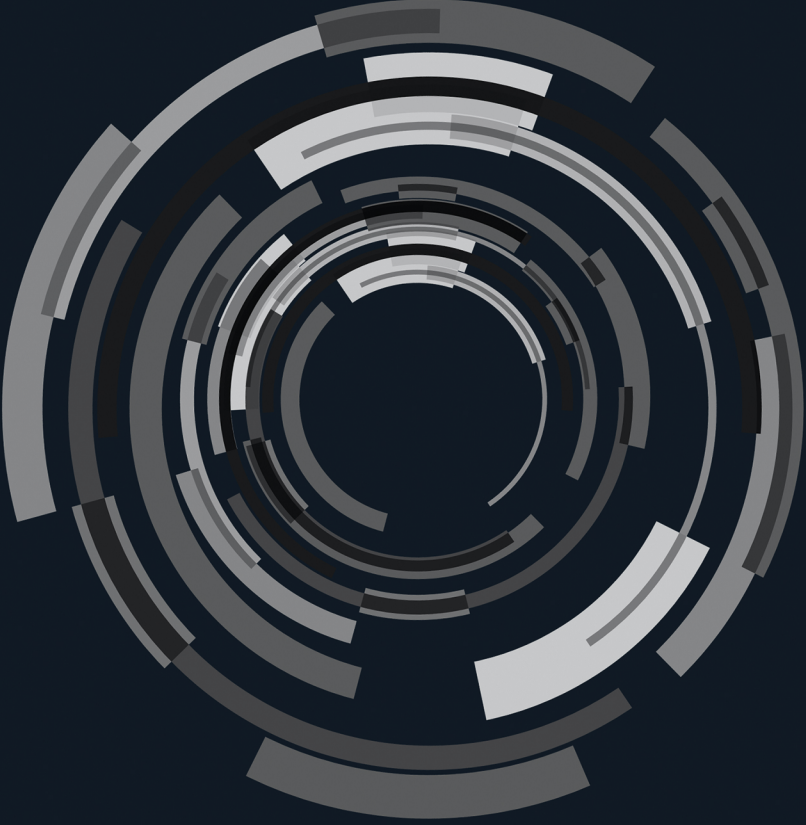


TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFIN KÜLTÜREL KODLARI

KAVRAMLAR & YÖNELİMLER



ERSİN BERK



TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFIN KÜLTÜREL KODLARI

Kavramlar ve Yönelimler

ERSİN BERK

2025



Türkiye’de Fotoğrafın Kültürel Kodları
Kavramlar ve Yönelimler
Ersin BERK

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek
Kapak Tasarımı: Ersin BERK
Sayfa Tasarımı: Duvar Design
Baskı: Kasım 2025
Yayıncı Sertifika No: 49837
ISBN: 978-625-8734-32-4

© Duvar Yayınları
853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir
Tel: 0 232 484 88 68

www.duvar yayinlari.com
duvarkitabevi@gmail.com

*Pons est qui separat, sed etiam qui coniungit*¹

¹ Latince bir deyiş olan bu ifadenin Türkçesi “Köprü hem ayırandır hem birleştiren.” anlamına gelmektedir.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	5
“Üstinsan” ve “Tek Boyutlu İnsan”ın Arasında: Fotoğraf ve Gerçeklik	10
Fotoğraf Dernekleri: Üretim, Neoliberalizm ve Hobi Fotoğrafçılığı	17
Sanat mı, Zanaat mı? Türkiye’de Fotoğrafın Sınıfsal Konumlandırılması	21
Türkiye’de Görsel İfadenin Sınırları	26
Modernleşme ve Gözün Terbiyesi: Türkiye’de Görme Biçimlerinin İnşası	30
Türkiye’de Akademik Eğitim: Fotoğrafın Çıkmazları ve Çözülüş Biçimleri	38
Kavramlardan Bağımsız Etik ve Estetiğin Fotoğrafik Sonuçları	46
Fotoğrafta Ortak Dili Aramak	55
Fotoğrafçının Statüsü: Tanımlar, Çelişkiler ve Tartışmalar	61
Fotoğrafın İşlevi: (Sosyal)Medya ve (a)Potilizm	66
Fotoğrafın Anlatısal Derinliği: Postmodern(izm)	73
Yapay Zekâ ve Fotoğraf: Potansiyeller ve Eğilimler	86
SONSÖZ YERİNE	91
KAYNAKÇA	95
ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR	96

GİRİŞ

Fotoğraf, bir toplumun hatırlama biçimlerini, bakış açılarını ve hatta umut etme yöntemlerini yansıtan güçlü bir ifade biçimidir. Türkiye’de fotoğrafı anlamaya çalışmak, yalnızca bir sanat disiplini incelemeyi değil, aynı zamanda bir ülkenin zihinsel ve kültürel kodlarına dair derin bir soruşturmayı da zorunlu kılar. Türkiye’de fotoğraf bazen teknik yeterlilik bazen de estetik eğilimler üzerinden üretilmiş veya değerlendirilmiştir. Oysa fotoğrafın sınırlarını biraz daha genişlet(ebil)mek için ise görüntülerin ardındaki düşünce yapılarını, kültürel yatkınlıkları ve algı biçimlerini de irdelemek gerekir. Bu kitap, fotoğrafı “bir düşünme biçimi, kültürel bir ifade alanı” olarak ele alarak Türkiye’deki fotoğrafın kültürel kodlarını yansıtmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel hedefi, Türkiye’deki fotoğraf tarihini veya fotoğraf kültürünü eleştirmenin aksine geçmişin katmanlarını günümüzle ilişkilendirerek geleceğe yönelik yeni bir farkındalık geliştirmektir. Çalışmada geçmiş ve gelenek bir “noksanlıklar listesi” olarak değil bir “zenginlik kaynağı, bir birikim alanı” olarak referans alınmıştır.

Türkiye’de fotoğraf, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e ve bugünün dijital çağına kadar uzandığı süreçte çok çeşitli aşamalardan geçmiştir. Yaşanan bu dönüşüm, bir yandan toplumsal belleği beslerken diğer yandan bireysel ifade alanlarını da genişletmiştir. Artık fotoğrafı günümüzde ne belgesel bir kategori ne de sadece salt estetik bir yapıt olarak değerlendirmek mümkün değildir. Fotoğraf, hem tartışmalı bir araç hem bir gerçeklik aracı hem de -bakmayı bilenler için- bir “anlam önerisi”dir. Bu kitap, Türkiye’de fotoğrafın ne tür gelişmeler yaşadığını, kimler tarafından ne amaçla ve nasıl kullanıldığını anlatmasının yanı sıra fotoğrafın topluma yansıma biçimlerini kültürel olarak açıklamaya çalışır.

Çalışma, farklı disiplinleri bir araya getiren bir okuma yöntemiyle ilerler. Tarih, sosyoloji, felsefe, sanat kuramı ve kültürel çalışmaların kavramları, fotoğrafın Türkiye’deki serüvenini anlamak için bir arada kullanılmıştır. Çalışmada kültür kavramı -Terry Eagleton ve Raymond Williams’a da referansla- “bir toplumun günlük pratikleri, değerleri, gelenekleri ve eğilimleri” olarak

kullanılmıştır. Bu bağlamda çalışma; geçmişle geleceği, biçimle anlamı, bireysel sezgilerle toplumsal hafızayı fotoğraf üzerinden analiz eden bir “düşünme denemesi” olarak özetlenebilir.

Fotoğrafın Türkiye’de uzun yıllar boyunca çoğunlukla gerçeklik, teknik doğruluk ve estetik beğeni üzerinden tanımlanması önemli bir geleneğin oluşmasına katkı sağlamıştır. Biçimsel titizlik, teknik disiplin ve “güzel” kavramıyla doğrudan ilintili olan beğeni şekli, bu geleneğin en belirgin özellikleri arasındadır. Ne var ki fotoğrafın yalnızca “nasıl çekildiği” değil, “neden çekildiği” sorusuna cevap arayan çalışmalar da en az fotoğraf tekniği ve geleneği kadar önemli ve değerlidir. Bu kitap, biçimsel geleneğin değerini korumaya çalışmasının yanı sıra, fotoğrafın kültürel, kavramsal ve düşünsel yönlerine de alan açmayı hedefler. Çalışmanın temel hatları, fotoğrafın ideolojik bir gösterge, etik bir alan ve “kültürel bir bilinç” olduğu ön kabulüyle kurgulanmıştır.

Türkiye’de fotoğraf kültürünün oluşmasında akademik fotoğraf eğitimi veren fakültelerin ve pratik fotoğraf eğitimi veren derneklerin büyük rolü vardır. Ne var ki bu iki yapının zaman zaman birbirinden uzaklaşması, Türkiye fotoğraf kültüründe bir bütünlük eksikliğine yol açmıştır. Bu kitap, ayrışmalardan ziyade “yapılar arasındaki mesafeyi azaltmak” üzerine düşün(dür)meyi ve insanlar aracılığıyla kurumları birbirine yaklaştırmayı önemser. Fotoğrafın geleceğinin, akademinin kurumsallığı ve saha üretimlerinin ve pratiğin canlılığının birleştirilebildiği ölçüde güçlenebileceği tezini savunur. Derneklerin çok çeşitli doğası ile akademinin birikimi ve imkanları birleştğinde, Türkiye’de fotoğraf kültürünün köklerinin çok daha güçlü hale gelebileceğini tezini öne sürer. Çalışmanın bu argümanı, doğrudan kişisel deneyimler üzerinden biçimlendirilmiştir. Türkiye’de hem derneklerdeki hem de üniversitelerdeki üretim süreçlerinin kesiştiği noktalarda gözlemlenen bazı benzerlikler ve farklılıklar, bu argümanın temel dayanağını oluşturmuştur.

Türkiye’de fotoğraf eğitimi² her türlü politik baskıya, keyfi uygulamaya ya da yapısal sınırlamaya rağmen hâlâ çeşitli özgürlük alanları barındırmaktadır. Bu kurumlarda görev yapan birçok öğretim elemanının ve fotoğraf eğitmeninin kişisel görüşleri, ideolojik duruşları ve estetik yaklaşımları birbirinden çok farklı olsa da; öğrencilerine düşünme ve üretim alanı açmaları, bu çalışmanın ortaya çıkış motivasyonlarından biridir. Bu deneyimler, aynı zamanda teorik bilgiyle pratiğin; özgürlük ve disiplin kavramlarının da bir arada var olabileceğini göstermektedir. Fotoğrafın en değerli yanlarından biri, farklı düşünceleri aynı amaçta buluşturabilmesidir.

Fotoğrafın teknik yanına hiçbir zaman -ne mesleki ne de sanatsal anlamda- bağlı olmadım; onu bir geçim ve gelir kaynağı olarak değil, hep bir düşünme biçimi, teorik bir kategori olarak algıladım. Ne var ki yüksek lisans ve sanatta yeterliğimi “pratiğe yatkın bir ekol” olarak bilinen Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’nde tamamladım. Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’ne kabul aldığımda otuz yaşındaydım; Kültürel Çalışmalar alanında bir yüksek lisansı zaten tamamlamış, fotoğrafın teorik yönüne dair birçok makale yayımlamıştım. Üstelik şu anda da görev yaptığım Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktaydım. Jüri üyelerinin birçoğu, benim düşünsel yönelimlerle kendi estetik anlayışlarının uyuşmadığını doğrudan anlamalarına ve akademisyen olduğumu bilmelerine rağmen, beni fotoğraf yüksek lisans programına kabul ettiler. Yüksek lisans ders sürecinde -çoğu zaman benden kaynaklanan- sert tartışmalar yaşandı ama hiçbir öğretim elemanı bana olumsuz bir tavır göstermedi. Sanatta yeterlik programına kabul edilmemde ve tez sürecimin ilerlemesinde de benzer bir anlayışla destek gördüm. Bu süreçte özellikle Oktay Çolak, Emre İkizler ve Osman Ürper’in

² Erkek kardeşimin Kocaeli Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’nde lisans ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde yüksek lisans eğitimini tamamlaması; sınava hazırladığım bir öğrencimin Dokuz Eylül Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’nde lisans ve yüksek lisans eğitimini bitirmesi; benim de Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’nde hem yüksek lisans hem de Sanatta Yeterlik programlarını bitirmem Türkiye’de fotoğrafın akademik eğitimi üzerine çeşitli bilgiler edinmemi sağlamıştır. Lisans eğitimim fotoğraf bölümü olmadığı için fotoğrafın teknik yanlarını ve kompozisyon bilgilerini sunumlarına ve eğitimlerine katıldığım fotoğraf dernekleri aracılığıyla öğrendim. Yıllar sonra kitap imza günü, sunum ve söyleşi gibi etkinliklere davet edildiğim yerler yine fotoğraf dernekleridir. Yani bu kitaptaki gerek akademik gerek demekler üzerinden savunduğum tüm görüşler doğrudan kişisel deneyimlerimle de şekillenmiştir.

hoşgörölü yaklaşımlarını anmadan geçemem. Teorik tartışmalardaki keskin çıkışlarıma rağmen hiçbirinin beni dışlamaması; tam tersine, bu enerjiyi akademik üretime yönlendirmeme yardımcı olmaları, Türkiye’de akademik fotoğraf eğitimine dair ekollere karşı önyargılı (pratik, teorik, sanatsal) olmamak gerektiğini açıkça göstermiştir. Elbette, her iki tezimde de danışmanlığımı üstlenen Bülent Ümit Erutku’nun üzerimdeki emekleri yadsınamaz. Kendisi benimle hem ideolojik hem de estetik olarak farklı yönelimlere sahip olmasına rağmen, teoriye ve düşünceye verdiği önem sayesinde literatür, -sonradan kitaba dönüşen- iki farklı tez kazanmıştır. Bu kitap, yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezlerim haricinde bitirdiğim ilk kitaptır. Umarım kitaba, Bülent hocamın dürüst, açık fikirli ve idealist kişiliğinden bir parça da olsa yansımıştır.

Kavramların derinliğini, kelimelerin gücünü ve düşünmenin önemini bana öğreten kıymetli hocam Besim Dellaloğlu’nun, her metnimde olduğu gibi, bu metnimde de -dolaylı da olsa- katkısı büyüktür.

Kitap özelinde Prof. Ozan Bilgiseren’e de ayrı bir parantez açmalıyım. Kitabın çok keskin ve eleştirel bir metinden deneyimsel, “köprüler kurmayı amaçlayan” pozitif bir noktaya doğru gitmesi, onun görüşleri ve rehberliği olmaksızın asla mümkün olamazdı. Kitap, Ozan Bilgiseren ile yaptığımız konuşmalar sonrasında eksikleri ifşa etmekten ziyade insanları ve eğilimlerini anlamayı amaçlayan bir serüvene doğru evrilmiştir. Sadece fotoğraf kültüründe değil, içinde yaşadığımız toplumda da dayanışmaya ve olumlu tonlara çok ihtiyacımız olduğunu bana hatırlattığı için Ozan hocaya teşekkür ederim.

Sırası gelmişken, dayanışma ve paylaşma kültürünü bana öğreten anneme ve aldığım her nefeste bu kültürü bana hissettiren kardeşlerime minnettar olduğumu belirtmeliyim. Onlar bu dünyadaki en kıymetli varlıklarımdır. İyi ki varlar.

Günümüzde teknolojik dönüşüm, fotoğraf kültürünü yeniden tanımlıyor. Yapay zekâ araçları, dijital üretim ve görsel kültürün sınırlarını zorluyor. Bu değişim, bir tehditten ziyade yaratıcı bir dönüşüm fırsatıdır. Fotoğraf, her zaman yeni teknolojilere uyum sağlayarak kendini yenileyen bir disiplindir. Fotoğrafta

yapay zekâ doğru biçimde kullanıldığında da Türkiye’deki fotoğraf kültürünü çeşitlendirebilir ve fotoğrafın ifade gücünü artırabilir.

Türkiye’de fotoğraf kültürünün bugünkü yapısı, önemli değişimlerin ve birikimlerin sonucunda şekillenmiştir. Elbette bu kültürü değiştirmek, kısa vadede ulaşılabilir bir hedef değildir. Ne var ki dernekler, atölyeler, bağımsız sergiler, akademik araştırmalar ve yeni kuşak sanatçılar her biri bu alanın canlılığını ve çeşitliliğini temsil etmektedir. Bu çalışma, söz konusu çok sesli yapıları ve çıktıları bir zenginlik olarak algılamasının yanı sıra; her bakış açısını, fotoğrafın bütününe anlamaya katkı sağlayan küçük bir adım olarak görmektedir. Bir öğrencinin veya bir amatörün çabası kadar; bir ustanın arşivi, bir sanatçının soyut ya da kavramsal yapıtı da Türkiye’deki fotoğraf kültürünün bir parçasıdır. Türkiye’de fotoğraf kültürü, yalnızca bireysel başarıların ya da eksikliklerin değil; aynı zamanda ortak üretimlerin de hikâyesidir.

Kitabın dili, sorgulayıcı ama yargılayıcı olmayan; düşünsel fakat erişilebilir bir tonda kurulmaya çalışılmıştır. Amaç, fotoğrafın akademik, sanatsal ve toplumsal alanlar arasındaki köprüleri görünür kılmak ve farklı yaklaşımları ortak bir dilde buluşturmaya çalışmaktır. Tam da bu noktada, kitabın Türkiye’de fotoğrafı anlamlandırmak isteyen herkes için yazıldığını belirtmek gerekir. Bu kitap; öğrenciler, sanatçılar, öğretim üyeleri, fotoğraf severler ve hatta fotoğrafla doğrudan ilgilenmeyen ancak anlamaya açık olan kişiler için de bir önermedir. Fotoğraf, yalnızca görenlerin değil, görmek isteyenlerin de alanıdır.

Fotoğraf, geçmişi taşıırken geleceği de inşa edebilecek güce sahip önemli bir disiplindir. Fotoğrafi teorik ve pratik olarak ayırtırmaya çalışmak, onun güçlü doğasından bir parça koparmaktır. Türkiye’de fotoğrafı düşünmek ve fotoğraf kültürünü anlamaya çalışmak ise beyhude bir çaba değil, bir umut inşasıdır. Fotoğrafın teorik yanına yapılan ve onu pratikle birleştirmeye yönelik her teşebbüs hem bir yüzleşme hem de bir başlangıçtır. Ve bu kitap, bu tarz başlangıçların imkânlarını güçlendirmek; Türkiye’de fotoğrafı “hep birlikte” düşünebilmek, yazabilmek ve de üretebilmek arzusuyla yazılmıştır.

Eylül 2025 / Malta

“Üstinsan” ve “Tek Boyutlu İnsan”ın Arasında: Fotoğraf ve Gerçeklik

Türkiye’de fotoğraf denildiğinde sıklıkla akla gelen ve onunla doğrudan ilişkilendirilen kavramlardan biri “gerçeklik”tir. Dünyada ilk fotoğraf makinelerinin icadından bu yana geçen yüzlerce yılda, gerçeklik çok çeşitli biçimlerde sorgulanmıştır. Ancak Türkiye’de fotoğraf ile gerçeklik arasındaki ilişki güçlü şekilde varlığını sürdürmektedir. Fotoğraf makinelerinin mobil cihazlara dönüşmesi, sosyal medyanın ve fotoğraf filtrelerinin yaygınlaşması ve hatta yapay zekâ araçlarıyla üretilen imgelerin artması gibi gelişmeler, bu ilişkinin biçimlerini tartışmaya açmasına rağmen, genel algıyı köklü biçimde değiştir(e)memiştir. Bu bağlamda, kullanıcıların yapay zekâ ile üretilmiş imgeleri bile belgesel fotoğraflardan ayırt etmede güçlük yaşamaları ve bu imgelerle duygusal bağlar kurma eğilimleri, Türkiye’de fotoğrafın tarihsel ve kültürel olarak biçimlenen gerçeklik olgusu hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Türkiye’de fotoğrafın kültürel kodları ile fotoğraf ve gerçeklik arasındaki paralel ilişkinin kökenlerini sorgulamak, fotoğrafın tarihsel ve güncel bağlamda üretim ve algılanma biçimlerinin daha derinlemesine incelenmesini gerektirmektedir.

Türkiye’de gerçeklik meselesi, çoğu zaman üzerinde düşünülmesi, sorgulanması ve farklı bağlamlarda açığa çıkarılması gereken kavramlardan biridir. Özellikle Türkiye gibi içe dönük toplumlarda herhangi bir kavramın veya olgunun boyutlarını tam anlamıyla tespit etmek ve bunu tartışmaya açmak oldukça emek isteyen bir süreçtir. Fotoğraf, bu açıdan bakıldığında gerçekliği kavramak ve temsil etmek adına önemli bir araçtır. İzleyici, fotoğrafla zihinsel değerlendirmeden önce gözüyle bir ilişki kurar. Bakmak yargılamaktır. Kolay ve zahmetsizdir. Bu durum, Türkiye’de ortalama bir izleyicinin fotoğraf ve gerçeklik üzerinden geliştirdiği ilişkinin, çoğu zaman hızlı ve doğrudan bir algı biçimi olduğunu göstermektedir. Fotoğraf ve gerçeklik paralelliğinin bir diğer gerekçesi ise, Türkiye’de gündemin yoğunluğu, güven endeksindeki değişimler, siyasi krizler ve çeşitli görsel manipölasyonlarla örülü bilgi ortamıdır. Bu koşullar, fotoğrafın günlük yaşamda hızlı bir bilgi sunma aracı olarak işlev

görmesini kolaylaştırmaktadır. Ancak bu noktada, izleyicilerin fotoğraflar aracılığıyla edindiği bilgilerin her zaman doğrudan ve masum bir gerçeklik taşımadığı da unutulmamalıdır. Dolayısıyla Türkiye’de “ortalama izleyici”nin fotoğraf ile gerçeklik arasında kurduğu ilişki, “acele bir kavrayış biçimi” olarak tanımlanabilir. Buradaki “acele bir kavrayış” moderniteyle birlikte şekillenen, günlük yaşam pratiklerinin ve bilgi edinme süreçlerinin doğal bir sonucu olarak anlaşılmalıdır. Türkiye’de fotoğraf ve gerçeklik arasında hızlı ve doğrudan bir ilişki kuran “ortalama izleyiciler”, bazı açılardan Herbert Marcuse’nin “tek boyutlu insan” kavramını çağrıştırmaktadır. Marcuse 1964 yılında yazmış olduğu “Tek Boyutlu İnsan / İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler”³ (One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society) adlı eserinde insanın “tüketimle uyumlu hale getirilen, eleştirel düşünceden uzaklaştırılan ve derinliğini kaybetmiş” bir forma dönüştü(rüldü)ğünü iddia eder. Oldukça ideolojik olarak tasarlanan bu metinde modern insanın muhakeme yeteneğini sorgulayan Marcuse’e göre tek boyutlu insan “özerk olmaya yeteneksiz olarak tutuldukları süreç, öğretiler yoluyla koşullandırıldıktan ve (içgüdülerinin kendilerine dek) denetlendikleri süreç, sorulara kendi yanıtlarını veremezler. Marcuse aynı metinde “etkili ve üretken egemenliğin nesnesi olmuş olan insanlar kendi başlarına özgürlük koşullarını nasıl yaratabilirler?”⁴ sorusunu sorar. Marcuse bu ifadeleriyle fotoğraf ve gerçek arasında kurulabilecek ilişkinin çok da paralel olamayacağını iddia eder gibidir. Bu cümleden referansla, fotoğrafa bakan bir kişi eğer gerçeği gördüğüne eminse, bu gerçeklikte çeşitli tuzaklar bulunabileceği çıkarımı yapmak mümkündür. Marcuse’nin “Eğer insan olgusal olarak var olanı görmeyi ve bilmeyi öğrenmişse, gerçeklik ile uyum içinde davranacaktır”⁵ cümlesi de bu savı destekler niteliktedir. Bu ifadedeki “öğrenilmişlik”e yapılan vurgu hem yaşam pratikleri hem de fotoğraf ve gerçeklik arasında kurulacak paralel ilişkiyi anlamak açısından oldukça kıymetli

³ Herbert Marcuse / Tek Boyutlu İnsan / İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler / İdea Yayınları / 2. Baskı / 1990 / Çevirmen. Aziz Yardımlı.

⁴ A.g.e. / s.6

⁵ A.g.e. / s.110

bir referanstır. Keza, fotoğrafın inandırıcılığı ve gerçekliği yalnızca biçimi ve içeriğiyle değil, zihnimizdeki ön yargılara ve ideolojilere göre de değişkenlik gösterebilmektedir. Victor Burgin'e göre⁶ fotoğraflar, nesnelere bilgilerimiz aracılığıyla ideoloji iletip, nesneleri ideolojiye dönüştürerek bunların yine kendi içlerinde dönüşmesini sağlarlar. Ona göre "hiçbir gerçek, kameranın önünde masum olamaz"⁷. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiye yüzeysel olarak bakılırsa, bu, zahmetsizce kavranabilecek bir biçimdir. Ama fotoğraf ve gerçeklik ilişkisini eleştirel bir bakış açısıyla irdelemek veya sorgulamak isteyen bireylerin ise, tek boyutlu algı düzeyinden daha karmaşık, çok boyutlu bir anlayışa geçiş yapmaları gerekmektedir. Tam da bu noktada, Marcuse'nin çalışmalarından yaklaşık seksen yıl önce Nietzsche tarafından ortaya konan 'üstinsan' (Übermensch) kavramını hatırlamakta fayda vardır.

Nietzsche "üstinsan" kavramını ilk kez 1883 yılında yazdığı "Böyle Buyurdu Zerdüşt: Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap"⁸ (Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen) adlı çalışmasında dile getirmiştir. Nietzsche "insanın aşılması gereken bir şey"⁹ olduğuna dikkat çekerken üstinsan kavramını da "kişinin kendini aşan, değerleri yeniden yaratan ve normları reddedilen" bir form olarak kavramsallaştırılmıştır. Yani Marcuse'nin "tek boyuta indirgediği ve nesneleştirdiği insan", fotoğraf ve gerçeklik arasında sorgulayıcı bir bağ kur(a)mazken Nietzsche'nin felsefi denemesiyle insanlığa sunmaya çalıştığı "üstinsan" bu ilişkiyi sorgulayabilecek ve gerçekliğin üretilebilir bir kavram olduğunu kavrayacaktır. Nietzsche'ye göre¹⁰ "gerçekler yoktur, yalnızca yorumlar vardır". Eleştirel düşüncenin gücüne vurgu yapan bu olgunluğa

⁶ Burgin, V. (2013). Fotoğrafi Düşünmek (A. Ünal, Çev.) [Thinking Photography]. İstanbul: Espas Yayınları. S. 54

⁷ A.g.e S. 55

⁸ Friedrich Nietzsche / Böyle Söyledi Zerdüşt–Herkes İçin ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap– / Çevirmen: Mustafa Tüzel / İş Bankası Yayınları / 1. Baskı / Ağustos 2011

⁹ A.g.e / s.8

¹⁰ Notebooks (Summer 1886 – Fall 1887) Variant translation: Against that positivism which stops before phenomena, saying "there are only facts," I should say: no, it is precisely facts that do not exist, only interpretations. As translated in The Portable Nietzsche (1954) by Walter Kaufmann, p.458. Source:https://quotepark.com/quotes/767574-friedrich-nietzsche-there-are-no-facts-only-interpretations/?utm_source=chatgpt.com

ulaşabilmek elbette sadece zihinsel durumların değil tarihsel ve kültürel bir birikime de işaret eder. Nietzsche'nin bu kavramı geliştirdiği dönemde Batıda, “gerçeğin birebir temsili” anlayışı; resim, heykel, edebiyat ve felsefe alanlarında çoktan sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorgulamanın zemininde biçimsel kaygılardan ziyade toplumsal ve düşünsel merakların ve de sanatçılar arası diyalogun de etkisi oldukça fazladır. Diğer yandan, aynı dönemde birçok Avrupa şehrindeki heykel, fresk ve resimlerden de anlaşılacağı üzere, sanatçıların fotoğrafın icadından çok daha önce, oldukça nitelikli bir gerçeklik seviyesine ulaştıkları gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Batıdaki sanatsal pratiklerde gerçeklik, Türkiye'deki gibi ağırlıklı olarak peşinden koşulan bir kavram olarak değil; hesaplaşılması, yüzleşilmesi ve sorgulanması gereken bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Özetle, birçok sanat disiplini hem teorik hem de pratik çerçevede konumlandırılmış ve bu çerçeve doğrultusunda üretimler gerçekleştirilmiştir. Sanat tarihi boyunca temsil ile gerçeklik arasındaki gerilim, yüzyıllar boyunca devrıldığı kültürel ve toplumsal miras ile birlikte, fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra bu disipline yeni bir boyut kazandırmıştır. Fotoğraf, yalnızca belgeleme gücüyle değil, aynı zamanda kurguya ve yoruma açık doğasıyla da sanata önemli katkılar sağlamıştır. 19. yüzyılın sonlarında Pictorialism akımıyla başlayan estetik arayış, 20. yüzyılın başlarında Dada ve Sürrealizm gibi avangard¹¹ hareketlerle daha radikal bir düzleme taşınmıştır. Filozofların teorileri, eleştirmenlerin derinlemesine tartışmaları, şairlerin ve psikanalistlerin sanata katkıları ile asıl mesleği ressamlık veya yazarlık olan birçok fotoğrafçının çabaları sayesinde, fotoğraf kısa sürede yalnızca gerçekliğin bir temsili olmanın ötesine geçerek, bilinçdışının, arzunun ve teorilerin cisimleşen formlarını da yansıtan bir ifade aracı hâline gelmiştir. Batıda fotoğraf, teknik açıdan çoğaltılabilir bir disiplin olmasının hemen ardından hem imgesel hem de düşünsel bir problem olarak ele alınmış ve bu sayede gerçeklik kavramıyla arasına belirgin bir sınır çizilmiştir. Ne var ki fotoğrafı bir gerçeklik aracı olarak kabul eden

¹¹ Hacking, J. (2015). Fotoğrafın tüm öyküsü (A. Bozkurt, Çev.) [The story of photography]. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. S.224-225

fotoğrafçı ve kuramcının sayılarının da azımsanamayacak kadar fazla olduğu unutulmamalıdır. Özellikle Susan Sontag¹², Roland Barthes¹³ ve Andre Bazin¹⁴ gibi fotoğrafın teorik yanına önemli katkılar sunan yazarların düşünceleri ve Henri Cartier-Bresson, Sebastião Salgado, Walker Evans gibi dünyaca ünlü fotoğrafçıların belgesel fotoğraf projeleri ve söylemleri fotoğraf ve gerçeklik arasındaki güçlü bağı savunur nitelikte olduğunu hatırla(t)mak gerekir.

Türkiye bağlamında ise, fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişki ve algılama biçimi biraz daha farklı bir seyir izlemiştir. İzleyiciler, Batıdaki çok boyutlu ve eleştirel yaklaşımlara kıyasla, daha doğrudan bir ilişki geliştirmiştir. Türkiye’deki izleyici fotoğrafın sunduğu gerçeklik ile doğrudan özdeşleşme eğilimi göstermiştir. Elbette bu refleksler toplumsal ve kültürel koşullarla şekillenmektedir. Bu durum, Türkiye’deki “ortalama izleyici”nin Nietzsche’nin üstinsan (übermensch) kavramından ziyade Marcuse’in “tek boyutlu insan” (one-dimensional man) kavramına daha yakın bir mesafede olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bazı kaynaklar ve kişiler bu ve bunun gibi birçok sorunu “geri kalmışlık, cahillik, eğitimsizlik, geç modernleşmeye veya bazı teknolojik icatların Osmanlı İmparatorluğuna veya Türkiye’ye geç gelmesi” gibi sebeplere dayandırma eğilimindedir. Oysa fotoğraf makinesinin bu topraklara fotoğrafın icat edildikten çok kısa bir süre sonra ulaşması bu tezi çürütmeye yetmektedir¹⁵. Asıl yanıtlanması gereken soru, fotoğraf makinesinin icadından kısa bir süre sonra Osmanlı topraklarına ulaşmasına ve ardından ticari ve belgeleme amaçlı

¹² <https://www.lab404.com/3741/readings/sontag.pdf>: s.2 “Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire.” Çev: “Fotoğraflanmış imgeler, dünyaya ilişkin ifadeler olmaktan ziyade onun birer parçası, herkesin üretebileceği ya da edinebileceği birer gerçeklik minyatürü gibi görünmektedir.”

¹³ https://monoskop.org/images/c/5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf: S.5 “A specific photograph, in effect, is never distinguished from its referent (from what it represents) Çev: “Gerçekten de belirli bir fotoğraf temsil ettiği şeyden asla ayrırt edilemez.”

¹⁴ https://www.wildreflections-photography.translate.goog/uncategorised/the-ontology-of-the-photographic-image-by-andre-bazin?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc “For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man. The personality of the photographer enters into the proceedings only in his selection of the object to be photographed and by way of the purpose he has in mind. All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence.” Çev: “İlk kez, dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcı müdahalesi olmadan, otomatik olarak oluşuyor. Fotoğrafçının kişiliği, yalnızca fotoğraflanacak nesneyi seçmesi ve aklındaki amaçla süreçte dahil oluyor. Tüm sanatlar insanın varlığına dayanır, yalnızca fotoğrafçılık onun yokluğundan avantaj elde eder.”

¹⁵ Gülden Sanyıldız, “Osmanlı Bürokrasisinde Fotoğraflı Belge Kullanımı ve Parmak İzi Uygulaması”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, 47 (2009), 183-208. Akt: Ali Gözeller. Osmanlı’da Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri Koleksiyonu Milli Saraylar, Yıl: 2021, S: 21, s. 100-117 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2039528>

kullanılmaya başlamasına rağmen, neden yüzyıllar boyunca büyük ölçüde gerçeklik bağlamında üretildiği ve düşünölmeye devam ettiğidir. Bu soruyu ele almadan önce, fotoğrafın resim sanatı gibi dini hassasiyetler nedeniyle doğrudan kısıtlanmaya tabi tutulmadığının altını çizmekte yarar vardır. Öte yandan, Batıda fotoğrafın, yüzyıllardır süren resim geleneğiyile bazen yakın, bazen uzak ilişkiler içinde biçimlendiği düşünöldüğünde, Türkiye’de fotoğrafa öncelikle bir suret veya gerçeklik aracı olarak yaklaşılması anlaşılır bir durumdur. İslami hassasiyetler nedeniyle nitelikli taklit içeren resimlerin hoş karşılanmaması, dolaylı olarak fotoğrafın sanatsal bir form olarak yaygınlaşmasını sınırlayan etmenlerden biri olarak görölebilir. Bu bağlamda, Türkiye Cumhuriyeti’nin resim sanatını geliştirmeye ve fotoğrafı sanatsal bir araç olarak kullanmaya yönelik birçok çabası mevcuttur. Ne var ki Batıdaki uzun süreli teorik tartışmaların yalnızca sınırlı çevrelere ulaşabilmiş olması, “ortalama izleyici”nin fotoğraf ve gerçeklik kavramlarını zihninde eşitleme eğilimini açıklamaktadır. Ayrıca, “ortalama izleyici”nin fotoğraf ile gerçeklik arasındaki sınırları ayırt edememesi, Türkiye’de bu konunun hiç incelenmediği ya da tartışılmadığı anlamına da gelmemelidir. 1988 yılında İhsan Derman tarafından yazılan, Anadolu Üniversitesi’nde yayımlanan ve daha sonra aynı adla kitap hâline getirilen “Fotoğraf ve Gerçeklik” başlıklı doktora tezi¹⁶, ölkemizde bu konuda yapılmış önemli çalışmalardan biridir. Türkçe literatür tarandığında, bu başlıklara ilişkin daha güncel ve nitelikli akademik çalışmaların da mevcut olduğu görölmektedir. Ne var ki, Türkiye’de fotoğraf camiasında “fotoğraf ve gerçeklik” gibi felsefi ve kuramsal tartışmaların düzenli biçimde yürütöldüğünü söylemek pek mümkün değildir. Daha önce de vurgulandığı üzere, bu durum Türkiye’deki fotoğrafın bir eksikliği olarak değil, geliştirilmeye açık yönlerinden biri olarak değeriendirilmelidir. Zira bir sorunu tespit etmek, onu çözmeye bir adım daha yaklaşmak anlamına gelir. Bu noktada, Türkiye’de kuramsal tartışmaların sınırlı olmasının nedenlerini ortaya koymak, Türkiye’de fotoğraf üzerine düşünö-

¹⁶ Derman, İ. (2009). *Fotoğraf ve gerçeklik* (2. bs.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

kişi(ler)in en temel ve öncelikli görevlerinden biridir. Fotoğrafla ilgilenen kişilerin eğitim geçmişlerinin çoğunlukla sanattan ziyade farklı disiplinlere dayanması, teorik tartışmaların pratik uygulamalara kıyasla daha sınırlı kalmasının başlıca nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. İkinci olarak, Türkiye’de fotoğrafın teorisiyle ilgilenen eleştirmen, felsefeci, yazar veya şairlerin sayısının yok denecek kadar az olması, bu sınırlılığı pekiştirmektedir. Söz konusu etmenler, Türkiye’de fotoğrafın hâlâ ağırlıklı olarak “çekilmesi gereken” pratik bir alan olarak tercih edilmesindeki temel faktörlerdir. Dolayısıyla fotoğrafın “yazılması” ya da “tartışılması”nın sınırlı oluşu, bir eksiklikten ziyade zenginleştirilmeye açık, verimli bir potansiyel olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda, “Türkiye’deki belgesel fotoğrafçıların fotoğraf kuramını bilmeleri ya da kavramsal projeler üretmeleri gibi bir zorunluluklarının bulunmadığını vurgulamak da çok önemli ve yerinde bir başlangıç olacaktır. Türkiye’de fotoğrafla ilgilenen kişilerin eğitim geçmişlerine yapılacak basit bir inceleme, fotoğrafın neden teoriden ziyade pratiğe daha yatkın olduğunu anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Uzun yıllardır göz ardı edilen bu durum, çalışmanın odağını Türkiye’de fotoğrafla ilgilenen bireylerin konumlarını, uzmanlık alanlarını, eğitim geçmişlerini ve hatta meslekî yönelimlerini ayrıntılı biçimde incelemeye yöneltmektedir. Ayrıca, söz konusu incelemenin Türkiye’de fotoğrafın gelişiminde ve üretiminde -dolaylı da olsa- etkili olan toplumsal ve kültürel dinamiklerden bağımsız biçimde yürütülmesi mümkün değildir. Dolayısıyla, Türkiye’de fotoğrafı sanatsal, mesleki ya da akademik olarak incelemeden önce, bu alanda tarihsel ve yapısal bir rol üstlenmiş olan “dernek fotoğrafçılığı” konusuna değinmek oldukça önemlidir. Türkiye’de fotoğraf derneklerini göz ardı ederek çıkartılmaya çalışılacak bir fotoğraf kültür haritası ya taraflı ya da birçok yanıla eksik olacaktır. Türkiye’deki fotoğraf dernekleri; üyeleri, eğitimcileri ve üretim biçimleriyle tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan ele alınması gereken önemli yapılarıdır.

Fotoğraf Dernekleri: Üretim, Neoliberalizm ve Hobi Fotoğrafçılığı

Türkiye’de akademik bir pozisyonda bulunmayan fotoğrafçıların önemli bir bölümü, ticari alanda faaliyet gösteren ve meslekî deneyimlerini pratik süreçler aracılığıyla edinmiş kişilerden -bazı çevrelerce “hobi fotoğrafçısı” olarak nitelendirilen- dernek üyelerinden oluşmaktadır. Bu fotoğrafçıların büyük çoğunluğu, fotoğraf ya da sanat fakültelerinden mezun değildir. Ayrıca fotoğrafı öğrendikleri kişilerin de genellikle akademik bir fotoğraf eğitimi veya sanat eğitimi geçmişine sahip olmadıkları da basit bir araştırmayla öğrenilebilir¹⁷. Örneğin, 2003 yılında kurulan Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu’nun (TFSF) geçmişten günümüze yönetim kurulu üyelerinin özgeçmişleri incelendiğinde¹⁸, bu kişilerin önemli bir kısmının lisans eğitimlerini mühendislik, sınıf öğretmenliği, turizm ve otelcilik gibi sanat dışı alanlarda tamamladıkları görülmektedir. Sanat ve fotoğrafı doğrudan ilişkili en yakın eğitimin ise “Açık Öğretim Fakültesi”nin “Fotoğrafçılık ve Kameramanlık” programı olduğu görülmektedir. Bu durum, Türkiye’de fotoğrafın sanatsal bir ifade biçimi veya yaratıcı bir dil olarak gelişim sürecini anlamak adına önemli bir ipucudur. Sanat eğitimi almamış kişilerin çoğunlukta olduğu bu çevrelerde fotoğrafın, ağırlıklı olarak teknik olarak “doğru” çekilmiş, keskin veya dengeli kareler üretmekle ilişkilendirilmesi; düşünsel, kavramsal ya da felsefi bağlamlarda üretime ise kısmen daha az önem vermesi anlaşılabilir bir durumdur. Nitekim AÖF “Fotoğrafçılık ve Kameramanlık” programının neredeyse sanatsal kuramlarla ilgili tek dersi olan “Görsel Estetik” ders içeriğine bakıldığında¹⁹ bile haftalık konuların ağırlıklı olarak “kompozisyon ve ışık, renk, aydınlatma ve de fotoğraf tekniği” gibi başlıklardan oluştuğu görülmektedir. Özetle dernek üyelerinin birçoğunun sanat eğitiminden ziyade sayısal disiplinlerde eğitim aldığı ve

¹⁷ Bu argüman, yalnızca varsayımlara değil; farklı şehirlerde gerçekleştirdiğim ziyaretler, yaptığım sunumlar ve doğrudan görüşmeler aracılığıyla edindiğim gözlemlerden elde edilen deneyimlere de dayanmaktadır. Ayrıca, pek çok fotoğraf derneğinin —eğer paylaşılmışsa— web sayfalarında yer alan üye ya da eğitmenlerin eğitim geçmişleri incelendiğinde de benzer sonuçlara ulaşmak mümkündür.

¹⁸ <https://tfsf.org.tr/tr/sayfa-detay/aktif-yonetim-kurulu>

¹⁹ <https://abp.anadolu.edu.tr/ders/icerik/245666/48>

fotoğraf sanatına yakın olduğu varsayılan kişilerin de “Fotoğrafçılık ve Kameramanlık” önlisans programından mezun olduğu düşünüldüğünde, fotoğrafın doğrudan bir “gerçeklik aracı”, estetiğin ise doğrudan “güzel” olarak algılanması oldukça normaldir. Bu eğilimler sadece kişilerin eğitim geçmişi ve yatkınlıklarıyla da değerlendirilmemelidir. Türkiye’de bu etmenleri oluşturan kültürel ve sosyolojik kodlar da oldukça güçlüdür.

Türkiye’de dernek fotoğrafçılığının yükselişi, neoliberal politikaların kültürel alan üzerindeki etkileriyle birlikte olmuştur. Bu süreç, kültürel üretim biçimlerinde çeşitli dönüşümlere yol açmıştır. Fotoğraf yalnızca sanatsal bir ifade aracı olmaktan çıkarak orta sınıfın, turizmin ve paylaşımın önemli bir unsuru hâline gelmiştir. Fotoğraf dernekleri, bu bağlamda bireylerin teknik bilgi ve ekipman edinmeleri ve teknolojik gelişmeleri takip etmeleri açısından önemli bir işlev üstlenmiştir. Ancak bu işlev bir yandan da teknik bilgi ve ekipman odağıyla sınırlı kalarak fotoğrafta düşünsel yönelimlerin tartışılmasını ikincil plana itmiştir. Derneklerde sıklıkla rastlanan “hangi makineyi kullanıyorsun?”, “kaç milimetreyle çektin?” ya da “hangi filtreyi kullandın?” gibi sorular, bir yandan deneyim paylaşımı ve öğrenme imkânı yaratırken, öte yandan fotoğrafın anlamsal yönlerinin etraflıca tartışılmasının yeterince filizlenememesine yol açmıştır. Fotoğraf dernekleri, Türkiye’de fotoğraf üretimi için önemli bir buluşma ve öğrenme alanı olmasının yanı sıra, teknik bilgi aktarımı ve sanatsal tartışmaları dengeleyebilecek bazı noktalarda desteğe ihtiyaç duymaktadırlar. Çünkü fotoğraf dernekleri -defalarca vurgulandığı üzere haklı gerekçelerle- tekniğin ve gerçekliğin ağırlıklı olarak tercih edildiği mekânlardır. Bu bağlamda Ozan Yavuz’un²⁰ Türkiye’nin fotoğrafik kültürel kodlarından birini “polarize krallığı” olarak tasvir etmesi, oldukça önemli bir kavramsallaştırmadır. Yavuz, bu kavramı “belirli bir yönden gelen ışık dalgalarının yansımaları önleyen ve teknik fotoğrafçıların vazgeçilmez ekipmanlarından biri olan “polarize filtre”den esinlenerek ürettiğini beyan etmiştir. Kavram, Türkiye’deki fotoğraf anlayışını

²⁰ Berk, E. (2023). Bir Bilgi Aracı Olarak Fotoğraf: Sosyal Medya & Manipülasyon. İzmir: Duvar Yayınları. 2. Baskı

güzellik, gerçeklik ve ölçülülük gibi kriterlere göre şekillendiren ve bunu yaygınlaştıran dernek ve gezi fotoğrafçılığına da gönderme yapmaktadır.

