih, geçmiş ve şimdi, bir seri anekdot, vb. çeşitli gerçeklerin oluşturduğu bir konsept haline gelmiştir ve var olan her şey fotoğrafın konusu olmaya mahkûmdur (Sontag, 1973, s. 17-19). Bu gibi modern sonrası düşüncelerle ortaya çıkan hiper-benzerliğin, görünenin mutlak

gerçekliği ile yorumu etkisiz kıldığı söylenebilir. Yine aynı hiper-benzerliğin eleştirinin esnekliğine müdahalesi ile sembolü işlevsizleştirilmesi sonucu aura kaybı söz konusu olsa da günümüz sanatında manifestonun destekleyici yapısı gereği eser ile arasındaki mesafeden kaynaklı yeni bir aura oluştuğunu söylemek mümkün. Yalın imgenin algıya müdahale eden bir manifesto ile desteklenerek farklı bağlamlar yaratabilme gücü ile günümüzde fotoğrafın, yalnızca bir teknik değil; aynı zamanda metaforik anlatımla diyalektik imge üreten bir araç halini aldığından bahsetmek mümkündür.

Sonuç

Önce yalın imgeden yola çıkarak kurgusal düzlemden kendini soyutlayan fotoğraf, en son metaforuna dönüşerek özgün bir bilişsel süreci tamamlamış; artık tek başına bir temsil olmanın da ötesine geçmiştir. Sanatsal nesnenin kurgusal imgelemdaki tezahürüne dolaylı katkı sunan metaforun günümüz sanatındaki ağırlığı kuşkusuz yadsınamaz boyutlara ulaşmıştır. Fotoğrafın saf bir iletişim aracı olmaktan çıktığı bu ortamda görselin ikamesi imgelemden yeniden işlenerek dolaşıma girer. Metaforuna dönüşen kavramın bir aracı olarak fotoğraf, görünmez olanın aşkın bir temsili halini alarak onu kadrajın sınırlarına indirger.

Görünür olmayanın kurgusal bir belgesi; bir kanıt olarak değil, ama aksine başka bağlamlar yaratmak üzere etkili bir araç, lirik olana dair diyalektik düşünce yapısına hizmet eden sanatsal bir nesne olarak fotoğraf aynı zamanda olgusal bilincin bütünleşik bir unsuru haline gelmiştir. İç tepkisel etkileşimlerin uyardığı diyalektik gerilimler sayesinde doğrudan eşikaltına yönelik bir duygulanım mekanizmasını talep eden ve dolaşımda ağırlıklı yeri olan güncel sanat üretiminin ayrılmaz bir parçası olarak fotoğrafik anlatı, imgelemi tetikleyici bir düşün hayatına da yön vermektedir. Keza algoritma yardımıyla imgesel olana dair önermeler üretme eyleminin bir veri tabanı olarak değerlendirildiğinde varyasyonların imgelemine doğru bir işlev kazanan ve dolayısıyla özgün anlatıları destekleyici yapısı ile ıssız alanlara bir kapı daha araladığı söylenebilir.

Sembolün fotografik bir iletişim aracı olarak yarattığı imgelem, kadraj ile sanatsal bildiri arasında var olan bir köprüye işaret eder. Hiper-benzerinin müstehzi bir ikâmesi olan heterotopik sunum, fotoğrafik imgelemi harekete geçirici yapısı gereği şahsi anlatının önemli bir unsuru olarak değerlendirilebilir. Öznel gerçekliğin tarihsel materyalist kanıtı niteliğindeki bu form, kamusal alanların organik sınırlarını koruyan; geçişken bir düşün hayatını olanaklı kılarak kültürel farklılığa da farkındalık sağlaması bakımından önemlidir. Görsel dilin bir aracı olarak kullanılan fotoğraf, imgelemi teşvik eden adeta bir yarı-iletken, konformist algıya müdahale eden bir uyarıcı, metaforuna işaret eden bir manifesto, özetle güncel sanatın ayrılmaz bir unsuru haline gelmiştir.

Kaynakça

- Barthes, R. (1982). *Camera Lucida*. Hill and Wang.
- Barzun, J., ve Graff, H. F. (1992). *The Modern Researcher*. Houghton Mifflin Co.
- Benjamin, W. (1972). A Short History of Photography. *Screen*, 13(1), 5–26. <https://doi.org/10.1093/screen/13.1.5>
- Buller, R. E. (2010). Controlled Chaos: A Case Study of Photomontage in Weimar. S. G. Figge ve J. K. Ward (Ed.), *Reworking the German Past: Adaptations in Film, the Arts, and Popular Culture* içinde (ss. 39-59). Camden House.
- Callahan, H. (Fotografçı). (1985). *Providence* (Fotograf), <https://www.e-flux.com/announcements/12523/harry-callahanthe-street/>
- Clews, S. (2023). *The New Academic*. Sourcebooks.
- Feldmann, H. P. (Fotografçı). (1973/2011). *All the clothes of a woman* (Fotograf), <https://www.guggenheim.org/artwork/28096>
- Freund, G. (1980). *Photography and Society*. David R. Godine Publisher, Inc.
- Graham, C. (1997). *The Photograph*. Oxford University Press.
- Lange, D. (Fotografçı). (1937). *Young Mother, a Migrant, California* (Fotograf), <https://www.moma.org/collection/works/44664>
- Lopes, D. M. (2016). *How to Do Things with Theory*. John Wiley & Sons, Inc.
- Puppe, H. W. (1979). Walter Benjamin On Photography. *Colloquia Germanica*, 12(3), 273-291. <http://www.jstor.org/stable/23982301>
- Rancière, J. (2006). *Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge*. PARRHESIA.
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image*. Verso.
- Rancière, J. (2010). The Aesthetic Heterotopia. *Philosophy Today*, 54, 15-25. <https://doi.org/10.5840/philtoday201054supplement42>
- Ray, M. (1926). (Fotografçı). *Untitled Rayograph (Image Through Blinds)* (Fotograf), <https://www.christies.com/en/lot/lot-6368120>
- Seslisözlük. (t.y.). Eidetic. *Seslisozluk.net* içinde. Erişim 28 Mart, 2024, <https://www.seslisozluk.net/de/was-bedeutet-eidetic/>
- Slater, D. (1995). Photography and Modern Vision: The spectacle of ‘natural magic’. Jenks, C. (Ed.), *Visual Culture* içinde (ss. 198-218) Routledge.
- Sontag, S. (1973). *On Photography*. Rosetta Books.

Strand, P. (Fotografçı). (1943). *The Window* (Fotograf), <https://www.seagravegallery.com/artists/42-paul-strand/works/1243-paul-strand-the-window-stockburger-s-farm-east-jamaica-ver-mont-1943/>

Virilio, P. (1994). *The Vision Machine*. The British Film Institute.

Weston, E. (Fotografçı). (1927). *Nautilus Shell* (Fotograf). https://www.christies.com/lot/lot-5827333?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=5827333&from=sales-summary&lid=1

Wolin, R. (1982). Benjamin's materialist theory of experience. *Theor Soc* 11, 17–42. <https://doi.org/10.1007/BF00173108>

Atf için:

Güman, K. (2024). *Üst anlatıda heterotopik alanlar kurgulamak: fotografik imgelemin dönüşümü. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15(2), 729-750. doi: 10.54558/jiss.1471273.*

Etik Beyan:

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara uyulduğunu yazar beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk çalışmanın yazarına aittir. İlgili çalışmada etik kurul izni gerekmemektedir.

Yazar Katkıları: Makale tek yazarlıdır.