

## TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF ELEŞTİRİSİ VE FOTOĞRAFIN TEMSİL KRİZİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

### A RESEARCH ON PHOTOGRAPHY CRITICISM AND REPRESENTATION CRISIS OF PHOTOGRAPHY IN TURKEY

Ozan YAVUZ\*

\* Öğretim Görevlisi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi,  
Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü, TÜRKİYE, e-mail: [ozyavuz@metu.edu.tr](mailto:ozyavuz@metu.edu.tr)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5257-5584>

Geliş Tarihi: 08 Eylül 2020; Kabul Tarihi: 22 Ekim 2020  
Received: 08 September 2020; Accepted: 22 October 2020

#### ÖZET

Bu çalışma Türkiye'de entelektüel ve sürekli bir geleneğe sahip olmayan fotoğraf eleştirisi ve buna bağlı olarak temsil krizi ve güncel fotoğraf üretiminin pratik ve kuramsal bağlamda incelenmesine odaklanmıştır. Çalışmanın amacı, Türkiye'de fotoğraf eleştirisi bağlamında ele alınan yazıları değerlendirerek özellikle güncel fotoğrafa karşı oluşan önyargı ve eksik eleştirilerin sebepleri üzerinde durmaktır. Türkiye'de 2000'li yılların başından itibaren ivmelenen güncel öznel yaklaşımlar ve buna karşı oluşan eleştiriler bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Geniş Açılı ve Kontrast fotoğraf kültürü dergilerinin incelendiği çalışma, fotoğraf eleştirisi ve güncel fotoğraf pratiğinin tarihsel ve güncel analizini ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu açıdan dergilerde yer alan makaleler, güncel fotoğraf pratiğinin hangi bağlamda eleştirildiğini ve bu bağlamın kuramsal olarak nasıl bir argümanla ortaya çıktığını göstermektedir. Çalışma, modernist eleştirilerin karşısında pratikleşen güncel yaklaşımların daha çok postmodern bağlamda ele alınması gereken sinik bir tavır ile değerlendirilmesini önermektedir. Buradan hareketle çalışma bazı sorulara odaklanmaktadır. Türkiye'de fotoğraf üzerine yapılan eleştirilerin bağlamı nedir; eleştiriler güncel fotoğraf pratiği ve yeni ivmelenmeyi nasıl değerlendiriyor; öznel yaklaşımlar fotografik olarak nasıl yöntem bilim ile karşımıza çıkıyor ve bu yeni ivmelenme neden geç avangart olarak adlandırılıyor?

**Anahtar Kelimeler:** Güncel Fotoğraf Eleştirisi, Temsil Krizi, Türkiye'de Güncel Fotoğraf, Sinizm, Geç Avangart.

#### ABSTRACT

This study focuses on the photography criticism that is not having a continuous and intellectual tradition, and in parallel with analysis of representation crisis and contemporary photography production in a practical and theoretical context. The aim of the study is to evaluate the articles dealt with in the context of photography criticism, and especially the causes of prejudice and incomplete

*criticism against contemporary photography. Since the beginning of 2000 in Turkey accelerated year-to-date approaches and subjective criticism against it is the main subject of this study. In literature review the study, which examines leading photography culture magazines Geniş Açı and Kontrast tries to reveal the historical and current analysis of photo criticism and current photography practice. In this context, articles in journals show in which context the current photography practice has been criticized and what argument this context has emerged theoretically. The study suggests that contemporary approaches that are practical against modernist criticisms should be evaluated with a cynical attitude that should be handled in a postmodern context. Based on this, this study focuses on some questions: What is the context of the criticisms made on photography in Turkey?; How criticisms evaluate contemporary photography practice and new wave?; What kind of methodology do subjective approaches have photographically?; and why is this new wave called late avant-garde?*

**Keywords:** Contemporary Photography Critic, Crisis of Representation, Contemporary Photography in Turkey, Cynicism, Late Avant-Garde.

## 1. GİRİŞ

Polarize krallığının<sup>1</sup> epeyce izinin kayb olduğu son yıllarda, özellikle son on beş yıllık zaman diliminde Türkiye’de fotoğraf eğilimi güncel sanatın da etkisiyle ciddi bir dönüşüme uğramış gözükmektedir. Fotoğraf kitabı/fotoğrafkitabı (photo book/photobook), maket kitap (dummy book), fanzinler, alternatif baskı yöntemleri, arşiv metodolojisi, vernacular fotoğraf ve fotoğraf pratiğine yansıyan diğer bütün optik tabanlı (CCTV, akıllı telefon vb.) yeni mecralar da bu dönüşümün arkasındaki diğer unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960’lardaki kavramsal sanatın ve 1980’lerdeki temsil krizinin etkilerini fotoğrafta henüz yeni görmeye başladığımız, bu gecikmiş, eklektik (tarihsel ve yapısal olarak) ve bazılarının öznel olduğu fotoğraf yaklaşımların nereye oturduğu ve güncel eleştirisi, bu yazının ana bağlamını oluşturmaktadır. Çoğu fotoğraf kurumlarının, özellikle Marmara Üniversitesi ve Mimar Sinan Üniversitesi gibi formalist eğitim veren üniversitelerin, anlamlandırmak iste(ye)mediği ya da yeni ayak uydurduğu öznel anlatılar başlığında değişen fotoğraf pratiği, şimdi inisiyatifler (NOKS, Poşe, Fail Books) ve çeşitli galerilerde (Sanatorium, Pilot Galeri, Versus Art Project, Mixer Arts) sıklıkla karşılaşılabileceğiniz üretim biçimlerine dönüşmüş durumdadır. Dolayısıyla tartışılması gereken üç durumun olduğu belirtilmesi gerekmektedir. Birincisi, bu geciken yeni ifade biçimlerinin, yeni fotoğraf dilinin ne olduğu, nereden geldiği ve şekillendiği; ikincisi ise kurumların bu ifade biçimlerine neden cevap ver(e)medikleridir. Üçüncüsü ise bu ivmelenmenin temsil krizi<sup>2</sup> içerisinde pratik ve kavramsal olarak nereye karşılık geldiği ya da gel(e)mediğidir. Her üç tartışma konusu da aslında, birbirlerinden bağımsız olmayan, birbirlerini tetikleyen ve daha geniş kapsamda temsil krizinin ana sebeplerinden; aynı zamanda birbirlerini üreten ve nedeni olan gelişmelerdir. Tartışma diğer taraftan Türkiye’de fotoğraf okuryazarlığına ve fotoğraf camiasının kendi okuryazarlığına karşı bir eleştirel bakışı içermektedir. Çalışma bu bağlamda fotoğraf ile ilgili entelektüel analiz gerektirecek ve fotoğrafı özellikle sosyal bilimler ve diğer disiplinlerle buluşturmayı amaçlayan disiplinlerarası bir perspektifle buluşturulmasını amaçlayan bir bakış önermektedir. Böylesine bir bakış açısı ile fotoğraf eleştirisi ve analizi yapmanın fotoğraf adına daha geniş bir teorik ve pratik üretim alanına sahip olacağı düşünülmektedir. Böylelikle ortaya çıkan argüman ve bağlam da bu açıdan Türkiye’deki fotoğraf eleştirisi ve güncel fotoğraf üretiminin değerlendirilmesinde daha nesnel ve geniş bir analiz imkanı sağlamaya çalışacaktır. Buradan hareketle çalışma öncelikle tarihsel olarak Türkiye’de fotoğraf üzerine ortaya konan genel yaklaşımları, düşünceleri ve tartışmaları değerlendirecektir. Çünkü güncel ve öznel ivmelenmenin temelinde 1960’lar, 80’ler ve 90’lara kadar uzanan temsil krizine cevap verememiş fotoğraf eğitiminin ve

tartışmalarının büyük bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir. Tarihsel bakış içerisinde ortaya konan örnekler ve argümanların devamında temsil krizinin ortaya çıkmasıyla birlikte güncel fotoğraf üretimlerinin temel çıkış nedenleri ve stratejileri sinizm kavramı ile birlikte ele alınacaktır. Çalışmanın devamında ise temsil krizi ile güncel fotoğraf üretimlerine karşı ortaya koyulan eleştiriler değerlendirilerek, bu eleştirilerin temsil krizi ve güncel fotoğrafı değerlendirmedeki eksiklikleri ve nedenleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

## **2. ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ**

Çalışmanın temel amacı öncelikle Türkiye’deki güncel fotoğraf pratiğinin ve buna bağlı yeni kuşak fotoğrafçılar tarafından ortaya çıkarılan yeni ivmelenmenin teorik nedenlerini gözlemek ve incelemektir. Buna bağlı olarak da Türkiye’de fotoğrafa dair yapılan eleştirilerin tarihsel ve güncel izleğini sürerek ortaya çıkan kavram karışıklığını, güncel fotoğrafa dair eleştirilerin ise kuramsal olarak eksikliklerini ortaya koyabilmektir.

Çalışma kapsamında izlenen yöntem literatür taraması ile birlikte eleştirel analiz yöntemi üzerine kurgulanmıştır. Bu aşamada literatürde bulunan incelemenin konusunu oluşturabilecek fotoğraf eleştirisi başlığı altındaki makale ve yazılar değerlendirmeye alınmıştır. Literatür taramasında incelemeye alınan temel yayınlar arasında Geniş Açı ve Kontrast yayınları bulunmaktadır. Bu yayınlar tarihsel olarak 1997’den itibaren yayın hayatına başlamış ve Geniş Açı haricinde günümüze kadar etkinliğini sürdüren yayınlardır. Eleştirel analiz yöntemi ise literatür taramasıyla ele alınan makale ve yazıların, hangi bağlamlarda oluşturulduğunu, sınırlılıklarını, eksik kaldıkları yönleri ve alternatif olarak nasıl bir öneri ile ele alınması gerektiğini ortaya koyması açısından tercih edilmiştir. Eleştirel analiz yöntemi böylece ele alınan yazıların inceledikleri konuları hangi perspektiften ele almaları gerektiğini, oluşturulmak istenen bağlamın ve düşüncenin hangi teorik okumalarla birlikte yapılması gerektiğine dair önermelerde bulunarak, yapılan çalışmalara derinlik ve farklı bir perspektif katmayı amaçlayan bir yöntemdir.

## **3. TARİHSEL BAKIŞ**

Tarihsel bakış bölümünde, Türkiye fotoğrafında iki temel yaklaşım biçimi olan belgesel görünümlü gezi fotoğrafı ve deneysel fotoğrafın birbirlerine karşı ve kendi içlerindeki tanımlamalara ve okumalara bağlı tartışmaların açıklanması amaçlanmaktadır. Bu bölüm ayrıca güncel fotoğrafa karşı oluşan eleştirilerin kökenlerini gösterebilmek, fotoğraf eleştirisinin nasıl şekillendiğini anlayabilmek açısından önemlidir.

Türkiye fotoğraf tarihi, ağırlıklı olarak resmi tarih belgeliği ile başlar (Özendes, 2017; Çelik vd., 2015), buna paralel olarak 1960’lara kadar Anadolu’nun güncel gerçekliğine odaklanır (Gezgin, 1995) ve aradan geçen uzunca yıllardan sonra 1977’de lisans eğitimi (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) anlamında ilk defa fotoğrafa odaklanılır ve tarihsel süreç içerisinde 1980’lerden itibaren deneysel yaklaşımların da ortaya çıkmasıyla devam eder. 2000’li yıllara kadar fotoğrafın konu edindiği genel eğilim, bazı istisnalar haricinde (Şahin Kaygun, Orhan Cem Çetin, Ahmet Elhan, Bülent Şangar) Anadolu’nun tanıtımına odaklanan ve bu anlayışı körükleyen 1991’deki FIAP üyeliği ve öncesindeki amatör fotoğraf derneklerinin benzer yaklaşımlarıdır. Bu yıllar aynı zamanda, gezi fotoğrafı temelli belgesel fotoğraf ile deneysel karanlık oda uygulamalarından hangisinin iyi olup olmadığının tartışıldığı bir dönemdir<sup>3</sup>. Belgeselci yaklaşım ki zaman zaman belgesel-sosyal belgesel ve gezi fotoğrafı ile uygulama ve içerik bağlamında karıştırılmıştır, yöntemin zorluğuna ve marifetine vurgu yaparken; deneyselci fotoğraf sanatı olarak ancak fotoğraf makinesinin nesnesiyle bağıntısının kesildiği kişisel müdahaleler, kavramsal, soyut/dışavurumcu ve fotoğrafsız fotoğraflarla nitelenebilir çalışmışlardır. Yine de ağırlıklı fotoğraf anlayışı; formalist eğitim ile birlikte gelen polarize krallığının belirlediği gezi fotoğrafı ile belgesel fotoğrafın iç içe geçtiği, makinelerin savaştığı; fotoğraf yarışmalarının sıklıkla yapıldığı ve iyi olanı bu mecraların

belirlediği bir anlayıştır. Belgesel fotoğraf, gezi fotoğrafının etkisiyle, ön planda bir figür ve onu dengeleyen arka planda başka bir figür ya da nesne (asimetrik kompozisyon) gibi matematiksel, rönesansvari; içerisinde espri barındıran emek-yoğun ifadelerle dönüşür. Böylesine bir teknik, zamanla öğrenilebilecek ancak öznel olanın kadrajında herhangi bir tereddütsüzlüğü, poz hatasını, yamuk bakmayı göz ardı edemeyecek kadar da katıdır. Nesnesine bu kadar bağlı olduğu sıklıkla hatırlatılan ve uzun yıllar boyunca da bu hâkim görüşün devam ettiği üretim biçimi, 1960’lar ve 80’lerin temsil krizlerinden sıyrılarak günümüze kadar gelmektedir. Bu durum uzunca bir süre öğrenciler, akademililer ve bağımsız fotoğrafçılar arasında tartışılan biçim ve içerik, serbest anlatı olanakları çerçevesinde nelerin mümkün olduğu ya da olmadığı; fotoğrafın çekilebilmesi için fotoğrafçının deklanşöre basıp basmamasının gerekip gerekmediği gibi diğer kısır tartışmalarla da geçmiştir. Ancak yine de fotoğraf biçimsel olarak yapısal bir kavrayış ile oluşturulmuş ise görüntünün bu biçimsellikten dolayı içerik ve anlamı rahatlıkla iletilebileceğinden dolayı fotoğrafı uzun uzadıya tartışmak artık gereksizdir.

Formalist fotoğraf anlayışına sahip geleneğin ortaya koyduğu fotoğraf üzerine uzun uzadıya konuşmanın gereksizliğine dair vurgu ve inanç, fotoğraf okuryazarlığı eksikliğinin sadece yurt dışındaki literatürün ülkeye geç gelmesiyle ilgili olmadığını da gösterir <sup>4</sup>. Kuramsal literatüre karşı oluşan teknik ve yapısal fotoğrafa sahip olma isteğinin isteksiz refleksi de önemlidir. Bu durum temelde fotoğraf literatürünü ve pratiğini uygulama alanına alan ‘fotoğrafçı olmayanlar’ ile sadece pratiğini uygulama alanına alan ‘fotoğrafçılar’ arasındaki tartışma konusudur. Türkiye’de ‘fotoğrafçılar’ dışında fotoğrafa yapılan her türlü müdahale hem formalist eğitim anlayışını, hem de bu eğitimin temelinde olan gösteren ile gösterilen <sup>5</sup> arasındaki belirli bir döneme kadarki sağlam ancak problemlili ilişkiyi bozma tehdidindedir. Fotoğrafın fenomenolojik ve ontolojik olarak nesnesiyle kurduğu nedensellik (Fırat, 1998) ya da belirtisellik (indexicality) ilişkisinin (Peirce, 1998: 4-10), Türkiye’deki fotoğraf anlayışını yanlış bir şekilde uzunca bir süre etkisi altına almış olduğu düşünülmektedir. Nedensellik ve belirtiselliğin Türkiye’de polarize krallığının sıklıkla yanlış bir şekilde kullandığı ve temsil krizini uzunca bir süredir görmezden gelerek krize teorik ve pratik olarak direndiği bir süreç olmuştur. Bu açıdan fotoğrafın sadece yapısal niteliğine vurgu yapan ve kadrajın dışındaki bütün kurgusal yapıyı yok sayan bir anlayışla krizi dışlayarak şekillendiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda da nedensellik ve belirtiselliğin uygulanışında bir tür yanlış okuma ya da paralaks hatası <sup>6</sup> süre geldi de denilebilir. Bu yapısal bakış açısının getirdiği bütünsel görüntü üretme pratiği, anlatım dilinin ortaya çıkarılabilmesi bağlamında öncelikle hevesli bir amatör için bazen gerekli olabilen ancak uzun vadede sanatsal pratiği açısından kendisini tekrara düşüreceği bir yöntemdir. Bir diğer teori de, fotoğrafın çıkarımsal ve resmin toplamsal olduğuna yönelik, Ortodoksvari yaklaşımla kadraj dışında kalan öznenin ve diğer bütün görüntü oluşturma düşüncesinin konuşulmamasıdır. Fotoğrafın bir eksiltme ve çıkarma pratiği ile yüzeydeki plastik değere yapılan güçlü atıf bu tür fotoğraf anlayışının izlerini 19.yy’a kadar götürür. 19.yy. bilgi ve devamında görsel bilgi üretme felsefesinin pozitivist temelli şekillendiği bir dönemdir. Sosyoloji, antropoloji ve psikanalitiğin 19.yy’da sıklıkla başvurduğu fotografik gerçekliğin arkasındaki pozitivist düşünce, fotoğrafın modernitedeki temel yapı taşı oluşturur. Fox Talbot (1980: 27-36) ve Daguerre (1980: 37-38), doğanın kendisini fiziksel ve kimyasal olarak doğrudan üretebilme gücüne atıfta bulunurken; Bazin (1967: 9-16), fotoğrafı nesnesiyle kurduğu analogiyi aynılığa taşır. Fotoğrafın erken dönemine özgü bu klasik düşünce biçimi çoğunlukla fotoğrafın gerçeklikle olan güçlü bağıntısına vurgu yapar. Modernizmin bu yeni görüntü üretim biçimi dolayısıyla arkasında tek bir otör (author/auteur)<sup>7</sup> bakışın bulunduğu, görüntüyü yapısalcı bakışla kurgulayan ve gerçekliği tarafsız bir şekilde iletmediği iddiasına dayanan anlatım olanağı sunar. Nedensellik ve belirtisellik, daha yakın tarihlerde ise Sontag (1977) ve Barthes (1981) gibi kuramcılar tarafından post yapısalcı bağlamda yapışöküme uğratarak irdelenmeye devam edilir. Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki, kameranın

arkasındaki otörün tarafsız olmadığı ve bakışının politik bir kültürel kurguyla şekillenmesinden dolayı otantikliğini kaybettiği ve öldüğü teziyle sarsılır. Fotoğrafın kuramsal olarak geçirdiği bu değişim pratiğine de yansır ve fotoğraf yeni anlatı biçimlerine kavuşmaya başlar. Ancak fotoğrafın kuramsal ve pratik anlamda geçirdiği bu dönüşümün Türkiye’deki izleri geç ve eklektik bir şekilde karşımıza çıkar. Bunun sebebi, 19.yy’da fotoğrafa yüklenen anlamın, Türkiye’de fotoğraf eğitimi ve pratiği alanındaki ısrarcı yansımalarından kaynaklanır. Nesnesine bu kadar bağlandırılan fotoğraf, pozitivist bir geleneğin devamı olarak görüntünün yaratıcısı teknik uygulayıcısı olana; ancak onun Ortodoks ve baskın beyaz fotoğrafçısına ithaf edilir. Tespit doğrudur, çünkü fotoğraf lisans eğitiminin ilk kurumlarının kuruluş felsefesinde mesleki eğitim verme amacı ile üst düzey tasarımcı yaratma arasında sıkışıp kalan bir yapı bulunur (Kalfagil, 1995).

Nedensellik ve belirtisellik ile ivmelenen fotoğrafın anlam üretme yeteneğinin olmadığı (düz anlama sahip olduğu) alana çekmek ve aynı yaklaşımla kavramları ısrarcı uygulamalarla devam ettirmek fotoğrafı temsil krizinin yanında ekol ve kimlik krizlerine de sürüklemiştir. Özellikle 1980’lerdeki deneysel yaklaşımların belgesel çalışmalara karşı geliştirdiği argümanlar, Türkiye’deki genel fotoğraf yaklaşımının (ağırlıklı olarak belgesel çalışmalar) haklı olarak düz anlam üretmesine yönelik olmakla birlikte aynı zamanda sorunlu gözükmetedir. Dolayısıyla karşımıza Türkiye’deki hakim fotoğraf anlayışının nedensellik ve belirtiselliği yanlış uygulamaları sonucu, 2000’li yılların başlarına kadar devam eden, belgesel fotoğrafı da yanlış yerlere sürükleyen bir anlayışla; bu fotografik yaklaşımı kuramsal eleştiri alanına almadan yüzeysel eleştirerek kendi pratiğinin daha fazla yan ve kavramsal anlam ürettiğini söyleyen deneysel yaklaşım çıkmaktadır. Aksi bir görüş olarak, Gezgin (1995), nedensellik ve belirtiselliğin aşılmasına ilişkin değerlendirmesinde belgesel yaklaşımların nesnellikle olan bağından dolayı içerik sorununa sahip olduğunu, bu nedenle alternatif bir yaklaşım olarak soyut dışavurumculuk ve deneyselciliği öne sürmektedir. Ancak Gezgin’in eleştirdiği dönem, güncel belgesel ya da genel fotoğraf yaklaşımının nesnellikle kurduğu yanlış ilişkiden dolayı hatalı gözükmetedir.

Gezgin’in (1995), Türkiye fotoğraf hareketini devamında üç ana döneme ayırdığı tespitinde, 1923 ve 1960 arası romantik dönem olarak adlandırdığı yaklaşım, 1960-1980 sosyal gerçekçi dönem, 1980’ler ve 1990’ların ekonomik özgürlüğü ile birlikte gelen anlayış ile harmanlanarak polarize krallığının ortaya koyduğu gezi-belgesel tavrı ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde Gezgin’in belirttiği sosyal gerçeklik ve yeni gerçeklik yaklaşımı, bir önceki dönemin romantizmiyle ve 1980’lerin liberal ortamıyla birleşince polarizenin sıklıkla kullanıldığı ve bunun da eğitime yansıdığı hakim fotoğraf pratiği olmuştur. Nedenselliği ve belirtiselliği yanlış yorumlayan da işte bu fotoğraf anlayışıdır. Yapısalcı tavırla ortaya çıkan bu fotografik anlayışın nedensellik ve belirtiselliği sadece yüzeysel biçim yaratma eylemine dönüştürmesi özellikle doğrudan fotoğraf anlayışını gezi-belgesel tavrına kaydırmıştır. Dolayısıyla Türkiye’de doğrudan fotoğraf, hem deneyselciler hem de gezi-belgesel yaklaşımını uygulayan fotoğrafçılar tarafından nedensellik ve belirtiselliğin çok uzağında bir yerde algılanmasıyla konumlanmıştır denilebilir. Deneyselciler, Türkiye’de nedensellik ve belirtiselliğin doğrudan fotoğrafta uygulanış biçiminin yanlış uygulandığını gözlemleyemeyerek, bu yanlış uygulama üzerinden eleştirini oluşturmuşlardır. Tarihsel olarak bakıldığında ise bu süreç şöyle özetlenebilir: 1923-1960 dönemini kendini bulmaya çalışan ve romantik, 1960’lı yılların gerçeklik yaklaşımının ise 1980’lerin gezi-belgesel tavrıyla kesintiye uğradığı bir kırılma noktası yarattığı ve sonraki 20 yılı olumsuz bir şekilde etkilediği gözlemlenmektedir. Türkiye’de fotoğrafın geçirdiği tarihsel süreç ve eleştirisine dair yapılan çalışmalar bu bağlamda fotoğrafın kendi içerisindeki diğer disiplinlere kapalı yapısal dönüşüm üzerine olmuştur.

Gezgin (1995), dünya fotoğrafının ivmelenmesiyle karşılaştırdığı Türkiye fotoğraf tarihini zorunlu olarak sadece ‘fotoğraf’ odaklı bir anlayışla değerlendirmeye çalışır. 1960’larda

Magnum fotoğraf ajansı ve basın fotoğrafçılığı etkisi ortaya konurken aslında, 1960’lardaki temsil krizinin ortaya çıkardığı kavramsal sanat ve fotoğraf ilişkisi ya da feminizm, post kolonyalizm, ‘öteki’ anlatısı ve fotoğraf ilişkisi bu anlatının dışında kalır. Çünkü 1920’lerden beri gelen Anadolu romantikliği, 1960’lar ve 1970’lerde şehre ve banliyölere taşınarak, amatör kulüplerin de ortaya çıkmasıyla, Gezgin’in (1995) argümanıya “nitelik bakımından duraklama dönemine girer”. Kırılma yaratacak bir yaklaşımla soyut dışavurumcu yaklaşım dönemi fotoğrafın nedenselliğine karşı, plastik değeri ve yeni anlatım olanakları bağlamında ortaya atılır.

Nedensellik ve belirtisellik fotoğrafın yapısında olan bir durumdur ve eğer aşılacak isteniyorsa da temsil krizini görmezden gelerek formüleştirebilecek bir teknik uygulama reçetesine de sahip değildir. Soyut dışavurumculuğun ve deneyselciğin, belgesel yaklaşımı eleştirirken düştüğü tuzak, Türkiye’de belgesel pratiğinin nedensellik ve belirtiselliği yanlış kullanımını fark etmeden eleştiriye tutmasıdır. Karşı strateji olarak ise belirtisellik ve nedensellik yaklaşımına karşı göstermiş olduğu sanatsal tavır, temsil krizinin kültürel okumalarını yapmadan eyleme geçmek olmuştur. Temsil krizinin karşı koyduğu, nedensellik ve belirtisellik olmakla birlikte asıl problem, sadece plastik öğelere ilişkin olmamaktadır. Türkiye’deki ekol ve nitelik sorunlarını da sadece plastik değerlere bağlayıp, bunu da nedensellik ve belirtisellekle sınırlandırmak, bir yaklaşımı olan belgesel fotoğraf kaynaklı genel fotoğraf yaklaşımını eleştirmek yeterli olmamaktadır. Teknik esaslı yaklaşımlar, deneysel tavrın yapısökücü niteliğini kısırlaştırmakta, teknik uygulamaya zorlamaktadır. Örneğin 1980’li yılların nedensellik ilişkisini kırmaya çalışan deneyselcilik yaklaşımı, yine ‘fotoğrafik’ denemelerle fotoğrafın materyalliği ya da iki boyutluluğa olan vurgu ile uygulamaya geçer. Yaklaşım ilk aşamada temsil krizinin aşmaya çalıştığı modernist söylem için temel stratejilerden birisi olmakla birlikte, özünde temsil krizinin etkisini kırabilecek kapasitede değildir.

Dolayısıyla belgesel fotoğrafın karşı söyleminde yer alan deneysel ve soyut dışavurumcu yaklaşımda iki türlü çelişki söz konusudur; birincisi sanat tarihsel referansla üretilen çalışmaların soyut dışavurumcu olmaktansa genel anlamda deneysel yaklaşıma daha yakın olmasıdır. İkincisi ise fotoğrafa “kavramsal” terimini atfedip, böylece kavramsal fotoğraf gibi üzerinde tartışılması gereken şüpheli bir tür üretmeye devam ederek, fotoğrafın diğer bütün alanlarını (belgesel, stüdyo vb.) kavramdan yoksun olduğunu göstermektir. Bu durum aynı zamanda belgesel fotoğrafın kısır olduğuna dair onu ötekileştiren bir tutumdur. Yine de deneysel pratiğin, kavramsal ve dışavurumsal yaklaşımlarla kırmaya çalıştığı tartışmalı fotoğraf yaklaşımı başka bir hâkim estetik söyleme sahiptir. Bu söylemin görünürlüğü iki şekilde izlenebilir. Birincisi üniversitelerin fotoğraf bölümlerinin kuruluş felsefesi, uygulama ve sonuçlarıdır. İkincisi ise dönemin hâkim fotoğraf dergileridir. Sabit Kalfagil (1995), meslek edinme ve sanat uygulayıcısı olma arasında kalmış orta yollu hibrit müfredatı çok iyi bir şekilde özetler. Meslek edinme ve tekniker olma anlayışı eğitimde ara bir model olarak kullanılabilir, ancak fotoğrafın pratik ve teorik bir ifade biçimi olarak kullanılması karşılamayabilir ve bu temsil krizine doğru biriken bir patlamanın habercisidir. Özellikle 90’lı yıllardan bu yana önde gelen fotoğraf dergileri (Fotoğraf Dergisi, F: Fotoğraf Dergisi, PhotoWorld, Photo Digital) incelendiğinde fotoğraf bağlamında teorik ve pratik olarak birbirine benzeyen yaklaşım biçimleri doğurduğu görülebilir. Bununla birlikte ayrıntılı incelendiğinde bazı fotoğrafçıların fotoğraf gezilerinde yan yana kadraj almaktan kaynaklanan neredeyse aynı fotoğrafları çektikleri ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf gezi pratiğinde bilindiği gibi keşfedilen ilginç bir konuya ya da iyi kadraj bulmuş bir fotoğrafçıyı tekrar etme ve neredeyse aynı fotoğrafı çekme eğilimi vardır. Bu amatörce bir davranış biçiminde makul görülebilir ancak eğitim modeli içerisinde yer alabilecek metodolojide problemlili bir sanatsal eğitim sistemini tetikleme ihtimali bulunabilir. Sabit Kalfagil’in (1995) söylemiyle “hap bilgilerin bir yansıması olarak, fotoğraf

öğrencisinin hapın tesirinden çıkamamasının bir etkisiyle basit tekniker bir uygulayıcının ya da kopyalamanın ötesine geçemez”<sup>8</sup>Bu ikili birliktelik, yani güncel pratik ile eğitim modelinin birlikteliği ne deneysel yaklaşımın bu hakim anlayışı anlamasıyla, ne de temsil krizinin ne olduğunun anlaşılmasıyla değişebilmiştir. Buna paralel olarak da Türkiye’de lisans süresi eğitimi süresince modernist fotoğraf uygulamalarına karşı yeni ivmelenmenin genel olarak fotoğraf pratiği ile ilgili bazı soruları akla getirdiği söylenebilir: Kadraj neden yamuk olamaz, porte neden sırttan çekilmez, flaş neden doğrudan konuya doğrultulmaz, neden aşırı veya eksik pozlama görünür olanı görünmez kılar, fotoğrafın gradasyonu neden dengeli olmalı, fotoğrafçı olmadan fotoğraf çekilir mi ve en önemlisi özne olarak fotoğrafçı bu fotoğrafın neresinde? Güncel fotoğrafın ve yeni ivmelenmeye bağlı genç kuşağın sürekli olumsuzlanan bu fotografik tavrı, fotoğrafın ‘fotoğraf’ dışında bütün pratiklerini kullanmaya yöneliyor ve asıl tartışılması gereken konuya odaklanmamızı sağlıyor.

#### 4. TEMSİL KRİZİ

Temsil krizi, Türkiye’de özellikle fotoğraf alanında üzerinde durulmayan ancak sosyal bilimlerden sanatın diğer alanlarına kadar bütün pratikleri ve teorileri etkileyen bir gelişmedir. Tarihsel bakış bölümünde temsil krizinin fotoğraf ile ilişkilendirilmeyerek fotoğrafın sadece yapısal özelliklerinin ortaya konulması sonucu ortaya çıkan üretimlerin ve söylemlerin yarattığı problemlere değinilmiştir. Bu açıdan temsil krizinin etkilerini fotoğraf üzerinde pratikleştirmeden ve kuramsallaştırmadan hem güncel fotoğrafı anlamak ve eleştirmek zorlaşacak hem de fotoğraf pratiğinde kısır üretimlerle karşılaşılmasına neden olacaktır.

Temsil krizi ve buna bağlı olarak değişen temsil biçimlerinin stratejilerine dair bu bölüm ise, örneklenecek olan bazı eleştirel yazıların sadece ‘postmodernizm’, ‘postyapısalcılık’ ve ‘yapısöküm’, ‘dijitallik’, ‘karmaşa’, ‘her şey uyar/olur’ gibi tanımlayıcı temel başlıkları kullanarak eleştiriyi yüzeyselleştirmelerine karşı bir açıklama mahiyetinde olacaktır. Ayrıca 80’ler ve öncesi 60’lar temsil krizlerinin neden algılanmadığına, geç geldiğine ve yorumlanmak istenmediğine dair bir katkı da sunmuş olacak. Çalışma, buradan hareketle de temsil krizi içerisinde değerlendirilebilecek güncel fotoğraf pratiğinin temel sorunlarına odaklanmış olacak.

Temsil krizi, Ebert’in (1986) tanımıyla “... edebiyat ve kültürel çalışmalar, medya ve sanat tarafından yansıtılan imgelerden çağdaş edebiyat, antropoloji, psikanaliz, film, tarih, siyaset bilimi, sosyoloji ve felsefe metinlerine kadar kültürel temsillerin ne anlama geldiği "okuma" üzerine mücadelenin alanlarıdır. Okuma, tarihsel olarak konumlanmış bir öznenin kültürünün kendisini temsil etme biçimini anlamlandırdığı ve "(kabul edilebilir) gerçekliğin resimlerini" ürettiği bir süreçtir. Bununla birlikte okuma, kısmen doğallığını ve masumiyetini kaybetti çünkü temsilin kendisi bir krize giriyor.” Ebert’in tanımlaması karşımıza kültürün bütün bileşenlerinin ve özellikle ‘öteki’nin kendi kendisini temsil ve ifade etme, okuma ve bir retorik oluşturma konusunda modernite sonrası bir temsil krizine girdiğini belirtmektedir. 19.yy’ın sonlarından itibaren modernitenin sanatsal bağlamda (empresyonizm, kübizm, ekspresyonizm, sürrealizm ve Dadaizm) gerçekliğin bir sanat eseri ile temsil edilip edilemeyeceğine dair şüphelerinin farklı denemeleri, mimetik (taklide ilişkin) olanın ötesine geçmek için çabalamıştır. Dolayısıyla da temsil krizi bu tarihlerden itibaren temsilin yeni soyut biçimleri için, sanat ve edebiyatın taklitçi ve öykünmecî stratejilerinin terk edilmesinin çabaladığı temsil olanakları yaratmayı çabalar. Geroge Lukacs’a göre 20.’yy sanatında artık temsil mümkün değildir (Scheerer ve diğ., 1992: 852). Karl Marx (1992: 34) modernitenin içine düştüğü bu durumu şöyle özetler: Katı olan herşey buharlaşıyor.

Bu anlamda temsil krizi, genel tanımıyla gösteren ile gösterilen arasındaki gerçeklik referansının pratik ve teorik mesafesinin giderek artmasından kaynaklanan, bilginin, özellikle tarih yazımı ve dilbilim kaynaklı, anlatısının nasıl ve kim tarafından oluştuğuna dair bir kırılma olarak tanımlanabilir. Oluşan referans kaybı ya da referansa oluşan şüphe; Saussure’nin

dilbilimsel modeline karşı Foucault’un (1966) ‘dil’in parçalanması’ ve ‘söylemin kaybı’ incelemesi, Derrida’nın (1978) yapısökümcü yaklaşımı, Barthes’ın (1977a: 142-148) müellifin ölümü, Deleuze ve Guattari’nin (1980) rhizome (rizom<sup>9</sup>) kavramı ve Lyotard’a (1984) ithaf edilmiş postmodern tanımlaması tarafından teorikleştirilir. Kültürel alanda ise Bhabha (1994), postkolonyal temsillerde ‘öteki’nin kolonyal güce karşı gösterebileceği temsil stratejilerini hibrit, taklit, farklılık ve duygu ikilemi (ambivalens) olarak çeşitli şekillerde ifade eder. Clifford (Clifford ve Marcus, 1986: 98-212), ise temsil krizinin disiplinlerarası yansımasındaki eleştirisinde özellikle kültürel antropoloji ve etnografi anlatısı üzerine durur. Kültürel antropoloji ve etnografinin epistemolojik ve politik bir temsil krizinde olduğunu belirten Clifford, Batılı olmayan halkların Batı tarafından otoriter temsillerine karşı özdeşünümsel bir yaklaşımı savunur. Bu yeni temsil biçimi için ise antropoloji ve etnografinin edebiyat ve görsel sanatlarla daha fazla metodolojik olarak iş birliği yapması gerektiğini belirtir. Clifford’un çalışması bu anlamda görsel sanatlar, edebiyat ve tarih gibi diğer disiplinleri kültürel antropoloji ve etnografiye yaklaştırarak temsil krizine dair eleştirel bir analiz ortaya koymaya çalışır. Baudrillard’ın ‘simulakra ve simulasyon’<sup>10</sup> (1994) kavramları ise özellikle medya, yeni medya ve hipermedya alanında temel bir söylem olarak karşımıza çıkar. Sosyal ve kültürel eleştiri alanında sıklıkla referans hale gelen kavram, sanat ve estetik teoride yerini dijital ve sanal gerçeklik uygulamaları olarak karşılık bulur. Fotoğraf pratiğinde ve kuramında çok hızlı bir uygulama alanı yaratan dijital değişim dolayısıyla temsil krizinin Baudrillard’ın söylemleri üzerinden yürüyecek ‘fotoğraf ve gerçeklik’ temel tartışmasının da merkezi referansı haline gelir. Temsil krizinin temel çıkış noktası olarak gerçekliğin referanstan kopuşu elbette temel bir söylemdir, ancak temsil krizinin sadece bu şekilde ele alınması estetik olarak sadece dijital uygulamaların yüzeysel değerlendirilmesiyle sonuçlanır. Bu tespit Türkiye fotoğraf pratiği ve teorisi için geçerlidir. Dolayısıyla temel sorun ve fotoğrafın sıkıştığı alan; temsil krizindeki dijital-sanal kavramlarının sadece semiyotik tartışma ile fazlaca merkezde olması ve böylece temsil krizinin sadece dijitalleşme ile gelen gerçeklik kaybına ilişkin olduğunun yüzeysel okunmasıdır. Diğerleri ise postmodernizme özgü kaos, yokluk (absence), oyun (play), pastiş-parodi, antiform gibi bazı temel kavramların estetik ve teorik olarak fotoğrafta görünürlüğünün yadsınmasıdır. Postmodernizmin bu şekilde okunması dolayısıyla aslında fotoğraf alanında ne gibi bir değişimin olabileceğini, olduğunu sınırlı bir alanda değerlendirecek ve bu nedenle de güncel ivmelenmeyi anlamlandıramama tehlikesi ile karşı karşıya gelecek bir otorite alanını yaratır. Dijital ve sanal gerçeklik söyleminin dışında ise, fotoğrafın ilgilendiği ve güncel pratiklerin ortaya koyduğu örnekler ise bizi temsil krizinin gerçek alanlarına götürmektedir. Kültürel çalışmalarda temsil krizi ile birlikte fazlaca yer bulan ve aynı zamanda sanatçılar için de bir çıkış noktası olabilecek, örneğin, mikro anlatılar, postkolonyalizm, postHolocaust, feminizm, özerklik ve güç ilişkileri, günlük yaşam (everyday life), özdeşünümsellik, tarihsel üstkurmaca, transhuman/posthuman, gibi kavramlar önemli başlıklardır. Bu çalışma alanları aynı zamanda, yukarıda belirtilen postmodern kavramlardan gelen kendilerine ait başka temsil biçimleri ve estetik yaklaşımları da yaratmaktadır. Örneğin postkolonyal bağlamda ele alınabilecek Pia Arke ve David Lewis’in çifte kimlik, antropometrik yerleştirme, Viktoryen bilim, kolonyalizm kavramlarını yokluk, belirsizlik göstermeme, arada olma gibi estetik biçimle ifade etmeleri; feminizmle birlikte postkolonyal eleştiriye alegorik bir biçimde sunan Shirin Neshat’ın kendi bedenini kullanması; travma sonrası anlatı olarak postHolocaust’u görünürün arkasındaki görünmeyeni fotografik yerleştirme formunda sunan Christian Boltanski ve temellük olarak Yasumasa Morimura. Bu isimler temsil krizinin semantik gerçeklik dışında kültürel çalışmalar bağlamı ile hareket eden, form ve içerik bakımından karşı anlatılar oluşturmaya çalışan sanatçılardır. Tüm bu sanatçıların aslında temel ortak noktası belki de ‘fotoğrafçı’ olmamaları ya da fotoğrafçı olsalar bile temsil krizi nedeniyle fotoğrafı başka bir anlatı düzeyinde ele almaları gerektiğini düşünmeleridir.



Türkiye fotoğraf pratiği ve teorisinde temsil krizinin geç ve eksik ele alınması karşımıza geç avangarda bağlı olarak ortaya çıkan üretimle ve buna karşı oluşan eleştiri yazınına ortaya çıkarıyor. Eleştiri kısmı ise bu üretimlere bağlı olarak, benzer biçimde 1980’lerdeki temsil krizine cevap veremeyen üretimlerden kaynaklanan, eksik eleştiriler ve okumalar gibi yanlış bir değerlendirmeye sonuçlanan çalışmalar olarak kendilerini göstermektedir. Bu çalışmada eleştiri kısmı, 1980’ler deki gibi kendisini tekrar eden bir süreç yani üretimlere yüzeysel yaklaşım ve eksik eleştirme olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda eleştiri noktasını gezi-belgesel fotoğraf üzerinden ya da modernist tavır üzerinden yapmanın, geç avangard üretimlerin yanlış okunmasını ortaya çıkarabileceğini belirtmek gerekiyor. Bu geniş analizi yapabilmek için öncelikle Türkiye’deki güncel fotoğraf pratiğini, özellikle doğrudan fotoğraf tabanlı çalışmalarla ele almak ve sonrasında karşı eleştirilerin neler olduğunu ve nasıl temellendiğini incelemek gerekecektir.

## 5. GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Bir dönüşümün habercisi olarak Geniş Açık fotoğraf dergisinin Genç Soluklar serisinin temel alınması, içerik ve estetik olarak Türkiye’de fotoğrafın değişeceğinin ve değişmesi gerektiğinin habercisi olduğu söylenebilir. Akademi dışında bu ivmelenmenin ilk izleri Ahmet Polat (Kismet, 2001), Alp Sime (Ramora, 2002 – İstanbullu, 2006), Ali Taptık (Lunapark, 2004 – Remembering Me, 2001-2005 – Kaza ve Kader, 2004-2008 – Nothing Suprising, 2008-2013 çalışmaları; ayrıca 2004 Nordens Fotoskola eğitimi ), Silva Bingaz (Kıyı çalışması, başlangıç 2002 ve Anders Petersen karanlık oda eğitimi, 2006), Yusuf Sevinçli (Nordens Fotoskola, Sweden, 2004) ve Arjen Zwart (Hollanda) gibi fotoğrafçılarda görülebilir. 2004’te ise, Ali Taptık ve Silva Bingaz’ın katılımcıları arasında olduğu Anders Petersen’in İstanbul’da 2004’te gerçekleştirdiği Yalnızlık ve Birliktelik atölyesi bu yeni ivmelenmeyi etkilemeye devam edecektir.

Yeni ivmelenmenin ilk dönem örnekleri ve temelleri genel olarak Kuzey Avrupa (Hollanda, Finlandiya, İsveç) ekolü ile karşımıza çıkar. Ancak Dusseldorf – Kunstakademie’nin ‘New Objectivity’ (Yeni Nesnellik) temelli ekolü, bu ivmelenmenin, uygulamanın göreceli zorluğundan biraz dışında kalır <sup>11</sup>. Bu ilk dalgadan sonra ikinci jenerasyonun bir kısmı yine kuzey ekolü ile devam eder. İkinci genç kuşağın bazı isimleri Arja Hyytiäinen’in 2015’teki Kişisel Hikaye Anlatıcılığı (Personal Story Telling) ve Martina Hoogland Ivanow’un yine 2015’teki İzolasyon ve Aidiyet başlıklı (Isolatin and Belonging) atölye çalışmalarına katılarak ortaya çıkar. 2020’de ise fotoğraf estetiği olarak (ve biraz da konu ile bağlantısından dolayı) yabancı küratörlerden uzak olduğu belli olan ancak sergileme tekniği olarak yine bu ivmelenmenin etkilerinin görüldüğü Yalnızlık ve Suya Dair sergisi yeni yaklaşımlara dair güncel örneklerdendir. İkinci genç kuşağın diğer isimleri ise başka bir yaklaşım ile şekillenmeye başlar: Antoine d’Agata. Fransız d’Agata’nın çalışmaları bağımlılık, cinsiyet, kişisel takıntılar, karanlık ve fuhuş gibi genellikle tabu olarak kabul edilen konularla bağlantılıdır. D’Agata’nın katılımcıları arasında Cemre Yeşil (Atelier de Visu, Marsilya, 2012), Sevinj Yusifova (Antoine d’Agata-Studio Vortex, 2015), Desisleva Şenay Martinova (Antoine d’Agata-Studio Vortex, 2016), Burhan Üçkardeş (Antoine d’Agata-Studio Vortex, 2017), Bartu Kaan Özdişiçi (Antoine d’Agata-Studio Vortex, 2017), Onur Girit (Shadow of a Doubt, Antoine d’Agata-Studio Vortex, 2018), Anı Ekin Özdemir (Antoine d’Agata-Studio Vortex, 2018), Yağız Yeşilkaya (Antoine d’Agata-Studio Vortex, 2018), Zilan İmşik (Angkor Photo Workshop by Sohrab Hura & Antoine d’Agata, Siem Reap ve Antoine d’Agata-Studio Vortex, 2019) ve d’Agata’dan bağımsız ancak estetik olarak bu kuşağa yakın çok yeni bir isim olarak Cansu Yıldırım da sayılabilir.

Arles, Perpignan ve Kuzey ekolü ile tanışan ilk ve ikinci kuşaklar temsil krizinin geç avangard biçim ve içerik yaklaşımlarını yansıtmaya başlamış olurlar. Kendi aralarında da iki

estetik biçime (birincisi noir etkili karanlık, diğeri ise daha romantik) ayrılışlar da ortak noktaları öncelikle oldukça kişisel olmalarıyla öne çıkar. Bu kuşaklara olan olumsuz eleştirilerin en başında gelen mikro anlatılarla bağlantılı kişisel yaklaşımın etrafında şekillenecek olan konular ise temsil krizinin önemli başlıklarıdır; bölgesel kimlik, kadın kimliği, seksüel aidiyet, güç ilişkileri, göç, ev, evden kopma ve eve dönüş (homecoming), günlük yaşam ve sıradanlığı (sıradan insanlar, saç, kola kutusu, yerdeki mendil, aniden hışırır birisi - everyday life) ve bütün bunların bazen anlık ve geçici, başı veya sonu olmayan parçalı bir anlatıyla bireysel bir deneyime odaklanmasıdır. Örneğin Dilara Arısoy’un 2016’da Katja Noppes ‘Identity’ ve Martina Hoogland Ivanow ‘Isolation and Belonging’ atölye çalışmalarının da etkisiyle oluşturduğu sanatçı metninde ‘Her zaman çok kişisel ama inkâr edilemez derecede evrensel bir şey yakalamaya çalışırım...’ (Arısoy, t.y.) ifadesiyle öznel-kişisel çıkışlara tipik bir örnektir.

Burada odaklanılmak istenen temel kavram ise, çoğu eleştirmenin yeni kuşağı anlamakta ve eleştirmekte zorluk çektiği, istemediği, baskıladığı ve ona bağlı pratik ve kuramsal yaklaşımları bütünleştirici bir tavır olarak bu ivmelenmeyi özetleyebilecek ‘sinik’ kavramıdır. Sinizm, Antik Yunan’da kelime anlamı olarak ‘köpek gibi’den (*kynikos*) gelen, dünyevi olanın reddedilişi ile bireysel öz-disiplin ve özgürlük adına geleneksel toplumun ve modern materyalizmin ahlaki olarak reddedilmesi ile ilgili bir öğreti ve yaşam biçimidir (Laursen, 2009). Sinik tavır ile güncel fotoğraf pratiğinin örtüşmesi postmodernizmin temel yaklaşım biçimlerini (ironi, şüphecilik, öznellik) beraberinde getiren, mikro anlatıların olanaklı kılınması için önemli bir öğreti ve bunun günlük hayattaki pratiğinin uygulanabilmesi için de bazı estetik pratiklere sahip bir örtüşmedir. Bu bağlamda dönemin fotografik temsil biçimini düşünsel olarak doğrulayacak, fotoğrafçıları yönlendirecek ve sinizim ve fotoğrafı buluşturacak en açık ve doğrudan kaynak Dog Food (Köpek Maması) başlıklı fanzindir. Fanzin’in 2012’de yayınlanan ilk baskısında sinik tavır ve fotoğrafı ilişkilendirecek 10 maddelik bir manifesto yer almaktadır.

1. *HERŞEYİ SORGULAYIN. Kuralları yıkın. Kalıpların dışına çıkın. Riske girin.*
2. *A PRIORİ YOK. Zaten fotoğraf çekmek için ihtiyacın olan her şeye sahipsindir: bir kamera, film ve yürüyüş ayakkabıları.*
3. *AŞKINLIK. Birçoğu, sadece en hızlı, en son model ve en pahalı kamera ile daha iyi fotoğraf çekeceklerini düşünüyorlar. Materyalizm, statü ve ün hayattaki amaçlar değildir. Bir sanatçı, hak ettiğini veya ödül beklediğini hissetmemelidir. Fotoğraf metafiziksel bir çabadır. Bu sayede kişi iç dünyasını dış dünya aracılığıyla arar. Şöhret ve servet için bir yol yok ama belki kendi yolunda kalırsan iyi bir köpek gibi seni takip edecekler.*
4. *DÖRT 4DÖRT 444 DUVARDAN YÜRÜ- 444 DÖRT 4DÖRT dışarı çık ve çek! Her zaman büyülü bir şey keşfedeceksin. Arkadaşın aşağıya baktığını söylüyorsa, yukarıya bak! Eğer bir fotoğraf kaçırdıysan devam et. Muhtemelen köşeyi dönünce daha iyisini bulacaksın. Eğer kameranı çalmak için birisiyle karşı karşıya gelersen, duygularını yatıştırmak için onlara dokun.*
5. *KENDİNİ KURTAR. Dünyayı fotoğrafla kurtaramazsın ama kendini kurtarabilirsin! Dante ve Chagal gibi zaman ve mekanda yaşamının nasıl olduğunu tanımlayabilirsen, eninde sonunda bozulan başkalarını kurtarmaya çalışmaktan daha değerli bir şey yapacaksın. Kendini cahillikten ve korkudan kurtar ve böylece dünyayı sonraki kuşaklar için daha iyi bir yer yapmış olacaksın.*
6. *OKU, OKU, OKU. İlhamın fotoğrafın dışında, kitaplar, sinema resim gibi başka kaynaklardan gelmeli. Her zaman çantalarında köpek bakım kitabı taşımayanlardan bıkmışsındır.*
7. *HAYATTA SINIRLAR YOK! Ancak sadece sen koyarsan var.*

8. *BUDA’YI ÖLDÜR.* Buda eğer yolda onunla karşılaşırsan kendisini öldürmesini söyler, bu metaforik olarak bir öğrencinin ustasını geçmesi gerektiği anlamına gelir. *DENEYİM SENİN TEK ÖĞRETMENİDİR.* Öğretmenler sadece yolu gösterirler ve genellikle kendileri kendi yollarından giderler.
9. *KENDİNİ ORTAYA ÇIKAR!* Aksi halde, herkesin zamanını çalarsın. Kalbini takip et.
10. *HER ZAMAN KAMERAN DOLU BİR ŞEKİLDE YANINDA OLSUN!* (Dog Food, 2012).

Bu on maddelik manifesto, konu bağlamı olarak herhangi bir içeriğe ya da estetiğe doğrudan işaret etmese de sinizm ve postmodernizmin karakteristiğini yönlendirmesi bağlamında fotoğrafçıları yeni ivmelenmenin içerisine doğru çeker. Manifesto, polarize krallığının fotografik yaklaşımının biçim ve içerik anlayışının tamamen farklı bir tarafındadır.

5.sayıda ise fotoğraf çekme teknikleri ve konu seçimine ilişkin, günümüzde birçok fotoğrafçıda oldukça görünür olan uygulama tavsiyeleri ile ilgili bir dogma uygulama tavsiyesi yer alır.

*İlk aşamada basit bir kamera ile (Lomo veya Lubitel) flaş kullanımı ile köpek fotoğrafı! İkinci aşamada ise asfalttaki su birikintisi ve yine flaş tavsiyesi. Üçüncü fotoğraf için ise bir demet dal bulunur. Tam cepheden bir pozisyon ile deklanşöre basmadan önce netsizlik sağlamak için zıpanılması, hapsirilmesi ya da elin titretilmesi tavsiye edilir. Bu şekilde tekrarlı bir şekilde 5-10 kadar fotoğraf çekilir. Seçim aşamasında gözler kapatılarak ekranda herhangi bir fotoğraf rastgele seçilerek klasöre kaydedilir. Bu noktadan sonra bir insan fotoğrafı gereklidir. Bunun için sırtı çıplak bir kız ya da erkek arkadaşınız veya sahilde tanımadığınız (ayakta olması tercih edilir) yaşlı bir adam olabilir. Sivilceli, çilli ya da kıllı oldukça faydalı olacaktır. Beşinci ve son olarak şimdi sırada ölü kuş fotoğrafı var ve tercihen karga veya saksakağan olmalıdır. Fazlaca yaklaşımadan etrafındaki bitki örtüsü ile birlikte tercih edilebilir Çekim aşaması bittikten sonra banyo edilmeleri için oldukça deneysel yaklaşın; negatifler kurumadan yere veya gazeteye serin ve çantanıza öylece atın. Tarama aşamasında olabildiğince mükemmel olmadan taranması için toz ve kir seçeneğini işaretlemeyin. Köşe kararması (vignetting) olacak şekilde fotoğrafın merkezinden kenarlarına ve köşelerine doğru siyaha ulaşan bir etki elde edin. Dijital fotoğraf baskıya hazır ise, fine art bir kâğıda basılmalı. Şimdi sırada eser metni ve başlık var. Eski bienal kataloglarına ya da banka koridorlarında reklamlara göz atabilirsiniz. Başlık ise çok duygusal olmamalı. Şiirsel gereksizlikten de kaçının. Kulağa kavramsal gelebilecek İngilizce bir başlık çok uygun olacaktır. Fransızca da olabilir ve çok nadiren Almanca. Artık bir atölye çalışmasına katılmak için hazırsınız (Tunca, 2016: 13-15).*

Ancak ironiktir ki, dogma olarak addedilen bu eleştirel yaklaşım önerisi, bir şekilde dog food ve sinik tavrın temel niteliklerini ve estetik bakışını ortaya koyar. Sinizm, geleneksel davranışların hayâsızca reddedilmesi ve uygulama alanı olarak sokağın seçilmesine özgü bir öğretiler. Doğada herhangi bir karşılığı olmayan zenginlik, ün ve gücü reddederek kendine yeten ancak toplumdan uzaklaşıldığı anlamına gelmeyen, aksine tıpkı Diogenes’in söylediği gibi dünya vatandaşı olarak yaşanabileceğini öngören bir tutumu savunur. Bewes’in Sinizm ve Postmodernizm ilişkisinde bahsettiği gibi, sinizm inanç kaybının kaçınılmaz sonucu ve ironik zeka ile olumsuzluk bu zeminsiz arazide hayatta kalmanın tek yoludur. Bewes’e göre postmodern sinizm bu anlamda, Büyük Anlatılar ve bütünleştirici ideoloji ile birlikte gelen bir araya getirme dönemi olan politik gerçekliğin görünen parçalanmasına melankolik, kendine acıyan bir tepki olarak nitelenir (Morrison, 1998: 30).

Yusuf Sevinçli'nin Good Dog (2012) başlıklı çalışması sinik tavır için belirgin örneklerden birisidir. Fernando Pessosa'nın The Book of Disquiet (Huzursuzluğun Kitabı) yapıtından 'Yaşam, istem dışı yaptığımız deneysel bir yolculuktur' (2002: 373), alıntısı çalışmanın tetikleyicisidir ve kitabın sonunda yer alan jaluzi fotoğrafının olduğu sayfada yer alır. Geleneksel olarak epigraflı başlangıç yaparak bizi önceden yönlendiren yapıtların tersine bir stratejidir. Ancak daha da önemlisi Good Dog, Daido Moriyama'nın Stray Dog (Başboş Sokak Köpeği) çalışmasına bir selamlamanın yanında, sinik tavrın paralel ve içgüdüsel ortaya çıkışıdır. Estetik olarak ise Christopher J. Johnson'un (2015), yapıt için ele aldığı makalesinde bahsettiği gibi; melankoli ile birlikte gelen kirli, riayetsiz, kristal berraklığında rüya gibi ve ezici bir karanlıkla geleneksel yüzüzlüğü reddetmeyi (tıpkı sinik köpekte olduğu gibi) akla getirmektedir. Johnson (2015), Good Dog'un Huzursuzluğun Kitabı'ndaki gibi sıradan bir insanın günlük varoluşundaki düşüncelere, olay örgüsünün ve neredeyse hiçbir karakterin olmadığı mekânsal boşluğa odaklandığını belirtmektedir. Bu aslında tıpkı gece boyunca avare gezen bir köpeğin görüşüdür. Böylece, rasyonel olan karanlıkta dağılmaya uğrar.

Sinik tavır, ironi ve mokümanter ile birlikte, bizi anlık ve kişisel olanın bilinçaltına sürüklerken, artık karşımızda polarize krallığının nedensellik ilişkisine sıkı bir şekilde bağlı fotoğrafları yoktur. D'Agatha'nın etkilediği yeni kuşak fotoğrafik bağlamlarını sinik bir tavırla mikro anlatılara yönlendirirler. Sinik tavırda sokaktaki köpek ana bağlamı oluşturur ve buna bağlı olarak da fotoğrafın plastik değeri gece ve gündüz kullanılan tepe flaşı ile desteklenir. Devamında bu keşfe vernacular fotoğraf, maket fotoğraf kitabı ve fanzin de eşlik edecektir. Bir zamanların eleştirildiği gezi fotoğrafı ve belgesel tavrının yerini şimdi, noir etkili, anlık duygusal çıkışları olan, yakınlık ve kişiselliği gösteren (intimacy), kent çocuğunun anlık karşılaşmalarını gösterecek olan yerde duran kâğıt mendil, pencere kenarından süzülen tül, bir anda ağzının içini ya da sırtını gördüğümüz *friend of mine* (bir arkadaş) alır. Bütün bunlar ve daha fazlası aslında temsil krizi içerisinde arzulan durumlardır. Bu tür denemeler, polarize krallığının kendi göstergelerine uymayan anlatılar ve yöntemlerdir. Flaş artık kırk beş derecelik yaratıcı bir şekilde değil, doğrudan ve hatta üst üste olabildiğince birçok defa patlayacaktır. Böylece ne gradasyondan, ne zone sistemden, ne de altın orandan bahsedebilebilir ve bütün bu ve buna bağlı modernist metodolojiler bazı amatör kulüplerdeki öğretiler ve çıktıkları haricinde fotoğraf üretimlerinde de azalmaya ve terk edilmeye başlanmaktadır. Çünkü aksine güncel metodoloji bütün rasyonel davranışların tersine ne varsa hepsini uygulamak istiyor. Temsil krizi açısından bu gayet normal bir refleks gibi görünüyor.

Ancak bu refleksin iki türlü tehlikesi olduğu söylenilebilir. Birincisi geç de olsa temsil krizinin fotoğraftaki yansımalarının nasıl olabileceği, ikincisi ise *self-fashioning* (kendine biçim verme, Greenblatt, 1980) gibi bir duruma düşülüp düşülmediği tehlikesidir. D'Agatha'nın yeni kuşak öğrencileri ilk refleks gösterenler oldular ve onlarla birlikte bu reflekse katılanların fotoğrafı gerçekten de arzulan akıma doğru çekmeyi başardıkları söylenilebilir. Ancak, kendine biçim vermenin aşırılışmasıyla birlikte temsil krizinin asıl merkezinde olan problematik kısımlar görünür kılındı mı? Metodoloji değişti ancak metodoloji ile birlikte gelmesi gereken temsil krizine ilişkin konular olması gerektiği gibi görünür kılındığı söylenemez. Bu dağımik yaklaşım daha çok öznelere kendi içsel durumlarını anlık gösterebilecek fotoğraflara dönüşmeye başlamış olur. Bu bilinçli primitif yaklaşım bir taraftan temsil krizindeki öznelere çıkış yolu gösterebilecek bazı olanaklar sunmuş oldu, ancak buradaki üretimler özneyi politik, kültürel ve sosyal bağlamlardan kopararak gerçekleştirdi, ya da öznenin fotoğrafik dili böyle olmak zorunda olduğu için zaten bütün bağlamlara kendisi fark etmeden içgüdüsel olarak bağlanmış ve onları ortaya çıkarmış olur. Bunun için büyük anlatılara dayanabilecek rasyonel manifestolara ihtiyaç yoktur. Bütün güzelliklerden kendi gerçekliğine dönüşte özne, ilk defa çevresini ve benliğini keşfettiğinde bu yeni fotoğraf yaklaşımı onun ihtiyacı olan primitivizmi çocuksu bir keşifle birleştirmiştir.

Dolayısıyla bu refleksin, tıpkı 80’ler ve 90’lardaki deneysel fotoğrafın polarize krallığına karşı vermiş olduğu geç reflekse benzediği söylenilebilir. Kendine biçim vermenin getirdiği tehlike ise, metodolojinin plastik değerinin yüceltildiği ilk sorunla birleşince formalistlere göre, bazı sorular ortaya çıkarıyor. Herhangi birisinin öznel hikâyesi neden ilgilendirir? Sayısız öznel ifade olasılığı varsa ve bütün bunlar kabul edeceksek ve üzerine kolayca formüleleştirilebilen estetik metodoloji ile çıkacaksa, bu öznenin politik ve kültürel deneyimini kolayca arka plana atmasına yol açmaz mı? Rasyonel olmayan bu sinik tavırlarda ne bulacağız? Fotoğraftaki öznenin sırtını görmek, derin boşluklar yaratmak, ölçeklendirmedeki irrasyonel yerleştirmeler, sandalyenin tek bir ayağı, tavandaki uzak çatlak, tesadüfi gözükken ve de öyle olan sokaktaki adamın kadraj dışı ayağı ve karanlık içerisindeki küçük bir aydınlıktaki belli belirsiz çiçek gibi yeni kompozisyon biçimleri ve içerikleri genç kuşağın sinik tavrının tipik örnekleridir. Formalistlerin, yani polarize krallığının eleştirisi temelde postmodern anlatıların ‘anything goes’ (her şey kabul) şeklindeki basit yapılabilir olmasına dair uzaktan görüşlerini oluşturur. Bu karşı bakışın Türkiye’deki fotoğraf pratiğindeki karşılığı modern ve postmodern ayrımını yapan düşünsel bir argüman olmaksızın, otorite kaybının ve karşı mikro anlatıların anlamlandırılmaması ile sonuçlanan yetersiz entelektüel durumla ilgilidir. Yeni ivmelenmeyi sadece postmodern *anything goes* ile açıklamak ne kadar yetersiz ise, *anything goes*’un da her zaman bir işlerliği ya da bir yere karşılık gelmediğini gözlemlemek veya bu stratejiye kolayca bağlanarak üretim yapmak, hem kendine biçim vermeyi aşırı yüceltir hem de formalistlerin bu üretilere bakarak eleştireliliklerini yanlış konumlandırmasına sebep olabilir<sup>12</sup>.

## 6. GÜNCEL YAKLAŞIMLARA KARŞI ELEŞTİRİLER

Tıpkı 80’ler ve 90’lardaki belgesel-deneysel tartışmasında olduğu gibi, formalistlerin (gezi fotoğrafı ağırlıklı polarize krallığı) postmodern – sinik fotoğraf yaklaşımına karşı hem akademi içinde hem de dışında yüzeysel bir kabullenme durumuyla yaklaştığı söylenebilir. Bu yeni kuşağın anlaşılmasında veya anlaşılmak için çaba sarf edilmemesine karşı oluşan yazınsal eleştirinin ise fotoğraf literatüründe oldukça fazla yer kaplamakta olduğu görülebilir. Karşı eleştiri olarak yeni ivmelenmenin değerlendirilmesi eleştirilerin belirsiz, entelektüel yüzeyselliği ve yeni kuşağın görmezden gelinerek belirli fotoğrafçıların üzerinde durulması bağlamında iki türlü şekillenir. Türkiye’deki fotoğraf üretiminin eleştirisi üzerine yapılan bu geniş literatüre bazı somut örneklere aşağıda yer vererek devam edilebilir.

Öncelikle Kontrast Dergisi’nde yer alan bazı eleştiriler üzerinden başlamak yerinde olabilir. İlker Maga (2010a: 5) ‘Fotoğrafa Dair Bir Tartışmanın Güncelliği ve Teorik Durumu’ başlıklı yazısında sanat ve sanatçıya dair modernist bir tanımlamanın gerektiği ve buna bağlı olarak da aslında fotoğrafın sanat dalı olup olmasının bir önemi olmasa da, eğer sanatın ve sanatçının tanımı yapılacaksa (ki bu kendi argümanları bağlamında olmalıdır) bunun da doğrudan fotoğrafı etkileyeceğini üstü kapalı belirtmektedir. Güncel sanata karşı bu modernist bakışı ise belirsiz ve örneksiz bir biçimde fotoğraf alanına taşıyor. Güncel sanatın kaotik yapısı, anlamsızlığı ve kolay uygulanabilirliğine bağlı olarak fotoğrafın da geleneksel olmayan bir sergileme ile çekici hale getirilebileceğini söylüyor. Bu tür sergiler ise aslında ciddi bir fotoğraf okulunda bitirme ödevi olarak kabul göremeyecek kadar yetersiz ancak sıra dışı çıkışlar yaparak sansasyonel bir biçimde gündemde kalmayı başarabiliyor. Bu tür bir üretim biçimi ise ancak derin bir teori ihtiyacını gerektiren, arkasında ise büyük anlatı, sanatın ve sanatçının tanımının yapıldığı (ya da en azından bunun denendiği) ve uygulama aşamasında ise belirli kurallarla pratiğe döküldüğü bir yaklaşım biçimi ile şekillenmesi gerekmektedir. Maga, yazısında karşı eleştirinin temellendirilmesi için eleştirilen fotoğraf üretimlerinin hangileri olduğu, metodolojileri ve sergileme tekniklerine dair herhangi bir ifade ortaya koymuyor. Dolayısıyla da fotoğraf çekmenin bir zamanı ve yeri olduğunu ve fotoğrafçının bu aşamada sürekli fotoğraf çeken değil, gerektiği zaman bunu yapan kişi olduğuna dair Ortodoks bir tanımlamaya

başvuruyor (2010b: 7). Maga, 17. sayıda ise (2010c: 5), fotoğrafı “orada olma”<sup>13</sup> gibi tek bir tanımlama alanına ve metodolojiye hapsederek, genel olarak üretim biçiminin yaygınlaşmasıyla beraber bir korkudan bahsetmektedir. Bu korku, hayatın içinde yani orada olmadan çekilen kolay fotoğraflarla ortaya çıkmaktadır. Ancak kolay kavramını açıklayıcı bir örnek olmadığı için, hangi fotoğrafın kolay, hangisinin zor ve ustalık istediğini kavramak oldukça güçleşmektedir.

18.sayıda ise Özcan Yurdalan (2010: 9) ‘Ne Münasebet Belgesel’ yazısındaki eleştirisinde konuyu biraz daha daraltarak belgesel fotoğrafın güncel durumundan bahsetmektedir. Yurdalan burada gezi fotoğrafı temelli yaklaşımın etkilediği belgesel fotoğrafın bir çıkmaza girme tehlikesinden bahsediyor. Ancak bu endişeyi akademi ve profesyonellere yöneltmektense aslında Yurdalan’ın da bahsettiği üzere “zaten yitip gidecek olan hevesli amatörler” üzerinden yapmaktadır. Kitle kültürü olarak elbette fotoğrafın bu dönüştürücü tavrı özellikle orta ve alt sınıflar için önemlidir ancak dikkate alınması gereken kalıcı yapıtlar bağlamında nasıl bir yere oturtulacağı farklı bir analizle ortaya çıkarılmalıdır. Belgesel ya da Yurdalan’ın üstü kapalı işaret ettiği sosyal belgesel fotoğraf yaklaşımının giderek modernist bir tavır olmaktan çıkmış ve farklı bir anlatı türüne dönüşmüş olması, özellikle amatör kulüpler tarafından üretilen çalışmalarla aynı bağlamda kullanılmaması gerekir. Dolayısıyla burada eleştiriye dair örneklerin olmaması ne tür bir endişenin ortaya çıktığını görmek açısından belirsizdir. Örneğin vernaküler-buluntu fotoğraf, dökümanter fotoğrafın farklı bir alanı olarak karşımıza çıkabilmekte ya da özdüşünsel olarak üretilen ve amatör gözükten üretimler de bir karşı anlatı olarak sosyal belgesel fotoğrafın değişen yanını ortaya koyabilmektedirler. Dolayısıyla nasıl bir belgesel fotoğraf ve karşısında nasıl bir eğilim olduğunu anlamak biraz güçleşmektedir.

27.sayıda ise Emre İkizler (2012: 6-8) önceki yazarlarla paralel olarak yine modern-postmodern karşıtlığı üzerinden hareket ederek, postmodernizmin, kaotik yapı, geçicilik, ‘kendine mal etme’ gibi stratejilerinin bir tür tuzak olduğunu çünkü dijitalleşme ile birlikte bu kavramların kolay üretime yol açarak ‘*gerçek anlamda sanat eseri*’ ortaya koymanın mümkün olmayacağını belirtmektedir. İlk eleştiri fotoğrafın uygulama alanlarından birisi olan doğrudan fotoğrafın içerik, baskı ve sunum aşamasındaki özensizlik ve kalitesizliğe dair bir serzeniş olarak karşımıza çıkıyor. İkizler, buradan hareketle doğrudan fotoğrafın titizlikle ele alınmasını belirtiyor. Ancak doğrudan fotoğrafın ‘gerçeklikle’ kurduğu ilişki bağlamında kabul edilmesi gereken bu kurallar silsilesinin nasıl ve hangi standartlarda olması gerektiği; ne tür bir doğrudan fotoğraf tarzının buna ihtiyacı olduğuna dair bir öneri ortaya koymamaktadır. Buradaki üstü kapalı temel kaygı, fotoğrafın rönesansvari bir ustalikle ve çekim aşamasından baskı ve sunum aşamasına kadar bütün sürecin modernist tavır ile devam etmesi gerektiğine dair bir yorumdur. 32. sayıda ‘Provokatif Sayılabilecek Bir Kutlama’ başlığı ile Maga (2012: 2), temel olarak modernist bir arzuyla fotoğrafın belirli bir merkezden otoriter ve belirleyici kurallar silsilesinde olması gerektiğine gönderme yaparak, Türkiye’de fotoğrafın sıkışmış ara bir dönemde olduğunu belirtiyor. Postmodern ve temsil krizi sonrası mikro anlatılara kapalı olan bu yorumda, Maga sıkışmışlığın izlerini okuyuculara somut bir şekilde aktaramıyor ve yeni kuşak üretimlere bağlı çıkışların olası izleri eleştirisinde görülememektedir.

Daha eski bir tarihli tespitte ise Geniş Açık dergisinde Handan Saatçioğlu Gürses (2006: 102), Ali Taptık’ın Kaza ve Kader isimli sergisinin incelemesinin de etkisiyle, yeni kuşağın ‘kendine dönme’ eğiliminin tehlikesinden bahsetmektedir. Yazar, yeni ivmelenmenin temelinde, ‘öteki’nin peşinde koşulmasındansa, fotoğrafın konusunun fotoğrafçının kendi deneyimlerine, algılarına ve bedenine doğru yöneldiğini ve bunun önceki eğilimlere bir tepki olarak ortaya çıktığını belirtiyor. Dünya sorunlarına yönelmektense tersine bir yaklaşımla kendilerini ifade ettiklerini belirten Saatçioğlu Gürses, fotoğrafçıların böylece içe kapanma ve dolayısıyla da yabancılaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalabileceklerini, sonunda da tuzağa

düşebileceklerini ifade ediyor. Yazarın tespitleri yukarıda örneklenen Türkiye’deki güncel fotoğrafa ilişkin yapılmış eleştirilere karşın daha yapıcı, kendine biçim verme tehlikesini sezmesi ve dönemi tahlil etme açısından daha doğru ve yakın olduğu söylenebilir. Ancak Saatçioğlu Gürses’in de diğer yazarlar gibi önemle atladığı nokta yeni kuşağın dönemin temsil dili olarak sinik tavrı seçmesi ve buna bağlı bir plastik yöntemle fotografik dillerini oluşturmasıdır. Dolayısıyla oluşan eksik tespitler genel olarak genç kuşağın ve güncel fotoğrafın bu sinik tavrının göz ardı edilerek niteliksiz, aşırı öznel, kolay üretilen olarak adlandırılarak, postmodern ve postmodern sonrası temsiller ve yöntemlerle ilişkilendirilmesinden ortaya çıkan endişelerdir.

Bu endişelerin ve eksik eleştirilerin bir diğer sebebi ise, sinik ve postmodern tavrın aslında, özellikle fotoğraf alanında geç gelen, tam olarak kendisini ifade edemeyen, 80’ler ve 90’larda fazlasıyla karşı saldırıya uğrayan ve kendisini ancak 2000’ler ile birlikte ortaya çıkarmaya başlayan avangard düşünce ve pratiklerle ilişkilidir. Türkiye’de fotoğrafın avangard hareketi zaman zaman kendisini hissettirmeye çalışsa da, kendisini gerçekleştirmeye çalışırken çoğunlukla baskın olan gezi fotoğrafının akademi ve akademi dışı pratik ve söylemleriyle mücadelede yetersiz kaldığı söylenebilir. Şahin Kaygun, Orhan Cem Çetin, Nazif Topçuoğlu ve Ahmet Elhan gibi 80’ler ve 90’lardan itibaren Türkiye’de fotoğrafın biçimsel ve içeriksel yapısına farklı bir yön vermek isteyen belirli fotoğrafçılar fotoğrafın güncel sanatla bütünleşmesi için önemli adımlar atmaya çalışmışlardır. Ancak fotoğrafın kavramsal ve deneysel potansiyelini zorlayan fotoğrafçıların yanında Bülent Şangar, Aydan Mürtezaoğlu, Ahmet Öğüt, Özgür Demirci, Ferhat Özgür gibi sanatçılar fotoğrafın geç gelen avangarda karşı verdikleri üretimlerinde güncel sanata daha yakın oldukları söylenebilir. Burada fotoğrafçıların kavramsal ve deneysel yaklaşımlarıyla, sanatçıların fotoğrafı kullanmaları arasında ince bir çizgi bulunur. Yine de temel olarak hepsinin Barış Acar’ın (2014: 4-7) çok doğru bir tespitiyle güncel sanat ile ilişkilendirdiği geç avangard tanımlamasının fotoğraf pratiği ve düşüncesinde de olduğu söylenebilir.

## **7. SONUÇ**

Türkiye’de güncel fotoğraf pratiği üzerine yapılan güncel ve geçmiş eleştirilerin ve tartışmaların genel olarak belirli bazı problemlerle kurgulandığı söylenebilir. Bunlardan ilki ve en önemlisi eleştiri mekanizmasının arkasında olan ‘otorite’nin sadece ‘fotoğrafçılar’dan oluşmasıdır. Buna bağlı olarak da öncelikle bu otoritenin modernist eğilimlerle şekillenerek ağırlıklı olarak gezi fotoğrafı ve gezi fotoğrafından türeyen bir tür belgesel fotoğraf estetiğine bağlı olmalarıdır. Böylece, fotoğrafın kuramsal ve pratik olarak hibrit veya disiplinlerarası olamayacağına dair bir tavırla özellikle sosyal bilimlerin yöntemlerinden, postmodern/post-postmodern yaklaşımlardan uzaklaştırarak yüzeysel ve küçük bir estetiğe doğru yaklaşımlarıdır.

İkincisi ise, birinci tespitle bağlantılı olarak fotoğrafın 60’lar, 80’ler ve 90’lar gibi avangard eğilimlerde olabileceği dönemlerde deneysel ve belgesel fotoğraf anlayışlarının (özellikle belgeselin deneysel fotoğraf üzerindeki baskıcı tavrı) üretimlerinin birbirlerini kuramsal ve estetik bağlamda karşılıklı olarak yanlış değerlendirerek bu türlerin birbirleri üzerinde hakimiyet kurma çabasından geliyor. Yine bu dönemlerde fotoğraf üretiminin ikinci sorunu temsil krizine cevap verememesidir. 1960’lardaki kuramsal hareketlerden kopuk olarak üretime başlayan bu dönem eklektik bir şekilde, gezi fotoğrafının baskıcı tavrı karşısında ilerlemeye çalışır. 1980’ler ile başlayan ve etkisini 1990’larda göstermeye başlayan ikinci temsil krizinde ise yine gezi fotoğrafının baskın tavrıyla yeni ifade biçimleri göz ardı edilir.

Üçüncü ise postmodern ve postmodern sonrası güncel fotoğraf pratiğinin, yani 3. ve hatta 4. yeni kuşağın fotoğraf üretiminin kendisine çıkış noktası aramaya çalışırken karşı eleştirilerinin çoğunlukla formalistlerden gelen postmodernite karşısı olmaya çalışmakla

birlikte, enetelektüel okumanın yetersizliğinden kaynaklanan yüzeysel eleştiriler olduğu görülebilir. Mikro anlatıların, sinik tavrın, konvansiyonel yaklaşımların dışına çıkan ifade biçimlerinin ve ortaya çıkan temsilin yeterli düzeyde algılanmaması sebebiyle, yeni kuşak güncel ivmelenmeye karşı sadece estetik açıdan yapılan modernist eleştiriler güncel ivmelenmenin de yanlış anlaşılmasına yol açmaktadır. Bütün bu eleştiriler ise, güncel fotoğrafın anlaşılabilmesi için genel olarak Türkiye’de fotoğrafın temsil krizi dönemlerinde olması gereken reaksiyonu veremediği, geç avangard eleştirisi, postmodernizm/post-postmodernizm bağlamında değerlendirilmesi gereken eleştiriler olmalıdır.

Sonuç olarak, bu çalışma ortaya koyduğu temel argümanda Türkiye fotoğrafında eleştiri mekanizmasının yeterli olmadığını öne sürmüştür. Yapılan eleştirilerin güncel fotoğraf pratiği karşısında gerek kuramsal gerekse tarihsel bağlamda ele aldığı düşünce ve tezler çoğunlukla pratiğin felsefesine odaklanmadan ortaya çıkan modernist tanımlamalar üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Çalışma bu duruma alternatif olarak eleştirilerin hangi bağlamlarda yeniden nasıl değerlendirilebileceğini önermiştir. Buradan hareketle eleştirilerin ana konusu olan güncel fotoğraf pratiğinin sinizm ve temsil krizi bağlamında okunması gerektiği önerilmiştir. Sinizm, temsil krizi içerisinde değerlendirilmesi gereken bir düşünce ve pratik olarak, fotoğraf alanında ortaya koyduğu yaklaşımlarla, modernist temelli eleştirilerin karşısında yapılmıştır. Yöntemsel açıdan temsil krizinin ironi, öznellik ve şüphecilik gibi temel bazı stratejilerinin sinik tavırda bulunması, Türkiye’deki güncel fotoğraf eleştirisinin nesnel bir şekilde yapılmasını ve anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Böylece, sinizm ve temsil krizinin güncel fotoğraf pratiğinin bağlamsallığını ortaya koyması açısından dönemsel olarak bu iki yaklaşımın tartışılması gerektiği ve ilişkili olduğu irdelenmiştir. Çalışma bu anlamda literatürde ele alınmayan eksik bir alanı tamamlamaya çalışmış, bu alanda yapılacak diğer çalışmalara referans olma amacındadır. Ayrıca uluslararası alanda Türkiye’de fotoğraf eleştirisi, güncel fotoğraf pratiği, tarihsel ve güncel boyutları konusunda araştırma yapmak isteyen yabancı araştırmacılar için de önemli bir okuma önerisi olma amacındadır.



## KAYNAKÇA

- ACAR, B. (2014). Geç-Avanguard’ın Türkiye’si ya da e) Hiçbiri. Kontrast, Sayı 40, Mart-Nisan.
- AFSAD 3. Fotoğraf Sempozyumu (1989). Bildiriler/Tartışmalar, Ankara: Afsad Yay.
- AFSAD 4. Fotoğraf Sempozyumu (1992). Ankara: Afsad Yay.
- ARISOY, D. (t.y.). <http://www.dilaraarisoy.com/about/j7njfcm09gutjli2r6h61w9klrvd5i> [Erişim Tarihi: 18.05.2020]
- BARTHES, R. (1977a). The Death of the Author. Ed. S. Heath içinde. Image, Music, Text. New York: Hill& Wang.
- BARTHES, R. (1977b) The Rhetoric of Image. Ed. S. Heath içinde. Image, Music, Text. New York: Hill and Wang,
- BARTHES, R. (1981). Camera Lucida. New York: Hill&Wang.
- BAUDRILLARD, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BAZIN, A. (1967). The Ontology of the Photographic Image. Ed. Hugh Gray içinde, What is Cinema?, c. 1, Berkeley: University of California Press.
- BHABHA, H. K. (1994). The Location of Culture. New York: Routledge.
- CLIFFORD, J., MARCUS, G. E. (1986). On Ethnographic Allegory. Ed. James C., ve George E.M., içinde Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press.
- ÇELİK, Z., ELDEM, E., ÖZTUNCAY, B., TERPAK, F., BONFITTO, P. L. (2015). Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- DAGUERRE, L. (1980). DAGUERREOTYPE. Ed. A. TRACHTENBERG içinde, Classic Essays on Photography. New Haven: Leete’s Island Books.
- DE SAUSSURE, F. (1966). A course in general linguistics. New York: McGraw-Hill.
- DELEUZE, G., DELEUZE, G. (1980). *A Thousand Plateaus*. (Çev. B. Massumi). London and New York: Continuum, 2004. Vol.2 of Capitalism and Schizophrenia. 2 Vols. 1972-1980. Trans of Mille Plateaux. Paris: Les Editions de Munit.
- DERRIDA, J. (1978). Writing and Difference. Chicago: The University of Chicago Press.
- DogFood. (2012). Foto Manifesto. [https://issuu.com/dogfoodmagazine/docs/dogfood\\_01\\_web](https://issuu.com/dogfoodmagazine/docs/dogfood_01_web). Sayı 1, Güz. [Erişim Tarihi: 12.06.2020]
- EBERT, T. (1986). The Crisis of Representation in Cultural Studies: Reading Postmodern Texts. *American Quarterly*, 38(5), 894-902. doi:10.2307/2712833
- FIRAT, K. (1998). Dil Bağlamında Fotoğraf (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul.
- FOUCAULT, M. (1973). *Les Mots et Les Choses*. Paris: Gallimard. Translated as *The Order of Things*, (Çev. Alan Sheridan), New York: Vintage.
- GEZGİN, A. Ö. (1993). Türkiye’de Fotografi Eğitiminin Bugününün İrdelenmesi ve Yarına Yönelik Öneriler. <https://ahmetonergezgin.com.tr/turkiyede-fotografi-egitiminin-bugununun-irdelenmesi-ve-yarina-yonelik-oneriler/> [Erişim Tarihi: 05.06.2020]

- GEZGİN, A. Ö. (1995). Cumhuriyet’ten Günümüze Fotografi. *Fotografya (Sanal Fotoğraf Dergisi)*, 4. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,765/cumhuriyetten-gunumuze-fotografi.html> [Erişim Tarihi: 03.06.2020]
- GREENBLATT, S. (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- GÜRSES, H. S. (2006). Keçi Boynuzu Tadında Hayat. *Geniş Açı*, Sayı 50, Kasım Aralık.
- İKİZLER, E. (2012). Bilgisayar Destekli Fotografik Tasarım. *Kontrast*, 27, Ocak-Şubat.
- JOHNSON, C. J. (2015). Book Review: Good Dog. <https://blog.photoeye.com/2015/05/book-review-good-dog.html> [Erişim Tarihi: 11.06.2020]
- KALFAGİL, S. (1995). Fotoğraf Eğitimi. *Fotografya (Sanal Fotoğraf Dergisi)*, 4. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,763/fotograf-egitimi.html> [Erişim Tarihi: 22.01.2019].
- LAURSEN, J. C. (2009). Cynicism Then and Now. *Iris: European Journal of Philosophy & Public Debate*.
- LYOTARD, J. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. (Çev. by F., Bennington, G., & Massumi, B). UK: Manchester University Press.
- MAGA, İ. (2010a). Fotoğrafa Dair Bir Tartışmanın Güncelliği ve Teorik Durumu. *Kontrast*, Sayı 16, Mart.
- MAGA, İ. (2010b). İnsanın Yeni Doğal Refleksi ve Fotoğraf Makinesi Ne Zaman Yerinden Çıkarılır’, *Kontrast*, Sayı 18, Temmuz-Ağustos.
- MAGA, İ. (2010c). Kolaylık Amatörleri ve Profesyonelleri. *Kontrast*, Sayı 17, Mayıs-Haziran.
- MAGA, İ. (2012). Provokatif Sayılabilecek Bir Kutlama. *Kontrast*, Sayı 32, Kasım-Aralık.
- MARCUS, C., FISCHER, M. (1986). *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- MARX, KARL., ENGELS, F., (1992). *The Communist Manifesto*. USA: Oxford University Press.
- MORRISON, E. (1998). Review of cynicism and postmodernity (1997) [Timothy Bewes tarafından yayına hazırlanan *Cynicism and Postmodernity* başlıklı kitabın değerlendirmesi]. *Variant*, Volume 2, Number 5, Spring, Glasgow.
- ÖZENDES, E. (2017). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık 1839-1923*. İstanbul: Yem Yayınları.
- PEIRCE, C. S. (1998). What is a sign?. Ed. N. Houser ve C.Kloesel içinde. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- PESSOSA, F. (2002). *The Book of Disquiet*. England: Penguin Books.
- SCHEERER, E. et al. (1992). Repraesentation. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 8, J. Ritter and K. Gröndler (eds.), 790–852. Basel: Schwabe.
- SCHWANDT, T. A. (2007). *The SAGE dictionary of qualitative inquiry (Vols. 1-10)*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc. Doi: 10.4135/9781412986281
- SONTAG, S. (1977). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

- TALBOT, W. H. F. (1980). A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art. A. Trachtenberg içinde, Classic Essays on Photography. New Haven: Leete’s Island Books.
- TUNCA, Y. (2016). A 10-Point Portfolio Guideline for Young Photographers. [https://issuu.com/dogfoodmagazine/docs/df\\_issue\\_5-digital](https://issuu.com/dogfoodmagazine/docs/df_issue_5-digital), Dog Food, Sayı 5, Güz. [Erişim Tarihi: 12.06.2020]
- YURDALAN. Ö. (2010). Ne Münasebet Belgesel, Kontrast, Sayı 18, Mayıs-Haziran.

## NOTLAR

- <sup>1</sup> Polarize krallığı tanımı, fotoğraf teknolojisinde kullanılan ve opak olmayan nesnelere üzerindeki sadece belirli bir yönden gelen ışık dalgalarının yansımaları önleyen polarize filtreden esinlenerek, fotoğraf anlayışını sadece belirli kriterlere oturtan ve bunu yaygınlaştırarak baskın hale getiren gezi fotoğrafı pratiğine ilişkin kullanılmış bir terimdir.
- <sup>2</sup> Çalışmanın Temsil Krizi bölümünde de açıklanacak olan terim, George Marcus ve Michael Fischer tarafından ortaya atılan, özellikle sosyal bilimlerin modernizmle birlikte sosyal gerçekliği tanımlayamamalarından kaynaklanan ve ortaya çıkan temsil yetersizliği ve belirsizliğine ilişkin bir terimdir. Temsil krizi, hiçbir yorumlama metodunun yaşanmış deneyimi tamamiyle ya da kısmen de olsa aktaramayacağı savı üzerinden ortaya çıkmıştır. Genel olarak düşünüldüğünde ise temsil krizi, modernizmin yapısalcı, bütünsel anlatısı ve bu evrede disiplinlerin metodolojisinde oluşan ampirik araştırmaya rehberlik eden kapsayıcı, genelleştirici rollerine karşı oluşan fikirler dizisinin bir parçasıdır. Bu amaçla, 2.Dünya Savaşı, kolonyalizm, modernizm ve yapısalcılığın baskın karakterini sorgulamak için bir ‘post-’ (sonrası) ön eki ile sosyal disiplinlerin metodoloji, epistemoloji ve temsil biçimlerini disiplinlerarası yaklaşımla tartışmaya ve yeniden çözümlemeye gidilir. Bkz: Schwandt, T.A. (2007). The SAGE dictionary of qualitative inquiry (Vols. 1-10). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc. Doi: 10.4135/9781412986281; Marcus, C., Fischer, M. (1986). Anthropology as Cultural Critique. Chicago: University of Chicago Press.
- <sup>3</sup> 1990’lardaki belgesel-deneyisel tartışmaları ve genel olarak Türkiye fotoğrafında eğitim-dernek ve diğer tartışmalar için bkz: Afsad 3. Fotoğraf Sempozyumu: Bildiriler/Tartışmalar, Ankara: Afsad Yay. No:20, 27-28 Mayıs, 1989; Afsad 4.Fotoğraf Sempozyumu, Ankara: Afsad Yay. No:23, 21-22 Mayıs, 1992.
- <sup>4</sup> İlk orijinal baskısı 1977’de olan Susan Sontag’ın ‘Fotoğraf Üzerine’ başlıklı çalışması Türkiye’de ilk olarak 1999 yılında çevrilmiş; ilginç bir tartışma konusu olarak da Sontag’ın ‘fotoğrafçılar’ tarafından neredeyse aforoz edileceği ilk eleştiri ise 1988 yılında Cengiz Özakıncı tarafından yazılan üç farklı yazıyla birlikte ele alınmıştır. (Bkz: Gültekin Onan, ‘Kendini Arayan Sontag’, Fotoğrafya, Sayı 17, <http://www.fotografya.gen.tr/TR.1477/kendini-arayan-sontag.html>, [Erişim tarihi: 01.06.2020]). Kitabın bir fotoğraf dergisindeki tanıtımı ise 2010 yılında Kontrast Dergisi’nde yapıyor. (Yasemin Şenyurt, Farkındalık İçin Bir Kitap Önerisi, Sayı 15, Ocak 2010, s.24).
- <sup>5</sup> Gösteren, bir işaretin anlamından farklı olarak fiziksel biçimi (ses, yazı ve görüntü gibi). Gösterilen, ifade edildiği fiziksel formdan farklı olarak bir işaret tarafından ifade edilen anlam veya fikir. Gösteren, ‘okuduğumuz’ şey, öge veya koddur – yani bir çizim, kelime veya fotoğraf. Her gösterenin bir göstereni vardır ki bu gösteren tarafından ifade edilen anlam veya fikirdir. Bkz: de Saussure, F.de. (1966). A course in general linguistics. New York: McGraw-Hill.
- <sup>6</sup> Paralaks hatası, kompakt ve telemetrelili makinelerde vizörden gelen görüntü ile objektiften gelen görüntünün eş değeri olmaması ile ortaya çıkan bir kadraj hatasıdır. Bu teknik terim burada nedensellik ve belirsizliğin teori ve uygulama arasındaki farklılığından ortaya çıkan uyumsuzluğu belirtmek için kullanılmıştır.
- <sup>7</sup> Otör (author/auteur) kavramı, 1940’lardan itibaren Andre Bazin, Alexandre Astruc ve François Truffaut’un teorileştirdiği, yönetmenin sinema filminin yaratım sürecinde en büyük ve tek yaratıcı güç olarak görüldüğü, bütün süreçte filme müdahalede bulunduğu film yapım teorisidir.
- <sup>8</sup> Ayrıca diğer lisans programlarının eleştirisi için: Gezgin, A.Ö. (1993). Türkiye’de Fotografi Eğitiminin Bugününün İrdelenmesi ve Yarına Yönelik Öneriler. <https://ahmetonergezgin.com.tr/turkiyede-fotografi-egitiminin-bugununun-irdelenmesi-ve-yarina-yonelik-oneriler/>. [Erişim Tarihi: 05.06.2020]
- <sup>9</sup> Deleuze ve Guattari’ye ait olan kavram batı felsefesinin hiyerarşik, durağan, düalist bir yapıyla kurgulanan ağaç biçimli yaklaşımına karşı ortaya konulan, yatay harekete ve yayılmaya, farklılığa ve çokluğa dayalı bir düşünce sistemi öneren felsefi yaklaşımdır
- <sup>10</sup> Simulakra, orijinali olmayan veya artık orijinali olmayan şeyleri tasvir eden kopyalar; simülasyon ise gerçek dünyadaki bir sürecin ya da sistemin gerçek zamanlı işleyişinin taklididir
- <sup>11</sup> Türkiye’de Serkan Taycan’ın Shell ve Agora çalışmaları bu ekole yakın çalışmalar olarak değerlendirilebilir. Bkz: <http://www.serkantaycan.com/index.php?/projects/portfolio/> (23.07.2020)
- <sup>12</sup> İlker Maga’nın ‘Fotoğrafa Dair Bir Tartışmanın Güncelliği ve Teorik Durumu’ başlıklı yazısı bu bakışın tipik bir örneğidir. İlker Maga, ‘Fotoğrafa Dair Bir Tartışmanın Güncelliği ve Teorik Durumu’ Kontrast, Sayı 16, Mart 2010a, s.5
- <sup>13</sup> “Orada olma” (being there) kavramı Barthes’in fotoğrafın ontolojik olarak içerdiği tekil zamansal ve öznesiyle ilişkisinden dolayı fotoğrafı çekilen öznenin orada olması gerektiğini, aksi takdirde fotoğrafın ortaya çıkamayacağını öne sürdüğü bir teoridir. Bkz. Barthes. R. (1977b) The Rhetoric of Image. Ed. S. Heath içinde. Image, Music, Text. New York: Hill and Wang, 44.