Dernek fotoğrafçılığının temel motivasyonunun daha çok teknik beceri kazanımı ve paylaşım pratikleri üzerinden şekillendiği doğrudur. Ancak fotoğraf tarihi, tekniğin bir araç olduğunu; fotoğrafın değerini belirleyen unsurlardan birinin kavramsal ve düşünsel boyut olabileceğini de göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, Türkiye’deki fotoğraf dernekleri için fotoğrafın düşünsel yönünü daha görünür kılacak tartışma ortamlarının geliştirilmesi önemli bir fırsat alanı olarak değerlendirilebilir. Birçok dernek bu fikre kapalı değildir. Bu noktada fotoğraf tarihi veya fotoğraf teorisi ve kuramı bilen akademisyenlere, sanatçılara önemli bir görev düşmektedir. Derneklerdeki üretimlerin kavramsal ve düşünsel boyutlarının daha fazla desteklenmesi, fotoğrafın yalnızca görsel bir uğraş değil, aynı zamanda düşünsel ve sanatsal bir ifade biçimi olarak gelişmesine de olanak tanıyabilir. Fotoğraf dernekleri güçlü bir sosyal işleve de sahiptir. Birçok dernek etkinliği, fotoğrafın yalnızca bir belgesel taraflarına değil sosyal taraflarına da katkı sağlamaktadır. Bu etkinlikler üyeler arasında dayanışma ve paylaşımı teşvik eden bir sosyalleşme biçimi olarak görülebilir. Ayrıca bazı etkinlikler toplumsal farkındalığa katkı sağlayan projelere de dönüşebilmektedir. Gezi, yürüyüş ve atölye gibi etkinliklerle desteklenen bu faaliyetler, fotoğrafın kolektif bir deneyim olarak yaşanmasına imkân sunmaktadır. Sonuç olarak, Türkiye’deki fotoğraf dernekleri hem teknik hem de sosyal açıdan önemli imkânlar sunmaktadır. Ancak bu yapılar, fotoğrafın kavramsal ve sanatsal yönlerini daha görünür kılacak, üyelerin biçimsel olduğu kadar düşünsel üretimlerini de teşvik edecek kapsayıcı ortamlar oluşturma potansiyelini henüz tam anlamıyla hayata geçirebilmiş değildir. Bu noktada, derneklerde verilen eğitimin niteliği, öğretmenlerin uzmanlık alanları ve sanatsal formasyonları belirleyici bir rol oynamaktadır. Fotoğrafın teorik boyutuyla ilgilenen sanatçı ve akademisyenlerin, bu derneklerde eğitimler vermesi ve doğru bilgiye erişim arayışında olan bireylere rehberlik etmesi, alanın gelişimi açısından son derece değerlidir. Üniversite eğitimi alma imkânı bulamayan kişilerin dernekler aracılığıyla fotoğraf öğrenmeleri, fotoğraf

kültürünün çeşitlenmesi ve yaygınlaşması açısından önemli bir fırsat yaratmaktadır. Ne var ki derneklerde eğitim veren kişilerin eğitimsel geçmişleri, verilen eğitimin içeriğini ve niteliğini doğrudan etkilediği de unutulmamalıdır. Bazı fotoğraf derneklerinde eğitmenlik yapan kişilerin sahip oldukları deneyimler, fotoğraf tekniğinin aktarımında önemli rol oynamaktadır. Ancak bazen aynı eğitmenlerin düşünsel perspektifi ve teorik çerçevesi izleyiciye yeterli gel(e)memektedir. Bu nedenle fotoğraf eğitiminin, teknik bilgiyle birlikte düşünme, estetiği sorgulama ve yaratıcı ifade olanaklarını yansıtacak biçimde tasarlanması büyük önem taşımaktadır. Fotoğraf sergileri ve sunular, dernek üyeleri için hem motivasyon kaynağı hem de görünürlük alanı oluşturmaktadır. Bu etkinliklerin niteliğini, jüri üyelerinin sanatsal ve akademik formasyonlarıyla belirlemektedir. Sergilerin yalnızca teknik kriterlere değil, aynı zamanda özgünlük, kavramsal derinlik ve sanatsal ifade biçimlerine de alan açacak biçimde yapılandırılması, fotoğrafın çok boyutlu gelişimine katkı sunabilir. Özetle fotoğraf derneklerinde verilen eğitimin niteliği, Türkiye’de hem fotoğrafın niteliğinin güçlenmesi hem de onun sanatsal bir dile dönüşmesi bakımından kritik bir öneme sahiptir. Daha kapsayıcı, teorik ve sanatsal boyutları da içeren eğitim içeriklerinin oluşturulması, Türkiye’de fotoğraf üzerine düşünmek isteyen dernek üyelerine de imkân tanıyacaktır. İlâveten, derneklerdeki bazı teorik eksiklikler fotoğrafın yalnızca kavramsal değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel düzeydeki gelişimini de sekteye uğratabilmektedir. Örneğin, uluslararası literatürde uzun yıllar önce açıklığa kavuşturulmuş olan “Fotoğraf bir sanat mıdır, yoksa zanaat mı?” sorusu, Türkiye’de fotoğraf çevrelerinde hâlâ net bir biçimde yanıtlan(a)mamıştır. Fotoğraf derneklerinde sıkça gündeme gelen bu tartışmanın kalıcı bir sonuca ulaş(a)mamasının temel nedenlerinden biri, konunun bilimsel dayanaklar yerine kişisel görüşler üzerinden ele alınmasıdır. Bu durum, bazen tartışmayı başlatan eğitmenlerin de tarihsel ve kuramsal arka plana yeterince hâkim olmadan yaptıkları yorumlardan kaynaklanabilmektedir. Oysa bu tür tartışmaların sağlıklı biçimde yürütülebilmesi, biraz da toplumsal, tarihsel ve sanatsal argümanların bir arada kullanılabilmesine bağlıdır.

Sanat mı, Zanaat mı? Türkiye'de Fotoğrafın Sınıfsal Konumlandırılması

Türkiye’de sanat galerileri, müzeler ve sanat piyasası, sanat ile zanaat kavramlarını birbirinden belirgin biçimde ayırmıştır. Ancak Türkiye’de fotoğrafın çoğunlukla ticari ilişkiler çerçevesinde ele alınan bir alan olarak görülmesi ve fotoğrafın alınıp satılabilirliğinin resim, heykel ya da güncel sanata kıyasla daha sınırlı olması, fotoğrafın sanatsal ifadesinin zaman zaman arka planda kalmasına neden olmaktadır. Bu durum, -dolaylı da olsa- fotoğraf alanında teorik bir geleneğin yeterince gelişmemesine de sebebiyet vermektedir. Bu durum aynı zamanda Türkiye’de fotoğrafın hâlâ “sanat mıdır, yoksa zanaat mı?” biçimindeki, Batıda tarihsel bağlamını çoktan tamamlamış bir tartışma ekseninde değerlendirilmesinin de gerekçelerinden biridir. Aslında böyle bir sorunun halen sorulması, fotoğraf üzerine düşünme arzusunun açık bir göstergesi olarak oldukça değerlidir. Ne var ki, bu tür soruların derinlikli biçimde tartışılabilmesi, yalnızca kişisel deneyime değil, aynı zamanda sanat tarihi, estetik ve kültürel bağlamlara ilişkin birikimle desteklenen bilgilerin varlığına da bağlıdır. Türkiye’de “bilmiyorum” demenin çoğu zaman olumsuz algılanması, tartışma ortamlarının gelişimini zorlaştıran kültürel bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa bilmediğini kabul etmek, yeni fikirlerin ve öğrenme süreçlerinin önünü açan bir başlangıç noktası olarak görülebilir. Fotoğraf alanında yürütülen tartışmaların çoğalması, farklı deneyimlerin ve bilgi birikimlerinin paylaşılması, Türkiye’de fotoğraf üzerine düşünebilmek adına önemli katkılar sağlayacaktır. Bu tür tartışmaların daha sağlıklı ve üretken bir zeminde yürütülebilmesi için, Batıda Antik Çağ’dan bu yana süregelen “techne” ve “ars” tartışmalarına aşina olmak gerekmektedir. Fotoğrafın Batıda sanat olarak kabul edilmesinde etkili olan kültürel, sosyolojik ve ekonomik dinamikleri bütüncül olarak değerlendire(bil)mek ve bu dinamiklerin Türkiye’deki fotoğrafa ve söylemine nasıl yansıdığını ya da neden yeterince yansımadığını anlamaya çalışmak da büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, Antik Yunan’da bugün “yüksek sanat”

olarak nitelendirilen “eserler”in zamanında neden “sanat” olarak değil, zanaatla ilişkili üretimler olarak görüldüğünün de altı çizilmelidir.

Larry Shiner, “Sanatın İcadı” adlı metninde Antik Yunan toplumunda bir marangozun, bir çömlek ustasının ya da bir at nalı yapımcısının toplumsal statüsü, bir ressam ya da heykeltıraşla büyük ölçüde aynı düzeyde olduğunu belirtmektedir²¹. Bu durum, sanat ve zanaat arasındaki ayrımın tarih boyunca her zaman bugünkü anlamıyla var olmadığını göstermektedir. Ayrıca hem Türkiye’de hem de dünyada, sanat ve zanaat kavramlarının birbirinden çok eski dönemlerde ayrıldığına dair yaygın bir kanaat bulunsa da, bu ayrımın sanıldığından çok daha yeni bir tarihsel sürecin ürünü olduğunu da net biçimde ortaya koymak gerekir. Sanatın tarihsel yönüne hâkim olmayan pek çok kişi, sanatın kökenini mağara resimlerine kadar uzatma eğilimindedir. Oysa kavramsal açıdan bakıldığında “sanat” ve “sanatçı” kavramları da oldukça yenidir. Sanat ile zanaat arasındaki ayrım modern bir inşadır. “Sanat”ın modern anlamda ayrıcalıklı ve özerk bir kavram hâline gelmesinin 18. yüzyılda Batıda gerçekleştiğini vurgulayan Shiner²², 1740 yılında Academie Française’nin sözlüğünde sanatçı kavramının “bir sanatı icra eden kimse, özel olarak da kimyasal işlem yapan” kişiler olduğuna dikkat çekmektedir. Sözlükten de anlaşılacağı üzere sanatçı kavramı o dönemde hala sanatçının bir zanaatkar kabul edildiği gerçeğine işaret etmektedir. Shiner’e göre sanatçıların imzalarına göre değerlendirilmesi 1750 yılından sonra yeni yeni başlamış²³ ve sanatın “yüksek” ya da “kutsal” bir etkinlik olarak yüceltilmesi, modern burjuva kültürünün ve müze, galeri, eleştirmen gibi kurumsal yapıların gelişmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Shiner, “Sanat toplum için midir yoksa sanat sanat için midir” tartışmasının da oldukça yeni bir tartışma olduğuna dikkat çeker. Bu tartışmanın da tıpkı sanat-zanaat ayrımı gibi modern zamanlarda ortaya çıkmasının temel sebebinin bu kavramların da modern zamanda yeşermesiyle açıklar: “Bu mesele pek ilgi görmedi çünkü görmesi

²¹ Shiner, L. E. (Çev. İ. Türkmen). (2020). Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. S. 45

²² A.g.e S.146

²³ A.g.e S.150

imkansızdı. Platon'dan Schiller'e dek hiç kimse bu genel haliyle Sanat ve toplum sorunuyla uğraşmadı çünkü o zamanlar, toplumla olan ilişkileri kavramsallaştırmayı gerektiren ayrı bir alan ya da toplumsal alt sistem olarak Sanat diye bir kavram yoktu”²⁴. Shiner'ın da dikkat çektiği gibi sanatın kurumsallaşması Batıda demokrasiyle, düşünceyle ve eleştiriyle şekillenen uzun bir tarihsel sürecin sonunda oluşmuşken, Türkiye’de benzer sistemlerin gelişimi görece yenidir. Bu tarihsel farklılıkları dikkate almadan sanat ve zanaat üzerine yapılacak tartışmalar, kaçınılmaz olarak yüzeysel kalmaktadır. Türkiye’de fotoğrafın hâlâ çoğu zaman bir zanaat olarak görülmesini, yalnızca kurumsal ya da eğitimsel eksikliklerle açıklamak da mümkün değildir. Bu durum aynı zamanda estetik anlayışın belirli kalıplar içinde tanımlanmasıyla da yakından ilişkilidir. Estetik, Türkiye’de çoğu zaman “güzel olan”, “izlemesi hoş” ya da “mekâna yakışacak” bir kavram olarak algılanmaktadır. Oysa estetik, özellikle fotoğraf bağlamında, yalnızca güzellikle değil; kimi zaman rahatsız edici olanla, çirkinlikle, çıplaklıkla, sömürünün ifşa edilmesi veya şiddetle de ilişki kurabilir. Bu yönüyle sanat, yalnızca güzeli temsil eden değil; mevcut toplumsal normları sarsma potansiyeline sahip bir ifade biçimidir. Larry Shiner'in kitabının adından ve içeriğinden de anlaşılacağı üzere sanat kültürel bir inşadır. Bu inşa süreçleri bilinmeksizin ve anlaşılmaksızın yapılacak her tartışma sonuçsuz kalacaktır. Türkiye’de fotoğrafın yaşadığı tıkanmışlık da bu teorik çatışmaların yeterince yaşan(a)mamasından kaynaklanmaktadır. Böylelikle üretimler ağırlıklı olarak biçimsel kalmakta, fotoğrafçıdan beklenen üretimi çoğu zaman “net”, “doğru pozlanmış” veya normlarla “uyumlu” görüntülerle sınırlandırmaktadır. Bu eğilimin bir sonucu olarak fotoğrafın, salt sanatsal bağlamda değerlen(diril)mesi de güçleşmektedir. Burada fotoğrafın sınıfsallığı ve konumlandırma biçimleri de devreye girmektedir. Fotoğraf derneklerinde “fotoğraf sanat mı, zanaat mı?” tartışmaları devam ederken, bazı galeriler fotoğrafı orta sınıfın pratik ve işlevsel bir uğraşı olarak görmekte ya da bu algı nedeniyle belgesel fotoğrafı sergi

²⁴ A.g.e S.297

programlarına dahil etmekte tereddüt etmektedir. Bu noktada, sanatın tarihsel olarak değişen anlamlarını ve fotoğrafın bu anlamlar içindeki yerini yeniden düşünmek, yalnızca akademik bir zorunluluk değil; aynı zamanda fotoğrafın toplumsal, sınıfsal ve sanatsal rollerini de tartışmak için önemli bir fırsattır.

Fotoğrafın sanatsal ve sınıfsal konumlanmasında önemli bir rol oynayan diğer bir etmen de fotoğrafın çoğaltılabilirliğidir. Walter Benjamin'in²⁵ sanatı mabetlerden çıkarma girişimi olarak olumlu değerlendirdiği yeniden üretim süreci, Türkiye'de farklı bir biçimde tezahür etmiştir. Benjamin'in "auranın kaybı" kavramıyla ilişkilendirdiği bu dönüşüm, Türkiye bağlamında sanat eserinin özgünlüğünden çok, fotoğrafın toplumsal ve kültürel konumuna dair sorunlarla bağlantılıdır. Türkiye'de galeriler, fotoğraf seçimi yaparken bazen politik bazen de tamamen apolitik seçkilere yönelmektedir. Bu durum fotoğraf sanatının Türkiye'de bazı sert kalıplara ve normlara göre değerlendirilip değerlendirilmediği sorusunu akıllara getirmektedir. Bu durum aynı zamanda normların, yalnızca siyasal otoriteler aracılığıyla değil; aynı zamanda kültürel normlardan, yerleşik estetik yargılardan ve fotoğrafın geleneksel biçimlerine karşıt olarak beslenip beslenmediği sorusunu da sormayı gerektirmektedir.

Çok çeşitli zıtlıkları içinde barındıran bu tartışmaların ışığında Türkiye'de fotoğrafta biçim çoğu zaman içeriğin önüne geçiyor gibi görünmektedir. Bu durum da doğal olarak fotoğrafı hem ifade özgürlüğü hem de sanatsal potansiyeli açısından bir sınırlamaya zorlamaktadır. Çıplaklık, toplumsal cinsiyet kimlikleri, sınıfsal eşitsizlikler veya politik imgeler kimi zaman "sanat"ın değil, "provokasyon"un alanına ait görülmektedir. Dolayısıyla fotoğrafın "sanat mı yoksa zanaat mı" olduğu yönündeki tartışmalar, çoğu zaman daha derin yapısal sorunların üzerini örten bir işlev görmektedir. Fotoğraf dernekleri hem eğitim geçmişi olarak hem de sınıfsal ve teorik anlamda Türkiye güncel sanat piyasasına yabancı kaldıkları için bu sorunların bazen farkında bile değildirler.

²⁵Walter Benjamin Teknigin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı makalesi s. 58: https://www.academia.edu/31556872/Walter_Benjamin_Teknigin_Olanaklarıyla_Yeniden_Uretilbildiği_CagdaSanat_Yapiti

Türkiye’de fotoğrafın kurumlar ve insanlar arası mesafeleri -belki de çıkmazları- yalnızca siyasal iktidar ilişkileriyle değil; aynı zamanda toplumsal değer yargıları, sanat kurumlarının temkinli yaklaşımları ve fotoğraf çevrelerindeki yerleşik estetik kalıplarıyla birlikte de düşünmeyi gerektirmektedir. Dolayısıyla fotoğraftaki sanat-zanaat tartışmaları, geleneksel-sanatsal karşıtlıklarını yalnızca siyasal iktidar üzerinden değil; her türlü güç odağının fotoğrafa olan yaklaşımı bağlamında değerlendirilmelidir. Tam da bu noktada fotoğrafla da çok yakından ilişkisi olan “sansür” kavramı üzerine de düşünmek oldukça önemlidir. Sansür sadece kapama, yasaklama değil; aynı zamanda estetik beğenilerin yönlendirilmesi, teknik mükemmeliyetçiliğin yüceltilmesi ve “güzel”in dar bir çerçevede tanımlanmasıyla da doğrudan ilişkilidir. Fotoğrafın sanat mı yoksa zanaat mı olduğu yönündeki tartışmalar, sorunun kendisinden çok, bu tartışmaları mümkün kılan toplumsal ve kültürel kodlara odaklanmayı gerektirir. Belki de üzerine düşünülmesi ve cevaplanması gereken ilk sorulardan biri şudur: Türkiye’de fotoğraf, neden hâlâ rahatsız edici, dönüştürücü ve güzelden bağımsız bir estetik üretme potansiyeline sahip bir sanat biçimi olarak yeterince kabul görmemektedir?

Türkiye’de Görsel İfadenin Sınırları

Fotoğrafın tarih boyunca sansürle olan ilişkisi, teknikten ziyade temsile dayanmaktadır. Bu ilişki çoğu zaman siyasal iktidarlarla, dini kurumlarla veya kamusal gelenekle açıklandı da, esas mesele fotoğrafın neleri görünür kıldığı veya görünmez kıldığıyla ilgilidir. Fotoğraf, ağırlıklı olarak gerçeği iletse de aynı zamanda hangi gerçeği göstereceğine karar veren bir güçler yumağının da enstrümanıdır. Batıda sansür meselesi, özellikle savaş fotoğrafları, çıplaklık, azınlık hakları ve şiddet gibi konular üzerinden çokça tartışılmıştır. Örneğin Robert Mapplethorpe’un homoerotik ve cinsel imgeler içeren çalışmaları, 1980’lerde ABD’de kamu fonlarının kesilmesiyle sonuçlanmış, sanat ve özgürlük tartışmalarının alevlenmesine neden olmuştur²⁶. Aynı şekilde Nan Goldin²⁷, Larry Clark²⁸, Andres Serrano²⁹ gibi fotoğrafçılar sadece estetik değil, aynı zamanda ahlaki ve politik düzeyde de sansürle karşılaşmışlardır. Bu örneklerde sansür, yalnızca devlet eliyle değil, bizzat sanat kurumları ve fon sağlayıcılar tarafından uygulanmıştır. Ne var ki sansür yalnızca dışsal ve sert bir yasaklama biçimi değildir. Estetik normlar üzerinden de işleyebilir. Bir fotoğrafın “fazla çirkin”, “fazla çıplak”, “fazla öfkeli” ya da “fazla politik” bulunması da o fotoğrafın sergilenmesini, yayımlanmasını ya da ödül almasını da engellenmesine neden olabilir. Bu da görünüşte özgür olan fotoğraf alanında içkin bir otosansür ikliminin varlığına işaret eder. Üstelik bu durum sanatçının neyin kabul edilebilir olduğunu sezerek üretim yapması gibi yaratıcılığı kısıtlayabilir.

Türkiye’de fotoğraf alanında bu sansür biçimi çoğu zaman örtük ve içselleştirilmiş bir yapıya bürünmüştür. Çıplaklık örneğin, Batıdaki gibi politik ya da varoluşsal bir çıplaklık değil, steril, dekore edilmiş ve pornografiyle sanat

²⁶https://www-smithsonianmag-com.translate.goog/history/when-art-fought-law-and-art-won-180956810/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc

²⁷https://www.dazeddigital.com/photography/article/34062/1/your-ultimate-guide-to-nan-goldin?_gl=1*_1bkmcka*_gcl_au*MTAwOTgzOTcyNi4xNzU0MzgyNTY3*_ga*MzE5NzAzMTQwLjE3NTQzODI1Njc*_ga_7QD7ME9K73*_czE3NTQzODI1NjYkbzEkZzEkdDE3NTQzODI2MDUkajlXJGwwJGgw

²⁸ <https://www.birgun.net/makale/sanat-ve-sansur-uzerine-7101>

²⁹ <https://smarthistory.org/andres-serrano-piss-christ/>

arasında sıkışmış biçimlerde temsil edilir. Dahası, bazı fotoğrafçılar, çıplak bir bedenin doğrudan sanat olduğunu iddia ederken, bu temsilin politik bağlamlarını, bedensel özerkliği, cinsiyet kimliklerini ya da toplumsal kırılğanlıkları bazen göz ardı edebilirler. Bu yaklaşım, fotoğrafı cesurlaştırmanın aksine; onu yüzeysel bir teşhir düzeyine indirgemesine neden olabilir. Sanatın “uysal” formlarına yatırım yapanları da unutmamak gerekir. Bu kişiler -dolaylı da olsa- estetiğe yön vermelerinin yanı sıra estetiği kontrol altına almak isteyen her türlü güç odağına hizmet ediyor olabilirler. Estetik, sadece “zarif” olanın değil, aynı zamanda sarsıcı olanın, aykırı olanın, hatta itici olanın da alanı olduğu unutulmamalıdır. Ancak Türkiye’de hem ödül mekanizmaları hem de fotoğraf jürileri, çoğu zaman “sakin”, “duru”, “hüzünlü ama güzel” imgeleri tercih etme eğilimindedir. Bu yaklaşım bazen fotoğrafın estetik potansiyelini yalnızca duygusal bir oyalama nesnesine dönüştürmeye elverişli hale gelir. Bu noktada şu soruları sormak oldukça önemlidir: “Türkiye’de ne tür imgeler fotoğraf olarak meşruiyet kazanır? Hangi imgeler hiçbir zaman sergiye, galeriye ya da ödül listelerine giremez? Sansür yalnızca devlet ya da yasa eliyle mi işler, yoksa estetik beğenilerimiz, kurumsal alışkanlıklarımız ve ekonomik önceliklerimizle de ilgili midir?”. Bu bağlamda temel olarak dikkat çekilmek istenen nokta, sansürün yalnızca bir yasaklama değil, seçme ve dışlama biçimi olduğu; bunun da çağımızda hem kültürel hem sınıfsal hem de estetik bağlamlarla iç içe geçerek sanıldığından çok daha tehlikeli bir hale geldiğidir. Bir sergiye hangi işlerin dahil edileceği, hangilerinin “konsept dışı” gerekçesiyle eleneceği; hangi belgesel projelerin “fazla politik” ya da hangi portrelerin “rahatsız edici”, “mahrem” veya “karanlık” olarak değerlendirileceği soruları, sansürün en incelikli ve görünmez biçimlerini oluşturur. Bu bağlamda sansürün yalnızca siyasal iktidarların değil, sanat kurumlarının, küratörlerin, sponsorların, belediyelerin, fon sağlayıcıların ve hatta izleyicilerin kolektif onayıyla da şekillendiğini söylemek mümkündür. Türkiye’de uzun süredir benzer jüri mekanizmalarının belirli temalara ya da fotoğraf türlerine ödül vermesi, yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda fotoğraf alanında biçimlenmiş bir politik yönelimin de göstergesidir. Görsel

tekrar, güvenli bir alan yaratmaktadır. Sayısızca toplumsal proje yapılır ancak bu getirdiği sesler çoğu zaman cılız kalmaktadır. Örneğin baz fotoğraflar projelerinde yoksulluk temsil edilebilir ancak sistemin eleştirisi genellikle görünmez kalır. Göçmenler fotoğraflanabilir fakat yaşadıkları koşullar sorgulanmaz. Kadın bedeni “estetik” bir unsur olarak sunulabilir ancak kadını nesneleştiren mekanizmalar tartışma dışında kalır. Yaşlı bedenler tüm kırışıklıklarıyla gösterilebilir fakat emeklilerin yaşam şartları ya da toplumsal deneyimleri çoğunlukla göz ardı edilir. Türkiye’de sanatta çıplaklık hâlâ “cesur” bir ifade biçimi olarak değerlendirilse de bu cesaret kimi zaman yalnızca bedeni göstermekle sınırlı kalmaktadır. Dolayısıyla Türkiye’de fotoğraf alanında “aykırılık” ya da “anarşist” bir estetik olarak görülen kimi imgelerin, zaman zaman yalnızca biçimsel bir cesarete indirgenebildiği ve eleştirel bir söylem üretmek yerine “dekoratif bir görsellik” sunduğu da iddia edilebilir. Benzer biçimde, “sakin”, “hüzünlü” ya da “minimal” estetik arayışları da –her ne kadar nitelikli örnekler üretilse de– kimi durumlarda mevcut sistemin beklentilerine uygun, uyumlu biçimler hâline gelebilmektedir. Bu tercihler, acıyı şiirselleştirirken öfkeyi ehlileştirmektedir. Tatlı bir huzur hissi yaratırken, rahatsız edici olanı görünmez kılmaktadır. Dolayısıyla biçimsel tercihlerin türü ne olursa olsun, Türkiye’de fotoğrafta çoğu zaman “aşırı uçlar” –ister politik ister apolitik biçimlerde üretilmiş olsun– bir şekilde cezalandırılmakta veya ödüllendirilmeye çalışılmaktadır. Asıl sorulması gereken soru ise; bunları “aşırı uç” olarak kimlerin değerlendirdiğidir. Bu soruyu sorabilmek bile en az yanıtlamaya teşebbüs etmek kadar büyük bir önem arz etmektedir. Elbette Türkiye’de bu tarz soruları sorabilmek de yanıtlamaya çalışmak da öyle kolay değildir. Hatırlanması gereken şey, fotoğrafın her zaman bir seçim ve dolayısıyla politik bir tarafının olduğudur. Sanatçının veya fotoğrafçının neyi göstermeyi tercih ettiği, kurumların hangi temalara yatırım yaptığı ve izleyicinin neyi “fazla” bulduğu da bu politik yapının parçalarıdır. Sonuç olarak sansür yalnızca bir “yasaklananlar listesi” değil, aynı zamanda bir “izin verilenler listesi”ne de işaret eder. Fotoğraf, bu izinler ve dışlamalar arasında şekillenir. Bu nedenle sansür

meseclesini tartışırken, yalnızca baskıcı rejimleri değil; aynı zamanda beğeni rejimlerini, estetik normları ve sanat çevrelerindeki görünmez sınırları da değerlendirmek hayati bir önem taşıtmaktadır. İzleyiciye, seyirciye, okuyucuya veya sanat yatırımcısına ulaşan her fotoğraf, görünmeyen yüzlercesiyle birlikte dşnlmelidir. Görünmeyen her imge, her sanatsal üretim yalnızca bir kaybın değil; aynı zamanda bir seçimin, bir ihmalin ve bir sansür biçiminin de sonucu olarak yorumlanabilir. Türkiye’de sansür dendiğinde çoğunlukla akla doğrudan yasaklamalar, sınırlamalar ve baskılamalar gelse de, sanat alanında uygulanan sansürün önemli bir kısmının örtük biçimlerde gerçekleştiği unutulmamalıdır. Dahası, bu tür sansür biçimlerinin varlığını meşru gören kişi, kurum ve sanatçıların sayısı da azımsan(a)mayacak düzeydedir. Bu durum, fotoğrafın Türkiye’deki gelişim sürecinin yalnızca güncel politikalarla değil, aynı zamanda Osmanlı modernleşmesiyle başlayan ve Cumhuriyet Dönemiyle de devam eden kültürel mirasla da doğrudan bağlantılıdır. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan tarihsel ve kültürel süreçte fotoğrafın toplumsal işlevi, beğeni biçimleri ve gerçeklikle olan ilişkisi, günümüzdeki birçok eğilimin de temelini oluşturmaktadır. Türkiye’de fotoğraf ile sansür arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için bu ilişkinin tarihsel sürekliliğinin ve günümüz estetik tercihleri üzerindeki etkilerinin derinlemesine incelenmesi gerekmektedir.

Modernleşme ve Gözün Terbiyesi: Türkiye'de Görme Biçimlerinin İnşası

Fotoğrafın icadı yalnızca teknik bir buluş değil, aynı zamanda modern devletin kendini inşa ve temsil etme sürecinde yeni bir çağın da başlangıcıdır. Walter Benjamin'in³⁰ ifadesiyle, “mekanik yeniden üretim”, sanatın geleneksel “aurasını” zayıflatırken; devlete, kitlesel temsil ve denetim olanakları da sağlamıştır. Bu yönüyle fotoğraf, modernleşme politikalarının görünür kılınmasında da bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle Batıda fotoğrafın 19. yüzyıl boyunca gelişen ulus-devlet projelerinde fotoğraf hem ideolojik temsillerin üretimi hem de nüfusun kayıt altına alınmasında merkezi bir rolü vardır. Allan Sekula'nın³¹ da belirttiği gibi, “fotoğrafçılık modern gözetim toplumunun bir parçasıdır. Fotoğraf, pasaportlar, adli belgeler ve devlet arşivleri için görsel bir iktidar dili üretmiştir”. Fotoğraf, özellikle Fransa ve İngiltere gibi kolonyal güçlere sömürgelerdeki toplumsal düzeni sağlamak ve onları “medenileştirme” projelerini görselleştirmek adına büyük imkânlar sağlamıştır. John Tagg'in da altını çizdiği üzere³² “Fotoğraf, yalnızca bir temsil değil, bir iktidar teknolojisidir”. Bu teknoloji, Batıda halkın bedenini disipline etmek, sosyal yapıyı düzenlemek ve kamusal alanı yeniden tanımlamak üzere devreye sokulmuştur. Belgeleme amacıyla çekilen yoksul sınıf portreleri, suçlu tipolojileri, akıl hastanelerindeki beden imgeleri yalnızca arşiv değil; aynı zamanda normatif modernliğin hangi bedeni, hangi mekânı “makbul” kıldığını gösteren birer ideolojik formülasyona dönüşmüştür.

Daha önce de belirtildiği üzere Fotoğraf, Osmanlı'ya 1840 yıllarda, yani Fransa'daki icadından sadece birkaç yıl sonra gelmiştir. Ne var ki fotoğrafın Osmanlı'daki rolü, Batıdaki gibi bireysel ifade veya sanatsal keşif alanından çok, ağırlıklı olarak devletin modernleşme politikalarının bir uzantısı olarak

³⁰Walter Benjamin Teknigin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı makalesi s. 58:

https://www.academia.edu/31556872/Walter_Benjamin_Teknigin_Olanaklarıyla_Yeniden_Uretilebildigi_CagdaSanat_Yapiti

³¹ Allan Sekula / The Body and the Archive, 1986 October Vol. 39 (Winter, 1986), pp. 3-64 (62 pages) Published By: The MIT Press <https://www.jstor.org/stable/778312>

³² Tagg, John. The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. London: Macmillan, 1988, p. 63 “What the camera produces is not a neutral record but a new form of the deployment of power — a power of surveillance, regulation and control.” “Kamera, tarafsız bir kayıt üretmez; aksine, iktidarın yeni bir işleyiş biçimini — gözetim, düzenleme ve denetim gücünü — üretir.”

şekillenmiştir. Sultan Abdülmecid'in Batıya öykünen reformist tutumunun bir parçası olarak, fotoğraf teknolojisinin saraya dâhil edilmesi ve özellikle Sultan Abdülaziz ile II. Abdülhamid dönemlerinde devlet arşivciliği ve propaganda aracı olarak kullanılması, fotoğrafın devletle erken dönemden itibaren kurduğu güçlü bağı özetlemektedir. Özellikle II. Abdülhamid'in dünyanın dört bir yanına gönderdiği albümler -ki bunlar Harvard'dan British Museum'a dek geniş bir coğrafya da yer alır- fotoğrafın yalnızca bir sanat ya da belge değil, bir "görsel siyaset" biçimi olarak devlet aygıtına entegre edildiğini göstermektedir³³. Aynı zamanda bu dönemde fotoğrafın, modernleşmenin vitrini olarak işlev gördüğü de söylenebilir. Batılılaşmayı ispatlayan okul binaları, hastaneler, askeri disiplin görüntüleri, fabrikalar ve tren yolları, Osmanlı topraklarında modernliğin görsel temsili olarak albümlerde yer bulmuş; bu da fotoğrafın erken dönemden itibaren ideolojik olarak "devletleştirilmiş" bir araç haline geldiği savını güçlendirmektedir. Ne var ki bu vitrinin gerisinde kalan köyler, sefalet içindeki mahalleler ya da isyan anları ise ya hiç görüntülenmemiş ya da görüntülendiye bile yayımlan(a)mamıştır. Bu anlamda Osmanlı'da sansür birçok devlette olduğu gibi ve -bir önceki bölümde de açıkça ifade edildiği gibi- sadece bir "yasaklama" değil, aynı zamanda "gösterilecek olanı seçme" eylemi olarak öne çıkmış gibi görünmektedir. Batıda da fotoğrafın icadından itibaren benzer süreçlerin yaşandığını ifade etmek mümkündür ancak Osmanlı'da fotoğrafın sansürlenmesi doğrudan yasaklanma ve toplatılma biçiminde de yaşandığını söylemek mümkündür. Örneğin 1870'lerde fotoğrafın kartpostallar aracılığıyla revaçta olmaya başladığı dönemde Osmanlı bazı kadınların mahrem yerlerinin görüldüğü, II. Sultan Selim'in Türbesi gibi bazı mukaddes yerlerin kaydedildiği, hatta şehzade ve veliaht fotoğrafları içeren kartpostalların olası bir isyana sebebiyet vereceği için yasaklandığı³⁴ bilinen gerçekler arasındadır.

³³ Fahri Furat, Mehmet; Keskin, İshak Girona 2014 : Arxius i Indústries Culturals / A(Nother) Quest For Power: Photographic Documentation In The Ottoman Empire / s.1

https://www.academia.edu/8847510/A_nother_Quest_for_Power_Photographic_Documentation_in_the_Ottoman_Empire

³⁴ Hayrunnisa Özçelik / Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı Yakın Çağ Tarihi Bilim Dalı Osmanlı Devleti ve Toplumunda Fotoğraf ve Fotoğrafçılık: İstanbul Örneği adlı yüksek lisans tezi. s.73-74 <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Batıda sansür ve fotoğrafın devletleşmesi daha farklı biçimde şekillenmiştir. Özellikle Fransa’da 19. yüzyıl sonunda polis arşivlerinin oluşturulmasında fotoğrafın kullanımı, modern devletin bedenleri standardize etme arzusunu yansıtmaktadır³⁵. Batı ve ülkemiz arasındaki önemli fark, sanatsal fotoğraf pratiklerinin ve sanatçıların bu bürokratik temsillere karşı eleştirel bir alan da geliştirmiş olmasıdır. Bunlar da -daha önce de dikkat çekildiği üzere- okuma kültürü, felsefi gelenek ve eleştirel tartışma ortamlarının zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, August Sander’in “İnsanlar” (Menschen des 20. Jahrhunderts) serisi, toplumun farklı sınıflarını belgesel gerçeklik içinde sunarken, bireylerin temsil hakkını da öne çıkarır. Ne var ki “Naziler, onun da kitabını sansürlemenin yanı sıra, sürekli olarak arşivlerini araştırmış, el koymuş ve sonunda Sander’i tüm fotografik çalışmalarından tamamen vazgeçmeye zorlamışlardır”³⁶. Postmodern sürece gelindiğinde, Cindy Sherman’ın kimlik ve cinsiyet rollerine dair kurgusal oto-portreleri³⁷, estetiği bir tür direnişe dönüştürmüştür. Batının moderniteden postmoderniteye geçiş sürecinde içinden geçtiği zorluklar sanatı fotoğrafla iç içe geçirmiş, onun yaratıcı ve daha özgürce üretilebilecek bir alana taşımalarının sonucudur. Türkiye’de ise, özellikle çıplaklık veya azınlık hakları gibi konularda estetik üretimlerin hem piyasa hem de devlet tarafından dışlanması, yalnızca Osmanlı döneminde değil Cumhuriyet döneminde de devam ettiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla aynı geleneğin neredeyse günümüzde bile (2025) ülkemizin fotoğraf dünyasında devam etmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Bu bağlamda, söz konusu etmenler bir arada değerlendirildiğinde, Türkiye’de fotoğraf üzerine düşünme biçimlerinin ve zorluklarının tarihsel olarak fotoğrafın icadıyla birlikte başladığını iddia etmek hiç de yanlış olmayacaktır.

Osmanlıda Modernleşme ile fotoğrafın iç içe geçmişliği, yalnızca mimari ya da kurumsal belgelerle değil, beden ve temsil meselelerinde de açığa çıkmıştır.

³⁵ Hacking, J. (2015). Fotoğrafın tüm öyküsü (A. Bozkurt, Çev.) [The story of photography]. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

³⁶ https://dergi.salom.com.tr/haber-190-august_sander_insanlar_yaptiklari_seydir_html

³⁷ <https://artdogistanbul.com/cindy-shermanla-kadinligin-binden-fazla-hali/>

Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın bedeni uzun süre görünmez kılınmış; Batıdaki Nü fotoğraf geleneğine karşılık burada çıplaklık ancak tıbbi veya oryantalist bağlamlarda, -o da çoğu kez- Avrupalı seyyahların gözünden var olabilmektedir. Örneğin Osmanlı'da fotoğrafın kurucuları arasında yer alan Abdullah Biraderlerin (Viçen (1820-1902), Hovsep Abdullahyan (1830-1908) ve Kevork (1839-1918) fotoğrafları için kadın model bulamadıkları için erkeklerin kadın kıyafetleri giyerek poz verdiği bilinmektedir. Vasilaki Kargopulo'nun 1875 yılında Kâğıthâne'de piknik yapan kadınları konu alan fotoğrafında görülen kadınların Müslüman kadınlar olduğunun tahmin edildiğine dikkat çeken Özçelik³⁸ onların da yüzlerini görünmeyecek şekilde peçeyle gizlediğini aktarmaktadır.

Erken Cumhuriyet döneminde bu konunun, ideolojik bir kırılmaya uğradığını belirten Nilüfer Göle³⁹, kadın bedeninin, artık “modernliğin sembolü” olarak halka arz edildiğini; spor yapan, çalışan, oy kullanan kadın imgeleri yeni ulusun hem “çağdaşlaşmış” hem de “ahlaklı” kadın formunu kodladığı tespitinde bulunur. Ancak Nilüfer Göre'ye göre bu görünürlük, Batıdaki çıplaklık ve cinsellik ekseninden yine de çok farklıdır. Beden hâlâ disipline edilmiş, ölçülmüş ve makbul olanla sınırlanmıştır. Yani erken Cumhuriyet, sansürü bir yasaklama veya sınırlama biçimi olarak değil; özgürleştirici idealler formuna dönüştürülerek uygulamıştır. Özetle Osmanlı'dan devralınan gözetim mekanizmaları Cumhuriyet döneminde modern hukuk diliyle yeniden kurgulanmış, özellikle bedenin çıplak temsili, politik ve de her türlü muhalefet içeren fotoğraflar yine sistematik biçimde filtrelenmiştir. Böylece sansür artık yalnızca bir yasaklama değil, “seçme” ve “görünür kılma” pratiğine dönüşmüştür. Özetle Batıdan Doğuya, Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'e fark etmeksizin tüm iktidarlar fotoğrafı bir güç, gözetleme ve disipline etme enstrümanı olarak kullanmıştır. Belki birçoğunun yöntemi farklıdır ancak bu bağlamda iktidarların fotoğrafla

³⁸ A.g.c / s. 77

³⁹ Nilüfer Göle. Modern Mahrem. Metis Yayınları, 1991. S.67

kurduğu ilişki Foucault’nun⁴⁰ da ortaya koyduğu gibi, “yalnızca baskı uygulayan değil, kendi özgüllüklerine sahip teknikler aracılığıyla onları yeniden üreten ve seçen” mekanizmalar olarak öne çıkmış gibi görünmektedir.

Cumhuriyet döneminde fotoğraf, bir yandan halkevleri, köy enstitüleri ve devlet yayınlarında “ideolojik eğitim” aracı haline gelirken, diğer yandan resmi tarih yazımına da paralel bir anlatı üretmeye çalışmaktadır. Bu sürece önemli derecede katkı vermiş fotoğrafçılardan biri Othmar Pferschy adlı fotoğrafçı ve onun turistik fotoğraflık anlayışıdır. Doğu’nun folklorik unsurları Batıya “otantik” olarak pazarlanırken, isyan ve şiddet içeren veya iktidarın otoritesini sarsacak hiçbir imaj objektiflere yansıtılmamıştır. Türkiye’de fotoğrafın “neyi gizlediğin çok, neyi gösterdiğine” odaklanılmasının temelleri buralarda aranabilir. Türkiye’de gösterilene verilen dikkat, gizleneni çok daha derinlere doğru itmiş gibi görünmektedir. Ayrıca Türkiye’de fotoğraf yatkınlığının güzele, ideale ve üretilmiş gerçekliğe olan eğilimi hatta fotoğraf yarışmalarının hala bu kapsamda düzenlenmesi dahi yine bu döneme dayandırılabilir. Işık Sezer’in “Othmar Pferschy’nin Türk Fotoğrafına Etkileri”⁴¹ adlı makalesinde bu argümanı destekleyecek oldukça kapsamlı bilgiler bulunmaktadır.

Işık Sezer, makalesinde 1933 yılında Basın Yayın Genel Müdürlüğünün genç Türkiye Cumhuriyeti ve devrimlerini dünyaya tanıtmak istediğini ve bunun için “La Turquie Kemaliste” dergisi başta olmak üzere bazı yayınlar seçtiğini belirtmektedir. O zamanki Basın Yayın Genel Müdürü Vedat Nedim Tör’ün valiliklerden Türkiye’nin güzelliklerini, sanat eserlerini, turistik yerlerini ve arkeolojik servetlerinin fotoğraflarını istediğini belirten Sezer, Tör’ün ülkenin dört bir yanından gelen fotoğraflara -Tör’ün kendi ifadesiyle- “Fakat aman Allah’ım ne fotoğraflar ne fotoğraflar... hepsi birbirinden gudubet birbirinden sakil, birbirinden zevksiz şeyler...” dediğini aktarmaktadır. Bu ifadelerde Cumhuriyet döneminin seçkin bakışına oldukça yakın ifadeler kullandığı

⁴⁰ Michel Foucault Hapishanenin Doğuşu. Fransızca Aslından Çeviren: Mehmet Ali KILIÇBAY / İmge Yayınevi / 6. Baskı / 1992 / S.28

⁴¹Sezer, I. Othmar Pferschy’nin Türk Fotoğrafına Etkileri / Aydın Sanat Yıl 7 Sayı 13 - Haziran 2021 (65 - 76) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1618268>

açıkça görülen Tör, “güzel fotoğraf” arayışına devam ederken bir fotoğraf yarışması düzenlenmesine de aracı olur. Bu yarışma sonucu Othmar Pferschy imzasıyla bakanlığa ulaşan fotoğraflar büyük beğeni toplar. Tör’ün İstanbul valisi Muhittin Üstündağ aracılığıyla Pferschy’e ulaştığını ve Kemalist Türkiye’nin resmi fotoğrafçısı olmasını istediğini aktaran Sezer⁴² süreci şöyle özetler: “Pferschy Küçük Sanatlar Kanunu nedeniyle stüdyosunu kapattığını ve Kahire’ye göç etmek üzere olduğunu belirterek görevi reddeder. Tör bu anı “beynimden vurulmuşa döndüm ve kendisine nazik bir hiddetle ben size vize verdirtmem...siz başınıza devlet kuşunun konduğunun farkında değilsiniz. Koskoca Kemalist Türkiye’nin uzman fotoğrafçısı olmayı ret ediyorsunuz. Ben 300 lira alıyorum. Size 600 lira vereceğim. Daha ne istiyorsunuz” diyerek Pferschy’i ikna eder. Othmar Pferschy ailesiyle birlikte Ankara’ya taşınarak 31 Mayıs 1935 - 30 Haziran 1940 tarihleri arasında Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü fotoğraf sorumlusu olarak çalışmaya başlar. Pferschy bu süreçte bütün Türkiye’yi dolaşarak “1714 negatif ve 1293 adet basılı fotoğraf, yaklaşık 16.000 kare fotoğraf çekmiştir”⁴³. Ne var ki onun bazı akılda kalan fotoğraflarına bakıldığında⁴⁴ ve İstanbul Modern’in 2006’da “Othmar Pferschy: Cumhuriyet’in Işığında Othmar Pferschy Fotoğrafları” kataloğu tarandığında⁴⁵ bu fotoğrafların neredeyse hiçbirinde eleştirel motife rastlanılmamaktadır. Yani Osmanlı İmparatorluğundan Türkiye Cumhuriyeti’ne fotoğrafta çıplaklık, radikal politika, azınlık temsilleri ya da yerinden edilmişlik gibi meseleler -gizli ya da aleni olarak- fotoğrafın devletleştirme politikalarından dolayı hep bir şekilde göz ardı edilmiştir.

Türkiye’de fotoğrafındaki bu baskıcı iklimin tek sorumlusunu fotoğrafın devletleşmesine yüklemek de haksızlık olacaktır. Sanatı yalnızca “güzel olan”la eşitleyen anlayış, fotoğrafı estetikten koparıp zanaata indirgemesine aracı olanlar;

⁴² A.g.e / s. 69

⁴³ A.g.e / s. 69 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1618268>

⁴⁴ <https://www.eskiistanbul.net/tag/Othmar-Pferschy/>

⁴⁵ <https://www.istanbulmodern.org/magaza/katalog-othmar-pferschy-cumhuriyet-in-isi-ginda-othmar-pferschy-fotograflari>

çıplak bedeni, toplumsal eleştiriyi veya radikal imgeleri hâlâ “ayıp” ya da “anlamsız” bulunlar da bu yapının parçalarıdır. Bir yanda çıplaklığı yalnızca fetişleştiren, “çıplaksa sanattır” diyen fotoğrafçılar, diğer yanda ise estetiği yalnızca pastoral, nostaljik ya da “temiz” imgelerle tanımlayan jüri heyetleri yer almaktadır. Ne yazık ki her iki zıt kutup da sansürün ve de yanlış modernleşme politikalarının farklı formları olduğundan bihaberdirler. Üstelik biri yüzeysel provokasyonla, diğeri ise steril bir estetikle sanatsal fotoğraf üretiminin sınırlarının genişletilmesine dolaylı olarak engel olmuşlardır. Oysa Larry Shiner’in da ifade ettiği gibi⁴⁶, modern anlamda “sanat” olarak adlandırdığımız kavram, tarihsel olarak belirli kurumlar, eleştirmenler ve piyasa aktörlerinin ortak çabalarıyla inşa edilmiş bir ayrımın sonucudur. Her ne kadar pek çok devlet fotoğrafı kendi politik çıkarları doğrultusunda yönlendirmeye çalışsa da Batıda sanat kavramı asla sadece devlet müdahalesiyle ortaya çıkan bir olgu değildir. Batıdaki sanat ve fotoğraf kurumları, kazandıkları kurumsallık ve itibarı yalnızca devlet politikalarına verdikleri veya aldıkları destek sayesinde değil, aynı zamanda bu politikalara karşı bir duruş sergileyebilmiş olmalarından dolayı da elde etmişlerdir. Bu durum, fotoğrafın kurumsal meşruiyetinin oluşumunda “itiraz” ve “özerklik” unsurunun da belirleyici olduğunu göstermektedir.

Türkiye fotoğrafında ise bu sınırlar henüz net biçimde çizil(e)memiştir; fotoğraf ve sanat kavramları arasında -sınıfsal, eğitimsel ve toplumsal eğilimlerden dolayı- yeterli bir yakınlaşma sağlan(a)mamıştır. Böylece “iktidarlaştı(rıl)an fotoğraf” üzerine düşünmeye çalışmak dahi, hâlâ yaygın olarak kabul görmeyen ve tercih edilmeyen bir durum olarak kalmaktadır. Bu noktada, siyasal iktidara karşı durabilen, ancak fotoğrafta hâlâ uysal, süssel ve dekoratif estetik formlara yatırım yapan ve bu tür üretimleri ödüllendiren kurumların da dolaylı olarak fotoğrafın sanatsal ifade kapasitesini kısıtladıkları vurgulanmalıdır. Türkiye’de fotoğraf hem tarihsel hem de güncel olarak modernleşme süreçleri, piyasa dinamikleri, sansür ve estetik normlar etrafında

⁴⁶ Shiner, L. E. (Çev. İ. Türkmen). (2020). Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. S. 150.

şekillenmiştir. Bu durum, fotoğrafın içsel ve dışsal güç odakları tarafından sıklıkla manipülatif olarak kullanılmasına neden olurken aynı zamanda özgür ve sanatsal bir dil olarak gelişim sürecini de yavaşlatmıştır.

Bu karmaşık ilişkiler, modernleşme politikalarının fotoğraf ve sanat eğitimi üzerindeki etkilerini de incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Türkiye’deki sanat ve fotoğraf eğitiminin modernleşme politikalarının bir sonucu olarak geçirdiği dönüşüm göz önünde bulundurulduğunda, akla doğrudan şu soru gelmektedir: “Fotoğrafın devletleş(tiril)mesi ve sanatın ehlileş(tiril)mesi süreçlerine paralel olarak, sanat eğitimi de aynı kontrol mekanizmaları altında mı şekillen(diril)mekte midir?”

Türkiye’de Akademik Eğitim: Fotoğrafın Çıkmazları ve Çözölüş Biçimleri

Türkiye’de modernleşme ve fotoğraf arasında kurulan ilişki hem devlet ve özel kurumlar eliyle yürütülen bir denetim politikasını hem de sanat eğitimi üzerinden sürdürülen bir otoriteyle ilişkilendirilebilir. Fotoğrafın, modern devlet için sadece bir kayıt aracı değil, aynı zamanda bir yeniden üretim mekanizması olması, sanat/fotoğraf eğitiminin de benzer yaklaşımlarla bireyi disipline edip etmediği sorusunu akıllara getirmektedir. En nihayetinde 20. yüzyıl sanat eğitimi de diğer eğitimlerden farksız biçimde bir müfredata tabiidir. Her ne kadar sanat ve fotoğraf eğitimi veren üniversitelerdeki öğretim elemanları kendilerini “sanatçı” olarak ifade etseler de -ben dahil- tüm akademisyenlerin- 23.07.1965 Resmi Gazete’de yayımlanan⁴⁷ 657. maddeye bağlı devlet memuru olduğunu hatırla(t)mak oldukça önemlidir. Devlet memuru olmanın elbette getirdiği sorumluluklar vardır ancak eğer amaç sanatsal ya da teorik üretim yapmaksa bazı ülkelerde baskıcı iktidarların sanatı ve teoriyi zenginleştiren yönleri bulunduğu da unutulmamalıdır. Bu noktada İran’a, Sovyetler Birliği’ne, Nazi Almanyası’ndan kaçan entelektüellerin metinlerine ve Latin Amerika’daki sanatçıların üretimlerini incelemek yerinde bir tavır olacaktır. Tartışılması gereken asıl nokta üniversitelerdeki eğitimin kalitesi, tarzı ve sınırladığı noktaların yanı sıra akademik sanat eğitim alan kişilerin sansürün her türlüünü sanat aracılığıyla nasıl aştıklarıdır. Bu bağlamda -hem literatürdeki tartışmalardan hem de kişisel gözlemlerimden hareketle- Türkiye’deki akademik fotoğraf eğitiminin mevcut durumu üzerine bazı tespitler yapmak mümkündür. Keza Türkiye’de fotoğrafın tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi akademik eğitim dünyasındaki kültürel kodları da bazı şaşırtıcı göstergeler sunmaktadır.

Türkiye’de fotoğraf eğitimi veren yaklaşık on devlet üniversitesi bulunmaktadır. Bunlar arasında Marmara Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yıldız

⁴⁷ <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=657&MevzuatTur=1&MevzuatTertip=5>

Teknik Üniversitesi, Akdeniz Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mersin Üniversitesi ve Yüzüncü Yıl Üniversitesi yer almaktadır. Bu kurumlar arasından özellikle üç üniversitenin - Marmara, Mimar Sinan Güzel Sanatlar ve Dokuz Eylül Üniversitelerinin- çeşitli gerekçelerle öne çıktığı ve fotoğraf eğitimi alanında birer “ekol” olarak değerlendirildiği bilinmektedir. Bu sınıflandırma, genel bir yaklaşımla Marmara Üniversitesi’nin fotoğraf eğitiminde “uygulama ağırlıklı”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin “sanatsal yönü güçlü” ve Dokuz Eylül Üniversitesi’nin ise “kuramsal temellere dayalı” bir yapıya sahip olduğu varsayımına dayanmaktadır. Söz konusu üniversitelerin program amaçları ve ders içerikleri incelendiğinde, bu varsayımı destekleyen bazı ifadelerle karşılaşılmaktadır. Örneğin Mimar Sinan Fotoğraf Bölümü programının amacını⁴⁸ şöyle açıklamaktadır: “Fotoğraf Bölümü, fotoğraf alanında hem sanat hem de teknik anlamda entelektüel düzeyi ve yetkinliği yüksek mezunlar vermeyi, çağdaş gelişmeler ışığında fotoğrafın gündemini oluşturmayı ve uluslararası platforma taşımayı amaçlar. Öğretim programını bilgi, yaratıcılık ve teknik yetkinlik ekseninde yapılandırılan Fotoğraf Bölümü, bu alanda sanatsal açıdan ve teknik alanda yetkinlik sahibi bireyler yetiştirmeyi hedefler”. Marmara Üniversitesi ise bölüm amacını⁴⁹ “Ülkemizde meslek ve sanat eğitiminin birincil sorunu, eğitimin, üretimin gereksinimleri ile bağdaşamamasıdır. Fotoğraf Bölümü’nün çıkış noktası, ülkemizdeki fotoğraf sektörü ile iletişim içinde olan bir eğitimi gerçekleştirecek olanakları aramaya yöneliktir. Bu nedenle kuruluş aşamasından itibaren bu bağın kurulmasına özen gösterilmektedir. Teknik, estetik ve kuramsal bilgilerle donanmış yaratıcı fotoğraf sanatçılarının yetiştirilmesi amaçlanmaktadır”. Dokuz Eylül fotoğraf bölümü ise misyonunu⁵⁰ “Disiplinler arası çalışma anlayışını geliştirmek, sanatlar arası iletişim ve etkileşimi desteklemek, mesleki teknik ve pratikleri entelektüel altyapı ile güçlendirmek ve yeteneği desteklemek ve geliştirmek” olarak ifade etmektedir. Her ne kadar

⁴⁸ <https://msgsu.edu.tr/akademik/guzel-sanatlar-fakultesi/bolumler/fotograf/>

⁴⁹ <https://fot-gsf.marmara.edu.tr/genel-bilgiler>

⁵⁰ <https://gsf.deu.edu.tr/tr/fotograf/bolum-baskanindan/>

Türkiye’deki yükseköğretim kurumlarının web sayfalarında belirtilen program amaçları pratiklerle tam bir örtüşme göstermese de, ilgili üniversitelerin ders içerikleri ve program yapıları incelendiğinde, bu kurumlara atfedilen “teorik”, “pratik” ve “sanatsal” niteliklerin temelsiz olmadıkları net biçimde açığa çıkmaktadır. Örneğin Dokuz Eylül Üniversitenin ders programına bakıldığında zorunlu dersler arasında “Kavramsal fotoğraf, fotoğraf kuramları, yeni medya estetiği, fotoğraf yorum ve eleştirisi”⁵¹ gibi teorik derslerle karşılaşmaktadır. Marmara Üniversitesinde ise “Işık bilgisi, fotoğrafta bilgisayar kullanımı, endüstri fotoğrafı, portre ve kompozisyon”⁵² gibi dersler görülmektedir. Mimar Sinan Üniversitesi fotoğraf bölümünde ise “Temel Sanat eğitimi, Yunan ve Roma sanat tarihi, Felsefe Bağlamında Sanat, Çağdaş Sanat Tarihi, Rönesans ve Barok, Görsel Kültür Çalışmaları, Sanat Fotoğraf Tasarım”⁵³ gibi dersler ağırlıktadır. Bu üniversitelerde yürütülen yüksek lisans ve doktora/sanatta yeterlik programlarında büyük ölçüde aynı öğretim kadrolarının görev aldığı dikkate alındığında, lisans düzeyinde benimsenen eğitimin yükseköğretimin diğer kademelerinde de benzer biçimde sürdüğü varsayılabilir. Ancak, son beş yılda bu kurumlarda tamamlanan yüksek lisans ve doktora/sanatta yeterlik tezlerinin başlıkları incelendiğinde, oldukça dikkat çekici bazı veriler öne çıkmaktadır. Son beş yılda, Mimar Sinan Fotoğraf Bölümünde⁵⁴ 10 yüksek lisans ve 4 sanatta yeterlik olmak üzere 14, Dokuz Eylül Üniversitesi Fotoğraf Bölümünde⁵⁵ sadece 1 doktora ve 17 yüksek lisans tezi olmak üzere 18 ve Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümünde⁵⁶ ise 19 yüksek 5 sanatta yeterlik olmak üzere 24 akademik tez tamamlanmış olarak görülmektedir. Bu tezler yazarlarından bağımsız olarak sadece konuları ve türleri (yüksek lisans ve sanatta yeterlik/doktora) olarak aşağıda belirtilmiştir.⁵⁷

⁵¹ <https://gsf.deu.edu.tr/wp-content/uploads/2025/07/Fotograf.pdf>

⁵² <https://fot-gsf.marmara.edu.tr/lisans-programi/haftalik-ders-programlari>

⁵³ <https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/2021/03>

Mart/Bahar%20Yar%C4%B1y%C4%B1%C4%B1%20Ders%20Programlar%C4%B1/G%C3%BCzel%20Sanatlar%20Fak%C3%BCltesi/fotograf_ders_programi_yeni_pdf

⁵⁴ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

⁵⁵ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

⁵⁶ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

⁵⁷ İlgili kişilerin isimlerinin verilmesi durumunda her birine ayrı ayrı atıf yapılması gerekeceğinden, tez yazarlarının adlarına metin içerisinde yer verilmiştir.

Yıl	Tez Adı (Orijinal/Çeviri)	Tez Türü
2000..2014 =20	Filtrele	Filtrele
2024	Post-dijital dönemde fotografik imge üretimi ve karşı gözetim <i>Photographic image generation and counter surveillance in the post-digital era</i>	Sanatta Yeterlik
2024	Sinematografide sabit kadraj ve fotoğraf ilişkisinin karşılaştırmalı incelenmesi <i>A comparative study of fixed framing and its relationship with photography in cinematography</i>	Yüksek Lisans
2024	Çağdaş fotoğraf sanatında postkolonyalizm <i>Postcolonialism in contemporary photographic art</i>	Yüksek Lisans
2024	Bir anlatı ögesi olarak toplumsal cinsiyetin video sanatında temsili <i>Representation of gender as a narrative element in video art</i>	Sanatta Yeterlik
2024	Fotoğrafta dijital sergileme biçimlerinin anlam bağlamında esere etkisi <i>The effect of digital exhibition forms in photography on the work in the context of meanings</i>	Yüksek Lisans
2024	Web ve mobil arayüz tasarımında fotoğrafın yeri ve kullanımı <i>The role and use of photography in web and mobile interface design</i>	Yüksek Lisans
2022	Fotoğraf sanatında anlam belirleme aracı olarak flaş ışığının kullanılması <i>The use of flash light as a meaning determination tool in the art of photography</i>	Yüksek Lisans
2022	Çağdaş sanatta fotoğraf arşivlerinin kullanımı <i>Use of photo archives in contemporary art</i>	Yüksek Lisans
2022	Fotofilmik imgenin Henri Bergson'un süre kavramı çerçevesinde incelenmesi <i>A study into the photofilmic image through the lens of Bergsonian duration</i>	Yüksek Lisans
2021	İzzet Keribar'ın Kore Savaşı sonrası belgesel fotoğrafları <i>İzzet Keribar's post-Korean War documentary photographs</i>	Yüksek Lisans
2021	Post prodüksiyonun reklam fotoğrafına katkısı <i>Contribution of post-production to advertising photography</i>	Yüksek Lisans
2021	Flanör düşünce ve fotoğraf <i>Flaneurian thought and photography</i>	Sanatta Yeterlik
2021	Kuir kuramı ekseninde fotoğrafta otoportre <i>The self-portrait in photography in the axis of Queer Theory</i>	Sanatta Yeterlik
2021	Kimyasal madde kullanılmayan doğa temelli fotoğraf baskı yöntemleri ve çağdaş fotoğraf üretimine yansımaları	Yüksek Lisans

Şekil 1 2020-2025 Arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fotoğraf Bölümünde Yazılmış Tezler.

Yıl ¹	Tez Adı (Orijinal/Çeviri) ¹	Tez Türü ¹
2000..2014 =20	Filtrele	Filtrele
2025	20. yüzyıl Amerikan fotoğraf sanatında non-figüratif ve soyut etkiler <i>Non-figurative and abstract influences in 20th century American photography art</i>	Yüksek Lisans
2024	Kavramsal fotoğraf ve ironi <i>Conceptual photography and irony</i>	Doktora
2024	Çağdaş fotoğraf sanatı ve otoportre estetiği <i>Contemporary photography and self-portrait aesthetics</i>	Yüksek Lisans
2023	Dijital fotoğraf ve hipermekan tasarımı <i>Digital photography and hyperspace design</i>	Yüksek Lisans
2023	Palimpsest olgusu ve fotoğrafta katman <i>Concept of palimpsest and layers in photography</i>	Yüksek Lisans
2023	Antroposen çağ sonrası fotoğraf <i>Photography after the Anthropocene era</i>	Yüksek Lisans
2023	Rastlantısallık olgusu ve 19. yy fotoğraf baskı tekniklerinin çağdaş uygulamaları <i>The phenomenon of randomness and the 19th century photo printing techniques contemporary applications</i>	Yüksek Lisans
2023	Çağdaş fotoğrafın çevre bilinci yaratımında rolü ve etkisi <i>The impact and role of contemporary photography in raising environmental consciousness</i>	Yüksek Lisans
2023	Fotoğrafta Time Stack tekniğinin Fütürizm bağlamında yorumlanması	Yüksek Lisans
2022	Çevre ve sürdürülebilirlik bağlamında Prix Pictet Fotoğraf Ödülleri <i>Prix Pictet Photography Awards in the context of environment and sustainability</i>	Yüksek Lisans
2022	Mise en abyme olgusu ve fotoğraf sanatı <i>Mise en abyme phenomenon and art of photography</i>	Yüksek Lisans
2022	Pandemi temalı bilgisayar oyunları ve fotoğrafik görüntü üretimi	Yüksek Lisans
2022	Günümüzde gözetim ve kontrol aracı olarak fotoğrafın kullanımı ve geleceği <i>At the present time the use of photography as a means of surveillance and control tool and its future</i>	Yüksek Lisans
2021	Çağdaş sanat ve yeni medya bağlamında ostranenie olgusu ve bir fotoğraf projesi <i>The ostranenie phenomenon in the context of contemporary art and new media and a photography project</i>	Yüksek Lisans
2021	Sosyal medya fotoğrafı ve unutmaya ilişkisi <i>Social media photography and forgetting relationship</i>	Yüksek Lisans
2021	Çağdaş deneysel sinemada fotoğraf kurgusu <i>Editing of photo in contemporary experimental cinema</i>	Yüksek Lisans
2020	Kavramsal fotoğraf bağlamında Chema Madoz <i>Conceptual photography in the context of Chema Madoz</i>	Yüksek Lisans
2020	2000 yılı sonrasında İzmir ili ve çevresinde düğün fotoğrafı <i>After 2000, wedding photography in and around İzmir</i>	Yüksek Lisans

Şekil 2 2020-2025 Arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fotoğraf Bölümünde Yazılmış Tezler.

Yıl	Tez Adı (Orjinal/Çeviri)	Tez Türü
2000..2014 =21	Filtrele	Filtrele
2025	Ruhsal bozukluklarda fotoğraf sanatının iyileştirici amaçlarla kullanımı <i>The use of photography for therapeutic purposes in mental disorders</i>	Sanatta Yeterlik
2024	Fotoğrafta yapay zeka: Tanıtım fotoğrafına etkileri ve geleceği <i>Artificial intelligence in photography: Effects on advertising photography and its future</i>	Yüksek Lisans
2024	Kavramsal fotoğraf bağlamında gündelik nesnelerin metaforik yorumu <i>Metaphorical interpretation of everyday objects in the context of conceptual photography</i>	Yüksek Lisans
2024	Yapay zekâ teknolojisinin dijital fotoğrafçılığa etkisi <i>Artificial intelligence technology impact on digital photography</i>	Yüksek Lisans
2024	Ulusal fotoğraf yarışmalarının fotoğraf sanatına katkısı <i>Contribution of national photography competitions to the art of photography</i>	Yüksek Lisans
2024	Ortaöğretim sosyal bilgiler ders kitaplarında yer alan fotoğrafların toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi <i>Analyzing the photographs in secondary school social sciences coursebooks in the context of gender</i>	Yüksek Lisans
2024	Işık ışınlarının geometrik bağlantıları ve görsel sanatlara etkisi <i>Geometric relations of light rays and their effect on visual arts</i>	Yüksek Lisans
2024	Kültür ve ikonlar bağlamında ölü bedenler ve politik fotoğraf <i>Dead bodies and political photography in the context of cults and icons</i>	Yüksek Lisans
2024	Türkiye’de fotoğraf eleştirisi <i>Photography criticism in Türkiye</i>	Sanatta Yeterlik
2024	Portre fotoğraf sanatında beden dili <i>Body language in portrait photography</i>	Yüksek Lisans
2024	Belgesel fotoğraf ve fotoröportaj yöntemi bağlamında ‘İstanbul surları’ <i>‘Walls of İstanbul’ in the context of documentary photography and photojournalism method</i>	Yüksek Lisans
2023	İyi ahlak çerçevesinde trajedileri konu alan haber fotoğrafı ve belgesel fotoğrafta kompozisyon <i>Composition in news and documentary photography on tragedies in the framework of morals</i>	Sanatta Yeterlik
2023	Çağdaş estetik kültürde sanat fotoğrafı <i>Art photography in contemporary aesthetic culture</i>	Sanatta Yeterlik
2023	Editorial fotoğraf bağlamında Ozan Sağdıç fotoğrafı <i>Ozan Sağdıç photography in the context of editorial photography</i>	Yüksek Lisans
2022	Zamandaki punctum: La Jetée <i>Punctum in time: La Jetée</i>	Yüksek Lisans
2022	X-ışını fotoğrafçılığı <i>X-ray photography</i>	Yüksek Lisans
2022	Hakikat-ötesi çağda belgesel fotoğraf <i>Documentary photography in the post-truth era</i>	Yüksek Lisans
2022	Biçimsel ve içeriksel açıdan fotoğrafta nostalji eğilimi <i>Nostalgia tendency in photography from stylistic and contextual perspective</i>	Sanatta Yeterlik
2021	Astrofotoğraf <i>Astrophotography</i>	Yüksek Lisans
2021	Bilgi çağında sanatçının ekosistemi: Sanatın çevresine konumlanmış ekonomi <i>The artist's ecosystem in the information age: How economy surrounds the art</i>	Yüksek Lisans
2021	Çağdaş fotoğraf sanatında anlatı fotoğrafı <i>Narrative photography in contemporary photo art</i>	Yüksek Lisans
2021	Ultraviyole ışınlarının fotoğrafta kullanımı <i>The use of ultraviolet rays in photography</i>	Yüksek Lisans
2021	Türkiye’de fotoğraf müzeciliğinin durumu, sorunları ve çözüm önerileri <i>The status of photo museum in Turkey, problems and solutions</i>	Yüksek Lisans
2021	Bir bilgi aracı olarak fotoğrafın doğası ve sosyal medyadaki manipülatif kullanımları üzerine bir inceleme <i>A review of the nature of photography as an information tool and its manipulative uses on social media</i>	Yüksek Lisans

Şekil 3 2020-2025 Arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fotoğraf Bölümünde Yazılmış Tezler.

Bu tablolar dikkatle incelendiğinde, beklenmedik bazı sonuçların ortaya çıktığı görülmektedir. Öncelikle, teorik yönüyle ekol olarak görülen üniversiteden yalnızca bir doktora tezinin üretildiği; buna karşılık, sanatsal yaklaşımıyla tanınan üniversitelerde yürütülen tezlerin önemli bir bölümünün

teknik konulara odaklandığı dikkat çekmektedir. En çarpıcı bulgu ise pratiğe en çok önem veren üniversitenin hem sayıca hem sanatsal hem de teorik açıdan literatüre en fazla tez katkısını sağlamış olmasıdır. Elbette ortaya çıkan bu tablonun çok farklı gerekçeleri olabilir. Ayrıca, tez sayılarının niteliksel düzeydeki karşılıklarıyla orantılı olup olmadığı da ayrı bir araştırma konusudur. Ancak burada asıl üzerinde durulması gereken nokta, kısıtlamaların, kuralların veya belirli türde yönlendirilmiş eğitimin her zaman üretkenliği sınırlamak yerine, kimi durumlarda sanatsal çeşitliliği ve yaratıcılığı besleyebileceği gerçeğidir. Tam da bu noktada kitabın bu bölümün ve hatta özünü oluşturan argümanı da sunulabilir. Teorik yönüyle öne çıkan fotoğraf bölümlerinde pratik ağırlıklı tezlerin, sanatsal yönü güçlü bölümlerde ise teknik içerikli tezlerin üretilmesi, akademik fotoğraf eğitiminde belirli ölçüde de olsa özgürlük alanlarının hala mevcut olduğunu kanıtlamaktadır. Ancak söz konusu özgürlük alanlarının kolaylıkla elde edilebilen bir durum olmadığını da belirtmek gerekir. Bu tür alanların oluşumu çoğu zaman bireysel çaba, direnç ve eleştirel tutumla yakından ilişkilidir. Nitekim farklı düşünce biçimlerinin veya estetik yaklaşımların baskın olduğu çevrelerde bu esnekliğin korunması bazen neredeyse imkânsız hâle gelebilmektedir.

Türkiye’de akademik fotoğraf, -fotoğraf dernekleri ve fotoğraf piyasasına paralel olarak- büyük oranda modernist çizgide ilerlemektedir. Daha önceki bölümlerde de vurgulandığı üzere, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan süreçte “gerçekçi” ve “güzel” yaklaşımların öncelik kazanması, buna karşılık sistem dışı deneysel ve kavramsal üretim biçimlerinin çeşitli sebeplerden ötürü geri planda kalması, günümüzde halen etkisini sürdürmektedir. Fotoğraf ve sanat eğitiminin bu denetimci yapısı yalnızca eğitsel bir tercihi değil, aynı zamanda kültürel, ekonomik ve politik bir konumlanması da yansıtmaktadır. Ancak bahsi geçen tezlerin sadece isimlerine bakıldığında bile, bu yapının bütünüyle değiştirilemez olmadığını, eleştirel düşünme ve alternatif üretim biçimleriyle dönüştürülebileceği net biçimde anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, akademik fotoğraf eğitiminin hangi konuların çalışılması ya da sınırlandırılması gerektiğine

tamamıyla karar vermediği söylenebilir. Elbette sanat/fotoğraf eğitimi de bütünüyle özgür değildir ancak güzel sanatlar fakültelerinde öğrencilerin yeni fikirleri geleneksel yaklaşımların önüne koymalarının güçlüğü, yalnızca sanat ve fotoğraf eğitimi bağlamındaki hiyerarşik kültürle değil, genel olarak içinde bulunduğumuz kültürel yapının da bir yansıması olarak ele alınmalıdır. Ne var ki güzel sanatlar fakülteleri fotoğraf bölümlerindeki tez yazımı ve proje üretimindeki bu tür gri alanların varlığı çok değerlidir. Hiyerarşi kimi zaman özgür tartışma ortamlarını sınırlayan yapılar olarak değerlendirilse de gelecek nesillerin eleştirel tutumu ve çeşitli otoritelere karşı daha bağımsız ve yaratıcı yaklaşımlarıyla da esnetilebilir. Ancak bu sınırları esnetmek okuryazarlığın artması, araştırmaların daha derinden yapılması ve kültürün bilinçle birlikte kurgulanmasıyla mümkün olacaktır.

Sanat eğitimi sürecinde gözlemlenen bir diğer durum, bazı öğrencilerin eleştirel düşünceden ziyade sadece her şeye hayır deme eğilimiyle hareket etmeleri ve temel teknik ve kuramsal altyapıyı edinmeden kavramsal veya felsefi düzeyde üretim yapma çabasıdır. Bir şeylere karşı çıkmak, hayır demek veya eleştiri getirmek kişinin olgunluk düzeyini belirleyen tavırlardan biridir. Ancak bu kişilerin öncelikle hayır diyecekleri şeyi tam olarak bilmesiyle mümkündür. İtirazı ve isyanı sanat diline dönüştürebilen birçok sanatçının öncelikle içindeki bulundukları düzeni, kültürü ve onun işleyiş biçimlerini iyi bildikleri unutulmamalıdır. Türkiye’de derinlemesine okumayı ve araştırmayı giderek güçleştiren sosyolojik ortam, teknolojik gelişmeler ve kültürel çevre, doğal olarak akademik fotoğraf alanını da etkilemektedir. Modernleşme süreçlerinin biçimlendirdiği düşünce yapısı, yalnızca bireysel psikoloji ile değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve felsefi dinamiklerle de ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de fotoğraf alanının kavramsal temeller ve düşünsel argümanlar açısından sınırlı yapısı, gereksiz kutuplaşmaların ve ötekileştirmelerin ortaya çıkmasında etkili bir faktör olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, sanatta ve fotoğrafta itirazcı bir yaklaşımın geliştirilmesi, etik ve estetik ilkelerin kavramsal derinlikle ele alınmasını mecbur kılmaktadır.

Kavramlardan Bağımsız Etik ve Estetiğin Fotoğrafik Sonuçları

Türkiye’de fotoğrafın kavramsal temelleriyle ilgili en önemli sorunu kavramların tam olarak bilinmemesi ve buna bağlı olarak doğalarına uygun kullanıl(a)mamasıdır. Bu sorunun çok çeşitli sonuçları olmuştur ve olmaya da devam etmektedir. Örneğin, bazı fotoğraf ortamlarında kavramsal farkındalık eksikliği, fotoğrafçıların eleştirilmesine yol açarken; bazı durumlarda kavram kullanımı, abartılı bir bilgi gösterisi olarak algılanmaktadır. Oysa uluslararası platformlarda, fotoğrafçıların kavramlarla doğrudan ilgilenmedikleri durumlarda bunlardan bahsetme zorunluluğu yoktur. Kavramlar üzerinden sanatsal üretim yapan bir sanatçı veya akademisyen ise konuşmasına kavramsal ifadeler eklemekten çekinmez. Türkiye’de ise, uzmanlık alanlarının net bir şekilde belirginleşmemesi, kavramların, teorinin ve pratik gibi tüm sorumlulukların fotoğrafçının üzerinde olduğu izlenimini doğurabilmektedir. Bu durum, kimi zaman kavramları derinlemesine incelememiş kişilerin kavramlar hakkında konuşmasını veya metin yazmalarının da önünü açmaktadır. Ayrıca, geçmişte üretilmiş fotoğraflara sonradan kavram ekleme çalışmak veya bir proje bittikten sonra isimlendirmeye çalışmak Türkiye’de sık karşılaşılan bir durumdur. Dolayısıyla Türkiye’deki fotoğraf ortamında cereyan eden tartışmalar genellikle argümantal veya kavramsal olarak değil, biçimsel düzeydedir. Dernek fotoğrafçılarının akademik fotoğrafı teknik açıdan küçümsemesi, akademisyenlerin dernek fotoğrafçılarının kavramsal eksikliklerini öne çıkarması veya sanatçıların teknik-biçimsel fotoğrafçılara çağdaş sanat ve postmodern kavramlar açısından mesafeli oldukları yönündeki eleştirileri, Türkiye’deki fotoğraf kültürünün zıt kutuplu yapısını ortaya koymaktadır. Bu tablo, iki temel eğilimi ortaya koyar: Birincisi, fotoğraf projelerinin yalnızca biçimsel kaygılarla, felsefi veya sosyolojik kavramlardan uzak üretilmesi; ikincisi, sadece kavramsal perspektifle üretim yapan fotoğrafların biçimsel ve teknik açıdan zayıf kalmasıdır. Fotoğrafta her iki noktayı bir arada başarıyla gerçekleştirebilenler ise genellikle fotoğrafın ötesinde, çağdaş sanatın farklı alanlarıyla da ilgilenen

çağdaş sanatçılardır. Türkiye’de pek çok fotoğrafçı ise çağdaş sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkiye dair önyargılar taşımaktadır. Ancak fotoğraftaki kavramsal ve teknik eksiklikleri nedenleriyle birlikte ortaya koymak bile hem fotoğraf pratiğinin zenginleşmesine hem de fotoğrafın teorik yanının güçlenmesine zemin hazırlayabilir.

Türkiye’de kavramsal fotoğrafı, kavramlarla hiç ilişkisi olmayan kişilere anlatmak zamanla her iki taraf için de zorlu bir süreç haline gelebilmektedir. Özellikle karmaşık kavramları basit bir şekilde aktarmak ya da tek bir özetle sunmak çoğu zaman mümkün olmamaktadır. Bu durum, felsefe ve sanat düşüncesinin tarihsel örneklerinde de görülebilir: Örneğin Félix Guattari ve Gilles Deleuze binlerce yıldır tartışılan felsefe için (1991 yılında) “Felsefe Nedir”⁵⁸ veya Arthur C. Danto yüzyıllardır alınıp satılan, tartışılan ve eleştirilen sanat için (2013 yılında) “Sanat Nedir”⁵⁹ adlı metinler üretmişlerdir. Alain Badiou & Slavoj Žižek & Jacques Rancière "Demokrasi Nedir?", Henri Bergson / Augustine / Martin Heidegger "Zaman Nedir?" sorularını kavramsallaştırmışlardır. Teori ve felsefe yalnızca yanıt vermekle değil, sormak ve sorgulamakla da ilgilidir. Kavramların doğası da benzer şekilde sorgulanmayla başlar. Bu sorular yanıtlandıkça yeni sorular doğurma potansiyeli taşırlar. Bu bilinç ve yaklaşım, ancak felsefi bir gelenek içinde şekillenebilir. Türkiye’de bu gelenek yeni yeni şekillenmektedir. Kavramları sorgulama ve argümentsal tartışmaları destekleyebilecek tüm teorik ve pratik yaklaşımlar, Türkiye’de fotoğraf kültürünün gelişmesine ve olgunlaşmasına katkı sağlayabilir.

Türkiye’de fotoğrafla ilgili bazı kavramlar, tıpkı bazı fotoğraf kuralları gibi, geçmişten günümüze kulaktan kulağa aktarılmıştır. Bu kuralların hâlâ değişmez doğrular sanılması geçmişteki felsefi geleneğimizin sınırlılığının kaynaklanmaktadır. Tıpkı fotoğrafik normlar ve beğeniler teknik ifadelerle -altın oran, diyagonal, ritim gibi- tanımlandığı gibi, etik ve estetik gibi felsefi kavramlar

⁵⁸<https://ipfs-library.net/ipns/k51qzi5uqu5dilpz7m5l1k9sq15alyfmh27f352l3nz99j2e7urb77adivvumd/gilles-deleuze-felsefe-nedir.pdf>

⁵⁹ <https://www.scribd.com/document/490290637/Arthur-C-Danto-Sanat-Nedir-pdf>

da derinliğinden bağımsızca kullanılmıştır. Oysa etik ve estetik, tek kelimeyle özdeşleştirilecek kavramlar değildir. Günümüzde yaygınca kullanılan bu kelimelerin kökenleri Antik Yunan'a dayanmaktadır. Eylem ve sonuçlarının analizini ve sorgulanmasını içeren bu çok katmanlı düşünme biçimlerinin teorik temeli yeterli olmayan kişiler tarafından kullanılması ve yaygınlaştırılması, Türkiye'de fotoğraf da dahil olmak üzere birçok alanda çok çeşitli yanlış anlamalara yol açmıştır. Fotoğraf pratiğinde etik ve estetik kavramlarının doğasına uygun biçimde kullanılması hem teorik metinlere hem de sanatsal üretimlere güç katacaktır.

Öncelikle kültürel kodlara, toplumlara ve politikalara göre değişiklik gösteren etik ve ahlak⁶⁰ kavramının kesin çizgilerle ayrıştırılması gerekmektedir. Estetiği de güzelden ayrıştırmak lazım gelir. Çünkü estetik, yalnızca beğenin değil, temsilin tarihsel, kültürel, bireysel ve hatta sınıfsal koşullarını da sorgulayan bir kategoridir⁶¹. Türkiye'de bu iki kavram bazen yüzeysel biçimde kullanılmaktadır. Etik, çoğunlukla "ahlak"la, estetik ise "göze hoş gelen" kavramlarıyla özdeşleştirilmektedir. Bu yaklaşım, bir fotoğrafın "etik değil" veya "estetik" olduğu yönündeki değerlendirmelerin, içerik, bağlam veya kavramsal yaklaşımlardan ziyade teknik yeterlilik veya kişisel beğeni kalıplarıyla yapılmasına yol açmaktadır. Kavramsal sınırlılıkların yalnızca üretimde değil, değerlendirme süreçlerinde de görülmesinin temel nedeni ise fotoğraf alanındaki belirleyici kişilerdeki felsefi düşünme alışkanlığının sınırlı olmasından kaynaklanır. Ancak fotoğrafla ilgilenenlerin felsefi eğitim almak gibi bir mecburiyetleri yoktur. Ne var ki, sanatın ve fotoğrafın kavramlarla kaynaştırılması ve bu yolla yaratıcı sınırların aşılması hedefleniyorsa, öncelikli adım kavramlar konusunda bilgi ve farkındalık kazanmak olmalıdır.

⁶⁰ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2536075> Ersin BERK / Berk, Ersin. "Rusya - Ukrayna Çatışmasında Medyada Üretilen İşgal Söylemine Etik Bağlamda Bir Eleştiri". Akademik İncelemeler Dergisi 18 / 1 (Nisan 2023): 1-19. S. 9

⁶¹ Resimden Fotoğrafa Dönüşen Estetik: Güzeli, Cinsiyet, Ölüm. Öğr. Gör. Ersin Berk - Sanat Yazıları, Kasım 2024; (51):490-504. - S. 492. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4043983>

Türkiye fotoğrafında etik hem teorik hem de pratik açıdan iki temel sorunla karşı karşıyadır. Akademik süreçlerde, doktora veya sanatta yeterlik öğrencileri etik dersleri almak ve tez savunmalarından önce etik beyanda bulunmak zorundadır. Bir akademisyen Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) Bilimsel Araştırma ve Etik Yönetmeliğine⁶² göre yayın yapmaya mecburdur. Ne var ki ders müfredatına, etik beyannamelere ve bahsi geçen yönetmeliğin içeriklerine bakıldığında, etikle ilgili ortak ifadelerin genellikle “intihal yapma, sahtecilik yapma, başkasının rızası olmadan fikirlerini paylaşma” gibi yasaklayıcı uyarılar çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Bu yaklaşım, etiğin araştırmacılara kazandırılması gereken bir düşünme biçimi olarak değil, “yapılmaması gerekenleri hatırlatan bir uyarılar silsilesi” olarak düşünülmesine neden olmaktadır. Oysa felsefi açıdan etik, yalnızca yasaklardan kaçınmayı değil, erdemli bir eylem ve sorumlu bir pratiğin geliştirilmesini de içerir. Etik, temel olarak zaten yapılmaması gereken davranışların ötesine geçerek, bireyin eylemlerini, yükümlülüklerini ve sonuçlarını bilinçli olarak sorgulamasını sağlayan bir düşünme biçimidir.

Türkiye’de etiğin fotoğraf pratiğine yansıyan boyutlarında da bazı anlaşmazlıklar ve çelişkiler gözlemlenmektedir. Fotoğraf camiasında etikle ilgili en çok tartışılan konu, başkasının kurguladığı fotoğrafı izinsiz olarak çekmek veya başka birinin fikirlerinden yola çıkarak üretim yapmakla ilgilidir. Örneğin, bir kurgu fotoğraf çekerken yanındaki kişinin izinsiz olarak aynı kareyi çekmesi veya bir fotoğrafçının başka bir fotoğrafçının tasarladığı kareyi çekerek ödül kazanması, etik ihlali olarak değerlendirilmektedir. Oysa bu durumları “fırsatçılık” veya “hırsızlık” olarak tanımlamak için felsefi bir eğitim şart değildir. Bu tür davranışları etik dışı olarak değerlendirmek -istemeden de olsa- kavramın niteliğini azaltmaya hizmet etmektedir. Felsefi açıdan etik, başkalarının ithamlarına veya dayatmalarına bağlı bir kavramın aksine, bireyin içsel iradesiyle şekillenen bir davranıştır. Eğer etik, doğrudan ahlakla ilişkilendirilecekse, bu,

⁶² <https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Kurumsal/mevzuat/bilimsel-arastirma-ve-etik-yonetmeligi.aspx>

başkalarına dayatılan yargılarla şekillenen “ahlakçılık” anlayışından da net biçimde ayrıştırılmalıdır. Bu farkındalık, fotoğraf pratiğinde etik kararların yalnızca kuralcı veya cezalandırıcı bir çerçevede değil, sorumluluk ve bilinç temelinde alınmasını mümkün kılar. Baker’den⁶³ de referansla “Ahlakiliğin ön şartı özgürlüktür. Eğer zorla uyuyorsan bir kurala, senin dışında bir neden seni uyduruyorsa... Ahlaki bir varlık değilsin, çünkü özgür değilsin. Ahlakiliği mümkün kılan şey doğrudan doğruya özgürlüktür.” Ulus Baker’in kast ettiği “ahlakilik” tam anlamıyla metinde detaylandırılmaya çalışılan “etik” kavramına karşılık gelmektedir ve “ahlakçılık” kavramından da tamamen farklıdır.

Türkiye’de benzer sorunlar estetik kavramı çerçevesinde de yaşanmaktadır. Türkiye’de “estetik” denildiğinde akla çoğunlukla sanatsal anlamdaki estetik değil, plastik cerrahi kapsamındaki uygulamalar gelmektedir. Dudak dolgusundan çene şekillendirmeye, kalça sıkılaştırmadan göğüs büyütme kadar uzanan bu uygulamalar, estetik kavramının günlük kullanımda farklı bir anlam kazanmasına yol açmıştır. Batı kaynaklarında bu tür cerrahi işlemler için genellikle “kozmetik” (cosmetic surgery) terimi tercih edilmektedir; Oxford Sözlüğü de bu ayrımı desteklemektedir⁶⁴. Türkiye’de bu tür merkezlere genellikle “estetik merkezi” adı verilir ve çoğunun ikinci adı da “güzellik merkezi” şeklindedir. Bu durum, estetiğin doğrudan güzellikle ilişkilendirilmesinin sonuçlarından biridir. Ancak bu noktada, estetiğin yalnızca cerrahi veya sanatsal bir uygulama değil, aynı zamanda felsefî bir kavram⁶⁵ olduğunu yeniden hatırla(t)makta fayda vardır. Estetiğin Batıda güzellik ve biçimden ayrışmasının temel nedeni, onun sanatsal bir uygulama olmaktan ziyade felsefî bir kavram olarak ele alınmasıdır. Ve Batıda sanatın kavramsallaştırılarak felsefî bir temele oturma(t)ması, fotoğraf dahil tüm sanatların kavramsallıktan beslenmesini sağlamıştır. Örneğin Joseph Kosuth’un 1965 yılında ürettiği sandalyesi⁶⁶ sanatın kavramla iç içe geçtiği ilk önemli eserlerden biridir. Ne var ki Türkiye’de-daha

⁶³ <https://www.youtube.com/shorts/-35JSdzNUPs>

⁶⁴ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cosmetic-surgery>

⁶⁵ A.g.e. S. 492.

⁶⁶ <https://www.moma.org/collection/works/81435>

önceki bölümlerde de dikkat çekilen bazı nedenlerden dolayı- fotoğraf ve teorisinin aynı cümle içinde kullanılması bile oldukça uzun sürmüştür. 1960'lı yıllarda Batıda gerçekleşen bu dönüşüm sırasında, Türkiye’de fotoğraf ve sanatın kuramı veya felsefesini bırakın tekniği üzerine bile Türkçe kaynak sayısının oldukça sınırlıdır. Bu tarihsel koşul, Türkiye’de fotoğraf ve sanatın kavramsal temellerinin anlaşılmasında ve tartışılmasında yaşanan zorlukları açıklayan önemli bir faktördür. O dönemde bu eksikliğin farkında olan ve Türkiye’de fotoğrafın duayenlerinden biri olarak kabul edilen Sabit Kalfagil (1934–2017), 1981 yılında “Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon” adlı bir kitap yayımlamıştır. Kitap, fotoğrafta kompozisyon açısından önemli örnekler ve formüller vardır. Ancak bu kitap Türkiye’de “fotoğrafta estetik, fotoğraf sanatı” gibi bazı kavramların günümüzdeki karşılıklarıyla anlaşılmasına ve değişmesi zor doğrular olarak sanılmasına neden olan temel metinlerden biri olarak da görülebilir.

Aslen mimar olan Sabit Kalfagil, 1978’de 44 yaşında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Fotoğraf Enstitüsü’nün kurucuları arasında yer almıştır ⁶⁷. Türkiye’de geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan “Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon” adlı kitabında da estetik ve sanat üzerine birçok şahsi fikirlere yer vermiştir. Kalfagil’in ayrıca, gündelik dilde karşılığı sınırlı olan bazı kavramları tanımlama girişiminde bulunduğu da görülmektedir. “Estetik doz” ve “kapalılık dozu” gibi terimler kullanan yazar, fotoğrafın estetik ve kompozisyon tartışmalarına özgün bir bakış açısı kazandırmayı denemiştir: “Genel olarak bir yüzey sanatının, özel olarak fotoğrafın dilini oluşturan tüm anlatım öğelerinin, belli bir çerçeve içinde, anlatımı etkili kılacak, izleyicinin duygu ve düşünceleri ile anlatılanı paylaşmasını sağlayacak doğrultuda düzenlenmesidir. Bu düzenlemenin belli bir sanat disiplinine göre ve uygun estetik dozda yapılması gerekir”⁶⁸. Bu ifadeler, fotoğraf ve estetiğin biçimsel unsurlarla güçlü bir ilişki

⁶⁷<https://www.anafod.org/post/prof-dr-sabit-kalfagil-mimar-ve-foto%C4%9Fraf-sanat%C3%A7%C4%B1s%C4%B1-1934-2017>

⁶⁸ Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon / 2007/ İlke Kitap / s. 24

içinde olduğunu vurgulamaktadır. Ne var ki Kalfagil'in bu kavramlara bir kaynakça göstermemesi kaynağın yazarın kendisiyle sınırlı olduğu izlenimi vermektedir. Kalfagil'e göre⁶⁹ "Fotoğraftaki estetik doz terimi, anlatımdaki belirginlik ve kapalılık dozu ile ilişkilidir. Belirginlik fotoğraftaki mesajın iyi anlaşılmasını sağlar. Kompozisyonadaki belirginliği sağlayan öğeler arasında ışık, uyum, ritim, sadelik, kontrast, perspektif, şemalar, doku, keskinlik, hız ve hareket izlenimi bulunur. Kompozisyon öğeleri ise bütünlük, belirginlik, denge, oranlar, yer çekimi, yaşam ögesi, doğrultular-yönler ve estetik doz olarak tanımlanır. Estetik, pastanın üstündeki krema gibi bir şey değildir; yapısaldır ve işin genel kurgusu, strüktürü ile ilgilidir". Kalfagil'in ifadelerinde fotoğraf ve estetik arasındaki güçlü bağın biçimsellik ile ilişkili olduğunun altını çizen bu cümlelerden sonra yine aynı sayfadaki şu ifadelerle estetiğin doğrudan "biçim" olduğuna dair bir argüman öne sürdüğü görülmektedir: "Estetik, fotoğrafın yapısal öğelerinin kıvamı ve dozu ile şekillenir". Ne var ki Kalfagil bir önceki ifadelerinde "düzenlemelerin estetik bir doza göre yapılması gerektiği"ni belirtirken son cümlesinde ise "estetiğin fotoğrafın kıvamı ve dozu ile şekillendiği" savında bulunarak bir kavram karmaşasına da sebep olduğu da anlaşılmaktadır. Ayrıca yazar "estetiğin pastanın üzerinde krema gibi bir şey olmadığını" belirtirken veya estetiğin "yapısal öğelerin kıvamı ve dozu ile şekillendiğini" iddia ederken estetiğin tanımına ve tartışmalarına dair bir referans da vermemiştir. Kalfagil'in, aynı metinde, özellikle televizyon ve popüler kültür bağlamında toplumun belirli kesimlerini ötekileştiren bazı ifadelere de yer verdiği görülmektedir: "Özellikle gereğinden çok TV kanalı olan bizim gibi ülkelerde, çok titiz ve eğitilmiş ellerde olması gereken kameralar da her şey gibi "aşağı kültür"e teslim olmuştur". Burada tartışılması gereken Kalfagil'in kendisi değil, yazdıklarıdır. Kalfagil'in estetik yaklaşımının büyük ölçüde biçimci, modernist ve kurallara dayalı olduğu anlaşılmaktadır. Biçimciliğin sanat tarihinde her zaman savunucuları olmuştur ve olmaya devam edecektir.

⁶⁹Özbaş, İ., & Çeliksap, S. (2025). Conceptual art and aesthetics in photography. *Art Vision*, 31(54), 71-81. <https://doi.org/10.32547/artvision.1553127> <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4227865>

Kalfagil'in Türkiye'de fotoğraf kompozisyonuna önemli katkılar yapmış olması, kendisine duyulan saygının hak edildiğini gösterebilir. Ancak kitabındaki biçimci estetik anlayışını, tek doğru olarak veya herkes tarafından uygulanması gereken bir yaklaşım şeklinde sunması, gelecekteki tartışmaların da benzer görüşlerle biçimlenmesine katkı sağlamıştır. Bu nedenle Kalfagil'in fotoğrafik mirası değerlendirilirken, teoriye verdiği katkı ve sınırlılıkları da adil biçimde ele alınmalıdır. Türkiye Felsefe Kurumu Başkanı İoanna Kuçuradi'nin de dediği gibi⁷⁰ “Bütün fikirlere saygı, benim çok takıldığım bir konudur bu. Hayır efendim! Fikirler saygı konusu değildir! İnsanlar saygı konusudur. Fikirler değerlendirme konusudur!”. Özetle Kalfagil'in teknik fotoğraflarına duyulan saygı, fikirlerini eleştiremeyeceğimiz anlamına gelmemelidir. Bu noktada “Fotoğraf ve Kompozisyon” kitabında yer alan birçok referanssız iddianın, Türkiye'de fotoğrafın kültürel kodlarına işleyen bazı noktaların temelini oluşturduğu da dürüstçe ifade edilmelidir. Özellikle Kalfagil'in kitabında yer verdiği şu kısa ifadesi, kitabın bu kısmına kadar tartışılan birçok sorunu özetlemektedir: “Çoğu kez sanıldığının aksine, güzel ve doğru aynı kökten gelir. Kuşkusuz, doğru aynı zamanda güzeldir. Başka bir deyişle, güzellik; yapısaldır, ekleme bir şey değildir”⁷¹. Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere, Kalfagil “estetik”, “güzellik”, “doğruluk” ve “kurallar” arasında güçlü bir ilişki kurmaktadır. Kalfagil'in bu ifadeleri, Türkiye fotoğrafının Cumhuriyet döneminden günümüze kadar uzanan, göze hoş gelen ve uyumlu fotoğrafik beğeni anlayışının hem geçmişini yansıtan hem de dönemin öncüsü olan perspektifini hatırlatmaktadır.

Türkiye'de fotoğraf üretiminin kavramsal tutarlılık ve etik-estetik derinlik açısından ağır ilerlemesinin temel nedenleri, kişisel yaklaşımlar kadar teorik bağlamda da bulunabilir. Modern ve postmodern, belgesel ve kavramsal üretim ayrımlarını dikkate alarak gerçek bir fotoğraf kültürü inşa etmek için kavramlar üzerine düşünmek, onları sorgulamak ve gerektiğinde yeni kavramlar geliştirmek çok önemlidir. Üretilen kavramların kendi içinde tutarlı, dünya fotoğraf

⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=ppKWzV2f8FQ&ab_channel=K%C4%B1saK%C4%B1saFelsefe

⁷¹ A.g.e.

literatürüyle uyumlu ve Türkiye bağlamında anlaşılır olması gerekmektedir. Bu noktada Şerif Mardin'in "Mahalle Baskısı", Nilüfer Göle'nin "Müphem Modernlik", Tanıl Bora'nın "İçe Kapanmacı Modernleşme", Cemil Meriç'in "Hayali Doğu / Hayali Batı" ve Nurettin Topçu'nun "Medeniyet Değil, Teknik Transferi" gibi kavramları hatırlanabilir. Kavram üretimi, uzun soluklu bir okuryazarlığım doğal sonucu olarak tezahür eder. Teknik fotoğrafçılık yetkinliğiyle kavram yaratmaya çalışmak eşyanın tabiatına aykırıdır. Ayrıca, bu tür çabaların Türkiye'deki fotoğrafçılar arasındaki "akademik", "dernekçi" veya "sanatçı" gibi ayrımları silikleştirmekten ziyade daha da belirginleştirdiği gibi bir argüman da öne sürülebilir.

Türkiye'de ortak bir fotoğraf kavramı geliştirmek için, alaycılıkla övünmeyen, sanat seçkinciliğine saplanmayan ve kavramları zorbalık aracı olarak kullanmayan kişiler arasında köprüler kurulması gerekmektedir. Dernekler, üyelerini yalnızca çağdaş fotoğraf fuarlarını gezmeye değil, bu mekanlarda yapılan tartışmalara katılmaya da teşvik etmekle yükümlüdür. Sanatçıların teknik fotoğraf sergilerine katılması ve fotoğrafta teorik bilgiye sahip akademisyenlerin fotoğraf jürilerinde veya derneklerde verilecek eğitimlerde aktif rol alması gerekmektedir. Bu ortamları ve kavramları iç içe geçirmek için öncelikle bir diyalog ve ortak bir dil oluşturulmalıdır. Bunun için hem sanatsal hem kavramsal hem de teknik ifadeleri içeren ortak bir dil yaratılması oldukça faydalı olacaktır. Batıda birçok uzmanlık alanında hazırlanan sözlükler, ortak sanat ve fotoğraf dilinin geliştirilmesi ve farklı uzmanlık alanları arasında diyalog kurulmasında önemli bir rol oynamıştır. Türkiye'de benzer girişimler olmuştur. Farklı bilgi seviyelerindeki fotoğraf meraklıları arasındaki mesafe, sözlüklerin işlevini tam olarak yerine getirmesini engellemiştir. Bu durum, fotoğraf kitaplarının ve sözlüklerinin yazılma ve okunma gerekçeleri ile bunların fotoğrafa ve dile yansıma biçimlerinin yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Fotoğrafta Ortak Dili Aramak

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Huzur” adlı romanında “Bugün Türkiye’de nesillerin beraberce okuduğu beş kitap bulamayız.”⁷² diye bir cümle bulunmaktadır. Tanpınar bu cümlesiyle Türkiye’de bir edebiyat kanonunun oluşamamasından dert yanarken bu durumu temel olarak kuşaklar arasında sürekliliğin kurulamamasına bağlamaktadır. Bu kopukluk hem dilde hem gelenekte hem de zihniyette yaşanmaktadır. Modernleşme uygulamalarının aceleciliğine ve kutuplaştırıcı doğasına da işaret eden bu tespit, belirli açılardan Türkiye fotoğraf alanına da uygulanabilir. Tek yapılması gereken, cümlenin taşıdığı teorik derinliği korumak ve genellemeleri çoğaltmaktır:

“Türkiye’de teknik fotoğrafçıların okuduğu toplam beş kitap yoktur.”

“Türkiye’de teknik fotoğrafçıların okuduğu tek bir kuramsal fotoğraf kitabı yoktur”

“Türkiye’de derneklerde bulunan kitapların birçoğunu o kitapları temin edenler dahil neredeyse hiç kimsenin okumuşluğu yoktur”

“Türkiye’de teknik fotoğrafçıların okuma alışkanlığı da okuma kültürü de yoktur.”

Söz konusu genellemeler, teknik fotoğrafçıları eleştirmek veya değersizleştirmek amacıyla değil, onların okumak gibi bir zorunluluğa tabii olmadıklarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Kişisel deneyimlerim doğrultusunda, yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimim süresince tanıştığım ve hayatını kitaplara adanmış birçok sanatçı veya öğretim üyesi, Türkiye’de kitap okumayanlara karşı olumsuz tek bir tutum bile sergilememiştir. Okuyanların derdi hiçbir zaman okumayanlar değildir. Bu yüzden Tanpınar'ın Türkiye’deki okuma kültürünün gelişmemesine dair yaptığı tespitin giriş cümlesi olarak kullanılması, aslında bugüne kadar yeterince sorulmamış ve

⁷² Tanpınar, A. H. (2010). Huzur. İstanbul: Dergâh Yayınları. 18. Baskı. S.250.

sorunsallaş(tırıl)mamış bazı soruları sorabilmek içindir. Bu sorular ters bir düşünme perspektifiyle şu şekilde sorulabilir:

“Türkiye’de teknik fotoğrafla uğraşanlar kitap okumak zorunda mıdır? Teknik fotoğrafçıların kuramsal metinlerle derin bir ilişki kurması hayati bir konudur? Teknik fotoğrafçıların felsefi kitaplarla derin bir ilişki içinde olmalarına gerek var mıdır?

Elbette her okur yazar çevresindeki birçok kişinin Sabahattin Ali gibi⁷³ “Bir kitabı okurken geçen iki saatin ömrümün birçok senelerinden daha dolu, daha ehemmiyetli olduğunu fark edince insan hayatının ürkütücü hiçliğini düşünürdüm” farkındalığında olmasını arzular. Ne var ki Türkiye’de herkesin okumaya ayıracak zamanı, parası ve hatta bireysel isteği olmadığı da kabul edilmesi gerekir.

Okuma ve yazma eylemi yüzyıllarca soyluluğun, sonrasında da varlıkların tercih ettiği ayrıcalıklı ve kültürel bir kategoridir. Bir mecburiyetten ziyade nesilden nesile aktarılan bir gelenek, bir bilinçtir. Batıda kitaplar ortak kurgulanmak istenen bir kültürün ve dilin doğal sonucudur. Örneğin bir modernleşme projesi olan Cumhuriyetin hedeflediği okuma-yazma kültürü de benzer bir teşebbüstür. Ne var ki bu girişim “içeriden inşa edilen”den ziyade “dayatılan” seçkin bir eylem olduğu için bazı açılardan başarısız olmuştur. Elbette okur yazarlık artmıştır ancak bir okuma kültürü oluş(turula)mamıştır. Benzer bir yanılgıyı mevcut iktidar da tecrübe etmiştir. Son yıllarda Türkiye’de her şehre bir üniversite kurulmasının amaçlarından biri -neoliberal politikaların dışında - eğitimin sadece seçkincilikle ilişkilendirilmesine yöneltilecek bir itirazdır. Kısa sürede Türkiye’de çok sayıda insanın üniversiteye ulaşmış, okumuş ve bitirmiş olması oldukça olumlu bir gelişmedir. Ne var ki eğitim, orta ve alt sınıflara yayılarak ülkenin bilinç düzeyini artırmaktan ziyade küçük şehirleri, ilçeleri, esnafı veya ev sahiplerini ekonomik olarak rahatlatan bir sürece doğru evrilmiştir. Oysa bir üniversiteye gitmek okuryazarlığın, kültürlülüğün ya da

⁷³https://yenicecumhuriyetortaoakulu.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/17/12/723206/dosyalar/2022_11/16163341_017-Sabahattin-Ali-Kurk-Mantolu-Madonna.pdf s. 92. Remzi Kitapevi. 1943. Güven Basımevi. İstanbul

seçkinciliğin bir göstergesi değildir. Bu yalnızca modernleşme toplumlarının geç kalmışlığı gösterdiği aceleci bir reflektir. Üstelik okuryazarlığın zorla kazandırılması mümkün değildir. Bu konuda son yıllarda yapılmış en iyi tespitlerden biri “ülkemizin “rock starı” olarak tanınan ancak aynı zamanda Boğaziçi Üniversitesi sosyoloji mezunu olan Teoman Yakupoğlu’ndan⁷⁴ gelmiştir. 25 Haziran 2024 tarihinde Candaş Tolga Işık ile “Az Önce Konuştum” programına katılan Teoman “eğitim, cahillik, teori ve pratiğe dair çok önemli açıklamalarda bulunmuştur. Ancak kimilerine göre bu açıklamalar çok tartışmalı ifadeler barındırmaktadır:

“Teoman: İnsanların çok rafine gençlere ihtiyacı var. Bütün ülkelerin, yani günümüzde. Yanlış anlaşılacak istemem ama aşırı üniversite var Türkiye’de. Çok fazla. Aynı zamanda bu tam anlamıyla meslek de sunmadığı için sonrasında en az 4 yıllık bir iş gücü kaybı da oluyor. Yani dünya ölçeğinde artık başka yerlere gidiyor işler. Gelecekte ne gibi mesleklere ihtiyaç var? Ona ihtiyaç yoksa, “bunun üniversitesi de olmasın”a doğru gidiyor dünya. Ama Türkiye’de biz başka türlü büyüdük. Tabii okumuş adam diye bir şey var ama okumuş adam olmak zorunda değiliz!

Candaş: -Değil miyiz?

Teoman: İllaki değiliz.

Candaş: Yani okumuş adam olmamak cehalet demek değil mi diyorsun?

Teoman: Eğer ihtiyacın yoksa, o bilgiye ihtiyacın da yok. Kullanmayacaksan o bilgiye ihtiyacın yok. Ama ben okumayı, bilgiyi severim. Kendimi geliştirmeye çalışırım ama bir şeye ihtiyacım varsa. Diyelim ki kepçe operatörü olacaksa adam yani bu herife integral öğretmeye gerek yok. O başka bir şey yapsın. Hatta Meslek Lisesine gitsin, orada becerilerini geliştirsin o. Bu herifin Rus klasiklerini okumaya da ihtiyacı yok, yani o kişinin. Başka şeyler öğretilmeli onlara gelecekte işine yaramayacak bilgiyi ne yapsın adam? İş gücü kaybı oluyor bu durumda”.

⁷⁴ <https://www.biyografiya.com/tr/biographies/teoman-5d7847e5>

Öncelikle, Teoman'ın tüm görüşlerine büyük ölçüde katıldığımı belirtmek isterim. Özellikle “herkesin mutlaka okuyacak diye bir zorunluluk yoktur” ifadesi üzerinde durulması ve detaylandırılması gereken bir konudur. Her ne kadar “cahil” kavramı ülkemizde bazı seçkin söylemler tarafından halkı küçümsemek amacıyla kullanılsa da, kavramın asıl anlamının okumamış bireylere değil, “okuma imkânı ve koşulları elvermediği için okuyamamış kişiler”e atıfta bulunduğunu hatırla(t)mak oldukça önemlidir⁷⁵. Teoman'ın diğer ifadelerine bakıldığında da Türkiye’de fotoğrafın kültürel kodlarına dair oldukça önemli ipuçlarına rastlamak mümkündür. Eğer Teoman'ın iddialarına fotoğraf disiplini üzerinden bakılırsa ortaya oldukça mantıklı bazı sonuçlar çıkmaktadır: Örneğin, gelecekte drone fotoğrafçılığı yapmak isteyen bir öğrenciyi, tüm gayretlerine rağmen teorik bir dersten başarısız saymak ve mezuniyetini engellemek ne kadar problemlili bir durum ise, emekliliğini fotoğraf gibi bir hobi ile geçiren ve bu süreçte sosyal ilişkiler kurmayı amaçlayan bir bireyi, yalnızca kitap okumadığı gerekçesiyle küçümsemek de aynı derecede kusurlu bir yaklaşımdır. Benzer şekilde, bir sanatçının eserlerini teknik açıdan kusurlu bulmak suretiyle onu küçümsemek veya akademik söylemini kavramsal terminoloji üzerinden kuran bir akademisyeni kibirli olarak değerlendirmek de kültürel genetiğin nasıl oluştuğunu yansıtan belirleyici ifadelerdir. Özetle, tıpkı bir kepçe operatörüne integral hesaplamaları dayatılmaması gerektiği gibi, teknik ağırlıklı bir fotoğrafçıya da “aura, tekilik veya panoptikon” gibi felsefi, kuramsal ve kavramsal terimlerin zorla dayatılmasının veya kavramsal bir fotoğrafçıyı teknik detaylar üzerinden değerlendirmeye ve eleştirmeye çalışmanın hiç kimseye bir faydası yoktur. Peki, tüm fotoğrafla ilgilenenler kendi uzmanlık alanlarına göre bağımsız meslek gruplarına, kategorilere veya ortamlara mı ayrılmalıdır? Asla. Elbette bu yaklaşım doğru değildir. Burada vurgulanmak istenen, fotoğrafçılar arasında bir ayrışmanın değil, fotoğrafçılara dayatılan kavramsal ve teknik zorunluluklardan bağımsızlaşmanın gerekliliğidir. Hedeflenen ortak bir fotoğraf

⁷⁵ <https://sozluk.gov.tr/>

kuramı, pratiği veya beğenisi oluşturmaktan ziyade, çok sesli ancak herkesin birbirini anlayabildiği ortak bir fotoğraf dilinin geliştirilmesi olmalıdır. Kuşkusuz, bu hedefe ulaşmada en etkili araçlardan biri de kapsamlı bir fotoğraf sözlüğü oluşturmak ve bunu yaygınlaştırma girişimleridir. Türkiye’deki bu eksikliğin farkında olan (Türkiye’nin fotoğraf alanında ilk kadın profesör unvanını alan) Güler Ertan ve (yüksek lisans ve sanatta yeterlik tez danışmanım) Doç.Dr. Bülent Ümit Erutku 2004 yılında “Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü”⁷⁶ adlı bir metin kaleme almışlardır. Metnin tanıtım açıklamasına bakıldığında -tam 21 yıl önce- onlar da bu yazıda ortaya konmaya çalışılan “ortak fotoğrafik dil” sorununun farkındadırlar. Zaten kitabın iddiası ve beklentisinde de bu düşünceyi net biçimde ifade etmektedir: “Fotoğrafın oldukça geniş kullanım yelpazesine bakıldığında, özellikle eğitim kurumlarında ülkemizde ortak bir dilin henüz tam anlamıyla oluşmadığı görülür. Bu sebepten hareketle kitapta, olabildiğince çok terime (1356 madde) yer verildi. Her bir terim ayrıntılı şekilde ele alındı. Kitabın, fotoğrafa yeni başlayanların, fotoğraf tutkunu olanların, fotoğraf eğitimi alanların ve eğitim verenlerin yanı sıra fotoğrafçılık mesleğiyle uğraşanların da başvuru kaynağı olacağını ummaktayız”. Görüldüğü üzere beklenti aslında öğrencilerin, dernek üyelerinin, sanatçıların ve akademisyenlerin buluştukları bir ortamda, panelde ya da gösterimde bir kavram kullandığında herkesin aynı şeyi anlamalarını sağlama kaygısıdır. Yıllar sonra (2017) kaygılarını biraz daha genişleten Bülent Ümit Erutku, tek başına çıkardığı “Fotoğrafın Temel Kavramları”⁷⁷ adlı metninde çitayı biraz daha yükseltmiştir. Erutku çalışmasını şöyle özetlemektedir: “2189 maddeden oluşan bu çalışma; fotoğraf kavramları, terimleri, sembolleri, kısaltmalar, kimyasallar bir başvuru kaynağı şeklinde düşünülmüş olarak hazırlandı. Hem geleneksel hem de dijital fotoğraf güncel biçimleriyle ele alınmıştır. Her maddenin İngilizce karşılığından sonra, ilgili maddenin açıklaması yapılmış, daha fazla bilgi almak isteyenlere de kimi makale, kitap ya da web adresi önerileri verilmiştir. Ülkemizdeki fotoğraf

⁷⁶ <https://www.besirkitabevi.com.tr/urun/aciklamali-fotograf-terimleri-sozlugu-9789754685046>

⁷⁷ https://www.espaskitap.com/fotografin-temel-kavramlari.php?utm_source=chatgpt.com

derneklerine, fotoğraf ve haber ajanslarına ve ayrıca fotoğraf alanında yapılmış tüm tezlere yer verilmiştir”. Erutku’nun sözlükle vurgulamak istediği noktalardan biri artık fotoğrafın filmli makinelerden dijitale çoktan geçmesinin yanı sıra, sadece teknik değil kavramlarla da iç içe geçmiş olan bir disiplin olmaya başladığıdır. Keza Erutku’nun terimlerin İngilizce karşılıklarına da yer vermesinden işi ilerletmek isteyenlere kitap ve makale önerisinde bulunması da benzer kaygıların yansımasıdır. Erutku’nun bu metinle hedeflediği aslında teori ve pratik arasında hatta fotoğrafçılar, sanatçılar ve akademisyenler arasında köprüler kurmaya çalışmaktır. Hem ortak yazılan ilk sözlük hem de az önce bahsi geçen kapsamlı sözlük, birçok derneğin, üniversitedeki fotoğraf bölümünün ya da bazı sanat galerilerinin kütüphanesinde bulunmaktadır. Akademisyenler görevlerini yapmıştır ancak sözlüklerin karıştırılması ve okunması için çok daha fazla çaba gerekmektedir. Ayrıca bu sözlüklere yapılan hem sözlü hem de yazılı atıfların oldukça sınırlı olması, ileride yapılmayacağı anlamına da gelmemelidir. Türkiye’de sadece fotoğraf alanında değil birçok alandaki ayrımları birleştirmek ve bazı kopuklukları gidermek hemen olacak bir iş değildir. Keza kişilerin sözlüklere, kitaplara bakabilmeleri için öncelikle bazı şeyleri bilmediklerini fark etmeleri ve daha sonra bilmedikleri şeyin gerçeğinin merak etmeleri gerekmektedir. Zor görünebilir ancak imkânsız da değildir. Türkiye’de fotoğraf kültürü okunanlar üzerinden değil -kültürel olarak- konuşulanlar ve duyulanlar üzerinden şekillenmektedir. Tıpkı insanlar gibi toplumların ve kültürlerin de hafızası vardır ve bu coğrafyanın hafızası görsel ve teorik değil sözlü kültürdür. Bu da bizleri fotoğraf dünyasında oldukça tartışmalı kavramlar olan “unvan” ve “statü” konularını detaylandırmaya itmektedir. Türkiye’nin evrensel anlamda bir Doğu toplumu olması ve sözlü bir kültüre daha yatkın olması, bazı Batı icadı şeylere ilginç istekler duymasına neden olmaktadır. Örneğin Türkiye’de bazı kişiler, kendi yetenek ve ilgi alanlarının doğal sınırlarını kabullenmek yerine, bunları gizlemeye veya kendini farklı unvanlarla yansıtmaya eğilimindedir. Bu durum fotoğrafçılar arasında da oldukça yaygındır.

Fotoğrafçının Statüsü: Tanımlar, Çelişkiler ve Tartışmalar

Önceki bölümlerde, Türkiye’de fotoğrafın kurumlar ve çeşitli iktidar mekanizmaları aracılığıyla farklı biçimlerde sınırlandırılmaya çalışıldığı belirtilmişti. Öte yandan, akademik sanat ve fotoğraf eğitim kurumlarında bu tür örtük veya doğrudan kısıtlama girişimlerinin görece daha sınırlı olduğu vurgulanmıştı. Özgürlük alanlarının büyük ölçüde bireyin okumalarına, araştırmalarına ve kişisel çabalarına bağlı olduğu göz önüne alındığında, Türkiye’de kaçınılmaz olarak şu soru gündeme gelmektedir: “Türkiye’de fotoğrafla ilgilenenlerin unvanı ve statüsü nasıl tanımlanmalıdır?” Bu soruya yanıt aramadan önce, ele alınması gereken başka soru(n)lar vardır. İlk olarak sorulması gereken soru, “hangi fotoğrafçıların ne gibi sorumlulukları vardır?” sorusudur. Türkiye’de fotoğrafın, uzun süredir “fotoğraf sanat mıdır yoksa zanaat mı?” tartışmasının gölgesinde kaldığı gibi fotoğrafçılar da sıklıkla “fotoğraf asıl mesleğiniz mi, yoksa ikincil bir meslek veya hobi mi?” sorularına maruz kalmaktadır. Bu soruların haklı yönleri bulunmaktadır. Çünkü Türkiye’de fotoğrafla ilgilenen bazı kişilerin birincil mesleği fotoğraf değildir. Dolayısıyla bir kişiye mesleği sorulduğunda, “fotoğrafçıyım”, “fotoğraf sanatçısıyım” veya “fotoğraf eğitmeniyim” yanıtlarıyla karşılaşılabilir. Bu yanıtlar genellikle kişinin birincil mesleği ve fotoğrafla ilgilenme süresi çerçevesinde çeşitlilik göstermektedir. Fotoğrafçılığı birincil meslek olarak sürdüren kişiler, genellikle belirli bir uzmanlık alanına sahiptir. Bu alanlar arasında ürün, mimari ve iç mekân, moda, yiyecek ve içecek, endüstriyel, eğitim ve kurumsal, otomotiv, turizm ve seyahat, spor ve etkinlik, düğün ve özel gün, reklam, kozmetik ve medikal, su altı ve son yıllarda öne çıkan drone fotoğrafçılığı gibi kategoriler yer almaktadır. Bu fotoğrafçıların statüsünü veya unvanını sorgulamak gerekli değildir. Zira söz konusu çalışmalar fotoğrafın ticari boyutunu temsil etmektedir ve profesyonel çekim ekipmanları önemli maliyetler gerektirmektedir. Bu bağlamda, ticari fotoğrafçılar öncelikle yaptıkları yatırımların karşılığını almak ve mesleki faaliyetlerini sürdürmekle yükümlüdür. Özetle bu fotoğrafçıların

temel görevi, müşterilerinin beklentilerine uygun üretim yapmaktır. Ne var ki, fotoğrafları yalnızca müşteriye uygun şekilde üretmek bazen yeterli gelmemektedir. Aynı zamanda onları güzel şekilde sunmak ve beğenilmesini sağlamak da profesyonel gereklilikler arasında yer alır. Örneğin, bir düğün fotoğrafçısı, çektiği fotoğrafların müşteriler tarafından beğenilmemesi durumunda, deneyim ve teknik yeterliliği ne kadar iyi olursa olsun sıkıntı yaşayabilir. Ticari fotoğrafçılar, aldıkları ücretin karşılığını sunmak ve müşterilerinin geri bildirimlerini dikkate almakla yükümlüdür. Ancak ticari çalışmak, sanatsal üretim yapmamak anlamına da gelmez. Sanata ilgisi veya sanat eğitimi olan fotoğrafçılar, ticari çalışmalarını da yaratıcı biçimde kurgulayabilmektedir. Bunun örnekleri de epey fazladır fakat bu işlerin bir kültüre dönüştüğünü iddia etmek henüz mümkün değildir.

Diğer yandan, Türkiye’de birçok ticari fotoğrafçı, yaptıkları işin sanatsal boyutunu geliştirme konusunda sınırlamalarla karşılaştıklarını ifade etmektedir. Bu sınırlamalar genellikle müşterilerin veya piyasanın beklentilerinden kaynaklanmaktadır. Bazı fotoğrafçılar, yaratıcı çalışmaları portfolyo hâline getirip farklı kurum veya kişilerle paylaşma sürecini de ticari pazarı kaybetme korkusundan dolayı yeterince değerlendir(e)memektedir. Bu durum, Türkiye’de fotoğraf alanında gözlemlenen kültür kodlarından biri olarak tanımlanabilir. Bu zorluklar aynı zamanda yaratıcı veya üretken ol(a)mamanın nedenlerinin temelleri olarak gösterilmektedir. Örneğin, bazı fotoğrafçılar ürettikleri işleri sınırlayan çevresel veya kurumsal koşullardan söz etmektedir. Ne var ki, bu sınırlamalar, genellikle sanatın başladığı ve ticari üretimden ayrıldığı noktaları göstermektedir. Ancak bahane olarak gösterilen bu koşullar, aynı zamanda bazı coğrafyalarda yaratıcı üretimin zenginleştirici yanları olarak açığa çıkmaktadır. Sanat aynı zamanda her türlü ticari, politik ve kültürel şikâyeti yaratıcı bir yapıya dönüştürebilme eylemidir. Fotoğraf da sadece teknik olarak ilerleyebilecek biçimsel bir uzmanlık alanı değildir. Birçok damardan beslenir. Bir toplumda sanatın neden/nasıl olduğunu/olmadığını tartışmak sosyolojiyle, yapılabilmesi için gerekli teorik altyapıyı kurgulaması edebiyat ve felsefeyle, yapılanların

niteliğini ve niceliğini tartışmaya açmak eleştiriyle ve tüm bunların bütünlüklü ilişkilerini yaygınlaştırmak da kültür kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Bazı oturmuş kültürler “üst kültür” olmadığı gibi moderniteyi kendisi üretememiş kültürler de “aşağı kültür” değildir. Ancak modernleşmeci toplumlarda unvan ve statü kavramlarına olan yatkınlık oturmuş kültürlerle oranla biraz daha fazladır.

Türkiye fotoğraf kültüründe bazı fotoğrafçılar, kavram, özgünlük ve teorik bilinçten ziyade, göstergeler üzerinden bir statü veya unvan elde etmeye odaklanabilmektedir. Örneğin, birçok fotoğrafçının özgeçmişlerinde veya kişisel kartvizitlerinde, geçimlerini sağladıkları meslekler yerine kendilerini “fotoğraf sanatçısı” veya “sanat fotoğrafçısı” unvanıyla ifade ettikleri görülmektedir. Türkiye’de fotoğraf sanatçılığı unvanının doğrulanması için belirli kurumlar, sanat galerileri veya devlet kanalları gibi referans noktaları bulunmamaktadır. Bu yüzden, Türkiye’de fotoğrafçıların unvan ve statü algısında da göstergelerinde de ciddi tutarsızlıklar yaşanabilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti tarafından devlet sanatçısı unvanı verilen tek fotoğraf sanatçısı Ozan Sağdıç’tır⁷⁸. Öte yandan, Türkiye’de fotoğrafı uluslararası alanda temsil eden ve sayısız sanatsal başarıya imza atan Ara Güler⁷⁹’in dahi kendisini “foto muhabiri” olarak tanımladığı da unutulmamalıdır. Bu örnekler, Türkiye’de fotoğrafçıların unvan ve statüleri konusundaki ısrarları anlamsız kılmaya yetecek niteliktedir ancak yeterli gelmemektedir. Örneğin TFSF onaylı, bu yıl içinde (durum çok uzun yıllardır aynı ancak güncel olduğu için örnekleme sadece bu yılları sınırladım) düzenlenmiş birçok fotoğraf yarışmasının şartnamelerine bakıldığında⁸⁰ jüri yapmış olan kişilerin birçoğunun isminin yanında “fotoğraf sanatçısı” yazdığı görülmektedir. Bu unvanın hangi kurumlar veya kişiler tarafından verildiğine dair net bir bilgi yoktur. Türkiye’deki fotoğrafçıların unvanla kurduğu ilişki fotoğraf kültürüne dair önemli bir göstergedir. Bazı fotoğrafçıların kendilerini “fotoğraf sanatçısı” veya “sanat fotoğrafçısı” olarak tanımlaması kadar, diğerler fotoğrafçıların bu

⁷⁸ <https://www.istanbulmodern.org/basin-bultenleri/ozan-sagdic-fotografcinin-tanikligi>

⁷⁹ <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/deklansoruyle-zamani-durduran-foto-muhabiri-ara-guler/2713564>

⁸⁰ <https://sonuc.tfsfonayliyarismalar.org/>

duruma sessiz kalması da oldukça ilginçtir. Bu sessizliğin temel nedeni genellikle, kişilerin ileride kendilerinin de benzer unvanları kullanma arzusundan kaynaklanıyor olabilir. Türkiye’de fotoğraf ve sanat arasındaki kavramsal ve statüsel ayrımların keskinliği, “fotoğraf sanatçısı” unvanının kolayca kullanılabilmesini sağlayan uçurumlar yaratmaktadır. Örneğin, ulusal düzeyde bir yarışmadan ödül almak, fotoğraf derneklerinin ortak sergilerine katılmak, belgesel bir fotoğraf sunumu gerçekleştirmek veya bir belediye tarafından düzenlenen fotoğraf yarışmasında jüri üyeliği yapmak, bazı durumlarda “fotoğraf sanatçısı” unvanı kullanmak için yeterli olabilmektedir. Ne var ki, bu yollarla elde edilen unvan, kişinin sanatçılık veya fotoğraf sanatı konusunda kapsamlı bir deneyime veya bilgiye sahip olduğunu göstermemektedir. Bu bağlamda Türkiye’de fotoğrafın statüsel sorunlarının kültürel genetiğe yansımış noktalardan biri olarak öne çıktığını net biçimde ifade edilmelidir. Bu sorunun giderilmesi için Türkiye’de fotoğraf alanında faaliyet gösteren kişilerin öncelikle kendi konumlarını ve üretim biçimlerini daha bilinçli şekilde değerlendirmeleri gerekmektedir. Fotoğrafın hem bir meslek hem de bir ifade biçimi olarak farklı yönleri bulunduğu kabul edilmelidir. Fotoğraf yarışmalarında jüri üyelerinin mesleklerinin açıkça belirtilmesi, bu farkındalığın gelişmesi açısından önemli bir adım olabilir. Nasıl ki bazı jüri üyelerinin meslekleri “tıp doktoru”, “akademisyen” veya “kültür yöneticisi” olarak belirtiliyorsa, diğer katılımcıların da benzer biçimde kendi mesleklerini beyan etmeleri, süreçlerin çok daha şeffaf biçimde yürümesini sağlayacaktır. Böyle bir uygulama, fotoğrafın kimler tarafından ve hangi motivasyonlarla üretildiğini anlamaya yardımcı olabilesinin yanı sıra “fotoğraf sanatçısı” unvanının da daha bilinçli ve yerinde kullanılmasına katkı sunabilir. Bu önerilerin kısa vadede uygulanması güç görünse de uzun vadede etik bir farkındalık ve mesleki kimlik bilinci geliştirilmesine hizmet edecektir. Nihayetinde, bu tür tartışmaların amacı bireyleri yargılamak veya ayırtırmak değil Türkiye’de fotoğraf alanında daha sağlıklı bir zeminin oluşmasına katkı sunmaktır. Belki de bu tür bir farkındalık, “Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu” (TFSF) gibi kurumların kendi işlevlerini

ve kullandıkları kavramları yeniden değerlendirmelerine imkân sunabilir. Örneğin, federasyonun isminde yer alan “sanat” ifadesi üzerine düşünmesi ya da fotoğrafın sanatla ilişkisini güçlendirecek daha fazla yarışma, sergi veya etkinlik düzenlenmesi bu yönde atılabilecek önemli adımlar olabilir. Tartışılması gereken, bireylerin yeterliliklerinden ziyade Türkiye’de fotoğraf kültürüne etki eden yapıların sanat odaklı yönelimleri sürdürebilmesini zorlaştıran koşullardır. Amaç, fotoğrafla ilgilenen kişileri dışlamak değil, fotoğrafın sanatsal niteliğini güçlendirecek daha kapsayıcı ve nitelikli bir tartışma ortamı yaratmaktır. Bu bağlamda tartışılacak temel meselelerden biri, Türkiye’de fotoğrafın hangi işlevleri üstlendiği ve bu işlevlerin toplumsal veya kültürel bağlamda nasıl anlam kazandığıdır. Daha önceki bölümlerde, fotoğrafın “ortalama insan” açısından bir gerçeklik aracı olduğu, kurumsal yapıların gözünden ise güzellik, teknik doğruluk ve biçimsel uyum kapsamında değerlendirildiği vurgulanmıştı. Şimdi ise Türkiye’de fotoğrafın işlevine yönelik yaklaşımların hangi dinamikler içinde olduğu ve fotoğrafın toplumsal bağlamda nasıl bir anlam taşıdığı konusuna odaklanılacaktır.

Fotoğrafın İşlevi: (Sosyal)Medya ve (a)Potilizm

Türkiye’de fotoğrafın gerçeklikle doğrudan özdeşleştirildiği metnin en başında belirtilmişti. Bu paralel ilişkinin bazı gerekçeleri de tarihsel ve kültürel olarak detaylandırılmaya çalışılmıştı. Bu ilişkiyi açığa vuran noktalardan bir diğeri de kişilerin (sosyal) medyayla kurduğu güçlü bağıdır.

Türkiye’de fotoğraf özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, medya aracılığıyla kamuoyuna ulaşmanın ve olayları “doğrudan” ifade etmenin bir yolu haline gelmiştir. Bu süreçte, fotoğrafın belge niteliği öne çıkarılmış ve fotoğrafın “objektif”, “tarafsız” ve “doğruyu gösteren” ifadeleriyle özdeşleştirilmesi sağlanmıştır. Çalışmanın ilk bölümünden de referansla “ortalama bir izleyicinin fotoğrafa bakarken kararını zihninden önce gözüyle vermesi ve yargıya varmasının kolay ve zahmetsiz” olması durumu, medya ve fotoğraf arasındaki ilişkinin doğrudan gerçeklik kapsamında şekillenmesine neden olmuştur. Fotoğrafın, “istediği gerçeği yansıtabilen tehlikeli bir araç” haline gelmiştir. Özellikle siyasi olaylar, doğal afetler, cenazeler, toplumsal protestolar gibi kriz anlarında medyada kullanılan görseller, yalnızca haberi desteklemekle kalmamış, gerçeklik kavramının üreticisi haline gelmiştir. Bu durum, Jean Baudrillard’ın⁸¹ ifade ettiği şekilde, “görüntülerin gerçeğin yerine geçmesi”nin Türkiye’de medya eliyle nasıl gerçekleştiğini net biçimde ifade etmektedir: “Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira “gerçek” ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçüşebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hipergerçektir”. Özetle Türkiye’de

⁸¹ Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve simülasyon (Çev. O. Adanır, 6. bs.). Doğu Batı Yayınları. S.15

fotoğrafın Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kullanıldığı stratejiler medyada da benzer bir işlevi üstlenmiştir. Medyanın iktidar odaklarıyla zaman zaman organik ya da dolaylı ilişkiler içerisinde olabildiği düşünüldüğünde, fotoğrafın yalnızca belgeleyen değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliği belirli biçimlerde inşa eden bir araç olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Fotoğraf, Türkiye'de medyada kullanılmaya başlandığı dönemden itibaren ağırlıklı olarak resmi törenler, mitingler, açılışlar gibi kamusal etkinliklerde ulusal birlik, bütünlük ve güç imgelerini destekleyen görsel bir temsil aracı işlevi görmüştür. Bu bağlamın dışına çıkmayı deneyen yayın kuruluşlarının sayısı ise oldukça sınırlı kalmıştır. Türkiye'de medya, dolaylı olarak da fotoğraf, çoğu zaman güç odakları tarafından bir etki aracı olarak kullanılmaktadır. Bu durumun farklı ülkelerde siyasal, ekonomik ve kültürel koşullara bağlı olarak değişen biçimlerde ortaya çıktığı da gözlemlenmektedir. Uluslararası Sınır Tanımayan Gazeteciler (RSF) örgütünün yayımladığı 2024 Dünya Basın Özgürlüğü Endeksi'ne⁸² göre Türkiye'nin 180 ülke arasında 158. sırada yer alması, medya alanındaki yapısal kısıtlılıkların, dolaylı olarak da fotoğrafın tartışılması gereken bir disiplin olduğunu göstermektedir. