

T.C  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI  
FOTOĞRAF PROGRAMI

**KÜLTÜREL KODLARIN OKUNMASINDA  
FOTOĞRAFIN BİR VERİ AKTARICI OLARAK YAPILANDIRILMASI**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:  
(20146039) Defne Sesin Okay Fırat

Danışman:  
Doç. Tuna Uysal

İstanbul-2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Defne Sesin OKAY FIRAT'ın, "KÜLTÜREL KODLARIN OKUNMASINDA FOTOĞRAFIN BİR VERİ AKTARICI OLARAK YAPILANDIRILMASI" başlıklı Eser Metni 26.12.2019 tarihinde aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek, MSGSÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Fotoğraf Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

1883

Unvanı - Adı Soyadı

İmzası

Tez Danışmanı

Üye

Üye

Üye

Üye

Üye

SANAYİ-İNEFİSE MEKTEBİ • GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

Dr. Funa MYSAL (TİK)

Prof. Yusuf Murat SEN (TİK)

Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN (TİK)

Doç. Mustafa Bilge SATEKİN (Atanma Üyesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÖZEL (Atanma Üyesi)

Prof. F. Refika TARCAN  
Enstitü Müdürü

# İÇİNDEKİLER

## Sayfa no.

ÖNSÖZ .....	II
ÖZET.....	IV
SUMMARY .....	V
GÖRSEL LİSTESİ.....	VIII
1. GİRİŞ.....	1
2. 19.YY. KEŞİFLERİN ARACISI OLARAK: FOTOĞRAF, ANTROPOLOJİ .....	2
2.1. Bir Gözlem Aracı Olarak Camera Obscura’dan Fotoğrafa Giden süreç .....	8
2.2. Dünyayı Küçülten Görsel Belleğin Aracısı Olarak Fotoğraf .....	12
3. ANTROPOLOJİ NESNESİ OLARAK FOTOĞRAF – FOTOĞRAF / NESNE İLİŞKİSİ .....	20
3.1. Nesnenin Dil ve Fotoğraf ile İlişkisi .....	20
3.2. Gerçeğin Bir Analjisi Olarak Fotoğraf .....	24
4. BİR KAVRAM OLARAK KÜLTÜR .....	26
4.1. Kültürün Aktarım Aracı Olarak ‘Kod’lama .....	28
4.2. Antropoloji Bağlamında Bir Veri Aktarıcı Olarak Fotoğraf .....	31
4.3. Antropolojik Fotoğrafa Nesne ve İmge Yaklaşımı .....	48
5. ANTROPOLOJİ VE FOTOĞRAFIN NESNESİNE YAKLAŞIM BİÇİMİ .....	52
5.1. Antropolojinin Nesnesine Yaklaşım Biçimi.....	56
5.2. Fotoğrafın Nesnesine Yaklaşım Biçimi .....	71
5.3. Antropolojik Fotoğrafın Yapılanmasında Estetik Kavramı .....	79
6. ANADOLU’DA BİR KÜLTÜREL TOPLULUK OLARAK YÖRÜKLER / TÜRKMENLER .....	87
7. SONUÇ .....	112
8. KAYNAKLAR .....	116
9. ÖZGEÇMİŞ .....	124

## ÖNSÖZ

Görsel bir anlatım aracı olan fotoğraf, kendi disiplini içinde olduğu gibi, farklı disiplinlerde de bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Fotoğrafın her alandaki önemi ilk bulunuşundan günümüze kadar olan süreçte kendini açıkça göstermektedir. Özellikle antropoloji, sosyoloji, arkeoloji, tarih gibi kültürel bağlamda çalışmalar yapan disiplinlerde, görsel verilerin oluşturulmasında birer belge ve kanıt niteliği taşıması açısından değer taşımaktadır.

Doğaya ve doğa ile olan ilişkisinde insanı konu alan antropoloji disiplinine yönelik olan ilgim, bu çalışmamı yapmamdaki asıl nedendir. Görsel bir dil olan fotoğrafın, onu çeken fotoğrafçı tarafından bir insanı, kültürü, tarihi olduğu gibi ya da olduğundan farklı gösterilebileceğinin bilinci ile fotoğrafçılara bir yöntem önerisinde bulunuyorum.

‘Kültürel Kodların Okunmasında Fotoğrafın Bir Veri Aktarıcı Olarak Yapılandırılması’ çalışmasında görsel anlatım ile ifade etmek üzere, Ege Bölgesinde yerleşmiş ‘Yörükler ve Türkmenler’ üzerinden bir çalışma gerçekleştirdim. Edremit ilçesine bağlı Tahtakuşlar Köyü ile Ayvacık ilçesine bağlı Kaşkaya, Çamtepe ve Çamkabalak köylerinde fotoğraf çekimleri yaptım. Antropoloji disiplini üzerinden fotoğrafın bir veri aktarıcı olarak kullanımı meselesinde nesne-konu anlatımının, fotoğrafçının öznel yaklaşımından mümkün olduğunca bağımsız bir tavır içinde olması gerektiği üzerinde duruyorum. Konuya nesnel bir yaklaşımın kültürel bağlamda ele alınan çalışmaların nesneliği açısından önemli olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle fotoğrafçı çekeceği konusu hakkında ve onu görsele dönüştürebilecek bilinç, yaklaşım ve teknik anlamında bilgisi olması gerektiğini savunuyorum.

Bu çalışmanın oluşmasında bana güvenlerini her daim göstererek kendilerini fotoğraflamama olanak tanımış, yaşamlarına dahil etmiş, kültürlerini tanımamda

yardımcı olmuş, gülen yüzlerini esirgemeyip zamanla arkadaşım olmuş tüm Yörük ve Türkmen arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez sürecindeki desteği için danışmanım Doç. Tuna Uysal'a çok teşekkür ederim.

Çalışmamın yazım ve görsel sürecinde bana kolaylık sağlamak için elinden gelenin fazlasını yapan, çekimlere bizzat benimle gelerek düşüneceğinden çok daha fazla manevi destek veren, varlığı ile bana güç katan canım oğlum Poyraz Fırat, sana teşekkürü bir borç bilirim.

Ege'de Adatepe Köyü çevresinde bulunan Türkmen köylerinin yakınından geçerken, her defasında gördüğüm mezar başlarındaki süslemelere ilişkin merakımı ve hayranlığımı bana hatırlatarak eser metni konumun fikrinin oluşturulmasında, düşüncelerimin biçimlenmesinde, çalışmalarından da faydalandığım sevgili eşim Kamil Fırat'a yanımda olduğu ve verdiği destek için çok teşekkür ederim.

Annem, babam ve sevgili kız kardeşlerimin bana gösterdikleri güven, destek ve verdikleri cesaret için çok teşekkür ederim. Yanımda olup bana enerji veren, yüzümü güldüren bir elin beş parmağını geçmeyecek sayıdaki çok değerli dostlarım... İyi ki varsınız, teşekkür ederim.

Defne Sesin Okay Fırat, Aralık 2019

## ÖZET

Bu eser metni çalışmasında, fotoğrafın görsel dil bağlamındaki işlevi ve yetkinliği ile nesne-fotoğraf ilişkisinde, nesnenin ‘olduğu gibi temsili’ halinden sapmadan, fotoğrafın izleyiciye sunumunda oluşturulması için gerekli olan aşamalardan söz ederek bir yöntem önerisinde bulunulmuştur.

Birinci bölüm olan ‘giriş’ te, hazırlamış olduğum eser metninin içeriğine dair genel bir bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde; fotoğrafın eş zamanlı olarak antropoloji disiplini ile tanışması, uygarlık sürecinin biçimlenmesinde etkin olan ticari ve keşif amaçlı seyahatlerin ve bunların belgelenmesinde fotoğrafın kullanımı, fotoğrafın belleği ile insanın belleği arasında kurulan ilişkiye ve fotoğrafın belge olması özelliğinin bir araç olarak kullanımından bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde; fotoğrafın antropoloji disiplini içinde bir veri ve bilgi objesi olarak kullanılması, bunun sebebi olan fotoğrafın yapısallığının; nesne-dil ve nesne-fotoğraf ilişkisi üzerinden ele alınmıştır. Fotoğrafın var olmasının nesnelerin var olması ile doğrudan ilintili olduğunu açıklarken, aynı zamanda fotoğrafın bir boyutuyla gerçeğin analogisi olduğu, fotoğrafın gerçek olana en yakın benzerliği sunduğu ifade edilmiştir. Yalnızca nesneler dünyasının iki boyutlu düzlemde yeniden tekrar edilmesi değil, onun ötesinde fotoğrafın yöneldiği nesneye dair bilgilerin ‘veri’lerini toplama özelliğini kazanması konusuna değinilmiştir.

Dördüncü bölümde; kültürün oluşumunda dilden dile, anlatımlarla ve yazıyla gelecek kuşaklara aktarılan bilgilerin, teknolojik araçlar olanağının yanı sıra, görsel kodlara dönüşmüş bilgilerle de mümkün olabildiği üzerinde durulmuştur. Kodların devamlılığının bu kültürel gelişim sürecindeki öneminde fotoğrafın bir veri aktarıcı olarak etkinliği ele alınmıştır. Antropolojik fotoğrafa nesne ve imge yaklaşımında ise; var olan, görünen, gösterilen, algılanan gibi olgular her zaman, her disiplinde

mevcut ve araştırmalarda görsel olarak kullanılan her türlü belge farklı yorumlara açık olabilmektedir. Fotoğrafın bir kayıt üretici /aracı olmasının getirdiği sorumluluk bilincinin kültürel ve görsel tarih açısından öneminden söz edilmiştir.

Beşinci bölümde; eser metni çalışmasında önerilen yöntem dahilinde, antropolojik fotoğraf için geliştirilen metodoloji içinde olması gereken “nesne, mekan, zaman, beden” tanımlamaları ele alınmıştır. Her biri kendi içinde irdelenmiş ve bu yöntemde bütünü bir parçası olarak tek başına yeterli olamayacağına ilişkin gerekçeler gösterilmiştir.

Ayrıca, veri aktarıcı olarak fotoğrafın nesnesine yaklaşım biçimi kapsamında bir iletişim aracı olarak fotoğraf makinesi, nesneyi var eden fotografik teknik ve ışık konuları ele alınmıştır. Fotoğrafçının konusu ile kendisi arasındaki mesafesi, teknik ekipmanın seçimi, ışığın konu üzerindeki etkisine değinilmiştir. Antropolojik fotoğrafın yapılanmasında estetik kaygıların nasıl çözülmesi gerektiği anlatılmıştır. Estetiğin tam merkezine oturan antropolojik fotoğrafta, konuyu örten estetik arayışına girmek yerine, nasıl bir estetik olması gerektiği üzerinde durulmuştur.

Altıncı bölümde ise; Anadolu’da kültürel bir topluluk olan Yörük / Türkmenler ve kültürlerine ait bazı ritüellerden görsel örneklemeler verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Antropoloji, Fotoğraf, Antropolojik fotoğraf, nesne, estetik, yöntem, Yörük-Türkmen, ritüel.

## SUMMARY

In this practice based research, a method has been proposed by mentioning the functions and competence of photography in the context of visual language and the stages necessary for the creation of the photograph to the audience without deviating from the “representation” of the object as itself.

In the first chapter “Introduction”, a general information is given about the content of the practice based research I have prepared.

In the second part; Simultaneous introduction of photography to anthropology discipline, commercial and discovery trips that effectively shaped the process of civilization and the documentation of photography, the relationship between photography memory and existence memory were mentioned as human and tool usage.

In the third section; the use of photography as an object of data and information within the discipline of anthropology, because of the structuralist of photography; object language and object-photography relationship. While explaining that the existence of photography depends directly on the existence of objects, it is said that photography is an analysis of one-dimensional reality and offers the greatest resemblance to reality. It is referring not only the world of repeated objects on a two-dimensional plane, but also the information on the object on which the photo is directed.

In the fourth section; In the formation of culture, it is emphasized that information transferred to subsequent generations through language, language and narration can be made possible through technological tools as well as information transformed into codes. visuals. The importance of continuity of codes in this process of cultural development has been discussed as the efficiency of photography as a data issuer. In the object and image approach of anthropological photography; Existing, visible, shown and perceived phenomena are always present in all



disciplines and all types of documents used visually in research can be open to different interpretations. The importance of awareness of responsibility in terms of cultural and visual history is mentioned.

In the fifth chapter; In the method proposed in the practice based research, the definitions of "object, space, time, body", which should be included in the methodology developed for anthropological photography, are discussed. Each of them was examined in its own way and reasons. to not suffice as part of the whole alone are shown in this method.

In addition, as part of the approach of object photography as a data transmitter, the camera as a means of communication, the photographic technique that creates the object and light are discussed. The distance between the subject of the photographer and himself, the choice of technical equipment and the effect of light on the subject are mentioned. We explain how aesthetic problems should be solved in the structure of anthropological photography. In anthropological photography, which is at the center of aesthetics, it is emphasized what kind of aesthetic should be instead of seeking an aesthetic covering the subject.

In the sixth section; Visual examples are given from certain rituals of Yörük / Turkmen, a cultural community in Anatolia and their cultures.

**Keywords:** Anthropology, photography, anthropological photography, object, aesthetics, method, Nomad, ritual.

## GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 2.1:** Thomas Seddon, illustration from J.P.Seddon's Memoire and Letters of the late Thomas Seddon, Rahmetli Thomas Seddon'un hatıra ve mektupları, London 1858, The Painted Voyage, Michael Jacobs, s: 49., British Museum Press, 1995 ..... 3
- Görsel 2.2:** William Westall, Port Jackson, An Old Blind Man, Jackson Limanı, Yaşlı Kör adam, 1802, The Painted Voyage, Michael Jacobs, s: 13., British Museum Press, 1995. .... 6
- Görsel 2.3:** Sydney Parkinson, Portrait of a New Zeland Man, Yeni Zelandalı Adam, 1769, The Painted Voyage, Michael Jacobs, s: 85., British Museum Press, 1995. .... 7
- Görsel 2.1.1:** Observation d'une éclipse avec une camera obscura, d'apres Kepler, Phaenomenon singulare(...),1609, Bibliotheque national, Madrid.. Johannes Kepler'in Camera Obscura'nın çizimi ile güneş tutulması. Nouvelle Histoire De La Photographie, Michel Frizot, s: 18. .... 10
- Görsel 2.2.1:** John Melvin, OSR 1919, Suçlu Çiftçi John Melvin'in polis kayıt kartı, 1919. Collection of the Ohio History Connection  
[https://uag.pitt.edu/index.php/Gallery/81/theme\\_item/1/set\\_item\\_id/11676](https://uag.pitt.edu/index.php/Gallery/81/theme_item/1/set_item_id/11676)..... 15
- Görsel 2.2.2:** Photographer unknown. Portraits of prisoners, 1880. Fotoğrafçısı belli değil. Mahkum portreleri, 1880. 'Photography Until Now, John Szarkowski, The Museum of Modern Art, 1989. S:98. .... 16
- Görsel 2.2.3:** W.J. Hoffman, 19.yy. sonu.  
Albüm. Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. Nadir Eserler Kütüphanesi ..... 18
- Görsel 2.2.4:** W.J. Hoffman, 19.yy. sonu.  
Albüm. Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. Nadir Eserler Kütüphanesi ..... 19

- Görsel 4.2.1:** Edward S. Curtis, North American Indian, An Oasis In The Bad Lands, Kötü Topraklarda Bir Vaha, 1908, s:142. The North American Indian, Taschen, 1997. .... 41
- Görsel 4.2.2:** Edward S. Curtis, North American Indian Portraits, Kuzey Amerika Yerlileri portreleri, 1907 ve 1909, s: 37, 209, 84, 55. The North American Indian, Taschen, 1997. .... 42
- Görsel 4.2.3:** Joseph K. Dixon, The Sunset of a Dying Race, Kaybedilmiş Yarışın Gün Batımı, 1913, From The Collections of the Massachusetts Historical Society.  
[https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item\\_id=474](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item_id=474) ..... 43
- Görsel 4.2.4:** Joseph K. Dixon, The Last Outpost, Son Gözetmen, 1913, From The Collections of the Massachusetts Historical Society.  
[https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item\\_id=474](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item_id=474) ..... 43
- Görsel 4.2.5:** Joseph K. Dixon, The Approach of the Chiefs, Şeflerin Yaklaşımı, 1913 From The Collections of the Massachusetts Historical Society.  
[https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item\\_id=474](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item_id=474) ..... 44
- Görsel 4.2.6:** J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. .... 45
- Görsel 4.2.7:** J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. .... 46
- Görsel 4.2.8:** J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. .... 46
- Görsel 4.2.9:** J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. .... 47

<b>Görsel 4.2.10:</b> J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. ....	47
<b>Görsel 6.1:</b> 19.yüzyılda Anadolu'da Yörükler. (Eskişehir İnönü) 90756-0025 Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu, Nadir Eserler Kütüphane .....	89
<b>Görsel 6.2:</b> 19.yüzyılda Anadolu'da Yörükler. (Bozüyük) 90756-0022 Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu, Nadir Eserler Kütüphane .....	89
<b>Görsel 6.3:</b> Kaşkaya Köyü .....	92
<b>Görsel 6.4:</b> Kaşkaya Köyü ev .....	93
<b>Görsel 6.5:</b> Kaşkaya Köyü kadınları .....	93
<b>Görsel 6.6:</b> Köyde gündelik yaşam .....	94
<b>Görsel 6.7:</b> Yörük Köyü, sokakta hayat .....	94
<b>Görsel 6.8:</b> Köyde gündelik yaşam. ....	95
<b>Görsel 6.9:</b> Yörük evi, iç mekan. ....	95
<b>Görsel 6.10:</b> Yörük evi, yatak odası. ....	96
<b>Görsel 6.11:</b> Yörük evi kilim dokuma. Ahşap tezgah ve çıkık başında kadınlar....	96
<b>Görsel 6.12:</b> Yörük evi. Kilim dokuyan kadınlar. ....	97
<b>Görsel 6.13:</b> Yörük evi iç mekan. Özel günlerde kullanılan kıyafetler. ....	97
<b>Görsel 6.14:</b> Yerel kıyafetleri ile Yörük kadınları .....	98

<b>Görsel 6.15:</b> Yerel kıyafetleri ile Yörük kadınları .....	99
<b>Görsel 6.16:</b> Yörük evi, Sünnnet çocuğu yatağı.....	100
<b>Görsel 6.17:</b> Yörük evi, Sünnnet çocuğu yatağı.....	100
<b>Görsel 6.18:</b> Yörük evinde sünnnet çocuğu ve arkadaşları.....	101
<b>Görsel 6.19:</b> Yörük çocukları .....	101
<b>Görsel 6.20:</b> Yörük köylerinde sokak, ortak yaşamın ana mekanlarındandır. ....	102
<b>Görsel 6.21:</b> Yörük geleneğinde düğün öncesi toplanma. ....	102
<b>Görsel 6.22:</b> Yörük geleneğinde kadınlar için ‘çeyiz sermek’ hayatın en önemli ritüelidir.....	103
<b>Görsel 6.23:</b> Yörüklerde gelin başı hazırlanışı. Köyün kadınları gelinin anne evinde toplanır. Kızın saçlarına örgü yapan kadınlar, aralarında sohbet ederler. Gelin konuşmaz ve gülmez. ....	104
<b>Görsel 6.24:</b> Gelin ve damat pozu. Düğünde dallı, entari gibi.....	105
<b>Görsel 6.25:</b> Yörük geleneğinde düğün, geleneğin sürdürülmesinde önemli ritüellerden biridir. ....	105
<b>Görsel 6.26:</b> Yörüklerde çocuklar annelerinin sırtında bozalı ehram ile taşınır. ....	106
<b>Görsel 6.27:</b> Yörük kadınları yazma üzerine el ile işlenen ‘çevre’ yi ve püsküllü kök boyasından dokunan ‘gergi’yi bellerine kuşanır. Başlarında ise; tığ oyası ile kenarları işlenmiş tülbentlerle çevrilmiş ‘çekki’ler görölmektedir.....	106

<b>Görsel 6.28:</b> Türkmen Köyü mezarlığında Hıdırellez günü. Baharın gelişinin kutlandığı Hıdırellez’ de Türkmenleri mezarlığa gider, evlerinde hazırladıkları yiyecek-içecek sepetlerini beraberinde taşırlar. Her aile akrabasının mezarı başında konumlanır. Yanı başında duran ocak üzerinde kahve pişirilir ve herkese ikram edilir. ....	107
<b>Görsel 6.29:</b> Tahtakuşlar Köyü mezarlığında Hıdırellez günü. ....	107
<b>Görsel 6.30:</b> Türkmen Köyü mezarlığında Hıdırellez günü.....	108
<b>Görsel 6.31:</b> Tahtakuşlar Köyü mezarlığında Hıdırellez günü. ....	108
<b>Görsel 6.32:</b> Türkmen geleneğinde mezar taşı süsleri, ölenin ruhunu temsil eder. ....	109
<b>Görsel 6.33:</b> Türkmen mezar başı süslemesi.....	110
<b>Görsel 6.34:</b> Türkmen mezar başı süslemesi.....	111
<b>Görsel 6.35:</b> Türkmen mezar başı süslemeleri .....	111
<b>Görsel 6.36:</b> Yörük kadınları.....	114

## 1. GİRİŞ

İnsanın bir kültürel varlık olarak bıraktığı izlerin bir kısmı sadece ‘geçmişin izleri’ olarak geçmiş araştırmalarının nesnelere. Diğer taraftan ise; yine insanın yarattığı bazı kültürler bugünde yaşamaya devam etmektedir. Hem geçmişin izleri hem de bugün yaşamaya devam eden kültürlerin her biri, insanlığın bilgi hazineleridir. Bu bilgi hazinesi hem antropoloji hem de fotoğraf disiplinlerinin ilgi alanına girer.

Fotoğraf ve antropoloji disiplinlerini bir araya getirerek farklı coğrafyalarda varlığını sürdüren sosyal, kültürel, tarihsel, ekonomik, politik koşulların insanlar üzerindeki etkileri ve bu etkilerin görsel karşılıkları antropolojik fotoğrafın temel konusudur.

Bu ele alış, belli bir metodoloji içinde ele alınabildiği oranda fotoğraf; bir veri okuyucu, toplayıcı ve aktarıcı durumundadır.

Tarihsel süreç içinde üretilmiş kültürlerin bugüne taşınmış izlerinin görünür kılınmasında, araştırmalar için görsel bir veri olarak ele alınmasında fotoğrafın yapısal özellikleri belirleyicidir.

Bu yapısal özelliklerin ışığında fotoğrafçılar, ışık, teknik ekipman ve teknik bilgi, mekan, zaman, beden, nesne gibi kavramların ele alınmasında bir metodoloji geliştirmek durumundadır. Antropoloji bağlamında fotoğraf adı altında toplanan bu tez, bu konuda ipuçlarını göstermektedir.

Çalışmanın görsel tarafının oluşturulmasında fotoğraf ve video çekimlerinin yanı sıra, ses kayıtlarından destek alınmıştır. Ayrıca Yörük-Türkmen kültürlerine ilişkin yazılı kaynaklarla beraber, sözlü tarihi aktarabilecek kişilerle de görüşülmüş ve kayıtlar alınmıştır.

## 2. 19.yy. KEŞİFLERİN ARACISI OLARAK: FOTOĞRAF, ANTROPOLOJİ

İnsanın kültüre, bilime, sanata dair tüm birikimleri, uygarlık tarihini oluşturmaktadır. İnsanlık zamanların gerektirdiği şekilde değişen, gelişen ve dönüşen süreçlerinden geçer. ‘Kültürel bir varlık’ olma yolunda belli bir bilince ulaşır. Doğanın gerektirdiği deneyimleri yaşamının ötesine geçerek, yeni deneyimlerle beraber kendine bir uygarlık inşa eder. Uygarlık, insanın edindiği tecrübeleri bilinçle, bir sonraki basamağa taşıyabilmesi ile gelişir.

Uygarlık farklı coğrafyalarda ve farklı şekilde, ayrı zamanlarda biçimlenen süreçlerin toplamıdır. Birbirlerinden tamamen bağımsız, birbirini tanımayan farklı coğrafyalardaki insanlar, kendi bakış açılarına uyan, kendilerini temsil eden yaşam formları oluşturarak çeşitli uygarlıklar kurmuşlardır. Yeryüzü üzerinde konum olarak birbirine yakın olan uygarlıklar için benzer gözlemler yapmak ve ortak paydalarından söz etmek mümkündür. Ancak, uzak coğrafyalarda bulunan ve iletişim olanaklarının da kolay olmadığı dönemler için, uygarlıkların böylesi bir ortak paydada buluşması beklenemez bir durumdur.

Özellikle 12. Yüzyıl ile başlayan ‘uzak coğrafyalar’ a olan merak, farklı kültürlerin birbirlerinin farkına varmasının önünü açmıştır. Yeni dünyaların, dolayısıyla yeni kültürlerin, ‘yeni bilgi’ kaynakları ile beraber ‘ticari malların’ keşfi ve belki de en önemlisi ‘yeni zenginlik kaynakları’nın bulunması anlamına gelmiştir.

Batı Dünyasının bu yeni coğrafyalara ilgisi, her yüzyılda artarak devam etmiştir. Bunun altında dünyanın zenginliklerinin Avrupa’ya taşınması gibi bazen açıkça, bazen de örtük dile getirilen bir “misyon” olduğu bir gerçektir.



Ortaçağda Avrupa, Uzak Doğu'yu keşfetmiştir. Başta İspanya ve Portekiz olmak üzere, coğrafi ve ticari amaçla gerçekleştirilen denizaşırı yolculuklar sayesinde ülke ekonomilerine katkı sağlamışlardır. Deniz yolu üzerinden giden ticaret gemilerine zaman zaman gezginler, sanatçılar da eşlik etmiştir.. Aylar ve hatta yıllar süren bu macera keşifleri bu insanların gittiği bölgeler hakkında bir gözlem yapabilme, farklı kültürleri bilme olanağını da arttırmıştır. Seyyahlar gözlemedikleri bilgileri sözlü olarak ve yazılı belgelerle kalıcı hale getirmişlerdir. Bu kaynaklardan biri olan Marco Polo'nun 13. Yüzyılda Doğu'ya, Çin'e yaptığı seyahati ve bu süreçteki gözlemlerini yazdığı Travels (Seyahat) isimli eseri, sonraki dönemlerde Doğuya türlü sebeplerle seyahat eden Avrupalılar için bir rehber niteliğindedir.<sup>1</sup>



Görsel 2.1. Thomas Seddon, illustration from J.P.Seddon's *Memoire and Letters of the late Thomas Seddon*, Rahmetli Thomas Seddon'un hatıra ve mektupları, London 1858, The Painted Voyage, Michael Jacobs, s: 49., British Museum Press, 1995.

<sup>1</sup> David ARNOLD, **Coğrafi Keşifler Tarihi**, 5.

Zamanla seyahatlerin amacı yalnızca ticari ve coğrafi keşifler yapmak değil, özellikle Hollanda başta olmak üzere, Fransa ve İngiltere sömürgeci bir yaklaşımla gittikleri bölgeleri hâkimiyetleri altına almışlardır. Sömürgeci yaklaşımların da ülkelere göre farklılıklar gösterdiği bir gerçektir. Hollanda doğal kaynakları sömüren bir mantığa sahipken, İngiltere, Hindistan örneğinde simgeleşen daha kalıcı sömürgeci yapılar kurgulamıştır.

Sömürgecilikle paralel bir zamanda gelişen teknoloji, ekonomik olanaklar ve Doğu kültürüne olan ilgi bilim insanlarını da harekete geçirmiştir. İnsan ve kültüre dair bilgiler toplanmaya başlanmıştır. Farklı iklimlerde yetişen gıdalar, farklı kültürleri temsil eden el işi dokuma kumaşlar ve takılar ile ilgilenen tüccarlar, kültürler arası farklılıkları ortaya koyan otantik eşyalar ile ilgilenen antikacılar da, bu zenginliği ekonomik yönden dünya pazarına sunma niyetinde harekete geçmişlerdir.<sup>2</sup>

Yukarıda sözü edildiği gibi, keşifler başlangıçta sadece yerüstü, yeraltı zenginliklerinin toplandığı uzak coğrafyalar iken, zamanla kültürel anlamda da keşfedilmiştir. Avrupa'nın dışında da 'uygarlık' ların varlığından söz edilirken onlar, 'öteki' ler olarak nitelense de, 'ilkel' sınıfına sokulmuş olsa da, her bir uygarlık aynı zamanda bir 'merak' alanı olarak ilgi odağı olmuştur.

Özellikle 18. yüzyılda İngiltere'de başlayan endüstri devriminin Batı Avrupa, Kuzey Amerika ve Japonya'ya, daha sonra da bütün Dünya'ya yayılması, yeni hammadde kaynaklarına olan ihtiyacı doğurmuştur. Gittikçe yükselen yaşam düzeyi, insanların 'daha fazla' ya ihtiyaç duymasına sebep olmuştur. Gıda, giyim, tekstil, aksesuar gibi yeni pazar arayışları, aynı zamanda yeni teknik buluşlar, dokuma makineleri, yeni sanayi üretimlerine de kapı açmıştır.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> A.g.k., 6.

<sup>3</sup> <https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/sanayi-devrimi-1107> (26 Kasım 2019) Tarihi Olaylar, Sanayi Devrimi.

Nasıl ki 11. ve 12. yüzyıllarda İslam Dünyası bilginlerinin Avrupa coğrafyasına Kuzey Afrika üzerinden matematik, fizik ve felsefe gibi alanlarda büyük gelişmelere sebep olması ve, 15.yüzyıla kadar olan süreçte ise Orta Doğu'dan Asya'ya, Araplardan Türklere ve İranlılara kadar uzanan bir bilimsel gelişme yaşanması gibi, benzer gelişmeler uzak coğrafyalardan edinilen yeni bilgiler ve bilim insanları ile sağlanabilirdi.<sup>4</sup> Yeni coğrafyalar yeni 'merak' konuları olmuştur.

Uygarıkların merak uyandıran bilgi, kültür alanındaki üretimlerine dair okumaların yapılabilmesi, yeni yaşam biçimlerinin insanlar üzerindeki etkilerini araştırmak amacı ile 'Antropoloji' bilim dalının önü açılmıştır.

Özellikle 19.yüzyılda antropoloji farklı anlayış ve anlamlara karşılık gelen tartışmalara yol açmıştır. Ancak bu tartışmaların içinden iki ana kulvar ortaya çıkmıştır. Bunlardan bir tanesi; Fizik ya da biyolojik antropoloji – ki bu alan insanın fizik yapısının ve davranışının evrimi, farklı biyolojik özellikleri ile ilgilenir -.Diğer alan ise bu tezin de konusu olan kültürel antropolojidir. Antropoloji disiplini üzerine birçok farklı tanım yapılmış olmasına karşın, özünde benzerlikler çok belirgindir. Bu tanımlamalar aynı zamanda antropoloji disiplinini amacını da ortaya koyar. Bunlardan bazıları şöyledir; Antropoloji bilim dalı, insana dair her türlü bilgiyi öğrenmek, bunu ortaya koymak ve insanlığın gelişiminde katkıda bulunmayı amaçlar. İnsanın evriminden, biyolojik gelişimine, toplumsal ve kültürel oluşumundan sosyo-ekonomik biçimlenmesine, bireysel yapının ve bu yapının toplum içindeki konumlanmalarını inceler.<sup>5</sup>

Antropolojinin temel gayesi insana dair verileri ortaya çıkarmak, özellikle bilinmeyen ve uzak coğrafyalardaki insanların kültürel yaşamlarına, niteliklerine, davranış ve alışkanlıklarına, inanç, örf ve adetlerine ışık tutmaktır. Dünya üzerinde bulunan pek çok farklı kültürü, bu kültürlerin birbirleri arasındaki ortak ve farklı

---

<sup>4</sup> <https://sarkac.org/2019/07/islam-dunyasi-biliminin-avrupaya-etkisi/> (26 Kasım 2019) Sarkaç, Bilim Tarihi.

<sup>5</sup> [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori=1&veritbn=&kelimesec=17855](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=1&veritbn=&kelimesec=17855) (26 Kasım 2019) Antropoloji

noktaları karşılaştırmalı olarak incelemektir. Böylelikle insan hem kendi hem de yaşadığı toplum üzerindeki kültürel farkındalığını da ortaya koymuş olacaktır.<sup>6</sup>

Başlangıçta yeni dünyaların keşfini ön planda tutan antropoloji, diğer disiplinlerin de tarih içindeki gelişimi, değişimi ile beraber farklı bakış açıların oluşumuyla beraber, araştırmalarının amaçlarını çeşitlendirir. Buna göre; az ya da çok bilinen veya yeterince anlaşılammış topluluklarının yaşam biçimini, kültürel yapılarını anlamaya yönelik bir niyet ve yöntem uygular.<sup>7</sup>



Görsel 2.2. William Westall, *Port Jackson, An Old Blind Man*, Jackson Limanı, Yaşlı Kör adam, 1802, *The Painted Voyage*, Michael Jacobs, s: 13., British Museum Press, 1995.

<sup>6</sup> G.E.MARCUS- Michael M.J. FİSHER, **Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji: İnsan Bilimlerinde Deneysel Bir An**, 10.

<sup>7</sup> A.g.k., 18.

Bağımsız bir beşeri dal olabilecek iken, diğer bilim dallarının ortasında yerini alır. Bir anlamda toplayıcı özelliği ile dağılmış halde bulunan konuları bir araya getirir, araştırır, ardından bu konuların beşeri ve sosyal bilimler arasında uygun olanlara dağılmasını sağlar.<sup>8</sup>; “*En geniş anlamıyla antropoloji, kendini ‘insan fenomenini’ incelemeye adanmış disiplindir.*”<sup>9</sup>

Başlangıçta antropoloji ‘ilkel’ denilen toplulukların yaşam biçimlerini araştırmak üzere yoğunlaşmıştır. Zamanla demografi, sosyal psikoloji, siyaset bilimi ve hukuk gibi başka alanlar da, antropolojinin kendilerine kazandırdıklarını fark etmişlerdir.<sup>10</sup>



Görsel 2.3. Sydney Parkinson, *Portrait of a New Zeland Man*, Yeni Zelandalı Adam, 1769, *The Painted Voyage*, Michael Jacobs, s: 85., British Museum Press, 1995.

<sup>8</sup> Claude LEVİ-STRAUSS, *Yapısal Antropoloji*, 482.

<sup>9</sup> Claude LEVİ-STRAUSS, *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji*, 16.

<sup>10</sup> Claude LEVİ-STRAUSS, *Yapısal Antropoloji*, 482-483.

Bu tanımlamalarla, insanların yeni kültürlerin bilgisine nasıl ulaşılacağına dair yöntemleri, özellikle antropoloji disiplini üzerinden yol olarak mümkün olabildiği anlaşılabilir.

Önemli bir gözlemi de ifade etmek gerekirse; ilkel toplumlar kaybolmaya veya farklı toplumları birbirlerinden ayıran özellikler ortadan kalkmaya başlayınca, antropoloji asıl bu noktada gelişmeye başlar. C.Levi-Strauss' un buradan çıkardığı sonuç; antropolojinin varlığı ve kendini sürdürebilirliği salt ilkel toplumları değil, aynı zamanda 'uygar' denilen toplumları da anlamaya ve çözmeye yönelik olduğudur.<sup>11</sup>

### 2.1. Bir Gözlem Aracı Olarak Camera Obscura'dan Fotoğrafa Giden Süreç

İnsan var olduğundan bu yana hayatı gözlemlemiş, sonuçlar çıkarmış ve deneyimlediği bu sonuçlar ışığında hayatını şekillendirmiştir. Bu gözlem süreci, aynı zamanda bilginin biriktirilmesi sürecidir. İnsan gözlem aracı olarak önce sadece gözünü kullanmıştır. Sonra araçlar geliştirmiş ve gözün algılayamadığı birçok ayrıntıyı araçlar aracılığıyla keşfetmiştir. Bu keşif yolculuklarından birinin süreci fotoğrafın bulunması ile sonuçlanmıştır; *"On dokuzuncu yüzyılın başında camera obscura artık hakikat üretimi ve hakiki olanı görmek üzere konumlandırılan bir gözlemci ile eşanlı değildir. Bu doğrultuda ortaya atılan görüşler aniden kesintiye uğrar; camera obscura'nın oluşturduğu montaj çöker ve ona hiç benzemeyen bir nesne olarak fotoğraf kamerası, kökten farklı bir ifade uygulamalar ağının içine yerleştirilir."*<sup>12</sup> Fotoğrafın bulunması, camera obscura sürecinin sona ermesinin ötesinde, görsel dünyanın içine giren 'yeni gözlem aracı' olması bakımından yeni kapıları da açmıştır.

<sup>11</sup> Claude LEVİ-STRAUSS, *Yapısal Antropoloji*, 483.

<sup>12</sup> Jonathan CRARY, *Gözlemcinin Teknikleri*, 44.

Dünyanın farklı coğrafyalarına yönelen özellikle Avrupa'dan Uzak Doğu'ya giden araştırmacılar tanıştıkları yeni kültürlerin bilgisini, nesnelere deniz yolu üzerinden taşımaya başlamışlardır.

17.yüzyıl sonunda Avrupa coğrafyasında ilk müzelerin kurulmaya başlanması, Doğu'dan getirilen nesnelere satışı ve sergilenmesi açısından yeni bir sektör olmuştur. 1789 Fransız Devrimi'nin toplumda yarattığı değişim müzeciliğe de yansımıştır. Sömürgeciliğin yayılmasıyla Yunanistan, Mısır, Hindistan ve Osmanlı bölgelerinden getirilen eserler, Avrupa müzelerinde sergilenmeye başlanmıştır. Bu dönemde birbirinden farklı içeriklere sahip müzeler kurulmuştur. 20. Yüzyıla doğru ise farklı coğrafyaların yaşam biçimlerini yansıtan, zanaatlarını ve kültürlerini ortaya koyan nesnelere sergileyen yeni müzelerin de açılmış olduğu görülmektedir.<sup>13</sup>

Bu zamanlarla eşzamanlı olarak birçok ülkede –özellikle Fransa, İngiltere, Moskova-bilimsel Antropolojinin birçok eğitim kurumunda temelleri atılmıştır.

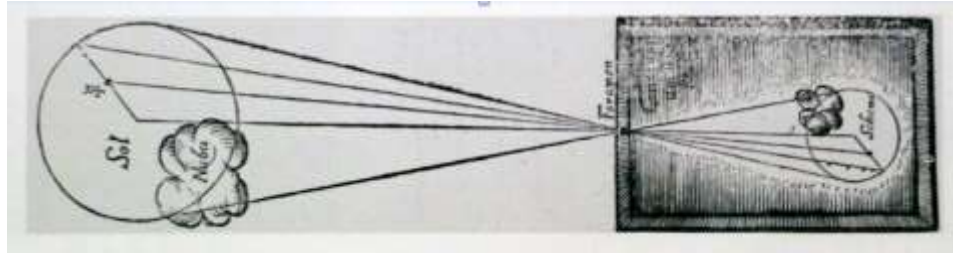
Yine bu yıllarda 'Fotoğraf' adı verilen yeni bir buluş, tüm bu uzak coğrafyanın bilgisinin çeşitli merkezlere çok daha hızlı taşınmasının kapısını açmıştır. Fotoğraf 19. yüzyılın buluşu olmasına karşın, fotoğrafa giden süreç, çok daha eski zamanlara dayanır. İnsanlar bir taraftan hızlı ve doğru resim çizmek, diğer taraftan ise gözlem yapabilmek için karanlık kutular inşa etmişlerdir.

15. yüzyılda daha hızlı ve aslına daha yakın resimler çizme çabaları içinde keşfedilen Camera Obscura, uzun zaman gezginlerin de gittikleri yerleri resmetmek için kullandıkları bir araç olmuştur. Bu konuda özellikle Johannes Kepler'in (1571-1630) çalışması, gidilen yerlerin kent görünümünün doğru çizilmesi konusunda yaygın şekilde kullanılmıştır.

---

<sup>13</sup> <https://www.gazetebilkent.com/2017/10/26/kisa-bir-bakisla-muzecilik-tarihi/> (26 Kasım 2019)  
Gazete Bilkent, Kısa bir Bakışla Müzecilik Tarihi, Enes A. Elieyioğlu, 26.10.2017





Görsel 2.1.1. *Observation d'une éclipse avec une camera obscura, d'après Kepler, Phaenomenon singulare(...),1609*, Bibliotheque national, Madrid. Johannes Kepler'in Camera Obscura'nın çizimi ile güneş tutulması. Nouvelle Histoire De La Photographie, Michel Frizot, s: 18.

19. yüzyıla gelindiğinde Camera Obscura süreci gelişim göstermiş, resim çizilen düzleme ışığa duyarlı bir düzlem koyma ve mekanik yolla görüntü elde etme çabaları yoğunlaşmıştır. Bu çabaların içinde Jacques Louis Mande Daguerre'in çalışması öne çıkmıştır. J.L.Daguerre, bu konuda çalışmaları konusunda fikir sahibi olduğu Nicephore Niepce ile çalışmıştır. N.Niepce, 1826 yılında ilk görüntüyü üreten kişi olarak fotoğraf tarihine adını yazdırmıştır. Niepce, kurşun kalay karışımı bir levhayı Juda Bitümü denilen bir madde ile kaplamış ve bu plakayı 8 saat süre ile pozlandırmış, ortaya çıkan görüntüye de 'Heliography' adını vermiştir. Bu görüntü tarihteki ilk görüntü olarak kabul edilmektedir. Niepce'in 1826 yılındaki ölümüne kadar, Niepce ve Daguerre birlikte çalışmışlardır.

Daguerre'in çalışmasına devam ettiği dönemlerde, bu konu üzerinde birçok kişinin çalıştığı bilinmektedir. Ancak Daguerre, özellikle gizli görüntünün oluşması, bu görüntünün cıva buharında açığa çıkarılması ve ortaya çıkan görüntünün sabitlenmesi konusundaki çalışmaları ile, o güne kadar ki çalışmalardan, kendi çalışmasının farklı olduğunu ifade ederek, ortaya çıkardığı görüntüye Daguerrotype adını vermiştir.<sup>14</sup>

1838'in son aylarında Daguerre'in gerçekleştirdiği işlemle ilgili söylentiler Paris'i baştan başa sarmıştır. 6 Ocak 1839'da Gazzette de France'da bu yeni icatla ilgili ilk haber çıkmıştır. Haber metnini yazan kişi olan Hippolyte Gaucheraud'nın Daguerre'e yaptığı ziyarette gördüklerini aktardığı yazısı heyecan ve hayret

<sup>14</sup> Douwe DRAAÏSMA, *Bellek Metaforları*, 155.



yüklüdür; “Mösyö Daguerre çıplak bir bakır parçası gösteriyor, sonra onu gözlerinizin önünde aygıtının içine koyuyor, üç dakika sonra (yaz güneşi parlıyorsa üç dakika, güneş ışınlarının zayıf olduğu sonbahar ve kış aylarında biraz daha uzun bir süre sonra) size aygıtın önündeki nesnenin harika bir resmiyle kaplı bakır parçasını çıkarıp gösteriyor. Çok kısa bir banyo işlemi oluyor sanırım, ondan sonra çok az bir zaman içinde fethedilmiş, en güçlü gün ışığının bile yok edemeyeceği şekilde ebediyen sabitlenmiş bir görüntü çıkıyor ortaya.”<sup>15</sup> Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere fotoğrafın keşfi ile, tüm dünyanın uygarlık sürecinin etkileyeceği bir gerçektir.

Fotoğrafın bulunması ile birlikte, zaman içerisinde insan belleği ile fotografik bellek arasında paralellikler kurulmaya çalışılmıştır. Ancak kısa sürede insan belleğinin yeniden üretme becerisine karşın, fotografik belleğin bu özelliği olmadığı dile getirilmiştir. Bu konuda yapılan araştırmalardan bir tanesi ilginçtir. Theodule Ribot’un aktardığı şekliyle fotoğraf yeniden üretmeye olanak tanımayan, sadece saklamak anlamında bir değer taşımaktaydı: “Bellek analogileri bugüne kadar inorganik fenomenler arasında, özellikle de ışığın bir kağıt üzerine kısa veya daha uzun bir süreliğine görünmez titreşimler halinde depolanma ve uygun banyo işlemlerinin uygulanmasıyla tekrar ortaya çıkmaya hazır olma özelliklerinde aranmıştır... Bu ve bunun gibi olguların bellekle belirgin bir benzerliği bulunmadığı, bunların bellek analogisi olarak pratik bir değer taşımadıkları görüşündeyiz. Bu analogilerde, hatırlamanın ilk koşulu olan muhafaza etmenin bulunduğunu görüyoruz, ama ötesi yoktur; zira bu durumlarda yeniden üretim o kadar pasif, bir dış failin müdahalesine o kadar bağımlıdır ki, bunun belleğin doğal, yeniden üretimiyle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Bu nedenle, araştırma konumuz üzerinde çalışırken muhatabımızın fizik yasaları değil, canlılık yasaları olduğunu, belleğin temellerinin organik maddenin özelliklerinden başka bir yerde aranmaması gerektiğini asla aklımızdan çıkarmamalıyız.”<sup>16</sup> şeklindeki yazıdan Ribout’un konuya yaklaşımı net olarak görülmektedir.

<sup>15</sup> A.g.k., 156.

<sup>16</sup> A.g.k., 168, 169.

Nörobilimciler fotoğrafı insan belleğinin özellikleriyle yan yana gelemeyeceğini ifade ederken, diğer taraftan da fotoğrafın özellikle kayıt ve saklama boyutunun büyüklüğünün de farkındadırlar.

Fotoğrafın insan belleği gibi yeniden üretme özelliği olmaması, nörobilimciler için olumsuz bir durumdur. Ancak diğer taraftan fotoğrafın nesnelerin görünümünü olduğu gibi kayıt altına alabiliyor olması ve bu kaydı saklayabilme özelliği sayesinde yeni kapılar açmıştır.

## 2.2. Dünyayı Küçülten Görsel Belleğin Aracısı Olarak Fotoğraf

Jacques Louis Mande Daguerre'in (1787 - 1851), 'daguerreotype' adını verdiği çalışmasını dünyaya duyurmasından sonra, Fransız İçişleri Bakanı Charles-Marie Duchâtel'in 15 Haziran 1839 yılında Fransız Parlamentosu'nda yaptığı bir konuşmada, "(...) Mösyo Daguerre'nin cihazının, seyyahlar, arkeologlar ve aynı zamanda doğa bilimcileri için sürekli ve vazgeçilmez bir nesne olacağı konusunda güvence vermişti."<sup>17</sup> François Arago, Fransa'nın 1798 yılındaki Mısır işgali sırasında fotoğraf makinesinin bulunmayışındaki hoşnutsuzluğunu dile getirmiştir; "Bir makine tarafından oluşturulan görseller para ve çalışma ekonomisi sağlıyor. Bazı yetkililerin önünde savunmasını yaparak, özellikle hiyeroglifleri argüman olarak kullanarak ikna etmek durumunda kaldı: « [...]Eğer fotoğraf 1798 de tanınmış olsaydı, milyonlarca hiyeroglifi, dış cephede olanları dahi kopyalamak için, ..., yirmi yıl ve desinatör ordusu gerekirdi. Daguerreotype ile tek bir insan bu büyük işi tek başına yapabilir[...] »<sup>18</sup> ifadesinde bulunmuştur. Fotoğrafın bulunuşunun büyük

<sup>17</sup> F.KEYMAN – M.MUTMAN –M.YEĞENOĞLU , **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, 213-214.

<sup>18</sup> Bernard PERRINE, <https://www.tk-21.com/Histoire-s-de-la-photographie-2-2?lang=fr> (2 Aralık 2019), Histoire(S) De La Photographie 2/2, Une Invention A La Gloire d'Arago?

heyecan yaratmasının sebeplerinden biri de çok kişi ile yapılması gereken birçok iş, bir fotoğrafçı ile yapılabilmekteydi. Şehirlerin, sokakların, arkeolojik buluntuların çizimlerini yapan ressamların yerini bir fotoğrafçı ve ekipmanı almıştır.

Paris'in sokaklarında yankılanan ve oradan dünyaya yayılan bu konuşmalardan anlaşılacağı üzere fotoğraf, insanlık tarihinin yeni kayıt tutucusu, bir başka deyişle görsel belleğidir.

Fotoğrafın bu özelliği, kaçınılmaz olarak Antropoloji disiplini ile yollarının kesişmesi anlamına gelir. Zira fotoğrafın François Arago'nun, Napoleon'un Mısır seferi sırasında olmamasına hayıflandığı kadar değerli özelliklere sahiptir.<sup>19</sup> Fotoğraf; insanların rahatlıkla gidemediği coğrafyalarda, insanların ulaşamadığı, taşıyamadığı dünyanın her bir nesnesini, var olduğu yerden kaldırmadan, her türlü bilgiyi dünyanın her yerine taşıyabiliyordu. Bunun için yalnızca bir araç, duyarlı tabaka ve bunları yöneten bir fotoğrafçının olması yeterliydi.

Dünyanın bütün coğrafyalarında, bütün kültürleri ve o kültürlerin kodları, fotoğrafın ilgi alanına girmiştir. Böylelikle fotoğraf, antropoloji disiplini için bulunmaz değerde bir veri kaynağı olmuştur.

Fotoğraf gerçeğin bir tür temsili olarak bilgiyi ait olduğu mekanlardan bağımsızlaştırıp, tüm dünyaya ait kılmıştır. Fotoğrafın bulunduğu zamanlara değinen E.H. Gombrich, empresyonizm ile realizm arasında bir karşılaştırma yapar ve fotoğrafın 'gerçek' ile olan ilişkisine atıfta bulunur;

Empresyonist (izlenimcilik) akımının Realizm (gerçekçilik) akımından ayıran en belirgin özelliği, doğada olan gerçekliği olduğu gibi göstermek durumunda olmayışıdır. Gerçekçilik olarak adlandırılan akımda, ressam doğada görüneni olduğu haliyle çizmek durumundadır. Nesnelere arasındaki oranların, perspektif algısının, ifadelerin gerçeğe yakın olması istenir. Bu, bir manzara resmi olabileceği gibi, bir

<sup>19</sup> F.KEYMAN – M.MUTMAN – M.YEĞENOĞLU , **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, 214.

portre için de durum aynıdır. Nihayetinde bitmiş resmin, fotoğraf kadar ‘gerçek’ imgesinin taşınması, aynı zamanda yine resim gibi de ‘biricik’ olması beklenir.<sup>20</sup> C.S.Pierce’in yaklaşımından söz ederken aynı zamanda Susan Sontag’ın cümlelerinden yararlanılmıştır. Buna göre; “(...) *Ayak izinin ayağı işaret etmesi gibi, her fotoğraf da kendi göndergesine işaret eder. Dolayısıyla fotoğraf görüntüsü, kameranın önündeki bir göndergenin varlığının maddi sonucudur. “Susan Sontag’ın ifadesiyle, fotoğraf “doğrudan gerçeklikten koparılmış bir şeydir.”*<sup>21</sup> söylemine dikkat çekmek gerekir.

Fotoğraf bulunmadan önce, gerçeğin betimlenmesi konusunda kullanılan resim, antropoloji ve etnografi alanında da yaygın olarak kullanılmıştır. Köylülerinin de katkılarıyla insanların da içinde bulunduğu köy-kır tabloları, Amerikan yerlilerinin portreleri resmedilmiştir. Araştırma ekipleri içinde mutlaka resim becerisi olan insanlara yer verilmiştir. Bu resimlerin büyük bölümü araştırma nesnelere iken, uzak diyarlara olan ilgi, bu resimlerin bir bölümünün bir sanat nesnesi gibi satılmasına da neden olmuştur.<sup>22</sup> Ancak fotoğrafın bulunması ile birlikte, arkeologlar, antropologlar, etnologlar resim çizmekten vazgeçmişlerdir. Zira bu resimlerin gerçekliği temsili, fotoğrafın gerçekliği karşısında yeterli kabul edilemez olmuştur.

19. Yüzyılda fotoğrafın farklı disiplinler arasında kullanılmaya başlanmasındaki en geçerli sebep yukarıda da belirtildiği üzere, gerçekliğe en yakın ve hızla sonuca ulaşılabilir olmasıdır.

Tüm bu gelişmelerle, sanatçılar fotoğrafın çok dahil olamayacağı yeni bir yaratıcılık sürecine girmek durumunda kalırlar ve daha önce hiç yapılmamış, sıra dışı yaratıcılık süreçlerine adımlar atılmaya başlanır. Bu zorunlu tercih, resim sanatının

<sup>20</sup> E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, 357.

<sup>21</sup> F.KEYMAN – M.MUTMAN –M.YEĞENOĞLU , *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, 230.

<sup>22</sup> A.g.k., 214.

gelişiminde ve modern sanatın günümüzde bulunduğu yere gelmesinde ki en büyük etkendir.<sup>23</sup>

Görsel bir ifade aracı ve belgeleyici niteliğe sahip olan fotoğraf, beşeri bilimler alanında farklı yaklaşımlarla kullanılır. Belgelediği konu hakkında bilgi verebilmesi, varsayımları doğrulayabilir niteliği olması, gözlemleneni kaydedebilmesi açısından kullanımını neredeyse zorunlu hale getirir.

Bunun karşılık bulduğu alanların başında; kriminoloji (suç işleyenlerin fotoğrafları çekilir), pasaportlara fotoğraflar konulur ve topoğrafya çalışmalarında fotoğraf zorunlu olarak kullanılır.



Görsel 2.2.1. *John Melvin, OSR 1919*, Suçlu Çiftçi John Melvin'in polis kayıt kartı, 1919. Collection of the Ohio History Connection [https://uag.pitt.edu/index.php/Gallery/81/theme\\_item/1/set\\_item\\_id/11676](https://uag.pitt.edu/index.php/Gallery/81/theme_item/1/set_item_id/11676)

<sup>23</sup> E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, 351.



Görsel 2.2.2. Photographer unknown. *Portraits of prisoners*, 1880. Fotoğrafçısı belli değil. Mahkum portreleri, 1880. ‘Photography Until Now, John Szarkowski, The Museum of Modern Art, 1989. S:98.

Toplumların kültürel enformasyonlarını iki boyutlu bir düzleme aktaran fotoğrafçılar, ‘nesnelerin temsil’ ini izleyiciye sunarlar. “(...) fotoğrafların, basit bir anlamda gerçekliğin doğrudan belgeleri olmaktan çok, temsiller (representations) olduğunu varsayıyorlar.”<sup>24</sup> Fotoğraf, birçok disiplin için bir veri kaynağı olurken, diğer taraftan ise – özellikle Amerika gibi- bazı ülkelerde, ulus olma ve toplum bilincini geliştirme konusunda önemli yer tutmuştur. 19.yüzyılın ‘uluslaşma’, ‘ulus olma’ çabaları içinde fotoğrafın kullanımının somutlaştığı Amerika ilginç örnek ülkelerden biri olmuştur.

“Amerika kıtasında başlangıçta daguerreotype, sonrasında ise fotoğraf, Avrupa’dan farklı bir boyutta gelişmiştir. Avrupa’nın salt “sanat” bağlamının ötesinde, Amerika’da “sosyolojik” bir arka plan üzerine inşa edilmiştir. Yeni bir ülke kurulurken, o ülkede yapılan her şey iki boyutlu düzleme, oradan da fuarlar

<sup>24</sup> F.KEYMAN – M.MUTMAN –M.YEĞENOĞLU , **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, 215.

*aracılığı ile tüm dünyaya gösteriliyordu. İçeride kültürel milliyetçiliğin gelişmesine yardımcı olan daguerreotype'lar ve sonra fotoğraflar, dışarıda ise görüntülere konu olan her şey aracılığıyla (tarım aletlerinden saate kadar) "Amerikan Malı" duygusunu yaratmaya çalışıyordu. Amerika, 19.yüzyılın büyük rekabet ortamında, görüntüyü "en iyi rekabet aracı" olarak kullanan olarak öne çıkıyordu."*<sup>25</sup> biçiminde ifade edilen düşünce 19.yüzyıl dünyasının, özellikle endüstri devrimi sonrası yaşadığı değişimi ve dönüşüme fotoğrafların nasıl etki ettiğinin iyi bir ifadesidir. Fotoğrafın bulunuşundan itibaren, bulunduğu coğrafyada tartışıldığı 'sanat' sınırlarının çok dışında, sosyolojik sonuçlara da yol açan bir konuma yerleşmiştir.

Ulus olma, ulus yaratma konusunun kendine hayat bulduğu özel bir çalışmaya buradan atıfta bulunmak yararlı olacaktır. Şu anda Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu içinde de bir kopyası yer alan fotoğrafçı Heinrich Hoffmann'ın yerli fotoğraflarından oluşan albümü iyi bir örnektir.

Hoffmann'ın albümünde, Amerika'nın gerçek sahipleri olan yerliler önce kendi yerel kıyafetleri ile fotoğraflanmıştır. Bu fotoğrafların her biri antropolojik bir veri niteliğinde özellikler taşımaktadır. Hiçbir ayrıntının göz ardı edilmediği bu fotoğraflar çekildiği döneme ait bilgi verirler. Albümün içerisinde, aynı zamanda Amerikan yerlileri takım elbise ve kravatlı olarak fotoğraflanmışlardır. Kamil Fırat'ın 'ulus bilinci oluşturmak' biçiminde ifade ettiği cümle, bu albümde karşılığını bulmaktadır. Uluslaşma çabalarının en tipik özelliklerinden biri, farklı renklerin aynılaştırılması, tek tipleştirilmeleridir. Yüzlerce yıllık Amerikan yerli kültürü, bir ceket ve kravat ile yok edilmiştir.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Kamil FIRAT, *Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu Üzerinden Osmanlı-Amerika İlişkileri*, 16,17.

<sup>26</sup> A.g.k., 92.



Görsel 2.2.3. W.J. Hoffman, 19.yy. sonu.  
Albüm. Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. Nadir Eserler Kütüphanesi





Görsel 2.2.4. W.J. Hoffman, 19.yy. sonu.  
Albüm. Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. Nadir Eserler Kütüphanesi

### 3. ANTROPOLOJİ NESNESİ OLARAK FOTOĞRAF-FOTOĞRAF/NESNE İLİŞKİSİ

Fotoğraf, antropoloji disiplini içinde bir veri ve bilgi objesi olarak kullanılmaktadır. Bunun altında yatan sebep olan fotoğrafın yapısallığını irdelemek, fotoğrafın sadece antropoloji disiplini bakımından değil, sosyoloji, psikoloji ve dilbilimsel anlamda konumlandırılmak bakımından anlamlı olacaktır. Bunu yaparken önce nesne-dil sonra da nesne-fotoğraf ilişkisine bakmak gerekir.

#### 3.1. Nesnenin Dil ve Fotoğraf ile İlişkisi

Nesne-dil arasındaki ilişki, dilbilim bağlamında ‘nedensiz’dir. Yani nesnenin var olması dile bağlı değildir. Nesne hiçbir tanımlanmaya gerek duyulmadan yeryüzünde var olabilir. Dilbilimsel bağlamda; “Gösterim’ eyleminin konusu olabilecek tüm varlıklar, olgular, kavramlar, somut ya da düşsel olan her şey ‘nesne’ tanımlaması içindedir. Nesnenin dil ile ilişkisi, ‘gösterim’ eylemiyle başlar ve kendisini ‘gösteren’ ile ‘gösterilen’ arasındaki ilişkide somutlaştırır. (...)Gösterim eylemine konu olan tüm kavramlar gösterilen’ dir. Bu anlamda da nesnenin ‘gerçeklik’ ile bir ilişkisi kalmaz. Çünkü gösterilen ‘nesne’ değil, nesne’nin zihinsel tasarımıdır(...) Nesne gösterilene dönüştürüldüğünde, bir başka deyişle kodlandığında “kavram”la imlenmeye başlar. Ferdinand de Saussure’nin deyişiyle “dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla işitim imgesini birleştirir.”<sup>27</sup> Bir örnekle açıklamak yerinde olur; “Ferdinand de Saussure , “örneğin

<sup>27</sup> Kamil FIRAT, *Dil Bağlamında Fotoğraf*, 7.

*öküz sözcüğünün gösterileni hayvanın kendisi değil, onun zihinsel imgesidir”* diyerek bu olguyu somut biçimde ifade etmiştir.<sup>28</sup>

Nesneler ile sözcükler arasındaki ilişki keyfi bir ilişkidir. Sözcükler nesnelere ancak dil düzleminde temsil edebilirler. Bu sebeple dil zihinsel bir tasarım olarak ele alınmayı zorunlu kılar. Ludwig Wittgenstein’in ‘biz sözcüklerle düşünürüz’ ifadesi de, dil ile zihin arasındaki düşünce inşa etme bağına ortaya koyması bakımından önemlidir.

Teknik bir mesele olan fotoğrafın oluşturulabilmesi ise, dış dünyadan alınan görüntülerle mümkündür. Ve bu görüntülerde nesnelerin varlığı ile ilintilidir. “*Nesne ile dil dizgeleri arasındaki nedensiz ilişkiye karşın, nesne ile fotoğraf arasında nedenli bir ilişki vardır. Fotoğraf nesneyi ifade ederken, onu bir kodla değil, nesnenin iki boyutlu fotoğraf düzlemindeki görüntüsü ile ifade ettiği için nedenlidir. - ve bu nedenden dolayı simgesel bir nitelikte taşıyabilir-. Fotoğraf tam anlamıyla görüntüsel göstergedir. Nesnenin üç boyutlu uzamda, fotoğrafın ise iki boyutlu bir düzlemde bulunması, bu gerçeği değiştirmez.*”<sup>29</sup> düşüncesi, fotoğraf ve nesne arasındaki bağlantının fotoğraf için bir zorunluluk olduğunu ifade etmektedir.

Ancak fotoğrafın iki boyutlu yüzeyi üzerinden, üç boyutlu nesnelere gereği gibi okumak bilgi gerektirmektedir. Bu konuyu Umberto Eco; “*Görüntüsel gösterge, bize gönderim nesnesini çağrıştırmak için, benzerlik alanında yeterli ipuçlarını taşıyan göstergedir*”<sup>30</sup> diye ifade etmiştir.

Fotoğraf üzerinden bir nesnenin algılanabilmesi için, o nesneyi bütünü görmek gerekmemektedir. Çünkü zihin üç boyutlu gerçeklikteki algılamada olduğu gibi, nesnenin sadece bir bölümünden nesnenin tümüne dair bilgiyi alabilir. Örneğin fotoğrafta yarım çıkmış bir el görüldüğünde, zihnin elin bir bedeninin uzvu olduğunu

<sup>28</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Genel Dilbilim Dersleri*, 71.

<sup>29</sup> Kamil FIRAT, *Dil Bağlamında Fotoğraf*, 12.

<sup>30</sup> Fatma ERKMAN, *Göstergebilime Giriş*, 47.

bilir ve onun parçalanmış olduğunu düşünmez ve belki de zihninde bu gövdeyi kendi tamamlar.

Dil belli kurallar dahilinde biçimlenir. Yani insanların birbirleriyle olan iletişimde karşılıklı bilgi aktarımı vardır ve bu da dil ile mümkündür.<sup>31</sup> “‘Şey’lerin karşılığı olarak ortaya konulan tüm dizgeler ‘im’ dir. Ve bu niteliğinden dolayı ‘nesne’ siyle sürekli olarak iletişim içerisinde. Bu ilişkinin sonucunda ortaya ‘semantik’ (-anlambilim-) kavramını ortaya çıkarmaktadır. Semantik imlerin içeriğini ortaya koyar, onu tanımlar. Dil semantik düzen ilkelerinin yanında, sözdizisel düzen ilkesine de sahiptir. Bunun yanında belki de temel belirleyici unsur olan tek tek imlerin dizilerle, dilin kurallarına uyan tümcelerle olan bağı da dilsel özelliklerdir.”<sup>32</sup> Dilin yapısallığını oluşturan bu kurallar iletişimin, uzlaşmaların ve aynı zamanda ortak yaşamın şekillendiricisidir.

Burada sorulması gereken soru, ‘fotoğrafın bir dil olup olmadığıdır.’ Nasıl ki sözdizimsel bir düzen, insanlar arası iletişimi sağlayabiliyorsa, görüntüler üzerinden de bir iletişim mümkün olabilir. Fotoğrafta dil düzlemindeki sözcüklerden yoktur. Ancak fotoğraf nesnelere görüntüleri üzerinden bir dil oluşturmaktadır. Ne var ki fotografik dilin doğru okunabilmesi için birtakım gereksinimler vardır. Bu konuda antropolog Joanna C. Scherer; ‘Daha ortak bir fikre göre fotoğraflar anlam taşırlar ancak bunlar tam olmayan (tamamlanmamış, yarım kalmış) mesajlardır ve anlam içeriğe bağlıdır. Yani ‘doğru okuma’ kodların anlaşılmasına bağlıdır. Fotoğraf, insanlar arası ilişkilerin sembolik bir hali olarak görülür. Genellikle genellemeye, indirgemeye ve ampirik analize açık olduğu kabul edilen kelimelerin aksine, fotoğraflar fenomen bir his olarak düşünülür. Kelimelerin görüntülerden daha kesin bir karşılığı vardır. Bizler kelimeleri gördüğümüz zaman, onları anlamak ve yorumlamak için gramer bilgimizi kullanırız. Bir fotoğraf gördüğümüzde ise, bize

<sup>31</sup> Kamil FIRAT, *Dil Bağlamında Fotoğraf*, 7.

<sup>32</sup> A.g.k., 13.

onları okumamıza yardımcı olacak hiçbir karşılaştırılabilir kurallar yoktur ve içindeki bilgiler kafamızı karıştırabilir.”<sup>33</sup> der.

Fotoğraf birden fazla anlam içerebilir. Görüntüler farklı okumalara dolayısıyla yorumlara açıktırlar. Bu durumda ortaya başka bir gerçeklik çıkar; “*Daha açık bir ifadeyle fotoğraf, düz anlam oluşturabilecek bir niteliğe sahip değildir. Bu yönüyle dilsel bir özellik taşımamaktadır. Ancak fotoğraf bunun yanında gerçeklik ile bağı ve fotoğrafçının kendi dünyaya bakış açısı doğrultusunda getirmiş olduklarıyla yananlam oluşturur ki bu anlamda dil’dir.*”<sup>34</sup>

Fransız felsefeci, göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni, edebiyat ve toplum teorisyeni Roland Barthes bunu şöyle açıklar: “*Fotoğrafın dil olduğu hem doğru hem yanlıştır. Yanlıştır; çünkü fotoğraf imgesi, gerçekliğin analogik bir çoğaltmasıdır ;bu yüzden de fotoğraf imgesinde, im sayabileceğimiz herhangi bir şey yoktur. Başka bir deyişle, fotoğrafta, sözcük ya da harf ’e tekabül eden bir eşdeğer yoktur. Doğrudur; çünkü bir fotoğrafın kompozisyonu ve stili, betimlenen gerçeklik ve fotoğrafçının kendisine ilişkin bir şeyler söyleyen ikincil bir mesaj gibi işlev görür. İşte bu ‘yananlam’dır, ki bu dildir.*”<sup>35</sup> Roland Barthes’ın ‘yananlam’ düzleminde fotoğrafı dil olarak kabul etmesi, fotoğrafı üstdiller sınıfına sokması anlamına da gelmektedir. Dilbilimcilerin üstdiller grubuna giren alanlarda, sadece uzmanlarının anlayabildiği dil olarak nitelemesi, fotoğrafın bir çelişkisi gibi görülebilir.

Fotoğrafın dil boyutundaki özellikleri ayrı bir çalışmanın konusu olmakla beraber görüntünün semantiği bağlamında ele alınması gerekmektedir. Fotoğrafın gerçeklikle, bir başka deyişle nesne ile olan ilişkisi, onun gerçeğe dair veri olma özelliğini ortaya koymaktadır. Burada önemli olan ve dikkate alınması gereken; bir veri olarak fotoğrafın kullanılabilmesi, veriyi oluşturacak bilgiye, hangi disiplin

<sup>33</sup> Joanna C. SCHERER, **Antropology and Photography 1860-1920**, The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry-Fotografik Belge: Antropolojik Araştırmalarda Temel Data Olarak Fotoğraf, 33.

<sup>34</sup> Kamil FIRAT, **Dil Bağlamında Fotoğraf**, 13.

<sup>35</sup> A.g.k., 13.

ışığında bakılıyorsa, o disiplinin bilgisi ve yine o disiplinin belirleyeceği metodolojilerle yaklaşmayı zorunlu kılmaktadır.

### 3.2. Gerçeğin Bir Analogisi Olarak Fotoğraf

Martin Heidegger ‘Teknik ve Dönüş’ adlı kitabında “*Demek ki teknik, yalnızca bir araç değil. Teknik bir açığa çıkartma biçimidir. Bu noktaya dikkat ettiğimizde, tekniğin özüne ilişkin bambaşka bir alan serilir önümüze. Bu, açığa çıkmanın, kısacası hakikatin alanıdır.*”<sup>36</sup> düşüncesi ile tekniğin tanımına dair bilgiler vermektedir.

Heidegger’ in teknik üzerine ifade ettiği düşüncesi ile, bir analogi aracı olan fotoğraf birbirinden ayrı düşmemektedir. Fotoğraf tekniğe dayalı bir alandır. Fotoğrafın mekanik bir araç ile elde ediliyor olması ve yine bu aracın, belli fiziki koşullar yerine getirildiğinde (konunun aydınlanması, konunun aydınlanma yoğunluğunun tespit edildiği pozlandırma, duyarlı yüzey üzerine düşürülecek aydınlanmanın ayarlandığı açılıp kapanma hızı vb. gibi daha birçok özellik) objektifin yöneldiği gerçekliğe ait parça, iki boyutlu düzlemde yeniden üretilmektedir. Nesnelere dünyasının üç boyutlu ve kendine ait bir zaman döngüsü içinde yer alması, buna karşın fotoğrafın iki boyutlu olması, nesnenin ‘temsil’ i olma özelliğini ortadan kaldırmamaktadır.

Buna ilişkin olarak Fırat’ın; “*Fotoğraf gerçekliğin mekanik yoldan yeniden sunumudur. Bu anlayıştan dolayı fotoğraf, gerçekliğin yeniden üretimi gibi algılanmıştır ve bir kesim tarafından hala algılanmaya devam edilmektedir.*”<sup>37</sup> biçiminde bir fotoğraf tanımlaması vardır.

<sup>36</sup> Martin HEİDEGGER, *Teknik ve Dönüş*, 17.

<sup>37</sup> Kamil FIRAT, *Dil Bağlamında Fotoğraf*, 22.

Burada bahsedilen ‘yenidensunum’ anlam olarak, “*tasvir etme, ifade etme, temsil etme, benzerlik, eşdeğer olma, yerine geçme ve işaret etme*”<sup>38</sup> olarak kullanılmaktadır. İnsanlar, fotoğrafın nesne ile doğrudan ve nedenli ilişkisinden ötürü, görüntünün gerçeğin karşılığı olduğu gibi bir düşünce yaratmıştır. Fotoğrafın yenidensunum olarak algılanması bununla ilişkilendirilmiştir.

Fotoğrafın gerçeğin bir yansıması gibi görülmesinin sebepleri vardır; Fotoğrafın ortaya çıkışı, insanlık tarihini derinden etkileyebilecek, kırılma noktası olabilecek buluşlar, bilimsel keşifler, mekanik ve seri üretimlerin olduğu dönemdir. Bu dönemde fotoğrafın bütün bu sürecin, bir anlamda Avrupa teknolojik devriminin mekanik bir sonucu olarak çıktığı da kabul edilebilir. Böylelikle görüntülerin çoğaltımının mümkün olduğu, olayların açıklıkla görülebildiği ve ispat edilebildiği, kanıt niteliği taşıyan bir ürün olarak kabul edilmiştir. Doğal ve gerçek olanın bir yansıması olarak fotoğraf, insanların hayatında yer edinmiştir.

Fotoğrafın bu özellikleri, habercilik sektörüne de hızla bir ivme kazandırmıştır. Hatta fotoğrafın bulunduğu yıllarda, söze ve yazıya dayalı gazetecilik anlayışına fotoğrafın desteği, hatta destekten fazlası katkısı, büyüktür.<sup>39</sup> 19.yüzyıldan itibaren fotoğraf teknik olanaklarıyla beraber geniş bir alanda yayılmaya ve kullanılmaya başlanmıştır. Teknikle beraber fotoğrafın anlam ve işlevine dair yeni bakış açıları da gelişir ki bu da nesnenin gerçekliğini temsil edebilmesi açısından önemli olan ‘farkındalığı’ da beraberinde getirmiştir.

Fotoğraf gerçeğin analogisidir. Yani insanlara, gerçek olana en yakın benzerliği sunar. Bu sadece nesnelere dünyasının iki boyutlu düzlemde yeniden tekrar edilmesi değil, onun ötesinde fotoğrafın yöneldiği nesneye dair bilgilerin ‘veri’ lerini toplama özelliğini kazanma anlamına da gelir.

Özellikle ‘kültür’ alanı bu veri olma özelliğinin tam karşılık bulduğu yerlerin başında gelmektedir. Kültür alanı, bir deyişle ‘kod’ ların alanıdır. İnsan, uzun

<sup>38</sup> A.g.k., 22.

<sup>39</sup> A.g.k., 22, 23.

uygarlık serüveni içinde, sürekli bilgi üretmiş, bu bilgiyi geliştirmiş ve yaşamın sürekliliği için o bilgiyi bir tür ‘kod’ a dönüştürmüştür. Geçmiş ve bugünün kültürleri üzerine araştırma yapan araştırmacıların doğru bilgi üretebilmesinin başında da bu koda dönüşmüş yapı gelmektedir. Bu yapı olmasa; hem sürekliliğinden söz etmek mümkün değildir hem de kültürlerarası karşılaştırma yapma olanağı ortadan kalkar.

Fotoğraf aracılığı ile koda dönüşmüş bilgi, araştırmacıların önüne aslının temsili olarak gelmekte, aynı zamanda süregelen kültürler, fotoğraf aracılığı ile koda dönüştürülmektedir. Aynı zamanda fotoğraf, kültürel düzlemin kod üreticisi olma özelliğini taşımaktadır.

#### 4. BİR KAVRAM OLARAK KÜLTÜR

İnsanları bir arada tutan ve toplum içindeki gelişimlerini sağlayan en büyük etken dildir. Dilin oluşumu tek bir argümanla sınırlı değildir. İnsanların inançları, ritüelleri, gündelik hayatın içindeki duruşları ve davranış biçimleri, gelenek, görenek ve adetleri, sosyo- kültürel ve politik yaklaşımları gibi, pek çok bilgi aktarıcı kültürel sembollerin bütünü kültürdür.<sup>40</sup> İngiliz antropolog Sir. Edward Tylor’ ın 1871’deki yazılarında kültürü; “kişinin toplumun bir üyesi olarak kazandığı bilgi, inanç, sanat, hukuk, ahlak, adet gelenek, alışkanlık ve yeteneklerin karmaşık bütünü”<sup>41</sup> olarak tanımlamaktadır. Bronislaw Malinowski ise kültürü “*Kültür, açıkçası aletlerden ve tüketim mallarından, çeşitli toplumsal gruplaşmalar için yapılan anayasal belgelerden, insana özgü düşün ve becerilerden, inanç ve törelerden oluşan bütünsel bir toplamdır.*”<sup>42</sup> olarak tanımlamıştır. İnsanların yaşamlarını devam ettirebilmeleri, zorunlu olarak yerine getirmekle yükümlü oldukları koşullarla ilintilidir. Bu koşulların sürekli hale getirilmeleri bireylerin sağlıklı olma, beslenme, üreme gibi

<sup>40</sup> Ann SWIDLER, *Culture in Action: Symbols and Strategies*, 273.

<sup>41</sup> W. A. HAVILAND - H.E.L. PRINS - D.WALRATH – B. MCBRIDE, *Kültürel Antropoloji*, 103.

<sup>42</sup> Bronislaw MALINOWSKI, *İnsan Ve Kültür*, 39.



gereksinimlerle oluşturulan ve yönetilen bir yaşam standardının sürekliliğine bağlıdır. Bunun yanı sıra, kültürün devamı kuşaktan kuşağa var olan bilginin aktarımı ile mümkündür. Toplum içinde belirlenen belli düzenlemeler, o toplumun denge ve bütünlüğünü sağlayacağından önemli yer tutmaktadır. Her toplulukta düzeni sağlayacak ahlak, töre ve yasayı doğrulayan düzenlemeler gereklidir.<sup>43</sup> *“Kültür insanın ikinci doğasıdır.”* sözü, *kültürel sembollerin insan ve toplum hayatındaki belirleyici rolünü ifade eder.*<sup>44</sup> şeklinde bir yaklaşım da vardır.

İnsanın gelişimi yalnızca akıl mantık yolunda geliştirdiği teknoloji ile değil, aynı zamanda kendini var eden kültürün ortak değerlerine sahip çıkabilmesi ile mümkün olmaktadır. İlk akla gelen ortak değer dildir. Kuşaktan kuşağa aktarılan, toplumu ayakta tutan ve geleceğin inşa edilmesinde etkin rol oynayan dil, bir şifreleme yöntemidir. Ancak biçimlenen toplum, kendi kültüründeki düşünce yapılarını ve dolayısıyla davranış biçimlerini etkileyecek olan farklı işaretlere de sahiptir ki bunlar kültürel kodlardır. Yüzyıllar boyunca dil, din, örf ve adetler ile toplumun yönetim biçimi, hukuk sistemi ve sanat gibi farklı alanlarda da oluşturulmuş bir birikim söz konusudur. Bunların her biri birer kültürel kazanımlardır. Sürekliliği sağlayan ise bu kazanımların bir sonraki nesle aktarımındaki titizliktir. Burada hafızadan bahsetmek yerinde olur. Toplumun belleğini canlı tutacak, kültürlerini derinleştirecek şey; aktarım biçimidir ki bu, sembollere kazandırılacak anlam ve değerlerin derinleşmesi ve özümsemesi ile mümkündür.<sup>45</sup>

Dilden dile, anlatımlarla ve yazıyla gelecek kuşaklara aktarılan bilgiler, günümüzde teknolojik araçlarla çok daha hızlı ve yaygın bir formatta aktarılıp, kimileri kodlara dönüşmektedirler. Kültür kalıtımsal olmayıp, öğrenme yoluyla yayılmaktadır. Öğrenme süreci, pek çok şeyin yanında bu kodların devamlılığı ile olanaklıdır.<sup>46</sup> İletişimi mümkün kılan göstergelerdir ve kod ile gösterge gibi iki kavram, birbiriyle örtüşmektedir.

<sup>43</sup> A.g.k., 40.

<sup>44</sup> Sevinç ARI, [https://www.academia.edu/31043094/Ceviri\\_ve\\_Kültürel\\_Semboller\\_Değişim\\_Yayınları\\_Giriş\\_bölümü](https://www.academia.edu/31043094/Ceviri_ve_Kültürel_Semboller_Değişim_Yayınları_Giriş_bölümü)

<sup>45</sup> A.g.k.

<sup>46</sup> Conrad Phillip KOTTAK, *Anthropology*, 41.

#### 4.1. Kültürün Aktarım Aracı Olarak ‘Kod’lama

Kodlar diğer adı ile söylenecek olunursa semboller, insanların birbirlerine aktarmak istedikleri toplumsal, kültürel, inanç sistemlerine ilişkin verileri, iletişim kurma amacını taşıyarak, bazen bilinçli bazen ise kendiliğinden yani, hayatın kendi akışı içinde sunum özelliğini taşırlar. Kültüre ait toplumca bilinen belli sembollerin sözel veya yazınsal olarak ayrıca ifade edilmelerine gerek yoktur. Bir ülkenin milli bayrağı, bir ülkeyi ve onun kültürünü temsil eden bir nesne, mesela Japon yemek çubukları gibi, ya da Hollanda’nın geleneksel sembollerden olan sabo ayakkabılar ve değirmenleri, örnekler arasına konulabilir.<sup>47</sup>

Hayatın birçok alanında, bir anlamı veya aktarım gereken bir konuyu ifade eden kodlar zamanın biriktirmeleri içinde oluştuğu gibi, bilinçli bir tüketim malzemesinin parçası olarak da üretilmişlerdir. Süregelen kültürler içinde varolan / üretilen kodlar, o kültürü paylaşan insanlar tarafından, ‘bir tür dil’ gibi okunabilir, anlaşılabilir özellikler taşımaktadır. Kod için, ‘paylaşanlar tarafından bilinen ortak bir görsel dil’ olarak da ifade edilebilir.

Tezin konusu gereği burada sözü edilmesi gereken kültürel bağlamda izleyiciye aktarılan kodların önemidir. Görsel bir dil olan fotoğrafın buradaki işlevi kaçınılmazdır. Var olan belli bir anlama sadık kalarak ve konuyu olduğu gibi ifade etmenin önemi üzerinde durulmuştur. Ancak daha somut bir örnek verilecek olunursa; bir fotoğrafçı için fotoğrafın çekildiği zaman yalnızca teknik anlamda değil, bir veri aktarıcı olarak fotoğrafın kullanımı ile de ilintilidir ki bu, gerçekte kültürel bir alanda çalışma yapan fotoğrafçıların fazladan bir sorumluluğu olarak bu yaklaşım dikkate alınmalıdır. Buna göre şunun göz ardı edilmemesi gerekir:

Fotoğrafçının çektiği fotoğraf, üzerinde çalışılmakta olduğu o kültürün, ‘temsil ettiği’ anlamını belirleyecektir. Nesnelere arasındaki bağın ve konunun anlaşılabilmesi görsel aktarımı için önemlidir. Fotografik olarak ifade etmenin yolu,

<sup>47</sup> <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/464403>, (3 Kasım 2019), (3 Kasım 2019), Kültürün Koruyucu Gücü: Kültürel Semboller, Egemia ● 2 / 2018 ● (56-74) ● 59

oradaki biçime dair olan bir durumu en iyi şekilde aktarabilmekten geçer. Susan Sontag, “*Fotoğraflamak önem bağışlamaktır. Herhalde dünyada güzelleştirilemeyecek konu yoktur; üstelik tüm fotoğrafların yapısında olan, onların konularına değer kazandırma eğilimini bastırmanın da yolu yoktur. Ancak, değer anlamının kendisi değiştirilebilir.*”<sup>48</sup> Bir nesnenin gerçek anlamı, sunulmuş ilk biçimidir ve üzerine eklenmiş herhangi başka bir anlam içermez. Ancak, anlamı dönüştürebilecek olan, dilin kullanım biçimi ve anlatımıdır.<sup>49</sup> Buna bağlı olarak görsel dil için de aynı şey söylenebilir. Nesne dönüştürülebilir olandır. Anlam da bu nedenle biricik değildir. Fotoğrafın ‘gücü’ bu noktada önem kazanır. Tek olmayan anlamı taşıyan nesnenin özüne ulaşabilmek, ilk tercih olmalıdır.

Fotoğrafın saydamlığı, dünyanın bir yorumunun yapıldığı gerçeğinin düşünülmesinin nedeni sayılabilir. Buna sebep olarak da fotoğrafın görece olarak, resim ve çizimden farklı olarak daha az ayırım gözetiyor olmasıdır.<sup>50</sup> Gerçeklikten söz edilecekse, iki boyutlu düzlem üzerine aktarılan iki farklı disiplinin bu anlamda karşılaştırmak yerinde olacaktır. Sontag’a göre “(...) *Sahte bir resim (atıfı sahte olan bir resim) resim tarihini yanıltır. Sahte bir fotoğraf (rötuşlanmış ya da oynanmış olan ya da altyazısı yanıltıcı olan fotoğraf) ise gerçekliği yanıltır.*”<sup>51</sup>

Bir toplum kendi kültürel kodlarını oluşturduğu gibi, süreç içerisinde bu yarattığı kodlar dönüşüme de uğrayabilir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bilgiler, tarih içinde zorunlu olarak ya da değil, çeşitli sebeplerden bir değişim geçirebilirler. Değişimi kaçınılmaz kılan, zamanın gerektirdiği her alandaki yaşam ve gelişim öğelerinin toplum tarafından sindirilebilir olmasıdır.

Geleneksel söylemi baz alan etnografik anlatılar günümüzde geçmişe oranla daha hassas bir yaklaşımla irdelenmektedir. Bunun başlıca sebebi; dünyanın bugünkü durumunda, iletişim ve teknolojik çağın getirdiği bilgi yayılımında, bir kültürün kendi başına, salt kendi dinamiği içinde bir yaşamı gerçekleştirmesi ve devamını sağlaması mümkün değildir. Bugün, bir toplum, kendi dışındaki bir başka

<sup>48</sup> Susan SONTAG, *Fotoğraf Üzerine*, 46.

<sup>49</sup> Roland BARTHES, *Göstergebilimsel Serüven*, 137.

<sup>50</sup> Susan SONTAG, *Fotoğraf Üzerine*, 23.

<sup>51</sup> A.g.k., 106.

toplumun yaşam biçiminden, inançlarından, geleneklerinden bütünüyle bağımsız kalamamaktadır ve ister istemez onlardan etkilenebilir durumdadır.

Kıtalararası seyahatlerdeki amaç, her ne kadar ticari sebeplere dayansa da, gezginlerin yeni toplulukları bilhassa egzotik keşfetme arzusu üzerindeki ısrarları sonucu, ‘kültürel merak’ yerini, ‘kültürlerarası farkındalık’ ile yeni bir bilinç oluşturulmasında farklı bir yer edinmede etkili olmuştur.<sup>52</sup> “*Kültürleri bir metin olarak ve Clifford Geertz (1973d) tarafından popülerleştirilen metafor, davranış bilimciyle kültür yorumcusunun arasındaki farkı belirgin şekilde ortaya koydu. Bu görüşe göre, nasıl normalde yazılı ve sözlü materyaller okunuyorsa, aynı şekilde toplumsal etkinlikler de gözlemci tarafından anlamları için “okunabilirler.” Dahası nasıl etnograf eylem halindeki sembolleri okuyorsa, gözlemlenen de okur, yani failer birbirine göre okuma yaparlar. Buradaki can alıcı soru, yorumlamayı gözlemci ve gözlemlenen tarafından metin okuması olarak gören bu düşündürücü metaforun gerçek araştırma sürecinde neye karşılık geldiğidir.*”<sup>53</sup> Kültürlerin birbirleri arasındaki farklılıklarının incelenmesinde ve bunların tanımlanmasında, genel bir bakış ve yaklaşımın yanı sıra, bireylik kavramının irdelenmesi, kültürel ve toplumsal araştırmalara katkı sağlamaktadır. İnsanların kendi yetileri ve iradeleri ile onları harekete geçiren dayanakların ele alınması gerekmektedir.

Kamusal ritüeller (Yağmur Duası) günümüzde yaşatılmaya çalışılsa da, insanlar üzerinde bıraktıkları etkilerin yeterince inandırıcı ve güçlü olmadığını gözlemlemek mümkündür. Toplumsal bir ritüel günümüzde ‘miş’ gibi ele alınıp, bilinçli ve konusuna hakim kişilerce sembolize edilerek canlandırılmaktadır. Aslında bu, o toplumu var eden, onun tasvir edilmesindeki en önemli kod okumalardan biri olmasına rağmen yeterli değildir. Bu konudaki düşünceler arasında; “*Antropologlar bir kültürün ayırt edici özelliklerini anlamada artık kamusal ritüeller, kurallara dökülmüş inanç sistemleri ve tasdik edilen ailevi ya da topluluksal yapılara eskisi kadar güvenemeyeceklerse, o zaman daha az yüzeysel anlam sistemlerinin kültürel tariflerinden yararlanmalıdırlar. Bireylik üzerine odaklanma tam da bunu yapma*

<sup>52</sup> G.E.MARCUS- Michael M.J. FİŞHER, **Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji: İnsan Bilimlerinde Deneysel Bir An**, 82.

<sup>53</sup> A.g.k., 67.

yönünde bir çabadır. (...) Hepsi de geleneksel etnografik çerçevelerde incelenmesi zor konular olan bireye, benliğe ve duygulara odaklanmak kültürel farklılıkların derin köklerinin indiği düzeye, yani duygular ile bireylerin ve toplumsal ilişkilerin doğası üzerine karmaşık bölgesel düşünelere ulaşmanın bir yoludur.”<sup>54</sup> şeklinde yaklaşımlar vardır.

#### 4.2. Antropoloji Bağlamında Bir Veri Aktarıcı Olarak Fotoğraf

Ressam John Collier; “*Fotoğraf, imajları yeniden değerlendirmek ve analiz yapabilmek için kayıt altına alır.*”<sup>55</sup> der.

Fotoğrafın antropoloji disiplini ile 19.yüzyılda kesişmesinin temel nedenlerinden biri Collier’in yukarıda değinildiği düşüncesidir. Dünyanın farklı coğrafyalarında birbirinden farklı kültürlerle karşılaşan araştırmacılar ve fotoğrafçılar, bu kültürlerin bilgisine ulaşabilmek için fotoğraf çektiler. Daha sonra bu fotoğraflar o kültürlerin verileri olarak çözümlendiler, yorumlandılar ve yorumlanmaya devam etmektedirler.

Fotoğraf üzerine yapılan araştırmalar ile, fotoğrafın bir olanağı olarak anlık gözlemler arasında kurulan ilişki, sadece gözleme dayalı araştırmalar karşısında, araştırmacıların önüne yeni olanaklar koymaktadır. Araştırmacıların önüne konan; belki bir daha tekrarlanamayacak birçok bilginin fotoğraf aracılığı ile kayıt altına alınması ve daha sonra defalarca okunabilmeye olanak sağlanmasıdır. Böylelikle her yeni bilgi, bu okumalar ile birleştiğinde, yeni keşiflerin önü açılmaktadır.

<sup>54</sup> A.g.k., 89,90.

<sup>55</sup> Joanna C. SCHERER, **Antropology and Photography 1860-1920**, The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry-Fotografik Belge: Antropolojik Araştırmalarda Temel Data Olarak Fotoğraf, 34.

Tüm bu nedenlerle, antropoloji argümanlarının belgelenmesi için fotoğrafa ihtiyaç duyar. Fotoğraf için ise antropoloji ‘nedenli’ belgelemenin göstergesidir. Her iki disiplinin birbirinden faydalanmasının, referans almasının sebepleri vardır. Antropolojinin var olma sebeplerinin açıklıkla ortaya konması, fotoğrafın antropoloji disiplini içinde kendi yerinin tanımlanabilmesi açısından gereklidir. Claude Levi-Strauss’un ‘Yapısal Antropoloji’ adlı kitabında ele aldığı antropolojiye dair işlevler, kültürel bağlamda çalışma yapan fotoğrafçının da bakış açısının belirginleşmesinde, hatta şekillenmesinde önemli verilerdir. Yine aynı kitapta yer alan; “*Antropolojinin ilk hedefi, nesnellığe ulaşmak, nesnellik düşüncesini aşmak ve bunun yöntemlerini öğretmektir. Ancak, bu nesnellik kavramının açıklanması gerekir; buradaki nesnellik, kendisini uygulayan kişinin kendi inançları, tercihleri ve önyargılarını bir yana bırakmasını sağlayan bir nesnellik değildir yalnızca; zira böyle bir nesnellik bütün sosyal bilimlerin ortak bir özelliğidir ve bu olmadan, bunlar birer bilim olma iddiasında bulunamaz.*”<sup>56</sup> biçimindeki ifadesi dikkate değerdir.

Tarafsız bir gözlem ve araştırma ile bireysel düşünme metodolojisi kazanmanın gerekliliği, özellikle bir antropolog/etnolog için önemlidir. Bir antropolog bu yaklaşımda olduğunda, duygusal yaklaşımlarını geri planda tutarak, konusunda gerçekliği belirleyici argümanların ve mümkün olduğunca kendi yorumunu dışarda bırakarak yeni düşünce kavramlarının ortaya çıkmasında katkıda bulunur.<sup>57</sup>

Antropoloji hayatı oluşturan farklı katmanların birbirinden bağımsız olmadığını, bir bütünlük içinde olduklarına ilişkin bir yaklaşımda bulunur. Detaylı bir araştırma yapmak istediğinde bütünselliği oluşturan bu katmanları ayrı olarak inceleyebilir. Sosyal psikoloji, hukuk, siyasi bilimler, felsefe, sanat farklı disiplinlerdir. Ancak bir bütün içinde ele alınabilir, değerlendirilebilir, geliştirilebilirler.<sup>58</sup> Aynı zamanda Strauss’un antropoloji için, “*(...)bazı modeller oluşturmaya çalışırken her zaman bir art niyet gözetir, yani toplumsal yaşamın değişik görünümünün ortak bir biçimini keşfetmeyi amaçlar.(...)*”<sup>59</sup> şeklindeki

<sup>56</sup> Claude LEVİ-STRAUSS, *Yapısal Antropoloji*, 505.

<sup>57</sup> A.g.k., 506.

<sup>58</sup> A.g.k., 507.

<sup>59</sup> A.g.k., 507.

açıklaması var olan bütünlüğün, farklı ve yeni katmanların gözlem ve araştırmaları sonucu ortak paydada buluşturabileceğini ifade eder.

Fotoğrafın diğer disiplinler açısından önemine dair Gülbin Özdamar; “Teknolojik gelişmelere paralel olarak değişen ve farklılaşan fotoğraf da, kendine çeşitli alanlarda yer bulmuş gerek sanat ve bilim içinde, gerekse kitle iletişiminde önemini ortaya koymuştur. Bir sanat nesnesine dönüşmesinden ziyade, bağlamsal bir çerçevede fotoğraf; toplumsal ve bilimsel bir olgu olarak, toplumsal gerçekliği aktardığı inancının yanı sıra, meydana gelen bir olayın varlığına kanıt oluşturması ve belge görevi görmesi nedeniyle hem pozitif bilimlerde hem de sosyal bilimlerde önemli bir yere sahiptir.”<sup>60</sup> açıklamasında bulunmuştur. Fotoğrafın belge özelliği taşıması, antropoloji açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü antropoloji gibi bir bilim alanının insan, kültür ve topluma dair her türlü bilginin tarafsız olarak gerçekliği temsil edebilmesi beklenmektedir. Burada fotoğrafı resimden ayıran en önemli özelliğin fotoğrafın nesnenin kendisi olmayıp, analogisi olduğudur. Nesne analogisi, gerçek olana en yakın konumdadır. Kişi, konuya olan yaklaşımda herhangi bir anlam yükleme veya yorumlama amacından uzaktır. Antropolojik bir veri olarak okunması halinde, özellikle tarafsız bir yaklaşımla oluşturulmuş bir görsel belgenin önemi delil niteliğindedir. Fotoğrafın bu anlamda ‘fark edilmeyeni’ ortaya çıkarmasına ilişkin Roland Barthes, “(...) Fotoğraf bezen gerçek bir yüzde (ya da aynadaki bir yüzde) göremediğimiz bir şeyi görünür kılar.(...)”<sup>61</sup> der. Yani fotoğraf aynı zamanda hiç beklenilmeyen, gözden kaçabilen verilere de işaret etmektedir. Gerçekliği temsil ettiği kadar, farkındalığı da ortaya çıkarmaktadır.

Görsel bir belge, onu oluşturan kişi tarafından kurgulanmaktadır. Fotoğrafçının bulunduğu konum, anlatımda kullandığı nesnelere, bu nesnelere konusunu aktarmadaki işlevsel varlığı, önemlidir. Bakış açısı, ışığı, konuyu aktarmadaki teknik pek çok unsur o eseri üreten kişi tarafından belirlenmektedir. Kişi tarafsız olsa dahi, nihayetinde kendi seçimlerinden yola çıkar. Bu kaçınılmazdır. Bu nedenle, özellikle sosyal-kültürel bilimler alanında araştırma yapan bilim insanı ile görsel kayıt tutan

<sup>60</sup> Gülbin ÖZDAMAR, *Etnograflar Ve Fotoğrafçılara Yönelik Bir Etnografi Çalışması: Hacı Bektaş Veli Etkinliklerinin Foto-Etnografisi*, 1.

<sup>61</sup> Roland BARTHES, *Camera Lucida*, 108.

insanların bunun bilincinde bir yaklaşımla çalışmaları gerekmektedir. Çünkü onların her hareketi var olan bir gerçekliği ortaya çıkarabileceği gibi, tamamen ortadan da kaldırabilir veya farklı gösterebilmektedir. Bu noktada bilim insanı sorumluluğunu gerektiği şekilde kullanamadığı gibi, bireysel bir tercihi ön planda tutarak nesnellikten uzaklaşmaktadır.

Bunun yanı sıra, tarafsız olma ve gerçeği aktarabilme olanağı maksimum düzeyde olsa dahi, o esere bakan kişinin göreceği her ne ise kendi bilgisi, algısı ve ilgisi doğrultusunda olacaktır. Psikiyatrist ve yazar olan Felix Marti-İbanez'in kitabında bahsettiği gibi; İtalyan bir soylu hayatında hiç deniz görmemiş bir köylüyü, tepkisini gözlemlemek amacıyla Napoli Körfezi'ne götürür. Körfez muazzam güzellikte, müthiş bir manzara altında, gökyüzünün kendini çok çekici gösterdiği bir zaman aralığında, köylünün ilgisini bekler. Ancak O'nun ilgisini limanda bulunan gemiler ve direkleri, zincirler, halatlar ve palamarlar yığını çeker. Yüzünde keyifli, aydınlanmış bir tebessümle “*Ne çok halat!*”<sup>62</sup> der. Fotoğrafın yapısı gereği, iki boyutlu düzleme aktarılabilen gerçeklik, farklı yaklaşımların farklı okumaları sonucunda çeşitli anlamlar kazanabilmektedir.

Fotoğrafın varlığı, kendini ortaya koyabilme nedenlerden biri olan, nesnelerdir. Görsel bir dil olan fotoğrafta konu, nesnelere bütünlüğü ile oluşturulur. “Nesne, insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne eylem ile insan arasında bir tür aracıdır.”<sup>63</sup>

Dünyada var olan her nesne mutlaka bir sebebe hizmet eder. İşlevsellik açısından olumsuz olarak değerlendirildiğinde dahi, gerçekte sadece o nesnenin var olması başlı başına bir nedendir. Buna ilişkin olarak Roland Barthes “(...) ilkece bir işlevi, bir yararlılığı, bir kullanımı olan bu nesnelere, bizlerin katışıksız araçlar olarak yaşadığımızı sanmamız; oysa gerçekte bunlar başka şeyler taşırlar, kendileri de başka şeylerdir: Anlam taşırlar. Bir başka deyişle, nesne gerçekten bir şeye yarar; biz bunu, her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlam vardır diyerek tek cümlede özetleyebiliriz(...)”<sup>64</sup> der.

<sup>62</sup> Felix MARTİ-İBANEZ, *Felsefe Öyküleri*, 13.

<sup>63</sup> Roland BARTHES, *Göstergebilimsel Serüven*, 196.

<sup>64</sup> A.g.k., 197.



Nesnelerin anlam taşımaları için, insanlar tarafından üretilmiş, kullanılmış ve tüketilmiş olması gerekmektedir. Yani ihtiyaçtan kaynaklanan bir girişim, doğrudan bir gereksinime karşılık gelebiliyorsa, toplum için çoğaltılıyorsa bu nesne, zaman içerisinde anlamı olan, ihtiyaç duyulan ve değer kazanan bir konuma gelmektedir.<sup>65</sup>; *“Zen’in yaklaşımı doğruca o nesnenin içine girmek ve sanki o nesneyi içinden görmektir. Gerçeğin bu dolaysız kavranışı ‘ön kararların, ön yarguların, koşullanmaların bağımlılığından sıyrılmış; yeni çözümlere ve yaratıcılığa dönük’ kavrayış olarak da adlandırılabilir.”*<sup>66</sup> Bu yaklaşım, fotoğrafçının, konu ile izleyicinin arasından çekilmesi anlamına da gelebilir.

Ayrıca, işlevsiz diye düşünülen bir nesnenin dünyada bir yere sahip olması, yer kaplaması boşluğu biçimlendirmede etkindir. Kaldı ki boşluk aslında bir yer kaplayandır. Şair Jacques Dupin bunu şöyle ifade eder; *“(…)\_ boşluk, yaşama gücüdür, her birimizin içindeki kaynaşmadır, kurucu ilkedir...O, eski ve inatçı saydamsızlıkları kemirerek, dışarının ve geleceğin püskürmesine, dibe gömülmüş filizlerin özgür kalmasına, ışığın kendini göstermesine yer açar... Biçimin ve görmenin içinde yapıta kazandırdığı olumsuzlukla, ritimde kesiklikle, yapıda pürüzle, nesnesini çıplak kılar, canlı kılar, bir maddeye, doyurulmamış bir öze su verir, onu verimli kılar... Boşluğun etkin varlığı. (...)*<sup>67</sup> Boşluğun etkisini, örneğin peşi sıra dizilmiş notalar arasındaki ‘es’ lerle örtüştürmek mümkündür. Notalar arasındaki bu boşluklar aslında müziğin belirgin şekilde kendini göstermesinde etkilidirler. Şöyle ki; François Cheng’in kitabında yer alan; *“Boşluk, bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. “Dolu” olan bütün nesneleredeki gerçek bütünlüğe ulaşmayı olanaklı kılan odur gerçekten de. Lao-tze, şöyle diyebildi: “Temel bütünlük, görünürdeki boşluktur. Tükenmez olandır yani...”* (...)<sup>68</sup> cümlesinden ‘görünen boşluksa orada bir hiçlikten bahsetmek doğru olmaz, boşluk bir yer kaplayandır’ denilebilir.

<sup>65</sup> A.g.k.,197.

<sup>66</sup> A.Tufan PALALI, *Fotoğraf Zihinsel Şey..* Bir Henry Cartier-Bresson Kavrayışı, 19

<sup>67</sup> Alberto GIACOMETTİ, *Yazılar*, 27.

<sup>68</sup> François CHENG, *Boşluk ve Doluluk*, 60.

Nesneleri görünür kılan (var olduğuna dair bilgi veren) salt kendi var oluşları değil, aynı zamanda nesneye bakanın da başta kendi varlığını bilmesi ve kendine de bakıldığıнын bilincinde olmasıdır. Böylesi bir farkındalık yalnızca somut değerler üzerinden değil, soyut, ilk bakıldığında kavranamaz, kabul edilemez diye düşünülen değerlerin de bütünlük içinde olmasıyla mümkündür. Rıfat Şahiner' in Jean Genet ve Jean-Paul Sartre 'tan yaptığı alıntılar yapmış olduğu anlatımda; *"Giacometti'de nesne kendi olduğu için, "nesnelliğin" el değmemiş olanca masumiyeti içinde, kendisi olduğu için heyecanlandırıp, ferahlatıyor bizi. O nesne, yanında hiçbir şey olmaksızın. O, bütün yalnızlığı içinde... "Giacometti'nin önce gözü, sonra da kalemi kalemsi nitelikte her çeşit kasıtlı hazırlıktan arınıyor. Yüceltme, -ya da günümüz modası uyarınca-, aşağılama bahanesiyle, Giacometti, nesnenin yüzeyine, - ister incelikli ister zalim, ister gergin olsun- en ufak bir insani iz düşürmeyi düşünmez."* (Genet; 1990: 74) Sartre'ın dediği gibi *"En büyük hayali, yapıtının arkasından tamamen silinmektir. Eğer bronz kendiliğinden şekillenmiş olsaydı, daha da memnun olurdu."*<sup>69</sup> cümlelerine rastlanılmaktadır. Nesnenin 'kendisi olma hali'ne duyulan saygı ve farkındalığı algılayabilmek için, Giacometti'nin eserlerindeki zarafete ve inceliğe bakarak, bir nesneyi neredeyse tutsağı yapmamak edimini görmek mümkündür.

Nesnelerin kendi içindeki anlamını incelemek gerektiğinde izlenilmesi gereken yol; nesneyi nesnelleştirmek, anlamını yapılandırmak olmalıdır. Nesne üzerinden yapılabilecek çeşitli dönüştürmeler ve okumalar bu yapılandırmayı sağlayabilir. Sinema, tiyatro, fotoğraf gibi alanlarda "göstergeler" yoluyla sonuca ulaştırabilir.<sup>70</sup> Nesneleri görünür kılan anlam bilincinin incelenmesi mantık biliminin olduğu gibi fenomenoloji alanına da girmektedir.<sup>71</sup>

Antropolojik araştırmalar pek çok alanda olduğu gibi dikkat isteyen,

<sup>69</sup> Rıfat ŞAHİNER, *Sınırsızlığın Ucunda Bir Figür: Giacometti*, 4.

<sup>70</sup> Roland BARTHES, *Göstergebilimsel Serüven*, 200.

<sup>71</sup> Jean-Paul SARTRE, *İmgelem*, 75,76.

karşılaştırmalı bir yöntemin kullanıldığı, zamana yayılan, sabırla çalışılması beklenen bir alandır. Hayatın gündelik akışı içerisinde gözlemleyici olmak, verileri toplamak, bunları raporlandırmak zaman gerektirir. Strauss, *“Etnografya, araştırmanın ilk safhalarına tekabül eder: gözlem, tasvir ve alan çalışması (field work). Kişisel deneyimi sayesinde bir yazarın kısıtlı bir grupta -ki bu, onun fazla bilgi toplaması için bir engeldir- ilgili yapacağı bir monografi, etnografya çalışmasının bizzat modelini oluşturur. Yalnızca şunu eklemek gerekir ki etnografya, özel kültürel olaylara (ister silah, araç-gereç, ister inanç ya da kurumlar söz konusu olsun) ilişkin alan çalışması, sınıflandırma, tasvir ve analizle ilgili yöntem ve teknikleri de içerir.”*<sup>72</sup> şeklindeki açıklamasıyla etnografik çalışmada dikkate alınması gereken unsurlardan bahseder.

Bu alanda çalışma yapan fotoğrafçıların, tıpkı etnografikler gibi bir yaklaşım içerisinde olmaları beklenmektedir. Ancak elbette ki bu yaklaşım etnografiklerden farklı olarak, detaylı gözlem içinde olup, çektiği fotoğraflarla görsel kayıtlara dönüştürmektedir. Bu görsellik yukarıda da belirtildiği üzere nesnenin veya konunun kendisini bize doğrudan aktaramayacağına göre, buna en yakın hali ile iletmesini bir görev bilmelidir. Bu da fotoğrafçının konuyu ifade edeceği niyetine bağlıdır.

Joanna C. Scherer, *Antropology and Photography* adlı kitabının ‘Fotografik Doküman: Antropolojik Araştırmada Temel Data Olarak Fotoğraf’ adlı makalesinde, bu bağlamdaki fotoğrafların nasıl ele alınabileceğine hem elde edilmiş görüntülerin hem de bu konularda çalışacak fotoğrafçıların, nelere dikkat etmeleri gerektiği konusunda yol gösterici özelliklere dair şunları ortaya koymuştur;

“Antropolojik incelemenin içindeki etnolojik fotoğrafın kullanımının araştırma metodları şunları içerir:

- 1-Verilerin detaylı analizi ve fotoğrafların diğer imajlarla karşılaştırılması,
- 2-Fotoğraf tarihinin teknik problemleri ve kurallarıyla birlikte incelenip anlaşılması,
- 3-Fotoğrafçının amacının, düşüncesinin ve niyetinin anlaşılması,
- 4- Etnografik konunun bilgisine sahip olunması,

<sup>72</sup> Claude LEVİ-STRAUSS, *Yapısal Antropoloji*, 493.

5-Araştırılan konu ile ilgili tarihi kayıtların ve yine bu konu ile ilgili başkaları tarafından çekilmiş fotoğrafların incelenmesi.”<sup>73</sup>

Geçmiş zaman kültürlerine yönelik olarak yapılan araştırmalarda, kaçınılmaz olarak geçmiş zamanda çekilmiş fotoğrafların üzerinden değerlendirmelerin yapılması gerekmektedir. Bu durum değerlendirmelerde, konunun gerçekliği ile, fotoğrafçının gerçekliği arasındaki ilişkinin sorgulanmasını zorunlu kılmaktadır.

Özellikle 19.yy.’da uzak coğrafyalara giden fotoğrafçılar için o coğrafyaların kültürleri, ‘öteki’ olanın kültürü olmuştur. Çoğu fotoğrafçı içinde doğup büyüdüğü, yaşamına devam ettirdiği kendi kültürü ile, fotoğrafladıkları o kültürün karşılaştırmasını yaparak bir yaklaşım belirlemişlerdir. Bu sebeple de oranın gerçeğine, kendi gerçeği üzerinden bakmışlardır. Bu nesnel olmayan bakış, o uzak kültürlerin ‘kendi zamanlarının, kendi coğrafyalarının kültürleri’ olarak değil, özellikle Batı Dünyasının Kültürüne olan mesafesi olarak ele alınmıştır.

Eski zamanlarda çekilmiş fotoğrafları saran bu yanıltıcı perdenin aralanması, o fotoğrafların okunması için ön kabul olmak zorundadır. Şimdiki zamanlarda, bu anlamda çalışacak fotoğrafçılar için, özellikle bu tür fotoğraflar ders niteliğindedir. Nasıl bakılması değil, nasıl bakılmaması gerektiği bu fotoğraflardan çıkarılacak derslerin başında gelmektedir.

Bu yaklaşım da gösteriyor ki; özellikle kültürel alanlarda “kültürel veri” elde etmek için çalışacak fotoğrafçıların, fotografik kaygılardan çok, antropolojik veri elde etme üzerine olan kaygıları kriter olarak yola çıkmaları gerekmektedir. Bu da ancak fotoğrafçının bir antropolog gibi konusuna yaklaşması ve daha da önemlisi bir metodoloji geliştirmesi ile mümkün olacaktır.

---

<sup>73</sup> Joanna C. SCHERER, **Antropology and Photography 1860-1920**, The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry-Fotografik Belge: Antropolojik Araştırmalarda Temel Data Olarak Fotoğraf, 34.

Fotoğraf – Antropoloji disiplini arasındaki ilişki bu yaklaşımla başlamaktadır. Bu ilişkinin oluşumunda rol alan kültür-belgeleme-kayıt-aktarım-temsil gibi kavramlar temelde nesnel olabilme düşüncesini taşısa da kimi çalışmalar, fotoğrafçının belirlemiş olduğu bir takım fotografik tercihlerin sonucu olarak sapsmalara uğramaktadır. Buna verilebilecek iyi bir örnek; Edward S. Curtis' in Kuzey Amerikan yerlilerinin fotoğrafladığı çalışmasıdır. 1868-1952 yılları arasında yaşamış olan Curtis, otuz yıllık bir süre boyunca Kuzey Amerikan yerlilerinin fotoğraflarını çekmiş, ölümünün ardından da çok önemli bir arşiv bırakmıştır. Curtis, yerlilerle beraber yaşar, onların yaşamlarına ve kültürlerine yakından tanıklık etmiştir. Kültürlerine özgü pek çok geleneği, ritüelleri, gündelik yaşam formlarını, inançlarının hayatlarına yansıma biçimlerini, ürettikleri nesnelere ve portrelerini fotoğraflayarak belgelemiştir.

Uzun yıllar boyunca çok sayıda kabilenin fotoğraflarını çekerek, yazılı ve sesli kayıtlar tutmuştur. Yıllarca süren bu çalışmalarını 20 ciltlik bir fotogravür portföyüne dönüştürebilmiştir.

Edward S. Curtis, kaybolmaya yüz tutmuş Amerikan yerlilerini fotoğraflayarak, onların kültürlerini korumaya çalışmış olması açısından önemli bir isimdir. Ne var ki; bu amacını gerçekleştirirken, yaşanan zamana dair göstergelerden faydalanmak yerine, o döneme ait olmayan, yani geçmişe dair, nostaljik denebilecek veriler üzerinden portre çekimleri yapmış olması eleştirilir. Çalışmalarını, 'kendi zamanının kodlarını taşımayan portreler' tavrında oluşturmuştur. Bu portreler kişisel bir bakış açısıyla, belli tonlarda ve koyuluklar içinde olacak şekilde konumlandırılmış nesnelere ve ışık ile estetize edilmiş olduğundan, olması gereken birtakım göstergeler de ortadan kalkmıştır. Bu da o dönemi ve kültürü birebir tanıtmak açısından yeterli olmak bir yana, hatalı aktarım sonucu, yanlış yönlendirilmedir. Fotoğrafçının bu yaklaşımı sonucunda ortaya çıkan çalışmalar, etnolojik açıdan sağlıklı bir sonuç vermese de çok sayıda Kuzey Amerika

yerlilerinin portreleri ve onların yaşam bölgelerine yönelik tutulmuş olan bu kayıt, bugün de hala değerini korumaktadır.<sup>74</sup>

Edward Curtis'in bakışından farklı bir başka ismi de burada yer vermek doğru olur. Joseph Kossuth Dixon, Wanamaker vakfının varisi Rodman Wanamaker tarafından kaybolmaya 'kaybolan ırk' Amerikan Yerlilerinin ve kültürlerinin fotoğraflarının çekilmesi için görevlendirilir. 1908-1913 yılları arasında Dixon, Amerikan yerlilerini fotoğraflar, yaklaşık 8000 adet fotoğraf çekmiştir. Joseph Kossuth Dixon'un fotoğrafları da, bağlamından koparılmış ve 'çok fazla romantik' olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir.<sup>75</sup>

Elizabeth Edwards Antropoloji ve Fotoğraf 1860-1920, adlı derlemesinde bu konuya değinmiştir. Fotoğrafi, gerçekliğin birer belgesi olmaktan çok, 'gerçekliği temsil eden bir araç' olarak görmüştür. Bu düşünceyi temel alarak bir fotoğrafçının konusuna yaklaşımındaki duruş ve tavır için, nesnel olmanın gerekliliğini vurgulamıştır; "Edwards, her tür fotoğrafın muhtemel anlamlarının çoğulluğuna dikkati çekiyor, mutlak yorumlara eşlik eden ahlaki ikilemlere karşı bizi uyarıyor. Ve tüm temsillerin(tabii ki yazılar ve fotoğrafların da) statüsünü sorunsallaştırmaya ilişkin yeni duyarlılığa işaret ediyor. Özellikle de, fotografik imajların içinde tüketildiği güncel ve tarihsel bağlamların bilincinde olmanın gereğini vurguluyor. Ona göre; "(...) antropolojik bir fotoğrafın tamamlayıcı özü bizatihi konusu değil, fotoğrafın taşıdığı bilgi ya da yansıtır görüldüğü "gerçekliğin" tüketici tarafından sınıflandırılmasıdır."<sup>76</sup>

<sup>74</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1778/edward-s-curtis-american-1868-1952/> (26 Kasım 2019) The J. Paul Getty Museum, Collections Search

<sup>75</sup> [https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/essay.php?entry\\_id=75](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/essay.php?entry_id=75) (26 Kasım 2019) Massachusetts Historical Society Founded 1791, Library Catalog Search.

<sup>76</sup> F.KEYMAN – M.MUTMAN –M.YEĞENOĞLU , **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, 216.

Bir nesnenin kendi gerçekliğine en yakın şekilde aktarımı, fotoğrafçının o nesneyi hangi niyetle ortaya çıkarmak istediği ile başlar. Bu sebeple ilk olarak aktarıcı yani fotoğrafçı nesnesini kendi göstermek istediği şekliyle değil, nesnenin kendisini doğru şekilde aktarabilmesi için bir aracı olduğu bilinciyle sonuca gitmelidir. Bunun için 'mümkün olduğunca', şahsi yorumlamalardan ve sübjektif bakış açısından uzak, son derece nesnel niyet içinde olmalıdır.



Görsel 4.2.1. Edward S. Curtis, North American Indian, *An Oasis In The Bad Lands*, Kötü Topraklarda Bir Vaha, 1908, s:142. *The North American Indian*, Taschen, 1997.



Görsel 4.2.2. Edward S. CURTİS, *North American Indian Portraits*, Kuzey Amerika Yerlileri portreleri, 1907 ve 1909, s: 37, 209, 84, 55. *The North American Indian*, Taschen, 1997.





Görsel 4.2.3. Joseph K. Dixon, *The Sunset of a Dying Race*, Kaybedilmiş Yarışın Gün Batımı, 1913, From The Collections of the Massachusetts Historical Society.

[https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item\\_id=474](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item_id=474)



Görsel 4.2.4. Joseph K. Dixon, *The Last Outpost*, Son Gözetmen, 1913, From The Collections of the Massachusetts Historical Society.

[https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item\\_id=474](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item_id=474)



Görsel 4.2.5. Joseph K. Dixon, *The Approach of the Chiefs*, Şeflerin Yaklaşımı, 1913  
From The Collections of the Massachusetts Historical Society.

[https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item\\_id=474](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/doc-viewer.php?pid=&item_id=474)

Fotoğraf disiplini bakımından oldukça iyi görünen bu fotoğrafların, antropolojik bağlamda eleştirilmesi doğaldır. Veriler, fotoğraftaki atmosfere ve fotoğrafçının romantik yaklaşımdan ötürü neredeyse görünmez olmuştur.

Bu fotoğrafların izleyiciye aktardığı etkinin aksini gösterebilecek fotoğraflar mevcuttur. Bu örnek çalışmalardan biri de Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu içinde bulunan bir albümdür.

Fransız Fotoğrafçı J.X. Raoult, 19.yüzyılın sonunda Odessa’da bir stüdyo açmıştır. Daha sonra ise neredeyse bütün Rus coğrafyasını dolaşmış ve Rusya’yı oluşturan farklı etnik kökene sahip toplulukların fotoğraflarını çekmiştir. Bu fotoğraflar, antropoloji disiplini açısından çok değerli bilgiler içermektedir. Buna göre; “*Fotoğraflarda, her etnik grubu, yerel kıyafetleri içinde, yaptıkları işlerin araç gereçleri ve aile /toplumsal örgütlenme yapılanmasının bütün göstergeleri ile birlikte*

*çeker. Bunu yaparken, aslında hem fotoğrafa dair kaygıları, onun da ötesinde kendisini aradan çıkarır ve fotoğrafın öznelere ile izleyici arasında, aracısız bir ilişkinin önünü açar. Bunu yapabilmek, açıkçası, görsele dair tüm önyargıları kenara bırakabilmek gerekir. Bu zordur ve ancak bir koşulda ortaya çıkar; fotoğrafçı konusuyla, aynı “aura” içinde ise... Bu gerçekleştiğinde insanın “olma hali” ortaya çıkar... İşte o zaman insan ile onu saran kültürel kodlar aynı zaman içinde, birbirlerinin emaneti olmadan, birbirlerini var ederler”<sup>77</sup> biçimindeki ifade, aslında fotoğrafın özellikle antropolojik bağlamında ulaşılmak istenen noktayı işaret eder.*

J.X. Raoult’un fotoğraflarına bakınca, fotoğrafçının şahsi yorumlamada mümkün olduğunca bulunmadığını yani aradan çekildiğini, bakan ile bakılan arasında yalnızca aracılık ettiğini söylemek mümkündür. Bunun göstergesi de; fotoğrafçının, konusunu fotoğrafik estetiği öne çıkarmak yerine, konunun dışı vurduğu estetiği ile, fotoğrafın estetiği olabileceğini göstermiştir.



Görsel 4.2.6. J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu.

<sup>77</sup> Kamil FIRAT, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu’ndan Çarlık Rusya’sına Bakmak, 106.



Görsel 4.2.7. J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu.



Görsel 4.2.8. J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu.





Görsel 4.2.9. J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu.



Görsel 4.2.10. J.X. Raoult, Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu.

### 4.3 Antropolojik Fotoğrafa Nesne Ve İmge Yaklaşımı

Fotoğrafın bulunduğu yıllara dair, Macar sanat eleştirmeni Ernő Kallai, ‘Resim ve Fotoğraf’ adlı yazısında, fotoğraf ile resmi karşılaştırır ve ‘resim, fotoğraftan kaçınılmaz derecede, estetik olarak çok daha tatmin edici bir araçtır’ yargısına varmıştır.<sup>78</sup>

İngiliz sanatçı, eleştirmen ve yazar Philip Gilbert Hamerton’da ‘Fotoğrafçılık ve yağlı boya arasındaki ilişkiler’ adlı makalesinde, tıpkı Ernő Kallai gibi resim ile fotoğrafı karşılaştırmıştır; ‘Yağlı boya doğanın entellektüel ve duygusal bir yorumudur. Dikkatlice ayarlanmış ve zekice tonlarına ayrılmıştır. Taklit etme gücü çok sınırlıdır. Buna rağmen bir ressamın gözü, yalnızca sarıya değil, altın rengine, turuncuya olduğu kadar maviye de hassastır. Bu yüzden daha doğru çalışmalar yapılabilir. Doğanın ışığını yorumlama yolunda, fotoğrafın sahip olamayacağı, çözümleme imkanlarına sahiptir.’<sup>79</sup>

Fotoğrafın bulunuşundan itibaren, resim ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi irdeleyen yazıların sebebi, fotoğrafın resim disiplininin içine doğmuş olmasıdır. Fotoğraf, resim geleneğinin içinden doğmuştur ve yapılanmasını resim geleneği içinden almıştır. Bu nedenle de fotoğraf bulunuşunun ilk zamanlarında, mekanik yolla elde edilen resim gibi de algılanmıştır.

Bu tartışmaların bir sonucu olarak, fotoğrafın sanat olmadığı baskısı, fotoğrafın başlangıcından itibaren çoğunlukla fotoğrafçılar, resmin dili ile konuşmaya, fotoğraflarını da resim gibi yapılandırmaya çalışmışlardır. Her bir nesnenin, fotoğrafta tıpkı resimdeki gibi ‘imge’ düzleminde algılanabilmesi için, her türlü müdahaleyi fotoğrafın doğası gibi benimsemişlerdi. Burada imge konusunu ele almak yerinde olur.

<sup>78</sup> Erno KALLAI, *Photography In The Modern Era/ Painting and Photography*, 94- 103.

<sup>79</sup> Philip Gilbert HAMERTON, *The Relation Between Photography and Painting’ (1860) - The Art of Photography 1839-1989-*, 99-101.

Türk Dil Kurumunun yaptığı tanımlamaya göre “imge”; “Düşsel olarak tasarlanan ve gerçekleşmesi özlem olarak duyumsanan şey, düş.” tür. Bu tanıma ek olarak imgenin görünürlüğü üzerine Jean-Luc Marion’ nun ‘Görünürün Kesişimi’nde de bahsettiği üzere; “(...) Öyleyse görünmek (*paraître*), olmaktan daha iyidir, çünkü olmak sadece görünmektir.”<sup>80</sup> şeklinde Marion tanımlama yapmıştır.

Bu durumda değil bir fotoğrafçının gördüğü nesnesini aktarma biçimindeki çeşitlilik ve değişkenliği, fotoğraf çekmeyen herhangi bir insanın gördüklerini algılayışındaki yorumu, nedensellik ve bakış açılarının farklılığına dayanır; “(...) Belirsiz bir seyirci kitlesi tarafından görülmenin teknik imkânı, bugün, şuna benzer bayağı (ve Sartreci) bir deyişe despotik bir güç verir: Ben, başkasının bakışının olmamı istediğiyim (ve ben diye gördüğüyüm). Hatta (özellikle) en iyilerin bile kendilerini kaptırdığı kendini gösterme, kendini görünür kılma, gözden kaçmama zorunluluğu metafizik bir ilkeye dayanır - (var) olmak, algılanmaktır.”<sup>81</sup> sözleriyle Luc-Marion açıklık getirmek istemiştir. Ve bu bakış açısıyla algılamının kazanımını, “(...) Olduğum (şey) görüldüğümün (görünüşümün) arkasında kalmaz; aksine, görünüşüm (look) yavaş yavaş ve en sonunda tamamen kişilerin derin katmanlarını kuşatır.”<sup>82</sup> cümleleri ile belirtmiştir.

Var olan, görünen, gösterilen, algılanan gibi olgular her zaman, her disiplinde mevcuttur. Araştırmalarda görsel olarak kullanılan her türlü belge farklı yorumlara açık olabilmektedir. Önemli olan konunun ele alınışındaki neden ile sunum biçimindeki niyeti iyi algılamak ve yorumlamaktır. Niyetten kastedilen Luc-Marion’un da değindiği üzere “(...) Kuşkusuz bu durum, onun bu kadar görünür biçimde görmeye sunduğu şeyi görmek istemeyişimden kaynaklanmaktadır.”<sup>83</sup> sözlerinde görmek mümkündür.

<sup>80</sup> Jean-Luc MARION, *Görünürün Kesişimi*, Murat Erşen, 103.

<sup>81</sup> A.g.k., 104.

<sup>82</sup> A.g.k., 104.

<sup>83</sup> A.g.k., 111.

Ortaya çıkarılmış bir çalışmada insanın neyi göreceği, nasıl algılayacağı ‘isteğe bağlı’ bir durum olmakla beraber, farklı okumaların sonucu olarak nihai bir sonuç da olamayacaktır. Ancak yine de ‘görsel’ bütünüyle kimsesiz ya da başıboş değildir. Onu destekleyen bir konu başlığı altında yer almış, büyük ihtimalle bir metin tarafından destekleniyor da olabilir. Aynı zamanda bazı göstergeler ‘dışarda’ kalmış olanı tanımlayabilmemize olanak sağlar. Dolayısıyla algılama ve yorumlamadaki serbestlik, minimum düzeydedir ve kimi zaman görünenin dışında var olan bilgiler, okuyucuya konuyu anlamada yardımcı da olabilir. Sözü edilen iletişim biçimi “(...) *gördüklerimiz sayesinde, görmediklerimizle ilişki içinde yaşar ve hareket ederiz.*”<sup>84</sup> cümlesinde olduğu gibi, bizleri düşünmeye ve daha başka perspektiften bakmaya iter.

Antropoloji disiplininin ortaya çıkışıyla birlikte, antropolojinin yöneldiği kültürleri tanımlamada dile getirilen ‘öteki’ leştirme, bütün kültürlere hakim estetik ideoloji ile bakmayı da içinde barındırır. Yani, araştırılan kültürler, kendi dışı vurdukları estetikleri göz ardı edilerek fotoğraflandıklarında, kendisini araştıran kültürün estetiğinin sınırlarına hapsolür. Nesne sadece bir form olarak fotoğrafta yer alır.

Fotoğrafçı, özellikle fotoğrafın hangi bağlamda çekileceğini, sınırların ne olacağını ve en önemlisi nesnenin fotoğraf karesi içinde kendi temsili olarak yer alıp almayacağını cevabı, fotoğrafın bir veri olarak kabul görüp görmemesinin sonucudur.

Bir disipline veri toplamak amaçlı çekilen fotoğraflarda; çekilen konunun bilgisine ve bu bilginin kendini temsil edebilme halini görebilmek, bu tür fotoğrafların prensiplerinin başında gelmektedir.

---

<sup>84</sup> A.g.k., 110.



Kayıt altına alınmasına karar verilmiş bir görünümün, görüntüye dönüştürülme süreci fotoğrafçının konuya olan hakimiyetine, bu bilgi ile fotoğrafın teknik, estetik ve düşünsel boyutunu ne kadar bir araya getirebildiğine bağlıdır. Bu bütünü oluşturan unsurlardan bir tanesi bile yetersiz kaldığında, fotoğrafın amacına ulaşması çok zordur. Bu doğrultuda hareket edildiğinde görmenin derinliği, başarı ya da başarısızlığın da belirleyicisi olmaktadır. Görmenin getirdiği sorumluluklar bu tezdeki kavramları da oluşturmaktadır.

Göz nesnelere gördüğünde, her bir nesnenin zihinde yer alan karşılıkları bu görme ile çakışır ve gören insan, çoğunlukla belleğindeki nesneye dair bilginin ışığında algılar. Bu; görüleni, o andaki durumu ile değil, o nesneye dair toplanmış bilgiyi görmek anlamına gelmektedir.

Burada bir paradoks gibi algılanan bir durum ortaya çıkar. Bir tarafta konunun bilgisine sahip olmak, diğer tarafta ise, fotoğraf çekimi sırasında nesnel kalabilmek gibi zor, hatta imkansız bir durumla karşı karşıya kalınır. Bunu aşabilmenin yolu, fenomenolojik yöntem olarak ortaya konan; konunun bilgisinin ‘köşeli’ parantez içine alınmasıdır.

Bu yaklaşım, antropolojik fotoğraf içinde bir sorun teşkil etmektedir. Özellikle kültürel konularda çalışma yapan fotoğrafçılar, konunun bilgisine sahip olduklarında, bu bilgiyi bulmak için vizörden bakarak bir arama yaparlar. Ancak bu bir sorundur. Çünkü bu konuda toplanmış bilgi, geçmiş zamanın bilgisidir. Bunun fotoğrafını aramak, geçmiş zamanın görüntüsünün peşinde koşmaktır. Oysa özellikle bu tür fotoğraflarda belirleyici olan ‘zaman’ kavramıdır. Antropolojik nesnenin de temel göstergesi ‘zamanın biriktirdikleri’ ve o biriktirilenlerin ‘şimdiki zaman’ daki karşılığıdır. Nesneye bakış, yüzeysel bir yaklaşımdır. Nesneyi görmek ise seçici olmayı gerektirir. Algıdan kaynaklanan bir dikkat kişiyi bu seçiciliğe itmektir.

Hayatın içinde gerçekleşen yaşam biçimlerinin, insanların ve olayların izlenmesi, onu tecrübe eden insanlarca bilinmektedir. Fotoğraf da bu akışın içinden belirlenmiş bir zaman dilimini kopararak kayıt altına almaktadır. Olmuş olan her ne

ise o artık ‘görüntü’ içinde hapsedilmiş ve yalnızca buna tanık olmuş kişilerce değil, kendilerini hiç tanımayan aynı veya farklı toplumlardaki insanlarca izlenebilecek bir konuma gelmektedir. Elbette olayın kendisi üzerinden değil, ancak bu olayı temsil eden görüntü üzerinden bir iletişim ve bilgi sağlanmaktadır. Gerçekleşmiş bir olayın, varlığı kanıtlanmış bir nesnenin temsilidir fotoğraf.<sup>85</sup>

Fotoğrafın yapılandırılmasında daha sonra bahsedilecek olan dört ögenin - zaman, mekan, nesne ve beden - bir bütün içinde birbirleri arasında belli bir ilişki içinde bir araya getirilmesi önemlidir. Bu kavramların her biri, dış dünyada olan gerçekliğin iyi bir çözümlemesinin yapılmasını sağlar. İyi bir gözlem - araştırma ve teknik bilginin aktarımı ile, ‘gerçek’ olan anlatıma en yakın mesafeyi oluşturmaktadır. Bu amaçla yol alındığında her bir kavramın bilgisi direkt bir anlam içerisinde fotoğrafçıya ulaşabilmektedir. Fotoğrafçı kültürel yapılanmayı çözümler ve ardından konusuna dönüp sağlamasını yapar. Deklanşöre basılacak an son derece kritik bir andır. Çünkü kadraj içerisine alınan ve kodlara dönüşecek olan nesnelerin kültürel ile fotografik yapılanma da örtüşmeleri gerekir.

## 5. ANTROPOLOJİ VE FOTOĞRAFIN NESNESİNE YAKLAŞIM BİÇİMİ

Her disiplinde olduğu gibi antropoloji gibi beşeri bir bilimde de, araştırma yapılacak kültüre yönelik görsel ve yazınsal dokümanlar toplamak, incelemek, mümkünse o kültürün dilini öğrenmek, zaman kullanımı açısından önem taşımaktadır. Johannes Fabian, ‘zaman ve öteki’ adlı kitabında, çoğu antropolog ve etnograflarca kabul edilip uygulanan yöntemlerden bahsetmiştir. Ancak bu yöntemlerin birer kalıp içerisinde ele alınması ve daha ötesini görmezden gelmekle yeterince ve doğru bir araştırma olamayacağına da dikkat çekmiştir. Bu yöntemler,

<sup>85</sup> Susan SONTAG, **Fotoğraf Üzerine**, 185.

antropologların nesnesine nasıl yaklaştığını göstermesi bakımından fotoğrafçılar içinde bu tarz bir çalışmada nelere dikkat etmesi bakımından rehber niteliği taşıyabilir. Buna göre;

1- Toplumun kültürüne ait olan dile hakim olmak, o toplum hakkında bilgi edinmek için gereklidir. Dil bir iletişim aracı olmakla beraber, dilin kurgulanmasındaki süreçte, görsel ve mekânsal tasarımların toplum üzerindeki etkisini gözleme olanağı da yaratılmış olur.

2- Kültüre yönelik çizelgeler, tablolar, belgeler ve o coğrafyaya ait haritaların kullanımı, bilimsel geleneğe derinlemesine işlemiş olan inançlar hakkında bilgilendirme sağlar. Bu yaklaşımdaki bir çalışma araştırmacıyı zorunlu olarak görsel bir arayışa iter. (...) en soylu duyu olarak görmeye (vizyona) ve bilgi aktarmanın en (kesin) yolu olarak grafiksel-mekansal tasarım şeklindeki geometriye yönelik kültürel, ideolojik<sup>86</sup> bir önyargı anlamı içeren görselcilik (visualism) terimini kullanmak uygundur. Bilgilerin ve elde edilen verilerin bir gözlem sonucu mümkün olabildiğini ve gözleme ile geçerlilik kazandığı antropologlarca da kabul edilir.

3- Zamanın doğru ve verimli kullanımı araştırmaların niteliğini belirler. Alan araştırmalarında dili kullanabilmek zaman kaybı olmaması açısından artı bir faktördür.

Yukarıda genel olarak bahsedilen yöntemler bir araştırma için yeterli değildir. Aynı zamanda somut verilerin (görsel dokümanlar ile metinler) yanında araştırmacının birebir yaşadığı deneyimlerin payı olduğu bilinmelidir. Deneyimin bir parçası olan genel davranışlar (birlikte yemek yeme, müzik dinleme, ritüeli izleme vb.) üzerine düşünüldüğünde gerçekte bir toplumu anlamının ve temelinde yatan değerlerin yüzeye çıkarılmalarında bu detayların farkında olmanın ve bunları bilgiye dönüştürebilmenin becerisi yatar. Aynı şekilde bir fotoğrafçı da çektiği fotoğraflarla ‘belleği’ oluşturduğu farkındalığı üzerinden görsel kayıtlar almalıdır.

Yok olmuş kültürlerle dair çalışmalar kaçınılmaz olarak tek taraflı bir

<sup>86</sup> Johannes FABIAN, *Zaman ve Öteki*, 140, 141.

araştırmayı zorunlu kılar. Çalışmanın başarısında belirleyici olan ‘karşılıklı etkileşim’ içinde olmak ise, günümüze dair, yani yaşayan kültürlerin araştırılmasında önemli bir yere sahiptir. Karşılıklı etkileşim nesnenin kendini açması, karşı tarafa güven duyabilmesi ile ilintilidir. Bu etkileşim, fotoğrafçıların özenle üzerinde durması gerektiği ve çalışmasında belirleyici olabilecek verileri saptayabilirliği açısından önemlidir.

Bu bilgiler doğrultusunda bakıldığında, özellikle 19.yüzyıl dünyasındaki antropolojik çalışmalarda tek taraflı bir yaklaşımın olduğu, antropologların ve hatta bu konuda fotoğraf çekenlerin kendi gerçeklikleri ışığında konularına baktıkları ve kendi gerçekliklerini bir tür retoriğe dönüştürdükleri görülmektedir.

Art of Memory adlı eserinde Frances Yates, Batının elde ettiği bulgularda bilginin, görsel ve mekânsal köken metaforlarına olan derinliğinden ve kronolojik açıdan olduğu kadar sistematik açıdan ‘retorik’ sanatının etkin olduğundan söz etmektedir.<sup>87</sup> Retoriğin karşılıklı tartışmalara açık olmaması, tek taraflı bilgi akışı olması ve bir anlamda ikna yoluna gitmesi, sonuç olarak abartılı bir tablo çıkararak, nesnellikten uzaklaştırmaktadır. “(...) görselleştirilen nesnelere (heykeller, bunların parçaları, mobilyalar ve mimari unsurlar), ezberlenecek noktaların basit imajları değildi. Bunların en etkili oldukları durumların, “göz alıcı” oldukları ve imaj ile konuşmanın parçaları arasındaki bağlantının konuşmacı tarafından belirlenen keyfi bir bağlantı bulunduğu durumlar olduğu varsayıyordu. “Yerler” bir konuşma içeriğinin gerçek imajları olarak değil, bellek sanatının ürünleri olarak değerlendiriliyordu. Usta konuşmacıyı diğer ölümlülerden ayıran şey, zihnin içeriğinin resmini fiilen çizmeksizin görselleştirebilme yeteneğiydi; açıklayıcı resimlerin ve imajların kullanılması, retoriğin temeline değil, sunulmasına aitti. Konuşma parçalarını ve daha sonra konuşma parçaları ile önerme yapılarıyla savları “işaretlerle” temsil etmeye yönelik giderek daha çok başarılı olan girişimlerin köklerini belki de burada aramamız gerekiyor.”<sup>88</sup> Burada bahsedilen ‘keyfilik’ araştırmacının veya fotoğrafçının nesneye yüklediği ve gerçek anlamını değiştirecek yorumlamalardır. Sanatın üretildiği noktada bu ‘keyfilik’ yerinde bir

<sup>87</sup> A.g.k., 143.

<sup>88</sup> A.g.k., 145.

tavırdır ancak, kültürel bir araştırmada yanlış bilgiye yönlendirir.

Göstergebilimin kökeni olan dil biliminde yazıda kullanılan semboller konuşulan dilin kuralları ile (sesleri, kendi aralarındaki uyumları, düzenlemeleri) örtüşür. Oysa ki görsel imajların oluşturulmasında bu sınır daha geniş bir alana yayılmıştır; fotoğrafçıya daha özgür bir alan sunar. Dolayısıyla zaman ve mekanın görsellikteki kullanımında semboller, işaretler yazı ve dilin kullanımında olduğu kadar örtüşür olmak durumundadır. Aksi takdirde sübjektif bir tavır ile nesnellikten uzak, nesnel olmayan bir sonuç elde edilir.<sup>89</sup> Dilin sınırlılığı ve kurallarının ifade edilmesinde, net ve doğrudan bir anlam çıkarmak mümkündür. Buna karşın fotoğrafın anlam düzlemi, ‘gerçeğin bin yüzü vardır’ diyen Çin atasözüne atıfta bulunurcasına ‘her bir fotoğrafın bin anlam yüzü vardır’ diyerek ‘muğlak’lığa atıfta bulunur. Fotoğrafın bu muğlak hali, fotoğraf bağlamında anlamın zenginliği olarak düşünülebilir. Ancak özellikle bu tezin temel konusu olan antropoloji disiplini muğlaklık büyük bir sorun demektir. Bu nedenle kültürel kodların karşısında iyi bir gözlemci olabilmek, bu muğlaklığı ortadan kaldırır.

Johannes Fabian’a göre; araştırmacının alanda gerçekleştirdiği birebir karşılaşmaların ve gözlemlerin aktarımı bu bilimin doğal bir işleyişidir. Levi-Strausse için etnograf her şeyden önce bir izleyicidir. Sahada çalışmak için gereken en önemli kriterin iyi bir gözlem yapmak gerektiğini savunur. Buradan elde edilen görsel bilginin, araştırmacı tarafından estetize olmuş olabileceği ve bunun sonucunda var olan tarihsel, politik gerçeklikten uzaklaşabileceğini belirtir.<sup>90</sup>

İnsanlar, gözlemek amacıyla yüzyıllar boyunca çeşitli araçlar geliştirmiş ve bu gelişmeler fotoğrafın bulunuşu ile en yüksek noktaya ulaşmıştır. Ancak tüm araç geliştirmelere karşın, insanın görme duyusu gelişmediğinde ki bu eğitimle gelişir, hiçbir araç bir anlam taşımak için yeterli değildir. J. Fabian, görüşün yani görmenin duyular arasında en geçerli, güvenilir, kapsamlı ve soylusu olduğundan bahseder. Fenomenoloji üzerinden ampirist ve pozitivist bilgi teorilerine değinir. Buna göre; bilgi, doğanın atomistik yapısından ve özellikle görsel izlenimler sonucu elde edilir.

<sup>89</sup> A.g.k., 147.

<sup>90</sup> A.g.k., 97.

Bilgilerin gözlemlenmesi, verilerin toplanması, diğer bulgularla karşılaştırılması ve sınıflandırılması bir doğa bilimcideki tecrübelerin deyim yerindeyse zihin kavramının, görsel önyargının mekânsal olana doğru eğilmesini sağlamıştır. *“Bilginin sadece kaynaklarının değil, içeriğinin de görsel olduğu düşünülüyordu. Buna bu bilgiyi öğretme yönelik retorik amaç da eklenince, görsel kaynaktan görsel içeriğe dönüşüm tamamlanmış olur.”*<sup>91</sup> Böylelikle bilgi belli bir düzenleme içine girebilmektedir.

Birbirinden bağımsız olan hiçbir ‘şey’ yoktur. Fotoğraf ve konusunun temelini oluşturan bazı kavramlardan olan mekan, nesne, zaman ve beden, ışık, optik, fotografik teknik de, birbirleriyle ilişki içinde ve aynı zamanda birbirlerini var/yok eden özellikler taşımaktadırlar.

Bütün bu kavramsal ögeler, birbirleriyle ilişki içindedirler. Fakat daha da ötesi diyalektik bütünlüğe sahiptirler. O nedenle birbirlerini var edebilecekleri gibi, yok da edebilirler.

### **5.1 Antropolojinin Nesnesine Yaklaşım Biçimi**

Bilginin düzenlenmesi için bir metodolojiye ihtiyaç vardır. Yani konuya yaklaşımda sistematik bir yol izlenmesi gerekmektedir. Her fotoğrafçı, koşullarına bağlı olarak kendi metodolojisini oluşturmaktadır. Antropolojik fotoğraf için geliştirilen her metodoloji içinde, olması gereken tanımlamalar; nesne, mekan, zaman, beden şeklinde sıralanabilir.

---

<sup>91</sup> A.g.k., 157.

## - Nesne

Türk Dil Kurumu'na göre nesne; “Belli bir ağırlığı ve hacmi olan her türlü cansız varlık, şey, obje.”<sup>92</sup> dir. Felsefi anlamda nesne; bilincin karşısında duran her şey,<sup>93</sup> dilbilimsel anlamda; “*Gösterim eyleminin konusu olabilecek tüm varlıklar, olgular, kavramlar, somut ya da düşsel olabilecek her şey, ‘nesne’ teriminin kapsamına girer.*”<sup>94</sup> Antropolojik anlamda nesne için; insanın şekillendirdiği her şey, (buna kendisi de dahildir) denebilir. Fotografik nesne; belli bir ışık şiddetiyle aydınlanan ve duyarlı tabaka üzerine izdüşümü düşen her şeydir.

Kültür terimi ile karşı karşıya kalındığında, insanın aklına ilk gelen şeylerin başında ‘nesne’ gelmektedir. İnsanın belleği olarak tanımlayabileceğimiz nesnelere, yine insanlar tarafından üretilerek belirli ihtiyaçlarını karşılamak, yaşamlarını idame ettirebilmek için oluşturulmuşlardır. Nesnenin tarihsel zaman içindeki varlığı, işlevi ne şekilde olursa olsun, nesne içinde bulunduğu zamanını temsil eder ve kültürel kod özelliğine sahiptir. Başka bir deyişle antropoloji disiplini içinden bakıldığında her bir nesne, ait olduğu zamanın temsili ve bilgi objesidir. Nesnelere zaman içinde, biçim değiştirirse de özü aynı kalır.

Değişken hayatın içinde hiçbir ‘şey’ kalıcı değildir. Bir dönüşüm, bir biçim ya da hal değişimi söz konusudur. Süreklilik vardır ve akan zamanın içinde nesne, kendisini var eden özde kalarak bu farklılaşmayı gerçekleştirir. Bir nesnenin tek başına var olması, onu dışarıdan temas edecek etkilere karşı savunur yapamadığı gibi, aksine etkilenir. Etki; rastlantısal olsa da bir ilişkiye sebep olur, ama biraz önce de belirtildiği üzere, nesne özünde sadık kalır.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> <https://sozluk.gov.tr/?kelime=nesne> (26 Kasım 2019)

<sup>93</sup> [https://www.felsefe.gen.tr/felsefe\\_sozlugu/n/nesne\\_nedir\\_ne\\_demektir.asp](https://www.felsefe.gen.tr/felsefe_sozlugu/n/nesne_nedir_ne_demektir.asp) (26 Kasım 2019) Felsefe Sözlüğü, Nesne nedir?

<sup>94</sup> Kamil FIRAT, **Dil Bağlamında Fotoğraf**, 7.

<sup>95</sup> Rudolf ARNHEİM, **Görsel Düşünme**, 27.

Nesne, kendi başına bir şeydir. Ancak onun kültürel ifade içinde ele aldığımızda, onunla birlikte olan tüm nesnelere ile birlikte düşünmek, kültürleri çözümlenmek bakımından önemlidir. Bir örnek verilecek olunursa; sualtı arkeolojisinin en önemli buluntularından biri olan Uluburun Batığı içinde yer alan amforalar ile, geminin diğer yükleri arasındaki ilişki, o dönemin bütün Akdeniz Ticaretinin içeriğini, yaşamı coğrafyalar arasındaki bağı göstermesi bakımından önemlidir; *“Bilim Dünyası, Uluburun Batığı sayesinde erken dönem ticaretini araştırma ve anlama olanağına kavuşmuştur. Batığın bulunduğu tarihe dek Geç Tunç Çağı ticareti Ugarit, Amarna ve Hattuşa’ da ele geçen yazılı kaynaklarla Mısır mezar resimlerinden bilinmekteydi. Uluburun buluntuları dönemin hammadde ticareti konusunda ilk kez gerçeğe yakın bir izlenim edinme olanağını sağlamıştır.”*<sup>96</sup> Bu açıklama kültürün çözümlenmesinde, etkin ve gereklilik gösteren nesnelere arası ilişkilerin kurulmasının önemi hakkında fikir verebilmektedir. Bu bağlamda bakıldığında, doğadaki her nesne birbirleri ile ilişki içindedir. Ancak, her birinin kendi ile nedenli bir ilişkisi de vardır.

Nasıl ki nesnelere görünüşleri ile kendilerini meydana getiren iç düzenekleri arasında farklılıklar var ise, herhangi bir nesneyi algılamak da dışardaki pek çok görünemeyen ama etkileşim içinde olduğu tahmin edilebilen unsurlara bağlıdır. Nesne olarak ele alınan kavram; insan, bitki, hayvan, cansız eşya, ya da herhangi bir şey olabilir. Farkındalığın getirdiği bilinçli izlem ile, bu nesnelere birbirlerine olan temaslarını, ilişkilerini, kendi niteliklerini değerlendirmek, başka nesnelere karşılaştırmak ve anlamak mümkündür. Nesne durduğu yerde tek başına bir anlam ifade ediyor olsa da mekan içinde varlığı, ona farklı bir anlam da yükler.<sup>97</sup>

Ancak şunu da göz önünde bulundurmak gerekir; nesneye yüklenmiş anlam aslında, o mekanda yer alan nesnelere bağlamlarının dışında değildir. Ama bu durum çoğu zaman nesneden bağımsız yeni anlam dizgelerini de ortaya çıkarmaktadır. Buna örnek olarak ‘ormanlar kralı’ denerek aslana yüklenen bir anlamdan bahsetmek mümkündür.

<sup>96</sup> Ü. YALÇIN-C. PULAK- R. SLOTTA, *Uluburun Gemisi*, 25.

<sup>97</sup> Rudolf ARNHEİM, *Görsel Düşünme*, 80, 106, 109.



Ne var ki nesnenin algılanmasında, gözlemci tarafından nesneye herhangi kendi anlamı dışında bir anlam yüklenmemesi ve kendi içindeki dinamiğinin okunması, bilinçli bir farkındalık kazandırır. Burada önemli olan nesnenin bağlamından koparılmamasıdır. Aksi takdirde nesne, öz anlamı dışında başka bir nesneye dönüşür.<sup>98</sup> Örneğin antropoloji disiplini, nesnenin kendi sınırları içinde anlam arayışına girerken, sanat alanı nesnenin yananamları üzerinden kendini yapılandırır.

İşlevselliğinden koparılmış bir nesne; yaratıcı olana, özgür fikirlere kendini açar. Çünkü nesnenin gizli görünür işlevselliği bir şekilde ortadan kaldırıldığında, bir başka şeye hizmet etmeye başlar.<sup>99</sup> Bu gerçeküstü yaklaşım ‘asıl olan’ı ortaya çıkarma en azından asıl olanın üzerini örtmemek, görünecek olana mani olmamak, hatta kaybolmamasını sağlamak ve özünde sadık kalmak yaklaşımından uzaktır.

Hangi disiplin olursa olsun, bir nesnenin, bir olayın ifade biçimi söz konusu olduğunda ifade edilmek istenilene göre bir yol çizilir. Gerek teknik bağlamda işin ortaya çıkarılmasında, gerek kuram ve anlamı dahilinde yaklaşım bu yönde olmalıdır. Kültürel bağlamda ele alınan bir çalışma söz konusu olduğunda nesnenin özünden farklı yani olduğunun dışında gösterilmemesi üzerine odaklanmak gerekir.

İnsan tüm duyularıyla edindiği verileri kayıt altına alır. İster istemez algı da bu yönde biçimlenir. Kişiden kişiye farklılık gösteren ve parmak izi gibi kişiye özgü denebilecek niteliği içinde barındıran algı, doğru şekilde kullanıldığında insanı bilgiye götüren yoldur. Bu açıdan bakılacak olduğunda nesne, her insan tarafından farklı algılanacak, öznel bir yaklaşımla farklı tanımlamalar içinde kendini bulacaktır. Ancak belirlenmiş bir amaç doğrultusunda yapılacak bir okuma söz konusu olduğunda, tercih edilmesi gereken yaklaşım, nesnel olabilmektir. Nesnel olabilmek; nesneye yönelttiğimiz bakış ve yorumdan ziyade, nesnenin bize bakışı ve

<sup>98</sup> A.g.k.,71.

<sup>99</sup> <http://www.aliartun.com/yazilar/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/> (26 Kasım 2019), Ali Artun, Paris’te Üç Sergi I: Sürrealist Nesne, 11.12.2013 tarihinde e-skop’ta yayınlanmıştır.

yorumundaki gözlemlerin ortaya konmasıdır.<sup>100</sup> Karşılıklı kurulan iletişim ve etkileşim için, olması gereken; salt fotoğrafçının konusu ile değil, konusunun da kendisi ile bağlantı içine girmesine olanak tanıyacak bir ‘açık iletişim’ in kurulabilmesi gerekmektedir. İletişimi sağlayan bağ, şüphesiz ki tek taraflı değildir. Bir nesnenin varlığını fark edip, o nesne ile herhangi bir temas kurulduğunda, nesneye yönelen insan ile, o insana yönelen nesne arasında bir kesişme olur. Yani özne, nesneye bakarken, kendi de o nesne tarafından özne olmaktan çıkarılıp, nesne oluverir. Bir anlamda karşılıklı bakışma, fark edilme, temas kurulma olur; “ (...) *Mekân, nesnesiz bir boşluk olduğu zaman bile geçerlidir bu.*”<sup>101</sup> Nesnelere görüldükleri ile birer surettir. Kendi olanı görebilmek ve bu konuda okuma yapabilme, o nesne ile doğrudan bir iletişim kurmak yoluyla mümkündür. İyi bir aktarıcı yani fotoğrafçının izlemesi gereken yol, izleyiciye konusunu aktarmasında nesnenin kendisini açığa vurmasına izin vermektir, yani nesnenin özünü görebilmek ve gösterebilmektir.<sup>102</sup>

İnsan doğası gereği, ifade etmek ister. Bu yalnızca kendi varlığını değil, aynı zamanda iletişim içinde bulunduğu nesne veya konuyu da ortaya çıkarmak amacını taşıyabilir. İfade biçiminin kendisi, nasıl ve ne olursa olsun bir mesaj içerir. Konu mesajın aktarımında bir araç olarak sunulabilir. Ekspresyonist bir yaklaşım kimi zaman, nesneyi ya da konuyu kendi dışında bir anlam ile ifade eder. Oysa ki, nesne kendinden sorumludur, yani anlamlıdır. Ve kendi anlamı dışında, ona yüklenen anlamı taşımak durumunda kalabilir. Durum bir nesneyi ifade etmek ise, mümkün mertebe, onun uzağında olmak gerekir. Burada kastedilen uzaklık, nesne ile kişi arasında korunması gereken sessiz bir anlaşmadır yani; mesafedir. Yani basitçe söylemek gerekirse; nesnenin anlamının değişmemesi için gösterilmesi gerekli olan şey; nesneye olan hassas yaklaşımdır. Çünkü anlam, insanı ‘nesnenin kendini’ görmekten uzaklaştırabilir.

<sup>100</sup> Donald KUSPİT, *Sanatın Sonu* 38, 39.

<sup>101</sup> Zeynep SAYIN, *İmgenin Pornografisi*, 29

<sup>102</sup> A.g.k., 116

Hemen her disiplinde birbirinin tekrarı olan çalışmalar görmek mümkündür. Özel bir amaç olmadıkça, bir çalışmanın kendini tekrar etmesi olumlu olmadığı gibi gereği de yoktur. Birbirinden farklı içeriğe sahip olup, birbirinin tekrarı olmuş yönelimlerin sebebi; Kişinin, daha önce tecrübe etmiş ve önceki konusuna uygun olan ‘anlam’ dan bağımsızlaşmamış olup, bu anlamı başka nesnelere yüklemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Yani, kişi yeni çalışmasına olan eğiliminde ( hangi disiplin olursa olsun) kendisinde mevcut olan ve artık kalıplaşmış denilebilecek ‘anlamı’ giydirebileceği bir nesnesini aramaktadır ve bu anlamı uygun gelebilecek yeni bir ‘taşıyıcı’ bulmak durumundadır. Bildiği ‘anlam’ ı o veya başka nesnelere arar ve belki de bulduğu yanılgısına kapılır. Oysa ki konunun kendisini, yine kendi gerçekliğinden koparmış olur. Kalıplaşmış fikirler ve bilgiler ile yola çıkıldığında, insan önce kendini, sonra da başkalarını bir fanusa kapatır. Buradaki asıl önemli olan şey; herhangi bir konuda dile getirmek istediği bir mesajı olan insanın, kendi heyecanına yenik düşüp, konunun körleşmemesini sağlamaktır. Roland Barthes’ ın da vurguladığı gibi, “*Fotoğrafın özü, temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır.*”<sup>103</sup> Fotoğrafçı konunun özüne ulaşabilmek için neredeyse ‘belleğini bir kenara koyup, mümkün olduğunca bir boş zihin’e dönüşmek durumundadır.

Bir şeye nesnel olarak yaklaşabilmek, o nesnenin görünürlüğünün çok daha ötesini yani, bir anlamda saklanmış olana temas edebilme amacını taşır. Nesneyi kendinde bilmek, onu kendinde tanımak birincil bir amaç olmalıdır. Daha önce de bahsedilmiş olsa da tekrar etmekte fayda vardır; ‘Nesneyi keşfetmek’ özellikle kültürel bağlamda çalışma yürüten disiplinlerin üzerinde durması gereken bir konudur. Hiçbir nesnenin gerçekte birbirinden bağımsız olmadığı dile getirilmişti... Nesnenin tek başına durduğu, tek başına var olduğu söylene de, hiçbir nesne gerçekte bağımsız değildir. Bağlantılar öznel bir bakış açısı ile belli biçim alıyor olabilirler ancak, nesnel olabilmekteki yol; “*Nesnelliğe ulaşma çabamız ancak özneliği kabul edişimizden yola çıkarak gerçekleşebilir.*”<sup>104</sup> ifadesinde bulunan John

---

<sup>103</sup> Roland BARTHES, Camera Lucida Fotoğraf üzerine düşünceler, 92.

<sup>104</sup> John BERGER, **O Ana Adanmış**, 12.

Berger'ı dikkate almak ile başlayabilir. İster bir sanatçı ister araştırmacı olsun, kişi ele aldığı nesneyi veya konusunu anlamak, onu okumak, gözlemlemek, kendi ve çevresi ile olan ilişkisini farkında olmak ve o nesne ile iletişime geçmek durumundadır. Çünkü kendi de başlı başına bir nesne olan insan, dolaylı ya da değil etkileşimin bir öznesidir. Ve etki – etkileşim alanına sahiptir. Bu nedenle mümkün merteye kendi ve karşısındaki nesne için, ortaya çıkarılmasında asıl hedef; öz olmalıdır. Bu öz' ün 'doğrudan' ve 'olduğu şekli ile' aktarımı, kişiyi olağanüstü denebilecek bir sonuca götürebilir. Nesnelere üzerine yüklenen anlam, öze ulaşmadaki en büyük engeldir. Ama aynı zamanda da nesneyi nesne yapan öğelerden de biridir.<sup>105</sup> Bu bir paradoks gibi algılansa da yüklenen anlam, ancak özü değiştirmedigi sürece bir katkı sağlayabilir. Dönüştürdüğü noktada, o nesne artık başka bir şeye dönüşmüştür. Nesne kendi olmaktan çıkmıştır.

Öznelere arası ilişki hayatın sürdürülebilirliği açısından önem taşımaktadır. Yaşama dair ihtiyaçların farkına varılması ve bunların zamanın gerekli görülen her döneminde kullanılabilmesine ilişkin sürekliliğin sağlanması, belli bir dinamizmin oluşturulması ile yetkinlik kazanır.<sup>106</sup> Bir toplumun ve toplumu oluşturan kültürün devamlılığını sağlamak bahsi geçen bu dinamizmi bırakmamakla mümkündür. Koşullardan bir diğeri de toplumun tarihine odaklanmaktır. Çünkü geleceğin inşası, bugün, geçmişe bakmakla olanaklıdır.

---

<sup>105</sup> A.g.k., 34.

<sup>106</sup> Emmanuel LEVİNAS, **Zaman ve Başka**, 106.

## - Mekan

Mekan ve mekan algısının insanlar üzerinde yarattığı algıya dair çeşitli yaklaşımlar vardır. Hangi alanda olursa olsun mekanın nesnelere üzerinde gözardı edilemez etkisi vardır. Buna karşılık bir mekan nesnelere ile kurduğu etkileşimi gereği kendi varlığını hissettirebilir.

Kamil Fırat'ın 'Kubbe-Sonsuz Döngü' kitabının ön yazısında Hilmi Yavuz bir gönderme yapar; "*Bilinen öyküdür: Mevlana'nın babası Bahaüddin Veled, 1231 yılı kışında, kısa bir hastalıktan sonra öldüğünde, Selçuklu veziri Muinüddin Pervane, Mevlana'ya, ölünün türbesine ne büyüklükte bir türbe yapılmasının uygun olacağını sorunca, onun, eliyle gökkubbeyi göstererek, 'bundan daha büyüğünü yapabilir misiniz?' dediği, 'hayır' yanıtını alınca da, 'öyleyse, bırakın da bu kubbenin altında yatsın!' diye ilave ettiği rivayet olunur.*"<sup>107</sup> diye ifade edilen anlatı, mekanın sınırlılığı/sınırsızlığını ifade etmesi, aynı zamanda mekanın metaforik bir aura olmasını işaret etmesi bakımından anlamlıdır.

Mevlana Celaleddin Rumi'nin babasının gömülmesi için işaret ettiği gök kubbe, insan algısının sınırları içindeki en büyük mekandır. (Uzayda, insan algısının-şimdilik- algılayamadığı sonsuz bir mekandır).

Sanat düzleminde ise özellikle resim alanında mekan meselesi temel sorun olmuştur. Üç boyutlu dünyanın iki boyutlu düzlemde üç boyutlu olarak ifade edilmesi düşüncesinden, resim düzleminin kendisinin de bir mekan olduğu düşüncesine kadar geniş bir yelpaze de arayışlar olmuştur. Ancak Hollanda resminin bir dönemi bu konuda mekanın salt kendisinin 'özne' haline getirildiği ve Pontus Hulten'in "*Mekan duygusunu yalıtıp tablonun başlıca motifi haline getirme eğilimi ilk kez 16.yüzyılın ikinci yarısında, Vredeman de Vries ile, Hollanda'da ortaya çıkar.*"<sup>108</sup> cümlesinden edinilen bilginin ışığında ilginç bir örnek sayılabilir.

<sup>107</sup> Kamil FIRAT, *Kubbe-Sonsuz Döngü*, 7.

<sup>108</sup> Pontus HULTEN, *Vermeer ve Spinoza*, 7.

Diğer taraftan Rönesans resminde ön planda gösterilenin hikayesinin arka plandaki mekan tasvirlerinde anlatılması anlayışı, 19.yüzyıldaki sanat anlayışındaki büyük değişimlere kadar devam etmiştir.

Bu süreç içinde özellikle bir ressamı ele almak gerekir. Onun mekan anlayışı, antropoloji disiplini bağlamında çalışan araştırmacılar ve fotoğrafçılar için ders niteliğindedir. Hulten' in kitabında ifade ettiği “*Yakın mekanın fethi Vermeer ile tamamlanmıştır. Rasyonalist olduğundan, resme bakanın, sanatçının resmedilen iç mekandaki varlığının bilincine varmasının sağlanması Vermeer'e doğal gelir; yerleri oldukları gibi görmek ister, dışarıdan görünebilecekleri gibi değil; atölyenin mekanı ile izleyicinin mekanı arasındaki sınırı kesin olarak kaldırır*”<sup>109</sup> yaklaşımı Vermeer'in resminde mekan/nesne/bakan arasındaki iletişimin kesintisiz olması anlamına gelir.

Mekan nesnelere içine alan, onları saran ve en önemlisi; içine aldığı nesnelere arasında diyalektik ve zamansal bağ oluşturan şeyin ‘fiziki aura’ olduğu söylenebilir. Aynı zamanda uzunluğu, derinliği, yüksekliği olan her şeyi mekan tanımı içine sokmak mümkündür. Bir ev, okul, park, sahil kenarı birer mekandır. Uçsuz bucaksız boşluk hissi veren bir arazi de mekandır. Nesnelere arasında zamansal bağ kuran mekan, antropolojik araştırmalarında öznelerindedir. Zira birçok farklı fonksiyonla yüklenmiş nesnelere anlama dair bağı, mekanın varlığı ile gerçekleşir.

İnsanların geçmişten günümüze taşıdığı kültürel olgular, geçmişten günümüze ve günümüzden geleceğe taşınabilecek bir bilgi mirasının sorumluluğunu üstlenirler. İnsanların mekana uyumları, mekanın insanlara göre uyarlanması gibi yaklaşımlar, zaman içerisinde belirgin bir aura oluşturur. Hatta bu aura zamanla mekan, nesne ve bunları temsil eden beden ve etkileri ile iç içe geçer. Bütünün bir parçası ve hatta kendisi olur.

Nesnelere birbirleri ile ilişkilendirilmesi sonucu anlam oluşturulur. Örneğin bir iç mekanda fotoğrafı çekilecek bir nesnenin orada bulunma nedeni, nesnenin formu, konumlandırılma biçimi, o mekanda yaşayan insanla özdeşleşmiş ise bu bağ

---

<sup>109</sup> A.g.k., 25.

kurulabilir. Fotoğrafçı bu iki nesne arasındaki anlamı görünür kılarken, bu iletişimi ortaya da çıkaracak bir yaklaşım içine de girecektir. Bu bağın oluşturucusu ve aynı zamanda anlam bağı, mekan kurar. Kullanacağı teknik ekipman ve konuya olan mesafesini de mekan ile ilişkinin ya da ilişkisizliğin belirleyicisi de olacaktır.

Mekan kavramının insan zihninde yerini konumlandığı en geçerli şekli, muhtemelen ‘şimdi’ ye ait bir pozisyonudur. ‘Şimdi mekanda olmak’ ya da ‘şimdi mekanı anımsamak’, ‘şimdi mekana dair bilgileri dinlemek veya görmek’ gibi. ‘Şimdiyi’ kavramdaki en önemli unsurlardan biri algıdır. Aristoteles’in dediği gibi; “(...) şimdi söz konusu olduğunda algı kullanılır, gelecek söz konusu olduğunda umut, geçmiş söz konusu olduğunda ise bellek.(...)”<sup>110</sup> Algı, duyular yoluyla bilgi toplar ve bu bilgi ile insanın hayata ve kendine olan farkındalığında etkin rol oynar. İnsanın bulunduğu ortam veya mekana dair fikirlerin oluşmasında, bu mekana ait olan nesnelere olan yaklaşımında ve davranış biçiminde etkilidir. Mekan tek başına değildir ve bir bütünün parçasıdır. Nesne ve mekan, birbirlerinin var olma nedenidir. Var olmak bir anlamdır ve bir anlam oluşturmaktır.<sup>111</sup>

Mekan kavramı bellek kavramından bağımsız olamaz. Bellek nesnelere aracılığı ile kendini ortaya koyarken aynı zamanda insanların yaşam biçimi, buldukları ortamı da şekillendirir. Burada Philip Goodchild’den yapılacak bir alıntı ile; “*Toplumsal mekan, içinde oluşan ilişkilerden önce var olmaz; aksine mekan, içkin ilişkileri biçimleyen çizgilerin çizilmesiyle oluşturulur sadece.*”<sup>112</sup> konu daha net açıklanabilir. Bazı fotoğraflar, insanı bambaşka yerlere götürebilecek güçtedir. Bazıları ise izleyici ile kendi arasında bir sınır belirler. Burada önemli olan hangisinin daha iyi olduğu üzerinde düşünmek değil, izleyici de içine alan mekânsal bağlamda bir auraya sahip olduğudur.

<sup>110</sup> U. FLECKNER-SARKİS, *Mnemosyne’in Hazine Sandıkları*, 38.

<sup>111</sup> Zeynep SAYIN, *İmgenin Pornografisi*, 268

<sup>108</sup> Philip GOODCHILD, *Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş*, 19

## - Zaman

Fotoğrafın bulunması ile birlikte, filozof Zenon'un paradokslarının bir anlamda hayat bulduğu söylenebilir. Antik dönem filozofu olan Zenon, Parmenides'in sadık bir öğrencisiydi. Parmenides şu inanılmaz düşüneyi savunuyordu: “*Gerçek tektir ve değişmez. Çokluk, değişim ve hareket aslında yoktur ve duyularımızın bizi kandırmasından kaynaklanırlar...*”<sup>113</sup>

Zenon dört paradoks geliştirir. Bunlardan biri de Ok paradoksudur. Bir hedefe doğru atılan ok, aslında hareket etmez. Okun gökyüzündeki hareketi binlerce bölünemez zaman ve dolayısıyla binlerce hareketsiz görünüm dilimlerinin bir araya gelmesidir. Tıpkı bir sinema film şeridine gözle baktığımızda hareket etmeyen görüntüleri görmek gibi.

Fotoğrafın Zenon paradoksunda olduğu gibi, hayatı anlara indirgeyip, sonsuza kadar sabitlemesi, ‘zaman’ kavramı üzerine düşünenlerin düşüncelerine yeni paradokslar eklemiştir. Akan ve sürekli devinen hayatın içinde saniyenin kaçta kaç bir zaman aralığı, durdurulabilmektedir. Bu aynı zamanda resmin toplamsal zaman algısı karşısına, tek bir anı yerleştirmektedir. Resim, tuval karşısındaki nesnenin, resim yapma sürecinin toplamı kadar bir süresini içeriyordu. Bu bazen yıllar süren bir zamana bile karşılık gelebiliyordu.

Oysa fotoğraf için durum tam tersidir. Fotoğraf çok kısa zaman aralıklarını kaydedebilmektedir. Hatta daha da ileri gidip, insanın algı sınırlarının dışına çıkan zaman aralıklarını, insana gösteren bir düzlemdir. Bütün bu görüntüler, kısa bir zaman aralığında, çok uzun zamanların biriktirdiklerinin sonsuza kadar kalacak şekilde, belleğe kazınan görüntü anlamına gelir.

Fotografik görüntü; ‘zamanın biriktirme’ lerinin sonucudur ki bu, fotoğrafı

<sup>113</sup> Ali NESİN, [http://www.matematikdunyasi.org/arsiv/makaleler/doga\\_zenon.pdf](http://www.matematikdunyasi.org/arsiv/makaleler/doga_zenon.pdf) (26 Kasım 2019), Matematik Dünyası, Zenon'un Paradoksları, s:137.



belleğin ana nesnesi yapmaktadır. Toplumsal bir bellekten söz edilecek olunursa; konunun biçimlenmesinde rol alan her öge ki buna nesnelere, kodlar, zaman, nesnelere birbirleri ile olan yaklaşımları ve tüm bunların bir aradalığı, bir sonucu yani, fotoğrafı oluşturur. Berger'in ifadesi ile; “(...) fotoğraf aynı anda hem kişisel, hem siyasal, hem ekonomik, hem dramatik, hem güncel, hem de tarihsel açıdan görülebilir.”<sup>114</sup> şeklindeki bir yaklaşım, fotoğrafın biçimlenmesinde yardımcı olmaktadır.

Zamanın algılanmasında somut veriler önemli yer tutar. Bir nesnenin “varlığı”nın önemi, ona bakan ve fark eden bakış karşısında biçimlenir. Bu süreçte zamanın nesne üzerindeki etkisine tanık olmamak neredeyse olanaksızdır. Heidegger'e göre, varlığın anlamı sorgulandığında, bu anlama dair edinilen bilgiler zamandan bağımsız oluşturulamaz.<sup>115</sup> Aynı zamanda Heidegger zaman kavramını soyut bir olgu olmaktan çıkarır ve zamanı bir özne yerine koyar, zamanı somutlaştırır. Böylelikle insan algısında zamanın ‘görülebilirliğini’ sağlar.<sup>116</sup>

Antropolojik araştırmaların ve kayıtların ana meselelerinin başında zaman konusu gelmektedir. ‘Araştırılan kültürlerin, nesnelere ve araştırmayı yapanın zamanı,’ üzerinde düşünülmesi gereken temel konulardır. İnsanlık ve onun yaratmış olduğu kültür, var olduğundan bu yana sürekli değişim ve gelişim içindedir. Antropologlar, arkeologlar, tarih araştırmacıları, geçmişin farklı zaman aralıklarında yaratılmış olan kültürel göstergeler üzerinden, geçmiş zaman okumaları yapmaktadır.

Kültür bugün de sürekli değişmektedir. Geçmişe dair araştırmacılar için bazen, çok uzun süreli yıllar kültürel bir an olarak algılanırken, şimdiki zamanda ise; değişimin zaman aralığı çok kısadır. Şimdiki zamana bakan araştırmacılar ve fotoğrafçılar için bu nokta çok kritiktir. Antropolojik mekanın ve nesnenin üzerinde geçmiş zamanı taşıyan kültürel göstergeler veya tüm zamanın biriktirdiklerinin ‘şimdiki zaman’ı üzerindeki göstergelerden hangisine yönelecekleri, araştırmacı veya

<sup>114</sup> John BERGER, **O Ana Adanmış**, 86,87.

<sup>115</sup> Emmanuel LEVİNAS,, **Zaman ve Başka**, 29.

<sup>116</sup> A.g.k., 29.

fotoğrafçının niyetine bağlı olacaktır. Niyet, konusuna dair bilgiler edinme ve onu değerlendirebilme bilinci ile oluşturulmaktadır.

Değişim, dönüşümün somut verilerle görülebilmesi, gören ile görülenin aynı zaman diliminde kesişmesi ile mümkün olabilmektedir. Bu kesişme nesne ve zaman arasındaki ilişkinin okunabilmesindeki anlaşılabilirlik üzerinden gelişmektedir. Zaman süreklidir ve dönüşümünü somut veriler üzerinden bizlere izlettirir.<sup>117</sup> Bugünün antropolojik fotoğrafçısı, kültürel kodların bugünlerini gözlemlemeli ve okumalı, bugünün verisini yarın için bugünün belleği haline getirmelidir.

#### - **Beden**

Antropolojik bağlamda bakıldığında, beden de bir nesnedir. Ancak, neredeyse tüm kültürel yapılanmaların öznesi olan bedeni ayrı bir başlık olarak ele almanın altında yatan neden bedenın ‘poz’ verebiliyor olmasıdır. Edward Ruch bir makalesinde buna ilişkin şunu yazmıştır; “(...)insan poz verir (poz vermek tıpkı can vermek gibi bir boyutuyla doğal bir şey). Nasıl bir görülme tasarlandıysa [tasarlanan] beden tarafından bedene tutturulur. Bu tutturma [eğreti]dir aslında ve bir zaman sonra “eğreti olan” bedenın kendisi olur.”<sup>118</sup> Nesnelere poz vermezler, ancak beden poz verir. Pozun bedenın örtüşmesi ile beden, bir beden nesnesi haline dönüşür.

Poz’un kültürel bir gösterge olması ve kendine bedende hayat bulması, kaçınılmaz olarak bedeni zamanın okunabileceği bir metne dönüştürür. Beden üzerinden zamanın okunabilirliği, bedene giydirilen poz’un kültürel bir gösterge niteliği taşımasından kaynaklanır. Bu nedenlerden dolayı, bu tez de beden ayrı bir başlık altında ele alınmaktadır.

<sup>117</sup> A.g.k., 30.

<sup>118</sup> Edward RUCH, **Poz / landırma**, 12.

Beden insanın yaşadığı coğrafyaya ve yaşam koşullarına ve ait olduğu kültürel habitata göre şeklini alır. İnsan tüm yaşamı boyunca var olan bedenini keşfetmek, onu anlamak, kendi düşünce ve duygularını yine kendi bedeni üzerinden ifade etmek gibi sınırsız bir eylem içindedir. Bu eylem hayatın içinde gelişen olaylar karşısında, bedenin biçimlenmesinde etkin olduğu gibi, yaşadığı toplumun kendine özgü bir takım kuralları doğrultusunda da gelişir.

Beden zamanın, yaşamın izini üzerinde barındırır. Bunun için yapılacak doğru bir tanımlama olan ‘bellek’ biriktirmelerdir. Belleğin izlenebilir, okunabilir olması onun kendisini pek çok yönden dışa vurmasıyla mümkündür. Beden bu dışa vurumların hayat bulduğu en önemli nesnedir. Beden sadece kendini anlatmaz. Aynı zamanda onun üzerine giydirilen her bir şey ait olduğu kültürü de anlatır. İnsanın üzerinde taşıdığı bir kıyafet ve onun modeli, tarzı, rengi, bu kıyafeti üzerinde taşıyan insanın beden duruşu birer kod olarak karşımıza çıkar. Roland Barthes’ın dediği gibi; “(… ) her beden (sözcük) yalnızca kendini söyler (…)”<sup>119</sup> Çünkü her beden ayrı bir varlıktır. Sadece kendini temsil eder.

Bedenin ruhun giysisi ve onun ifade aracı olması kadar, bir bedenin giysisi de vücut hareketleridir. Zira bu vücut hareketleri davranışların da sonuçlarından biridir. Giysi deyince ilk akla gelen, elbette kıyafetlerdir. Oysa kıyafetler, insandaki davranışları destekler ya da örter. Zeynep Sayın’ın kitabında geçen “(…) *bedenin giydiği giysi değil, bedenin kendisi, onun da içerisi ya da derinliğidir.*”<sup>120</sup> cümlesi bu görüşü desteklemektedir.

Kültür ve toplum, ‘normlar’ı ile hayata geçer. Birer kalıp olarak ele alınmasalar da, sergilendiği toplumun bir anlamda yansımasıdır. Bu anlamda bakılacak olursa kıyafetler ve kıyafetlerin kullanım biçimleri toplumdaki belleğin izi ve topluma dair geleneğe olan aidiyet kavramının taşıyıcısı denilebilir. “*Bedenin kıyafetiyle özdeşleştirilmesi kıyafetin ilk işlevinin aidiyeti ifade etmek olduğunu gösteriyor, aidiyetlerin her zaman çoğul ve değişken olmasına rağmen: Herkes bir cinsiyetin, bir*

<sup>119</sup> Roland BARTHES, *Göstergeler İmparatorluğu*, 100.

<sup>120</sup> Zeynep SAYIN, *İmgenin Pornografisi*, 247.

*yaş grubunun, bir yerin, bir ortamın, bir cemaatin ( şehirde, mesleğinde, orduda ya da dini açıdan...) bir parçasıydı ve bunların ayırt edici alametlerini (üzerinde) taşımak zorundaydı.”*<sup>121</sup> düşüncesi bedenın kendinden başka şey ile örtüşerek, bir dönüşüm öznesi olduğunun göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda ele alınacak olunursa; Beden bir mekana uyumlandığında ve daha da fazlası o mekanın kendisi olacak bir şekilde dönüştüğünde, bir nesne olarak kendini var eden özelliklerini de bırakmak durumunda kalabilir. Bu da bedeni görünmez kılar. Artık mekan beden, beden de mekanın kendisi olur.<sup>122</sup> Tam bu noktada ‘bellek’ kendini etkinleştirecek bir nedene ihtiyaç duyar.<sup>123</sup>

Özellikle fotoğrafın bulunması ile birlikte gelişen portre fotoğrafçılığı, beden üzerinden okumalar yapılmasına ve yine bedenın bir ‘kod’ olarak okunabilirliğini arttırmıştır. Bir antropolojik nesnenin ötesinde, fotoğrafa konu olan bedenler; kişisel analizlerin, psikolojik çözümlerlerin ve ruhbilimsel dünyanın da çok yakından ilgilendiği konusu olmuştur. O dönemin önemli fotoğrafçılarından Nadar üzerine bir anekdot, o dönemin ruh halini iyi anlatır: “(… ) Balzac’ın Nadar’a anlatılan ve bir bedenın sonsuz bir ‘hayalet görüntü’ dizisinden oluştuğunu söyleyen hayal ürünü kuramı, onun romanlarında anlatılan ve bir kişinin uygun odaklamayla sonsuz sayıda anlam katmanı verebileceği olan görünüşlerin bir birikimi olduğunu söyleyen sözde gerçekçi kurama ürkütücü bir benzerlik gösterir (...)”<sup>124</sup> diyen Susan Sontag, bedenın katmanlılığı üzerine iyi bir ifadedir.

Beden diğer taraftan estetik düşünmenin de hem nesnesi, hem de problemidir. Sanatın bu anlamda tarihi, bedenın tarihidir bir anlamda. Sanat tarihinin arka planını oluşturan tüm sosyo-kültürel etkenler, sanat yapıtında bedenın kullanımında hayat bulmuştur. Antik dönemin ‘bedenın güzelliği’ kültüründen, ortaçağın karanlık dehlizlerinde ‘bedenın bir günah nesnesi’ olmasına, Rönesans’ın aydınlık patikalarında bedenın anlatıya dönüşmesinden, günümüzde iğdiş edilmiş pornografik nesne olmasına kadar beden, hep zamanın aynası olmuştur. Antik dönemde ‘beden

<sup>121</sup> Alain CORBİN- Jean-Jacques COURTİNE- Georges VİGARELLO, **Bedenın Tarihi 1 Rönesans’tan Aydınlanma’ya**, 119.

<sup>122</sup> Zeynep SAYIN, **İmgenin Pornografisi**, 200.

<sup>123</sup> Uwe FLECKNER, **Mnemosyne’in Hazine Sandıkları**, 116.

<sup>124</sup> Susan SONTAG, **Fotoğraf Üzerine**, 177.

güzelliği'nden başlayarak, Ortaçağ'da dışlanan, hor görülen beden, daha sonraki dönemlerde örneğin Rönesans'ın aydınlanma çağında bir anlatım ya da ifade aracına dönüşmesi ve günümüzde pornografik bir nesne olmasına kadar tüm zamanların anlatıcısı olmuştur. Beden; hem bir nesne, hem zaman, hem mekandır.

## 5.2. Fotoğrafın Nesnesine Yaklaşım Biçimi

Bir veri aktarıcı olarak fotoğrafın nesnesine yaklaşım biçimi ise; bir iletişim aracı olarak fotoğraf makinesi, fotografik teknik ve ışık şeklinde sıralanabilir.

Bir kültürü tanımlayabilmek ve onu temsil edebilecek verilere ulaşabilmek için, birçok yöntem uygulanabileceği yukarıda belirtilmiştir. Ancak bunun da belli bir kalıbın içerisine girmek olabileceği göz önünde bulundurularak farklı bir arayış içinde olmanın bu araştırma sürecini daha gerçek, samimi ve nesnel yapacağı da ifade etmekte yarar vardır. Hatta sezgisel bir tutum içinde olup, insanların arasına karışmanın, onların yaşam formlarını incelemenin, ve neredeyse 'onlardan biri' olmanın veriler toplamak açısından değer katacağı kuşkusuzdur.

'Onlardan biri' olmanın temelinde, dünyadaki hiçbir nesnenin diğerinden bağımsız ve nedensiz konumlanmadığını görmekte yarar vardır. Dolaylı veya değil, her bir nesne birbiriyle bir etkileşim içinde ve ilişkilere bağlıdır. Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği adlı kitabında gerçekliği; "*Gerçeklik hiçbir zaman ayrı ayrı birimlerin aralarında hiçbir bağ olmadan yan yana durup yığılması demek değildir. Her somut 'şey' bütün öbür somut 'şeylere' bağlıdır; nesnelere arasında oldukça değişik ilişkiler vardır. Bu ilişkiler de somut nesnelere ölçüsünde gerçektir ve nesnelere ancak aralarındaki ilişkiler yoluyla gerçekliği ortaya koyabilirler. Bu ilişkiler ne denli zengin ve karmaşık olursa, gerçekliğin niteliği de o denli zengin ve karmaşık olur*"<sup>125</sup> cümleleri ile açıklar.

<sup>125</sup> Serkan DORA, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, 27.

Fotoğrafın ilk bulunuşundan günümüze kadar olan süreçte, fotoğrafın sanat disiplini içerisinde değerlendirilmesi, aynı zamanda da diğer tüm disiplinlerde kullanılabilirliğinden ötürü, ‘yerinin’ belirlenmesi hep bir tartışma konusudur. Ancak, her ne sebeple kullanılıyor olursa olsun kaçınılmaz ve değişmez olan bir nokta vardır; Fotoğraf gerçek olanın iki boyutlu düzlem üzerine taşınması sonucu oluşan görüntüden ibaret olacaktır. Nesne kendisini en yakın temsil eden ‘görüntü’ ye fotoğraf aracılığıyla dönüşecektir. Antropolojik yaklaşımın olduğu fotoğraf çekimlerinde, konunun kendi gerçekliğinde ele alınabilmesi için, nesne-fotoğraf arasındaki bağın iyi çözümlenmesi gerekir. Bu çözümlenme yalnızca düşünsel anlamda kalmayıp, çözümlenmeyi ortaya koyabilecek görselliği de gün yüzüne çıkarmak için teknik meseleler göz önünde tutulmalıdır.

Aslında bu gerçeklik algısının önemi çok eski yıllara kadar uzanır. Şöyle ki; 17. Yüzyıl resim sanatında, ışık ve perspektifin mükemmel kullanımı sonucu gerçeğe yakın resimlerin yapıldığı ve güzellik kavramının merkeze alındığı bir dönemin Gombrich’in de belirttiği gibi Caravaggio ile sonlanır; “ *Caravaggio’ya göre korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktü. Onun aradığı gerçeğin kendisiydi. Bizzat gördüğü gerçeği arıyordu o. Klasik örnekleri sevmiyor, ‘ideal güzellik’ kavramına saygı duymuyordu. Alışıldık yöntemlerden uzak durup, sanatı taze bir bakış açısıyla ele almak istiyordu... Birçokları Caravaggio’nun sadece seyirciyi şaşkınlığa uğratma amacını güttüğünü, güzelliğe ve geleneğe saygısı olmadığını düşündü. Caravaggio bu tür eleştirilerle karşılaşan ilk ressam oldu. Aynı şekilde Caravaggio, sanat görüşü, kendisini eleştirenler tarafından bir slogana dönüştürülen ilk ressamdı: O bir ‘doğalcı’ olmakla suçlanıyordu.*”<sup>126</sup> biçiminde hayat bulan tartışma, sanatçının gerçek ile kurduğu ilişkiyi ifade edişi ve zamanın algısını göstermesi bakımından bilgi vericidir.

Resim sanatı için bir başlangıç olan bu tavır, aslında, fotoğrafın zaman içindeki ilerleyişi ve düşünsel anlamda bizlere ‘gerçeklik’ olgusuna ilişkin yeni düşünce sistemleri sağlayabilecek verilerin bir başlangıcı da sayılabilir. ‘Görünenin

---

<sup>126</sup> A.g.k., 61

fotoğrafını çekmek’ söz konusu olduğunda fotoğrafçının konusunu ‘ne’ niyetle incelediği ve ‘nasıl’ anlatmak istediği ile ilintilidir. Niyet ve ifade biçiminin belirlenmesi fotoğrafçının konuya yaklaşım biçimini, dolayısıyla da kullanacağı her türlü malzeme ve teknik bilgiyi de gerektirir. Fotoğrafların hangi formatta çekileceği, makinenin üzerinde kullanılacak lensin nedenli seçimi, fotoğrafçı ile nesnesi arasındaki mesafesi, çekim açıları, kullanacağı ışık ve çekim teknikleri gibi unsurlar, yukarıda sözü edilen düşünsel çözümlenin görsel karşılığını oluşturacaktır.

Etnografik fotoğrafın oluşturulmasında, özenle üzerinde durulan ‘konunun kendisi’ meselesinde fotoğraf, herhangi bir durumu işaret etmek, bir duygu ifadesinde bulunmak için değil, tamamen var olanı tespit etmek için kullanılmalıdır. Tarafsızlığın mümkün olamayacağını bilerek yine de, bu tarafsızlığı minimum düzeyde tutup, nesnenin bizlere ne söylediğine odaklanmak ve bunu görsel olarak ifade edebilmek, kültürel bağlamda görsel tarihi çizmek bakımından önemlidir. Susan Sontag’ın dediği gibi; “(...)Fotoğraf zorunlu olarak gerçekliği belli bir biçimde koruma altına almayı gerektirir. Orada, dışarıda olan dünya, fotoğrafların ‘içine’ giriverir.”<sup>127</sup> diye ifade eden Sontag, fotoğrafı gerçeği içinde saklayan bir düzlem olarak betimlemektedir.

Yukarıda belirtilen yaklaşımın temel aldığı nokta, estetik tavrın konuyu örtmesine engel olmaktır. Bu, estetik karşıtı bir tavır değil, sadece konunun içeriğinin belirlediği ve konunun kendisini en iyi şekilde ifade edeceği bir estetik dilin oluşturulmasıdır.

Konunun estetikleştirilmesi olgusu, sanat düzleminde bakıldığında kabul gören bir tavır olmasına karşın, özellikle araştırma nesnesi olacak görüntülerin, estetik yaklaşım uğruna bağlamından sapacağı anlamına gelir. Oysa tüm tez boyunca ifade edildiği üzere, fotoğrafın öznesi, nesnesidir.

---

<sup>127</sup> Susan SONTAG, **Fotoğraf Üzerine**, 101.

Bu bilgiler ışığında bir fotoğrafın ‘dönüştürebilme’ gücünün farkında olup, amacın görüneni estetikleştirmek olmadığı, yalnızca nesnenin kendisi olmasına izin vermek gerektiği bir kez daha tekrarlamakta yarar vardır. Nesnelere arasındaki mesafe, her nesnenin kendinde olabilme -olduğu gibi- nedenlerinden biri iken, bu mesafeyi ne şekilde olursa olsun kısaltmak, o nesneyi de yok saymaktır.

### - Fotoğraf Makinesi

İfade biçimi olarak bir araç olan fotoğraf makineleri, tüm araçlar gibi bir işlev üzerine tasarlanmışlardır. Vilem Flusser fotoğraf makinesi için; “*Aynı açıdan fotoğraf makinası veya genelde her türlü aygıtın simge üretme amacına yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Aygıt kendi içinde barındırdığı kurallara göre simgesel yüzeyler üretir. Fotoğraf makinası, fotoğraf üretimi için programlanmıştır ve üretilen her fotoğraf da programlanmış yeteneklerin somutlaşmış bir görünümüdür. Bu yetenekler çok geniş ancak sınırsız değildir. Bu yeteneklerin toplamı bir fotoğraf makinası ile yapılabileceklerin tümüne eşittir.*”<sup>128</sup> tanımlamasını getirir. Teknik açıdan bakıldığında bu tanım yeterlidir.

Paul Strand ise, araç ile görme arasında bir bağ kurar ve; “*Fotoğraf makinaları yalnızca görme yoluyla (mikrofotoğraf ve uzaktan algılama) daha fazla anlamayı mümkün kılmamış, görme uğruna görme düşüncesini besleyerek görmenin kendisini değiştirmişlerdir.*”<sup>129</sup> biçiminde bir yaklaşımla, görmenin nitelik değiştirmesine vurgu yapar.

Bu iki görüşte fotoğraf makinelerinin sonuçlarına dair iyi tespitlerdir. Ancak diğer taraftan fotoğraf makineleri fotoğrafçı ile nesnesi arasındaki ilişkide belirleyici unsurlardan bir tanesidir. Fotoğraf makineleri bir araç olmalarına karşın, bulunduğu yıllardan bu yana (cep telefonlarından öncesine kadar ki zaman) ona sahip olana bir ayrıcalık sağlamıştır. İnsanların görüntüsünü kayıt altına alan ve yine insanların

<sup>128</sup> Vilem FLUSSER, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, 30.

<sup>129</sup> Susan SONTAG, **Fotoğraf Üzerine**, 113.



görsel belleğini oluşturan bu araç, aynı zamanda araca sahip olan insana, çok uzun yıllar boyunca, ilgi duyulmasına neden olmuştur. Fotoğraf makinesinin bir iktidar kurma nesnesi olduğu söylenebilir. Bu da, fotoğraf makinesi, nesne ile fotoğrafçı arasındaki mesafeyi arttırır ya da azaltır.

Fotoğraf makinesi bir iktidar nesnesi olarak kullanılıyorsa, mesafe artar, konu ile iletişim kopar ve konu 'öteki'ler arasına katılır. Bu durumda makinenin işlevi mesafeyi arttırır. Eğer fotoğraf makinesi fotoğrafçı tarafından olabildiği oranda sadece bir araç olarak kullanıldığı takdirde mesafe azalır, iletişim başlar ve konu, böylelikle samimiyet içinde kendinin ortaya çıkarılmasına izin verir.

Nesne, kendisine yöneltilen makineyi bir tehdit olarak algıladığında kendini olduğu hali ile gösteremez, kendini saklar. Gerekteğinde kendisini göstermeyecek olan maskeler kullanır. Ve fotoğrafçı ile kendisi arasında bir köprü kurulmasına izin vermez. Böylelikle iletişime dair hiçbir kanal da mevcut olamaz. Kültürel konular, kültürel kodlar üzerine çalışan fotoğrafçı için, verinin bir maskeye dönüşmesi, tüm çalışmanın başarısız olması anlamına gelir. O nedenledir ki, bu tür çalışmalarda fotoğrafçı makine ve nesne arasındaki iletişim, fotoğrafçının ve makinenin var ama yok olabildiği oranda iyi sonuç verecektir.

Bu nedenlerle nesneye veya Mekana dışardan bir göz gibi değil ama, içerden bir gözün bakıyor bilinci ve farkındalığı ile, bulunduğu mekanın fotoğraflanması 'yabancılaşma' nın önüne geçer. Thoreau "*Gördüğünüzden fazlasını söyleyemezsiniz*" derken görmenin duyular arasındaki önemine işaret eder. Ancak bu cümle ile Thoreau, görme dışında var olan diğer duyularla birlikte, görülmeye değer bulunduğu şeylerle ilgili varsayımlara bağlı bir görmeden bahseder. Oysa ki Strand, bir şeyin algılanmaya değer olup olmadığı düşüncesinden bağımsız olan algılamanın (ki bu yaklaşım modernist tavırları canlandırmıştır) fotoğraflanmasının peşinden gitmiştir. Sontag'ın; "*(...) doğası gereği fotoğraf, bir resmin yapabileceği gibi*

*konusunu aşamaz. Bir fotoğraf, modernist resmin bir bakıma en büyük amacı olan görselin üzerine çıkamaz*”<sup>130</sup> düşüncesi Strand’ın fikrini destekler niteliktedir .

### **- Fotografik Teknik**

Fotoğraf tekniğe dayalı bir disiplindir. Fotoğraf makineleri, objektifler, baskı aygıtları ve daha birçok unsur bir araya gelir ve nihayetinde iki boyutlu düzlemde görüntüler elde edilir. Fotoğraf bulunduğundan bu yana özellikle nihai baskının nasıl olması gerektiği, teknik performansın kendi başına fotoğrafı var etmeye ve konunun ifade edilmesinde bir araç olup olmadığı konusunda tartışmalar yaşanmıştır.

Diğer taraftan bu tezin temel aldığı Antropolojik fotoğraf sınırları içinde teknik yetkinliğin sınırlarının çizilmesi önemlidir. Heidegger’ in deyişi ile; “*Teknik bir açığa çıkartma biçimidir.*”<sup>131</sup> Fotoğraf teknik bir araç olarak hem açığa çıkarma yetisine hem de dönüştürme özelliğine sahiptir. Fotoğrafın ‘dönüştürme’ özelliği, özellikle sanat düzleminde fotoğrafı sanat nesnesi sınıfına sokar.

Ancak antropolojik fotoğraf bağlamında ise teknik; ancak ‘yeteri’ kadar olduğunda, konunun önüne geçmediği sürece anlamlıdır. Bunun kararını doğaldır ki fotoğrafçı verecektir. Teknik yetkinliğe gerek duymayan bazı fotoğrafçılar özellikle kültürel bağlamdaki fotoğrafları yine çekebilirler. Ne var ki yanığı bu noktada kendini gösterir. Çünkü teknik bilgiye sahip olunabildiği oranda ‘yeteri kadar’ tekniği uygulamak mümkündür.

Burada bahsedilen teknik performanstaki temel ölçüt, nesnenin kendini temsil edebilecek kadar teknik beceridir. Bu konuya ilişkin bir örnek vermek gerekirse; özellikle bugünün fotoğraf teknolojisi içinde, fotoğrafçı örneğin bir tuş ile ‘kırmızının tonu’ nu değiştirme olanağına sahiptir. Fotoğrafın sınırları içinde o kırmızıya müdahale etmek etkiyi değiştirecektir. Ancak antropolojik bağlamda,

<sup>130</sup> A.g.k., 113- 115.

<sup>131</sup> Martin HEIDEGGER, *Teknik ve Dönüş*, 17.

böylesi bir yaklaşım bilgiyi yok edecektir. Bu sebeple fotografik tekniğin keyfi kullanımı, bu bağlamdaki fotoğrafın sınırlarının dışında kalmak zorundadır.

### - Işık

Bilinen karşılığı ile “photography” sözcüğü: ışıkla çizgi, ışıkla çizgi çizmek anlamındadır ve fotoğrafın işlevi ile de örtüşmektedir. Nesnelerin görünürlüğünü sağlayan ışık, insan tarihi boyunca da kavramsal yaklaşımlara sahip olmuştur. Bir fiziksel olgu olarak ışık, neredeyse bütün mistik /dinsel metinlerde ‘tanrı esini aydınlanma’ olarak kabul görmüştür. Işığa bu kadar derin anlamlar yükleyen insanlık, varlığının ana kaynağı olarak da onu görür.

Bu kadar derin anlamlarla donatılmış olan ışık, sanat tarihinin ve özellikle görsel tarihin temel sorunlarından biri olarak kabul edilmiştir. Heykeltıraşlar heykellerini, ressamalar resimlerini ışık ile yapmışlardır. Fotoğrafın bulunması, ışığın anlamını daha da genişletmiştir. Fotoğrafın varoluş nesnesi ışıktır. Işık olduğu sürece fotoğrafa vardır. Emmanuel Levinas’a göre görme edimi, nesneyi kendi derinliğinden çıkaracak bir karşılaşmanın sonucudur. Ve görmeyi mümkün kılan ışığın var oluşudur. İdealizm yani akıl felsefesinde nesnellik, öznelliğe dönüştürülebilir. Buna bağlı olarak şu eklenebilir; ışıktaki nesnellik, öznelğin kendisidir ve nesne aydınlatılabilir.<sup>132</sup>

Işık, fotoğrafın temel öge olmasından ötürü fotoğrafçıları üzerinde çokça durduğu, araştırdığı bir unsurdur. Hatta resim disiplini içinden çıkmış fotoğrafta, sanat tarihinin ustalarının resim yaparken üsluplaştırdıkları ışık tavırlarını fotoğraflarına taşıyarak, çözümlemelere gitmişlerdir. Bütün bu yaklaşımlar, fotoğrafçıları nesnenin görünümünden çok, ışığın görünümü üzerine eğilimlere neden olmuştur. Bir anlamda ‘ışığın fotoğrafını çekmek’ deyimini, sorunu daha anlaşılabilir kılması açısından kullanılabilir.

<sup>132</sup> Emmanuel LEVİNAS, *Zaman ve Başka*, 89.

Bu yaklaşım, antropolojik bağlamda ele alınan fotoğraf için bir sorun olmaktadır. ‘Işık fotoğrafını çekmek’ niyeti olduğunda, nesnelere olduğu gibi değil, ışığın o nesnelere gösterdiği gibi çekmek durumu ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle; nesnelere gösteren ışık, nesnelere ışık içinde karanlığa gömer.

Işık bir nesneyi ‘nesneyi kendisi olma halinden’ farklı gösterecek özelliği vardır. Üstelik bu sadece bir değil, birden çok farklı görünüme, çeşitli renklere, olduğunun dışındaki anlam’a götürecek bir karakterdir. Işık, öznenin kendisi de olan mekanı ve onu içine alan tüm nesnelere üzerinde muazzam etkileyici olabilir. Fotoğrafın atmosferini gerçeklikten uzak, mesela olduğundan daha şiirsel, ya da daha şiddetli bir pozisyona sokabilir. O nedendir ki ışık, nesnenin önüne geçecek estetik bir unsur değil, nesneyi gösteren bir aydınlatma olmak zorundadır.

Sanat yapma niyetinde olan kişinin, bu serbestlikte istediği biçimde ilerlemesinde bir sakınca yoktur. Etno-fotografik çalışmalarda böylesi bir özgürlük, anlam deformasyonuna sebep olabilir. Aslında bu bozulma sadece ışığın değil, fotoğrafı oluşturan tüm teknik, düşünsel ve yaklaşım öğelerinin kullanımının etkisidir. Tarafsız olma gayesi, fotoğrafı yalnızca ‘gösteren’ konumuna sokarken, onu oluşturan özelliklerin kullanımında, konunun kendisini olduğu gibi gösterecek bir estetik yaklaşıma da engel olmamak gerekir. Görselin oluşturulmasındaki bu özenli sürecin devamında, onu okuyacak kişinin konuya olan hakimiyeti ile anlamını bulur, ya da bulamaz. Şöyle ki; “Kişinin görsel deneyimini düzene sokmasına yarayan zihinsel donanımın bazı yönleri değişkendir ve bu değişken donanımın büyük kısmı kültürden kültüre değişir, yani kişinin deneyimlerini etkileyen toplum tarafından belirlenir. Bu değişkenler arasında, kişinin görsel uyarımları sınıflandırmasını sağlayan kategoriler, dolaysız biçimde gördüklerini tamamlamak için kullanacağı bilgi, gördüğü yapay nesnenin türüne göre benimseyeceği tavır bulunmaktadır.”<sup>133</sup> şeklinde Michael Baxandall’ın bir açıklaması vardır.

---

<sup>133</sup> Michael BAXANDALL, *15.Yüzyılda Sanat ve Deneyim*, 68.

Fotoğrafta doğal ışığın yanı sıra, gerekli görüldüğü takdirde 'aydınlatma' nesnesi olarak yapay ışık/ flaş kullanılabilir. Ancak estetik bir görsellik kazandırmak ve bunun üzerinden okuma yapmak için kullanılacak olan flaş, konuya olan yaklaşımı tamamen farklı bir yöne çevirebilir. Işık, nesneyi tanımlıyorsa kullanımda bir sakınca yoktur. Dışsal bir etki oluşturması halinde flaş kullanımından vaz geçmek doğru karar olacaktır. Işık, nesneyi görünür ama aynı zamanda da kavranılır kılar. Çünkü Levinas; *"(...) kendinden başka şeyle karşılaşma olanağını sağlayan ışık, bu başka şeyle karşılaşmayı sanki o şey zaten benden çıkmaktaymışçasına sağlar."*<sup>134</sup> cümlesiyle de bunu açıklığa kavuşturmuştur.

Fotoğraf bilindiği üzere çok farklı alanlarda farklı amaçlarla kullanılır. Bu tezin gayesi, fotoğraf ve antropoloji gibi iki disiplinin birlikteliğinden elde edilen kazanımların konuya nesnel yaklaşımda bulunabilme ve nesnenin kendi olabilmesine izin vermesidir. Ve ışık da nesnelere kendilerini gösterebilmenin yapıtaşlarından biri olmak durumundadır.

### 5.3. Antropolojik Fotoğrafın Yapılanmasında Estetik Kavramı

Sanat dışı alanlara dair yapılan çalışmalarda araştırmacının serüveninde ele alması gereken konulardan biri de, estetik dili belirleyebilmektir. Bazı görüşlere göre sanat içermeyen disiplinler estetiğin alanına girmemektedir. Dolayısıyla buradaki bakış açısı son derece kritiktir. Antropoloji disiplini için de bu kaygıyı taşımak gerekir. Özellikle antropolojik nesneye yönelen fotoğrafçının kullanacağı dil, yeteri kadar nesnenin kendisini ifade edebilmesine olanak vermelidir.

Antropolojik fotoğrafın temel aldığı sorun da tam bu noktadadır. Antropolojik nesnenin ele alınırken estetik kaygıların nasıl çözülmesi gerektiği, bilginin

<sup>134</sup> Emmanuel LEVİNAS, *Zaman ve Başka*, 94.

aktarılmamasının belirleyicisidir. Şunun belirtilmesinde yarar vardır; antropolojik fotoğraf, estetik kavramının dışında değil, merkezindedir. Ancak kritik olan nokta estetik olgunun var olup olmaması değil, ‘nasıl bir estetik’ olması gerektiğine yanıt aramak gerektiğidir. Fotoğrafçının nesneyi bir özne gibi ele alması ya da nesnenin fotoğrafçıya olan yaklaşımındaki açıklığı, netliği önemlidir.

Bu konuyu ele almadan önce, kısaca estetik düşüncenin gelişimine bakmak gerekir; modern felsefi estetik kavramını şekillendiren isim olarak kabul edilen Alexander Baumgarten, ‘Güzel üzerine düşünme, onun ne olduğunu araştırma sanatıdır’<sup>135</sup> dediğinden bu yana yaklaşık 3 asır geçmiştir. Onun felsefe tarihindeki önemi, rasyonalist gelenek içerisinde duyu ve algıları ön plana çıkararak, yeni bir alan açmış olmasıdır.

İlk defa, 1735 yılında ‘Şiirin Gereklikleri Üzerine Felsefi Meditasyonlar’ başlıklı doktora tezinde estetik terimini kullanmıştır. Tezinde estetik ve bilgi konularının ele alındığı görülmektedir. Buna ek olarak; bilgi kendi içinde ‘mantıksal bilgi’ ve ‘duyusal bilgi’ olarak iki ayrı kategoride incelenir. Üst bilme yetisi ile mantığı, alt bilme yetisiyle de duyusallığı yani estetikten, bahsettiği anlaşılır. Duyusal bilginin ayrı olarak ele alınması gerektiğini ifade etmektedir. Ayrıca çalışmasında Yunan filozoflarından etkilendiği de görülür.<sup>136</sup>

İnsan, varolduğundan bu yana dünya ve onu oluşturan her şey ile –kendisi de dahil- sürekli iletişim içindedir ve o dünyanın hem kendi temsili, hem de kavramsal olarak sanat yapıtında nasıl yapılandırıldığı/yapılandırılacağı, sanat yapıtının temel sorunudur. O günden bu yana ‘estetik’ üzerine düşünen, yorum yapan, yeni anlayışlar getiren felsefecilerle karşılaşmak söz konusudur. Estetik konusunda yazan, geçmişi ve günümüzü etkisi altına alan düşüncelerin neredeyse hepsi, Batı Dünyası merkezlidir. Bu Batı dışı kültürlerin estetiğe dair kaygılar taşımadığını göstermez, sadece Batı düşüncesinin, kendini dünyanın merkezine koyması anlamına

<sup>135</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_Gottlieb\\_Baumgarten](https://tr.wikipedia.org/wiki/Alexander_Gottlieb_Baumgarten) (25 Kasım 2019) Alexander Gottlieb Baumgarten.

<sup>136</sup> <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/760347> (26 Kasım 2019), **Baumgarten'in Felsefesinde Estetik ve Mantık**, İstanbul University Press, Felsefe Arşivi - Archives of Philosophy, Sayı/Issue: 49, 2018  
DOI: 10.26650/arcp2018-591061

gelmektedir. Bunun sebebi ise; bir arada yaşamının güçlü temellere oturabilmesi için, duyulara da ihtiyaç duyulur ve ortak değerler, ortak davranışlar ve kurumsal yapılara itaat bu düşüncenin temel aldığı felsefedir.

Terry Eagleton bu konuya; “*Estetik olan, aklın mükemmelliğinden pay alan, ama bunu ‘bulanık’ bir tarzda yapan varoluş alanıdır. ‘Bulanıklık’ burada ‘karmaşa’ değil, ‘kaynaşma’ anlamına gelir.*”<sup>137</sup> der. Bir arada yaşayabilmenin önemi bu ‘kaynaşma’dan geçmektedir.

Buna ek olarak Eagleton; “*Ekonomik hayatta, bireyler, yapısal olarak birbirlerinden yalıtılmış ve çatışkılı haldedirler; siyasi düzeyde, bir özneyi ötekine bağlamak için soyut haklardan başka hiçbir şey görünmemektedir. Duyguların, duygulanımların ve kendiliğinden bedensel alışkanlıkların bu ‘estetik’ alanının önem kazanmaya başlamasının bir sebebi de budur. Görenek, dindarlık, sezgi ve kanı, artık bir başka türden soyut, atomlara ayrılmış toplumsal düzenle bir araya gelmelidir. Üstelik, mutlakçı erk bir kez devrildi mi, artık her bir özne, kendi kendisinin öz-yönetim mercii olarak işlevde bulunmalıdır. Eski merkezi otorite, parçalara bölüştürülmeli ve yerelleştirilmelidir: Sürekli siyasi gözaltından kurtulan burjuva özne, kendi içselleşmiş yönetiminin yükünü üzerine almalıdır.*”<sup>138</sup> düşüncesindedir.

Kendi içini böyle çözümleyen yönetim şekli, kendi dışını da kendine göre konumlandırır, yani görmek istediği şekilde görür. Özellikle de kendi dışında kalan kültürler, bu yaklaşımdan fazlasıyla etkilenirler. Bu anlayışın şekillendirdiği zihin, kaçınılmaz olarak kendisini merkeze koyar ve tüm estetik yapılanmasını kendi zihinsel yapılanması üzerinden inşa eder. Bu zihindeki estetik yaklaşımın geçerli olduğu için nesnelere, bu düşünceye hakim estetik için vardır.

Fotoğraf, özellikle antropolojik fotoğraf bundan payını fazlasıyla alır. Bu konuda Elizabeth Edwards’ın 19.yüzyıl sonunda batılı bir fotoğrafçının çektiği

<sup>137</sup> Terry EAGLETON, *Estetiğin İdeolojisi*, 32.

<sup>138</sup> A.g.k.41.

Andaman Adaları yerli fotoğrafları üzerine söyledikleri, yukarıda değinilmeye çalışılan konuyu destekler niteliktedir. Edwards, Andaman Adaları fotoğrafları için, Andaman Adalarında yaşayan yerlilerin gerçekliğini göstermediğini ifade eder. O fotoğrafların, onu çeken fotoğrafçının gerçekliğini gösterdiğini savunur. Bir anlamda Batı'nın gerçeklik üzerinden dış dünyaya bakışını özetler.<sup>139</sup> Bu bakış da, estetiğin ideolojik bir mesele olduğunu ortaya koymaktadır.

Tüm kültürlerle ve o kültürlerin göstergelerine hak ettikleri değerin verilmesi gerekmektedir. Bu olmadığında ise kültürleri estetiğin ideolojisiyle yok etme amacını taşıdıkları da net bir şekilde görülmektedir. İnsanlık Tarihi estetiğin ideolojisine kurban edilmiş binlerce kültür ile doludur. Kendi dışındaki kültürlerle 'öteki'ler olarak bakan düşünce, kaçınılmaz olarak o kültürlerin okunmasını, kendi ürettiği söylem üzerinden değerlendirir ve onları 'alt kültür'ler tanımlaması içine alır.

Bu konuda 'güzel' üzerine Kant'ın Afrikalı Zenciler için söyledikleri bu bakışın acı bir özetidir. "Afrikalı zencilerin, doğal olarak, yüzeyselin ötesine geçen bir duyguları yoktur. Bay Hume, herkesi, bir Zencinin yetenek sergilediği tek bir örnek olay göstermeye davet eder ve ülkelerinden başka yerlere taşınan yüzbinlerce siyah arasında, birçoğu azat edilmiş olmasına karşın, bilim ve sanat alanında büyük bir şey ya da övgüye değer başka bir nitelik sunmuş tek bir zenciye rastlanmadığını, oysa beyazlar arasında en alt tabakadan birilerinin sürekli yukarıya yükseldiğini ve üstün yetenekleriyle dünyada saygı kazandığını öne sürer. Bu iki insan ırkı arasındaki fark bu kadar temeldir ve renk kadar zihinsel kapasite bakımından da büyükmüş gibi görünüyor. Onların arasında yaygın olan fetiş dini, herhalde, insan doğası bakımından olabilecek en düşük yüzeyselliğe batmış bir tür putperestliktir. Bir kuş tüyü, bir boğa boynuzu, bir deniz kabuğu ya da sıradan bir nesne, birkaç sözle kutsanır kutsanmaz, yemin törenlerinde bir hürmet ve niyaz nesnesi olur."<sup>140</sup> Bu cümlelerden de anlaşıldığı üzere bahsi geçen kültüre dair aşağılama, kültürü tanımama söz konusudur. Bu sadece örneklerden biridir.

<sup>139</sup> F.KEYMAN – M.MUTMAN –M.YEĞENOĞLU , **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, 222.

<sup>140</sup> İmmanuel KANT, **Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler**, 59.



Antropolojik fotoğraf, bu düşüncelerin şekillendirdiği estetik bakışın dışında kalmak zorundadır. Konunun net olabilmesi açısından tekrar etmekte yarar vardır: Bu dışlama antropolojik fotoğrafın estetik dışı bir yapılanma içinde olması gerektiği anlamına gelmemektedir. Bu konuda doğru yaklaşımların olduğu da bir gerçektir. Özellikle Ortaçağ Estetiği içinde bir yaklaşımın bilinmesinde yarar vardır. Aziz Thomas'ın ilk defa dillendirdiği 'Organizma Estetiği' deyimini, başlangıç için doğru olabilir. *"Thomas'ın ontolojisinin daha önceki konular karşısındaki kendine özgülüğü, bir varoluş ontolojisi olmasında, her şeyden önce ipsum esse'yi, yani somut varoluş edimini öne çıkarmasında yatar."*<sup>141</sup> Thomas'ın düşüncesi, estetik kavramı nesnelere dünyasında, nesnelere hayat bulur.

Buna ek olarak; "Nesne ontolojik olarak güzel yargısı verilmeye yatkındır, ama güzel olduğunun söylenebilmesi için bakan kişinin bilen ile bilinen arasındaki oranı gerçekleştirerek ve eksiksiz organizmanın tüm uyumlu oranlılığını saptayarak, bu kusursuzluğun gözleri önünde ışık saçışından tam olarak ve özgürce haz duyması gerekir."<sup>142</sup> Bu yaklaşımdan her konuda olduğu üzere estetik meselelerde de bilginin okumalarda yaratabileceği farklılığı görmek mümkündür.

13.yüzyılda yaşayan Aziz Thomas (Aquino Thomas) nesnenin biçimi ile özü arasındaki iç içe geçmişliği ve nesnenin kendi başına güzelliğini ortaya koymasıyla, Aristotelesçi görüşü bir adım daha ileri götürmüştür. Resim tarihinde ise bir örnek çok önemlidir. Bu ressam Jan Vermeer'dir. Vermeer dönemdaşı olan optik bilimci ve felsefeci Baruch Spinoza ile yakınlığının sonuçlarına bakmakta yarar vardır. *"Sonsuzluk kavramını eksen alan başka bir rasyonel ve kapalı sistemden daha önce bahsetmiştik. Öyle görünüyor ki burada Vermeer ile Spinoza'nın konuları arasındaki bir başka temel benzerliğe değiniyoruz. Felsefi bir öğretisi ile bir sanatçının yapıtı arasında ne kadar benzerlik bulunabilirse Spinoza ve Vermeer'in sistemleri tüm bu benzerlikleri göstermektedir."*<sup>143</sup> Spinoza'nın; *"Tanrı, sonsuz evrenle özdeşir"*<sup>144</sup> düşüncesi, Vermeer'in resimlerinde hayat bulur.

<sup>141</sup> Umberto ECO, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, 128.

<sup>142</sup> A.g.k., 136.

<sup>143</sup> Pontus HULTEN, **Vermeer ve Spinoza**, 69.

<sup>144</sup> A.g.k., 54.

Spinoza'nın bu sözü, dünyanın bütün nesnelere eşit olduğu, birinin diğerinden üstün olmadığı düşüncesini ortaya koymaktadır. Vermeer'in resimlerinde yer alan tüm nesnelere, oldukları gibi yer alması ve bunu gösterecek ışık ile resmedilmiş olmalarından bu yaklaşım anlaşılmaktadır.

Pontus Hulten, 'Vermeer ve Spinoza' adlı kitabında, bu konuyu derinlemesine ele alır ve, "*Hollandalı ressamın sıklıkla yaptığı gibi, keyfi olarak yerleştirilmiş figürlerle bir iç mekanı değil, tüm öğelerin kendi aralarında rasyonel bir ilişkinin olduğu bir bütünü resmeder.*"<sup>145</sup> cümlesi ile nesne ve ışığa dair olan ilişkiden bahseder. Vermeer'in resimlerini sadece perspektif ve yerleştirme arasındaki ilişki üzerinden okumak doğru olmaz. O tüm bu unsurları bir temel öge ile birleştirir. Işık Vermeer'in resimlerinde sadece nesnelere görünür kılmaz, aynı zamanda nesnelere arası ilişkiyi sağlayan, onları birbirine bağlayan unsurdur.

Dolayısıyla resimlerinde görünür olanı saklamayıp, mekandaki nesnelere izleyici tarafından 'oldukları haliyle' görünmesini sağlayacak ışık kullanılmıştır. Aynı kaynaktan gelen bir ışık olmasına rağmen, mekânın derinliğini algılayacak ve nesnelere detaylarının da görünebilecek şekilde bir teknik kullanımı tercih edilmiştir. Böylelikle tüm nesnelere tanımlanabilirlerdir. Koyu gölgelerden ve kontrast etkiden uzak durarak, insanın gerçeklik içindeki doğal görünüşleri, çevresiyle ilişkisindeki olağanlığı, yaşam tarzlarının bedendeki yansımalarını ortaya koymak amaç edinilmiştir.<sup>146</sup>

Bir mekânın algılanması nesnelere bir arada olmalarındaki etkileri ve birbirleriyle olan ilişkisi sonucu gerçekleşir. Nesnelere mekân içinde konumlanması, aralarındaki oransal farklılıklar, renk bütünlüğü, ışık, perspektif gibi unsurlar bu algı sürecinde etkindir. Ne var ki, iki boyutlu düzleme aktarılan nesnelere, izleyici üzerinde bıraktıkları izlenimi salt biçimsel bir okuma ile yapmak uygun değildir. Mekânın kendi varlığı, aurası, atmosferin yarattığı etki, gerçeklikten koparılmış ama

---

<sup>145</sup> A.g.k., 65.

<sup>146</sup> A.g.k., 32, 45.

gerçekliğin bir analogisi olarak karşımıza çıkar. Fotoğrafi görsel anlamda güçlendirecek olan şey aynı zamanda, izleyici ile kurulacak bağıdır. Fotoğrafın çekildiği zamanlara gönderme yapacak kültürel kodlar kadar, insanların bakışları da yaşadıkları zamanın algılanmasında önemli bir yer tutar.<sup>147</sup> Vermeer'in resimlerinin sanat tarihinde çok önemli yeri vardır. Özellikle nesnelere ve onlar arasında kurulan diyalektik bağa dair olan yaklaşımı dikkate değerdir. Antropolojik fotoğrafın da üzerine inşa edileceği yaklaşım buradan başlar. Hiç bir şey diğerini yok edecek bir yapıda olmamalıdır. Sadece kendisi ve oradaki tüm unsurlarla etkileşim halinde olmasında yarar vardır. Bu nedenlerle fotoğrafçı, kendi zihnindeki estetik bilgi ile değil, nesnelere dışarı vurduğu estetik ile uğraşmak zorundadır.

Ortaçağ estetik düşüncesi içinde kendisine çok yer edinememiş olan 'organizma estetiği', fotoğrafın bulunması ve fotoğrafın nesnelere dünyası ile olan nedenli bağından dolayı, 19.yüzyılın sonlarında terminoloji değişimiyle yeniden hayat bulur. Alfred Stieglitz'in çıkarmış olduğu Camera Work adlı dergide sürekli eleştirel yazıları çıkan Sadakichi Hartman'ın 1910 yılında yazmış olduğu, 'On the Possibility of New Laws of Composition' adlı makalede; 'Bütün doğal objeler farklı özelliklere sahiptir. Her obje (Whitman'ın özgür versiyonları gibi) kendi kompozisyonunu ortaya koyar. Formu ve yapısı, hatları ve düzlemleri ile espas da kendini tanımlar.'<sup>148</sup> cümleleri bu düşünceyi desteklemektedir.

Diğer taraftan yine Edmund Husserl'in ortaya attığı ve Martin Heidegger'in başka bir boyuta taşıdığı 'nesnenin kendisine dönüş' diye nitelenebilecek bakışı içeren fenomenolojik düşünce, nesnelere dünyasını, dolayısıyla kültürel veri olarak kabul edilen tüm göstergeleri ele almak için iyi bir yöntemdir.

Edmund Husserl'in öğrencisi olan Moritz Geiger, fenomenolojik yaklaşımın estetik alanındaki tezahürünü çok iyi bir karşılaştırma ile verir; "(...) *Estetik yaşam için ise özellikle birbirine karşıt iki tutum çok önemlidir. İçer ve dışarı yönelik yoğunlaşma (konzentration). Duygusallık, içer dönük yoğunlaşma yaşamı en tipik örnektir. Dingin bir akşam vakti, kendini çevreyi saran gize kaptırarak, kırlarda*

<sup>147</sup> Kamil FIRAT, *Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu'ndan Çarlık Rusya'sına Bakmak*, 87.

<sup>148</sup> Sadakichi HARTMANN, *The Art of Photography 1839-1989*, 'On the Possibility of New Laws of Composition (1910)'- 'Kompozisyonun Yeni Kurallarının Olanaklarında (1910)',160.

*duygularla soluklanmış dolaşılır. Uzaklar, ışıldayan kokulu atmosfer, tüllemiş ama yine de belirgin renkler tadılır. Fakat görüntünün bütün bu nitelikleri, bilince teker teker verilmemiştir. Duygular aslında görüntü için değildir; duyguları görüntünün kendisi ilgilendirmez.(...) Biz görüneni değil, duygularımızı yaşarız, tadarız. Manzara sadece duyguları uyandıran bir şeydir.(...) İçeride dönük yoğunlaşmada duygular yaşanır. Duygulara değil de manzaranın kendisine yönelirse, görülen bambaşka bir şekilde yaşanır. Bu durumda yoğunlaşma, yönünü görünene çevirmiştir. Uyanık gözlerle ona bakılır, bütün ayrıntılar gözlenir: Tarlalar, evler, ormanın görüntüleri görülür. Manzara insanın yönelmesinin dışında kalmaz, ilginin merkezi odur. İnsan kendisini ondan gelen ışıklara açar. Bu ayrıntılar, dışa yönelik durumu değiştirmeden duyguları etkiler: Yaşanan dışa yönelik bir yoğunlaşmadır. İçeride ve dışa yönelik yoğunlaşma, estetik tutum bakımından aynı değerdedir midir? Kuşkusuz, sadece dışa yönelik yoğunlaşma, özel estetik bir tavrıdır.”<sup>149</sup> Bu karşılaştırma, özellikle fotoğrafın nesnel dünyası ile nedenliliği üzerinden okunduğunda, fotoğrafın temel bakışının görünen üzerinde yoğunlaşması ve estetik yapılanmanın fotoğrafçının bakışlarında değil, nesneden makineye ve dolayısıyla göze gelen ışık ışınlarının şekillendirmesi, özellikle kültürel konulara yönelen fotoğrafçılar için olması zorunludur.*

Kültürel konularda çalışma yapan fotoğrafçıların yukarıdaki karşılaştırmayı, fotoğrafın nesnel ile olan nedenliliği üzerinden bir okuma yapmasında fayda vardır. Yani fotoğrafçının nesnenin görünen hali üzerinden bir estetik yapı oluşturabilmesi için, nesnenin fotoğrafçıya ne gösterdiğinin üzerinde durması gerekir. Bu estetik karşıtı bir söylem değildir, dokümanter fotoğrafın kendi estetiğidir.

Sonuç olarak; her bir nesne bir varlık olarak bu dünyada var olmayı hak etmektedir. Bu nesnelere önce kendileri olarak vardırırlar. Estetik düzleminden bakıldığında da her bir nesne, kendi varlığının dışı durumlarının sınırlılığı içinde estetiklidir. O estetiği bulup çıkartmak, fotoğrafçının görevidir.

---

<sup>149</sup> Moritz GEİGER, *Estetik Anlayış*, 32.

## 6. ANADOLU'DA BİR KÜLTÜREL TOPLULUK OLARAK YÖRÜKLER / TÜRKMENLER

Bu tezin konusu olan Yörük ve Türkmenlerde, binlerce yıllık kadim tarihleriyle büyük bir kültür inşa etmişlerdir. Bu inşa ettikleri kültürleri hem kendi bedenlerinde, hem de yüzlerce koda dönüşmüş nesnede ortaya koymuşlardır.

Bu inşa edilen kültür, tüm dünyaya kendini göstermektedir 'Bir veri aktarıcı olarak Antropolojik fotoğraf' adını verdiğim bu çalışma, o nesnelerin bana gösterdikleri üzerinedir.

Üzerinde yaşadığımız Anadolu toprakları, coğrafi bakımdan doğuyla batıyı, kuzeyle güneyi –ve tersi yönlerde- birbirine bağlayan bir konumdadır. Bu coğrafi konumu onu; insanlık tarihi boyunca yer değiştirmelerin, göç etmelerin ana geçiş noktalarından biri yapmıştır. Anadolu'da yapılan araştırmalar ve çıkan bulgulara bakıldığında yüzbinlerce yıl geriye giden izlere rastlamak mümkündür. Bu konuda "Denizli'nin Kocabaş beldesinde 2002'de tesadüfen bulunan fosil insan kafatası kalıntılarının 1.1 milyon yaşında olduğu tespit edildi. Bu kalıntılar sayesinde Anadolu'nun, Afrika'dan çıkan ilk insanın dünyaya yayılımı sırasında geçtiği, yaşadığı yerlerden biri olduğu ispatlandı."<sup>150</sup> şeklinde çıkan haber, Anadolu'nun tarihinin geçmişinin ne kadar gerilere gittiğinin bir kanıtı olarak gösterilebilir.

Anadolu'nun yerleşik hayatına bakıldığında ise; özellikle Göbeklitepe buluntuları ile birlikte- onbinlerce yıl ile ifade edilecek bir tarih söz konusudur. Bu kadar eski tarihi olan Anadolu coğrafyası, bu özelliğinden dolayı çok farklı kültürlerin izlerini bıraktığı ve hala yaşadığı özel bir yerdir. Yüzlerce farklı kültürün izlerine burada rastlamak mümkündür. Sadece küçük bir alana sıkışmış ve Hisarlık

---

<sup>150</sup> <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/bilim/anadoludaki-ilk-insan.html> (26 Kasım 2019), Atlas Dergisi, Anadolu'daki İlk İnsan, Haber: Tülay Zihni Özgür / Fotoğraf: M. Cihat Alçıçek, Atlas Haziran 2014 / Sayı 255

Tepesi'nde yer alan Troya antik kenti, birbiri üzerine inşa edilmiş on ayrı kültürel tabakadan oluşmaktadır.

Bu kent bile, Anadolu'nun çok kültürlülüğünü anlamak için iyi bir göstergedir. Anadolu'nun kültürel demografisi bu nedenle çok çeşitlidir. Bu çeşitlilik içinde bugün bile varlığını sürdüren birçok farklı kültürel grubun varlığı, bu coğrafyanın en büyük zenginliğidir.

Orta Asya'dan farklı tarihlerde bu topraklara gelmiş olan Türk Boyları da burayı yurt edinmişlerdir. Orta Asya'dan gelen bu grupların içinde Yörük ve Türkmen olarak adlandırılanları, gelenekleri, görenekleri ve kültürleri ile hala varlıklarını sürdürmektedirler.

Kimi kaynaklara göre Türkmen ve Yörük kavramları birbirinden çok farklı değildir. Etimolojik olarak Yörük kelimesi üzerinde çok tartışılmıştır. Bazı kaynaklarda her iki kavramın eş anlamlı olduğu bilgisine rastlanır. Yörük kelimesi 'yörümek' fiilinden türemiştir ve 'bir yerden başka yere yürüyen, aynı bölgede sürekli yaşamayan, göç eden' anlamını içerir. Aynı zamanda Orta Asya'dan gelen Oğuz boylarını (Türkmenler) ifade eden bir kelime olduğu da belirtilir.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/326550> (26 Kasım2019), Dr. Cahit Gelekcı, Türk Kültüründe Oğuz-Türkmen-Yörük Kavramları, Sayfa: 9-16.



Görsel 6.1.19.yüzyılda Anadolu'da Yörükler. (Eskişehir İnönü) 90756-0025 Albüm,  
Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu, Nadir Eserler Kütüphane



Görsel 6.2. 19.yüzyılda Anadolu'da Yörükler. (Bozüyük) 90756-0022  
Albüm, Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu, Nadir Eserler Kütüphane

Türkler ile ilgili olarak büyük araştırmalar yapan ve ‘Türklerin Tarihi’ adlı eseri ortaya koyan Doğan Avcıoğlu, kitabında Yörük ve Türkmenler ile ilgili olarak; *“Örneğin Çukurova, XIV. Yüzyıla değin yaşayan bir Ermeni Krallığı’nın merkezidir. Fakat XII. Yüzyıl başlarından beri sık sık Türkmen akınlarının ve yerleşmelerinin görüldüğü bölgedir. Ermeni Devleti’ni himaye eden İran Moğol Devleti’nin yıkılışı ve Memlük genişlemesi, Çukurova’da Türkmen yoğunlaşmasını arttırır. Çukurova, Üç-ok Türkmenlerinin yurdu olur. XV. yüzyılda bölgeden geçen Fransız elçisi de la Broquiere, Çukurova için “Bu çok güzel memleket, deniz ile dağlar arasında olup tamamıyla Türkmenlerle meskündür. Bunlar çok güzel insanlar olup çadırlarda otururlar”*der.”<sup>152</sup> şeklindeki yazısına şu açıklamayı eklemiştir; *“Fransız elçisi, Dulkadiroğulları’na bağlı otuz bin kadın süvarinin varlığından söz eder. Bunlar erkek gibi silah taşıyıp savaşır. Yine bu gezgine göre, Türkmen kadınları çok güzel ve iffetlidir, ama erkekten kaçmazlar. Türkmen ve Hristiyanların karşılıklı kırım, yağma ve tutsak alma olaylarına karşın, dinsel hoşgörü içinde oldukları belirtilir.(...)”*<sup>153</sup>

Anadolu coğrafyasına yayılan Yörük ve Türkmenler, Osmanlı İmparatorluğu içinde de varlıklarını zor da olsa sürdürmüşlerdir. Bozkurt Güvenç bu konuya şöyle değinmiştir; *“Türklere gelince, toprağa yerleşmeyi (yani köylüleşip güdülmeyi) onur kırıcı bulan Türkmen (Yörük) töresi, Osmanlı’nın son yıllarına doğru zayıf düşmekle birlikte, devletin göçebeyi reayalaştırma ya da kullaştırma çabalarına karşı başarıyla direndi, ayakta kaldı. Ancak özgürlüğünün bedelini, devlet gücünden, yönetimden uzak tutularak “akılsız ve idraksiz Türkler” aşağılamasına katlanarak ödedi.”*<sup>154</sup>

Bilindiği üzere bir toplumun devamlılığını sağlayabilmesi bazı şartlara bağlıdır. Ülkenin ortak kullandığı dili, dini, genetik özellikleri, tarihsel süreçleri ile beraber, toplumun karakterini belirleyecek olan gelenekler, görenekler ve ritüelleri olmalıdır. *“Bir toplumun uzunca bir zaman dilimi içinde kendi kültürlerinde her zaman var olduğuna inanılan, bir nesilden diğerine sözlü anlatım yoluyla aktarılan*

<sup>152</sup> Doğan AVCIOĞLU, **Türklerin Tarihi**, 2249.

<sup>153</sup> A.g.k., 2249.

<sup>154</sup> Bozkurt GÜVENÇ, **Türk Kimliği**, 171,172.



ve özü eski İnisiyatik Bilgilere dayanan kültür birikiminin toplamına 'gelenek' denir." <sup>155</sup> Geleneklerin sürdürülebilirliği, aile içi bilinçlendirme ile başlar. Doğumlarından ölüme kadar geçen süreçte, defalarca tekrarlanan ve uygulanan ritüellere tanıklık eden insanlar bir anlamda tarihin canlı örnekleridirler. Kültürlerinde, geçmişin izlerini bugün görmenin mümkün olduğu ritüeller, kuşaktan kuşağa aktarılan ve ders niteliği taşıyan hikayeler, davranış biçimleri, inanışlar, fiziksel görünümelerini dahi biçimlendiren bazı ritüel kaynaklı adetlerini görmek mümkündür. Ritüelin anlamı yalnızca dini törenler olarak düşünülmemelidir. Ritüel aynı zamanda, "(...) kökeni majik uygulamalara dayanan ve eski inisiyatik çalışmalarda kullanılan, daha sonra halk gelenek ve göreneklerinde şeklen uygulanan törenler(...)"<sup>156</sup> olarak da anlaşılır.

Bu özellikleri hala koruyarak yaşayan Yörük ve Türkmenler, zamanın tek tipleştirilmelerine karşı, olabildiğince direnmekte, geleneklerini geliştirerek korumaya çalışmaktadırlar.

Bugün Türkiye'nin özellikle Akdeniz Bölgesi, Toros Dağları ve özellikle Kuzey Ege bölgelerinde yaşayan Yörükler, kültürlerin doğal evrimi içinde kültürleriyle birlikte yaşamaya devam etmektedirler. Bir tarafta Orta Asya Şaman geleneğinin ateş, kötü ruhların kovulması gibi konulardaki gelenekleri, diğer taraftan -örneğin Toroslarda yaşayanlarda-, Akdeniz Uygarlıklarından Likyalılara ait bir takım görsel motiflerin, yaptıkları kültürel nesnelere devam ettiriliyor olması bu evrimin en iyi göstergeleridir.

Ağırlıklı olarak; -bölgesel farklılıklara karşı- tarım ve hayvancılıkla uğraşmakta, kültürlerinin göstergeleri ile bezedikleri halı, kilim, heybe dokumakta, oya işlemektedirler.

Bu tezde konu edinilen Yörük ve Türkmenler Kuzey Ege'de Çanakkale'ye bağlı Ayvacık ilçesinde üç köy ile (Kaşkaya, Çamtepe ve Çamkalabak), Balıkesir ili Edremit İlçesine bağlı bir köyde (Tahtakuşlar) yaşamaktadırlar. Ayvacık ilçesine

<sup>155</sup> Ergun CANDAN, **Türkler'in Kültür Kökenleri**, 384.

<sup>156</sup> A.g.k., 384, 385.

bağlı bu üç köy gibi dört köy daha vardır ve toplamda yedi köy, kültürlerini, geleneklerini ve ritüellerini kuşaktan kuşağa aktarmayı başarabilmiş sayılı köylerdendir. Yörük kültürü ve bunun gibi benzer kültürlerin varlığını devam ettirebilmesi, sadece o kültüre ait insanların yapabileceği bir şey değildir. Bu tüm insanların sorumluluğu altındadır. Kültürün sürdürülebilirliği için, yazılı, sözlü ve görsel bellek çalışmaları önemlidir. Bu anlamda fotoğraf, doğru kullanılabildiği oranda, bu kültürler yaşayacaktır.



Görsel 6.3. Kaşkaya Köyü.



Görsel 6.4. Kaşkaya Köyü ev.



Görsel 6.5. Kaşkaya Köyü kadınları.





Görsel 6.6. Köyde gündelik yaşam.



Görsel 6.7. Yörük Köyü, sokakta hayat.



Görsel 6.8. Köyde gündelik yaşam.



Görsel 6.9. Yörük evi, iç mekan.





Görsel 6.10. Yörük evi, yatak odası.



Görsel 6.11. Yörük evi kilim dokuma. Ahşap tezgah ve çıkırık başında kadınlar.



Görsel 6.12. Yörük evi. Kilim dokuyan kadınlar.



Görsel 6.13. Yörük evi iç mekan. Özel günlerde kullanılan kıyafetler.





Görsel 6.14. Yerel kıyafetleri ile Yörük kadınları





Görsel 6.15. Yerel kıyafetleri ile Yörük kadınları





Görsel 6.16. Yörük evi. Sünnet çocuğu yatağı.



Görsel 6.17. Yörük evi. Sünnet çocuğu yatağı.



Görsel 6.18. Yörük evinde sünnet çocuğu ve arkadaşları.



Görsel 6.19. Yörük çocukları.





Görsel 6.20. Yörük köylerinde sokak, ortak yaşamın ana mekanlarındandır.



Görsel 6.21. Yörük geleneğinde düğün öncesi toplanma.



Görsel 6.22. Yörük geleneğinde kadınlar için ‘çeyiz sermek’ hayatın en önemli ritüelidir.

Ali Rıza Yalman ( Yalkın ) kitabında Yörük düğününe dair ritüelden şöyle bahsetmektedir:

*“Gelin, evinden göçmeden iki gün önce, oğlan evine götüreceği çeyizleri ortaya serer; obanın kadını, erkeği çeyizi gezer, birer birer gidecek eşyayı seyreder ve bu sırada bir de dua okur:*

*“Allah mübarek etsin, kutlu olsun, soyka kalmasın” ( Allah uğurlu etsin, kutlu olsun, yoksul kalmasın).*

*Bu dualar arasında en çok kullanılanları; “Tatlı geçim, hayırlı zürriyet (çocuklar), allah güvendirsin.” Bu sırada kızın anası babası tebrik edilir ve daha çok mutlu günler görmeleri için dua alırlar. Çeyiz gösterme işine ‘sergi’ denir.”<sup>157</sup>*

<sup>157</sup> Ali Rıza YALMAN (YALKIN), **Cenupta Türkmen Oymakları I**, 262.



Görsel 6.23. Yörüklerde gelin başı hazırlanışı. Köyün kadınları gelinin anne evinde toplanır. Kızın saçlarına örgü yapan kadınlar, aralarında sohbet ederler. Gelin konuşmaz ve gülmez.





Görsel 6.24. Gelin ve damat pozu. Düğünde dallı, entari gibi giysiler giyilir.



Görsel 6.25. Yörük geleneğinde düğün, geleneğin sürdürülmesinde önemli ritüellerden biridir.



Görsel 6.26. Yörüklerde çocuklar annelerinin sırtında bozalı eham ile taşınır.



Görsel 6.27. Yörük kadınları yazma üzerine el ile işlenen 'çevre' yi ve püsküllü kök boyasından dokunan 'gergi'yi bellerine kuşanır. Başlarında ise; tığ oyası ile kenarları işlenmiş tülbentlerle çevrilmiş 'çekki'ler görülmektedir.





Görsel 6.28. Türkmen Köyü mezarlığında Hıdırellez günü. Baharın gelişinin kutlandığı Hıdırellez’ de Türkmenler mezarlığa gider, evlerinde hazırladıkları yiyecek-içecek sepetlerini beraberinde taşırlar. Her aile akrabasının mezarı başında konumlanır. Yanı başında duran ocak üzerinde kahve pişirilir ve herkese ikram edilir.



Görsel 6.29. Tahtakuşlar Köyü mezarlığında Hıdırellez günü.





Görsel 6.30. Türkmen Köyü mezarlığında Hıdırellez günü.



Görsel 6.31. Tahtakuşlar Köyü mezarlığında Hıdırellez günü.



Görsel 6.32. Türkmen geleneğinde mezar taşı süsleri, ölenin ruhunu temsil eder.





Görsel 6.33. Türkmen mezar başı süslemesi.



Görsel 6.34. Türkmen mezar başı süslemesi.



Görsel 6.35. Türkmen mezar başı süslemeleri.



## 7. SONUÇ

Fotoğraf, uygarlığın gelişimiyle paralel bir şekilde gelişmektedir. Fotoğrafın bulunuşundan bugüne gelinen süreçte gerek fotoğrafın belgelemedeki gücü, gerek verilerin toplanması ve bu verilerin aktarılmasındaki geçirgenliği, farklı meslek gruplarınca ve farklı amaçlarla kullanılır hale gelmiştir.

Günümüzde fotoğraf çekmekten keyif alan, yalnızca kişisel zevk ve tercihleri doğrultusunda fotoğraf çekenler olduğu gibi, fotoğrafı bir meslek veya mesleğine katkıda bulunacak bir araç olarak kullanan araştırmacılar da vardır. Her ne sebep ile fotoğraf çekilirse çekilsin, dünyanın bir görsel kaydının yapıldığını söylemek yerinde olacaktır.

Bu tezin amacı; kültürel bağlamda çalışmalar yürütecek fotoğrafçının konusuna olan yaklaşımında nelere dikkat etmesi gerektiği, sebepleri ve önerileri üzerinde durulmuştur. Gelişmekte olan kültürün izlerini ait olduğu zamanın özellikleri ile birlikte olduğu gibi geleceğe taşıyacak, görsel tarihi oluşturacak olan araçlardan biri fotoğraf ise, fotoğrafçının konusu karşısında alacağı duruş, konunun kendisine izin verdiği ölçüde ve mümkün olduğunca öznel yaklaşımdan uzak bir tavırda olmak durumundadır. Bu sebeple, tezde de bahsedildiği üzere, bazı yöntem önerilerinin görsel veri toplama ve veri aktarımında dikkat edilmesi gereken noktalara değinilmiştir.

Antropoloji-fotoğraf ekseninde geliştirilen bir fotoğraf çalışmasının; kişisel ifadenin ön planda olduğu bir fotoğraf çalışmasına kıyasla, oldukça farklı yol ve geliştirilecek metodoloji ile birlikte izlenmesi gerekmektedir. Burada önemli olan fotoğrafçının mümkün olduğunca aradan çekilip, ‘konunun kendisini’ izleyiciye göstermek istediği biçimde aktarabilmesini sağlayabilmesidir.

Toplumsal yaşamın sürekliliğinin sağlanması, varlığının kültürel olarak yaşatılması, insanların birliğinin korunmasında geleneklerin devam ettirilmesi pek çok unsura bağlıdır. Toplum bilinci insana geçmişine sahip çıkartacak gayret, çaba, emek, kimi zaman fedakarlık kazandırır. Yörükleri tanıdıkça geleneklerini koruma ve sürdürme çabaları, kendilerine hayran bırakır. Yıllarca süregelen bir aktarımın günümüz basamağından geleceğe taşınabilmesindeki görsel tanıklık ise, en az o kültüre mensup insanlar kadar da özen ister. Amacı bu yolda biçimlenen bir fotoğrafçının konusu ile kurduğu ilişki, fotoğrafçının çalışma yöntemlerini de biçimlendirecektir. Yazılı ve görsel kaynaklarla bilgi edinmek ön hazırlık sürecidir. İnsanları yakından tanımak, birebir konuşmak, evlerine, düğünlerine, gündelik hayatlarına misafir olmak, hayata dair paylaşımlarda bulunmak için o kültür içinde olmak başlangıç için uygun bir yoldur. Böylelikle ‘yabancılık’ her iki taraf için de söz konusu olmaz. Tıpkı fotoğrafçının bir ‘öteki’ yaratmaması gerektiği gibi onların gözünde bir ‘öteki’ olmamak gerekir. Fotoğraf bilinmeyene yaklaşmak için değil de, bilinene dokunabilmek için bir araç olmalıdır.

Bilinçli bir başlangıç tüm araştırma ve uygulama boyunca istikrarlı bir çizgide gidilmesini sağlar. Çalışmaya başlanılan ilk fotoğraf çekiminden itibaren, konuya olan mesafe, kullanılacak makine ve lensin, tercih edilebilecek ışık koşullarının aşağı yukarı belirlenmiş olması gerekir. Çalışmanın bir veri olabilmesi için karşılaştırma yöntemleri uygulanabilir. Tezin içinde yer alan mezar başlıkları ve çocuk portrelerine ek olarak kadın portrelerinden derlenen örnek de gösterilebilir. Biçimlenmiş beden, kıyafetler, duruşlar karşılaştırmalı birer veridir.



Görsel 6.36. Yörük kadınları



İnsanın bireysel birikimi doğduğu andan itibaren başlar. Geçmişte yaşanan tecrübeler, anılar, kişinin ebeveynleri ile olan ilişkisi, kaydettiği her türlü zihinsel, fiziksel ve ruhsal bilgi, muazzam bir bellek oluşturur. Bu birikimler, kendilerini, yaşamın herhangi bir çizgisinde ortaya çıkarabilecek alan bulabilir. Bir vücudun mekan içindeki duruşu, bakışlar, konuşma biçimleri, gerçekte belleğin dışavurumunun birer sonucudur.

Kültürler, o kültürü temsil eden bütün göstergeleri nesilden nesile aktarabildiği oranda çok uzun süre yaşayabilir. Aktarım bir taraftan insandan insana gerçekleşirken, diğer taraftan da kayıt altına alınmış ve belleğe dönüşmüş dokümanlar aracılığıyla gerçekleşir. Fotoğraf bu aktarımın son iki yüz yıldır görsel belleğin en önemli araçlarından biridir. Fotoğrafçı insanlığı bugüne getiren birçok kültür ile ilişki kurabildiği oranda, dünyanın renkleri yaşayacaktır.

## 8. KAYNAKLAR

### Kitaplar:

- ARNHEİM, Rudolf (Nisan 2009), **Görsel Düşünme**, Haluk Barışcan, Semih Sökmen, İkinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- ARNOLD, David (Nisan 1995), **Coğrafi Keşifler Tarihi**, Osman Bahadır, Birinci Baskı, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- AVCIOĞLU, Doğan (1982), **Türklerin Tarihi**, Beşinci Kitap, Tekin Yayınevi, İstanbul.
- BARTHES, Roland (Ağustos 1992), **Camera Lucida** Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Reha Akçakaya, Birinci Baskı, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland ( Mart 2016), **Göstergeler İmparatorluğu**, Tahsin Yücel, Dördüncü Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland (Mayıs 2018), **Gösterebilimsel Serüven**, Mehmet Rifat - Sema Rifat, Dokuzuncu Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAXANDALL, Michael (2015), **15.Yüzyılda Sanat ve Deneyim**, Zeynep Rona, Birinci Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BERGER, John (Ekim1998), **O Ana Adanmış**, İkinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- CANDAN, Ergun (Kasım 2011), **Türkler'in Kültür Kökenleri**, Sekizinci Baskı, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul.
- CHENG, François (Haziran 2006), **Boşluk ve Doluluk**, Kaya Özsezgin, Birinci Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- CORBİN, A. – COURTİNE –J.-J. vd. (Mayıs 2008), **Bedenin Tarihi 1 Rönesans'tan Aydınlanma' ya**, Saadet Özen, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- CRARY, Jonathan (Eylül 2004), **Gözlemcinin Teknikleri**, Elif Daldeniz, Birinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- DORA, Serkan (2003), **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Birinci Baskı, Babil Yayınları, İstanbul.
- DRAAISMA, Douwe (Haziran 2007), **Bellek Metaforları**, Gürol Koca, Birinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, Terry (Basım tarihi yazmıyor), **Estetiğin İdeolojisi**, Bülent Gözkan, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- ECO, Umberto (1999), **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Kemal Atakay, İkinci Baskı, Can Yayınları, İstanbul.
- EDWARDS, Elizabeth ( 1992), **Antropology and Photography 1860-1920**, Yale University Press, New Haven and London.
- ERKMAN, Fatma (1987), **Göstergebilime Giriş**, Birinci Baskı, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- FABIAN, Johannes (1999), **Zaman ve Öteki / Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur**, Birinci Baskı, Selçuk Budak, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- FIRAT, Kamil (Ocak 2004), **Kubbe-Sonsuz Döngü**, Stil Matbaası, İstanbul.
- FIRAT, Kamil (2018), **Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu Üzerinden Osmanlı-Amerika İlişkileri**, Birinci Baskı, Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul.
- FIRAT, Kamil (2019), **Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu'ndan Çarlık Rusya'sına Bakmak**, Birinci Baskı, Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul.
- FLECKNER, Uwe- SARKIS, (Ocak 2017), **Mnemosyne'in Hazine Sandıkları**, Ayşe Orhun Gültekin, Birinci Baskı, Umur Yayınları, İstanbul.

- FLUSSER, Vilem (1991), **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, İhsan Derman, Birinci Baskı, Ağaç Yayıncılık-İletişim Kitaplığı, İstanbul.
- GEIGER, Moritz ( 1985), **Estetik Anlayış**, Tomris Mengüşoğlu, Birinci Baskı, Remzi Kitabevi,, İstanbul.
- GIACOMETTİ, Alberto (Ağustos 1998), **Yazılar**, Aykut Derman, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GOMBRİCH, E.H. ( 2014), **Sanatın Öyküsü**, Ömer Erduran-Erol Erduran, Birinci Baskı, Remzi Kitabevi, Ankara.
- GOODCHILD, Philip (2005), **Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş**, Rahmi G. Öğdül, Birinci Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1993), **Türk Kimliği**, Kültür Bakanlığı, Tisamat Basım Sanayii, Ankara.
- HAVILAND, W. A.- PRINS, H.E.L.- WALRATH, D.- MCBRIDE, B.(2008), **Kültürel Antropoloji**, İnan Deniz Erguvan Sarioğlu, Birinci Baskı, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- HEİDEGGER, Martin (1998), **Teknik ve Dönüş**, Birinci Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- HULTEN, Pontus (Kasım 2012), **Vermeer ve Spinoza**, İnci Uysal, Birinci Baskı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- JACOBS, Michael (1995), **The Painted Voyage-Art, Travel and Exploration 1564-1875**, British Museum Press, London.
- KALLAI, Erno (1989), **Photography In The Modern Era**, Arcata Graphics, New York City.
- KANT, İmmanuel (2010), **Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler**, Ahmet Fethi, Birinci Baskı, Hil Yayınları, İstanbul.
- KEYMAN F. - MUTMAN M. - YEĞENOĞLU M. (1996) **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, Birinci Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

- KOTTAK, P. C., (Ocak 1997), **Anthropology**, Yedinci Baskı, McGraw-Hill Companies<sup>[1]</sup>, NewYork.
- KUSPİT, Donald (Mayıs 2010), **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden, Üçüncü Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- LEVİNAS, Emmanuel (Ekim 2005), **Zaman ve Başka**, Zeynep Direk, Birinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- LEVİ-STRAUSS, Claude (2012), **Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji**, Akın Terzi, İkinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- LEVİ-STRAUSS, Claude( Kasım 2012), **Yapısal Antropoloji**, Adnan Kahiloğulları, Birinci Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- MALINOWSKI, Bronislaw, (Ocak 1990), **İnsan Ve Kültür**, Doç.Dr.M.Fatih Gümüş, Birinci Baskı, Verso Yayıncılık, Ankara.
- MARCUS, George E.- FİŞHER Michael M.J.(2013), **Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji: İnsan Bilimlerinde Deneysel Bir An**, Barış Cezar-Defne Karakaya, Birinci Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- MARİON, Jean-Luc (2014 Kasım), **Görünürün Kesişimi**, Murat Erşen, Birinci Baskı, MonoKL Yayınları, İstanbul.
- MARTI-İBANEZ, Felix (Ekim 1998), **Felsefe Öyküleri**, Erdal Cengiz, İkinci Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- PALALI, A.Tufan (2018 Temmuz), **Fotoğraf Zihinsel Şey.. Bir Henry Cartier-Bresson Kavrayışı**, Birinci Baskı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- SARTRE, Jean-Paul (Aralık 2009), **İmgelem**, Alp Tümertekin, İkinci Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- SAUSSURE, Ferdinand de (Ocak 2001), **Genel Dilbilim Dersleri**, Berke Vardar, Birinci Baskı, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul.
- SAYIN, Zeynep (Mart 2013), **İmgenin Pornografisi**, Semih Sökmen, Üçüncü Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

- SONTAG, Susan (Şubat 1999), **Fotoğraf Üzerine**, Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, İkinci Baskı, İstanbul.
- SWIDLER, A. (1986), **Culture in Action: Symbols and Strategies**, American Sociological Review, Vol. 51, 273-286.
- YALÇIN, Ü.- PULAK, C.- SLOTTA, R. (2006), **Uluburun Gemisi**, Ünsal Yalçın, Graphis Matbaa, İstanbul.
- YALMAN (YALKIN) (1977), Ali Rıza, **Cenupta Türkmen Oymakları I**, Sabahat Emir, Kültür Bakanlığı Yayınları:256 Kültür Eserleri: 14. Ankara.
- WEAVER, Mike (1989), **The Art of Photography 1839-1989**, Yale University Press, New Haven and London.

#### **Dergiler:**

- RUCH, Edward (2008), “Poz / landırma”, **Fotoğrafevi / İz**, 18, Haziran: 12.
- ŞAHINER, Rıfat (2000),Sınırsızlığın Ucunda Bir Figür: Giacometti, **Genç Sanat**,73.

#### **Tezler:**

- FIRAT, Kamil (1998), **Dil Bağlamında Fotoğraf**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- ÖZDAMAR, Gülbin (2012), **Etnograflar Ve Fotoğrafçılara Yönelik Bir Etnografi Çalışması: Hacı Bektaş Veli Etkinliklerinin Foto-Etnografisi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

### Görsel kaynak için kitaplar:

- SZARKOWSKI, John (1989), **Photography Until Now**, The Museum of Modern Art New York.
- FRİZOT, Michel (1995), **Nouvelle Histoire De La Photographie**, Amilcare Pizzi, Milan.

### Görsel kaynak için kütüphane:

- Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu- Nadir Eserler Kütüphanesi, İstanbul.

### İnternet Kaynakları:

- Alexander Gottlieb Baumgarten. (25 Kasım 2019), [https://tr.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_Gottlieb\\_Baumgarten](https://tr.wikipedia.org/wiki/Alexander_Gottlieb_Baumgarten)
- Antropoloji (26 Kasım 2019) [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=17855](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=17855)
- BAHADIR, Osman (23 Temmuz 2019), **İslam Dünyası Biliminin Avrupa'ya Etkisi** <https://sarkac.org/2019/07/islam-dunyasi-biliminin-avrupaya-etkisi/> (26 Kasım 2019) Sarkaç, Bilim Tarihi.  
  
ELIEYIOĞLU, Enes A., (26 Kasım 21019) **Kısa Bir Bakışla Müzecilik Tarihi**, Gazete Bilkent, , 26.10.2017 <https://www.gazetebilkent.com/2017/10/26/kisa-bir-bakisla-muzecilik-tarihi/>
- Felsefe Sözlüğü (26 Kasım 2019), Nesne nedir? [https://www.felsefe.gen.tr/felsefe\\_sozlugu/n/nesne\\_nedir\\_ne\\_demektir.asp](https://www.felsefe.gen.tr/felsefe_sozlugu/n/nesne_nedir_ne_demektir.asp)
- ÖZGÜR, T.- ALÇIÇEK, M.CİHAT, (26 Kasım 2019), Atlas Dergisi, **Anadolu'daki İlk İnsan**, Haber: Tülay Zihni Özgür / Fotoğraf: M. Cihat Alçıçek, Atlas Haziran 2014 / Sayı 255 <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/bilim/anadoludaki-ilk-insan.html>

- PERRINE, Bernard (2 Aralık 2019) Histoire(S) De La Photographie 2/2, Une Invention A La Gloire d' Arago?  
<https://www.tk-21.com/Histoire-s-de-la-photographie-2-2?lang=fr>
- Massachusetts Historical Society Founded 1791, Library Catalog Search (26 Kasım 2019)  
[https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/essay.php?entry\\_id=75](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/essay.php?entry_id=75)
- The J. Paul Getty Museum, Collections Search(26 Kasım 2019)  
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1778/edward-s-curtis-american-1868-1952/>
- Tarihi Olaylar, **Sanayi Devrimi** (26 Kasım 2019),  
<https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/sanayi-devrimi-1107>
- Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=nesne>

#### Görsel için internet kaynakları

- Massachusetts Historical Society Founded 1791, Library Catalog Search (26 Kasım 2019)  
[https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/essay.php?entry\\_id=75](https://www.masshist.org/photographs/nativeamericans/essay.php?entry_id=75)
- University Art Gallery (2 Aralık 2019), **Data(after)Lives: The Persistence of Encoded Identity, Sonraki Hayatların Verileri: Kodlanmış Kimliğin Kalıcılığı,**  
[https://uag.pitt.edu/index.php/Gallery/81/theme\\_item/1/set\\_item\\_id/11676](https://uag.pitt.edu/index.php/Gallery/81/theme_item/1/set_item_id/11676)



### İnternet Makaleleri:

- ARI, Sevinç, (26 Kasım 2019) Çeviri ve Kültürel Semboller, Değişim Yayınları.  
[https://www.academia.edu/31043094/Çeviri\\_ve\\_Kültürel\\_Semboller](https://www.academia.edu/31043094/Çeviri_ve_Kültürel_Semboller)
- ARTUN, Ali (26 Kasım 2019), **Paris'te Üç Sergi I: Sürrealist Nesne**, 11.12.2013 tarihinde e-skop'ta yayınlanmıştır.  
<http://www.aliartun.com/yazilar/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/>
- GELEKÇİ, Dr. Cahit (26 Kasım 2019), **Türk Kültüründe Oğuz-Türkmen-Yörük Kavramları**, Sayfa: 9-16.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/326550>
- KESKİN, Gamze (26 Kasım 2019), **Baumgarten'in Felsefesinde Estetik ve Mantık** <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/760347>, İstanbul University Press, Felsefe Arşivi - Archives of Philosophy, Sayı/Issue: 49, 2018, DOI: 10.26650/arcp2018-591061
- NESİN, Ali (26 Kasım 2019), Matematik Dünyası, **Zenon'un Paradoksları**, s:137.  
[http://www.matematikdunyasi.org/arsiv/makaleler/doga\\_zenon.pdf](http://www.matematikdunyasi.org/arsiv/makaleler/doga_zenon.pdf)
- TEMEL EĞİNLİ, Ayşen & NAZLI, Azra Kardelen, (3 Kasım 2019), **Kültürün Koruyucu Gücü: Kültürel Semboller**, Egemia - 2 / 2018 - (56-74) - 59 <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/464403>

## 9. ÖZGEÇMİŞ

Defne Sesin Okay Fırat, 1974’de doğdu. 1998 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Anasanat Dalı Bölümü Lisans Programı’nı tamamladı. 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü Yüksek Lisans Programını bitirdi. 2014 yılında aynı üniversitede fotoğraf bölümünde Sanatta Yeterlik programına başladı. 2006 yılından bu yana özel üniversite ve kolej okullarında fotoğraf üzerine dersler vermektedir.

### Kişisel Sergiler:

- Nisan, 2011 “Ay Sustu” Galeri G- Art, İstanbul / Türkiye<sup>[1]</sup>
- Mart, 2010 “Saklı Zaman” Galeri G-Art, İstanbul / Türkiye
- Nisan, 2003 “Gece Köpekleri” Bergerac Fotoğraf Festivali / Fransa
- Şubat, 2002 “Kayboluş” Banff Centre Walter Phillips Galery Banff / Kanada
- Kasım, 1999 “İzler” Fotoğraf Sergisi<sup>[1]</sup>Devlet Güzel Sanatlar Galerisi İstanbul / Türkiye

### Karma Sergiler:

- Aralık, 2017 “Derin Uykusuzluk” UNİQ Gallery İstanbul /Türkiye<sup>[1]</sup>
- Kasım, 2017 “Sanatçının Ütopyası” Taşeron Sanat İnsiyatifi /Tüyap Sanat Fuarı  
Artist 2017
- Şubat, 2015 “Love 360 Festivali” / Nature in Love İstanbul /Türkiye
- 2013 - Yalova Belediyesi İbrahim Müteferrika Kağıt Müzesi<sup>[1]</sup> “Ay Sustu” sergisinden bir eser müze tarafından koleksiyona dahil edilmiştir.

- Şubat, 2013 “Beyaz, Sessiz ve Hareketsiz” 44 A Sanat Galerisi İstanbul/Türkiye
- Kasım, 2011 21.Uluslararası Tüyap İstanbul Sanat Fuarı, “Grup IV”  
İstanbul/Türkiye
- Ekim, 2009 “My Name is Casper” Karşı Sanat İstanbul/Türkiye
- Nisan, 2009 “İstanbul’da Aşk” Fotoğrafevi İstanbul/Türkiye  
2010 Avrupa Kültür Başkenti çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen  
Türk ve Yunan fotoğrafçıların ortak çalışması.
- Mayıs, 2002 “CONTACT 2002”, 6.Toronto Fotoğraf Festivali Toronto/Kanada
- Nisan, 2000 “İzler” Angers/Fransa Üç heykeltraş -bir fotoğrafçıdan oluşan sergi
- Mayıs, 1999 “Araba Mezarlığı” ODTÜ Ankara/Türkiye
- Subat, 1996 “Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü Reklam  
fotoğrafi çalışmaları öğrenci sergisi Floransa/İtalya

### **Sosyal Sorumluluk Projesi:**

- 2016 Şubat Serhat Kalkınma Ajansı’nın desteği ile Kars fotoğraf çekimi ve  
İz Tv belgeseli.

### **Atölye Çalışmaları ve Seminerler:**

#### **Adatepe Taş Mektep Seminerleri – Küçükkuyu / Çanakkale**

- Temmuz, 1999 Hilmi Yavuz<sup>[1]</sup>/ Wittgenstein, Sartre, Popper Gözüyle  
Freud’u Anlamak
- Ağustos, 1999 Kamil Fırat / Görüntü Dili
- Ağustos, 2000 Kamil Fırat<sup>[2]</sup>/ Kamera Obscuradan Günümüze Fotoğraf  
Tarihi
- Temmuz, 2001 Hilmi Yavuz, Kamil Fırat, Zerrin Boynudelik / Üç Disiplin  
Beş Yapıt

- Temmuz, 2005 Meral Özbek / Kamusal Alan
- Temmuz, 2013 Kürşad Demirci / Şamanizm
- Temmuz, 2014 Kürşad Demirci / İslam Tarihinde Heterodokslar, Zındıklar ve Zındıklık...
- Ağustos, 2014 Gönül Tekin / Sümer’de başlayan bir aşk hikayesi: Temmuz ve İştâr
- Temmuz, 2015 Kürşad Demirci / Mezopotamya (Sümer, Asur, Babil) ve Anadolu Dinleri (Hititler)
- Eylül, 2015 Kamil Fırat / Fotoğrafın Fenomenolojisi
- Temmuz, 2017 Kürşad Demirci / Amerikan Kültürünün Temeli ‘Püritenizm’
- Temmuz, 2017 Melek Özyetgin / İpek Yolunda Uygurlar
- Ağustos, 2017 Kamil Fırat / Gök, Kubbe, Boşluk: Mimar Sinan
- Temmuz, 2018 Kürşad Demirci / Eski Yakın Doğu'da "Ana Tanrıça" ultiünün Gelişimi: Magna Mater'den Urfalı Atargatis'e ...
- Eylül, 2018 Kamil Fırat / Sultan Abdülhamid'in dünyayı tanıdığı fotoğraflar: "Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu" üzerine...
- Temmuz, 2019 Vedat Ozan / Duyular ve Sosyal Etkileri
- Temmuz, 2019 Kürşad Demirci / Dinler Tarihine Giriş ve Antik Dinler Tanrı Tesup’tan Jupiter Dolikeus'a, Dolikeus'dan Duluk veya Ejder Baba’ya dönüşüm.

### **İstanbul Akbank Atölyesi**

5,12,19, 26 Şubat 2016 Sanat ve Antropoloji Atölyesi (Ayşe Güngör) Akbank Sanat

### **Kanada Banff Güzel Sanatlar Merkezi**

Ocak –Şubat, 2002 Workshop (Ocak-Şubat) Organik malzemeden el yapımı kağıt üretimi atölyesi ve el yapımı kağıt üzerine alternatif baskı teknikleri çalışması.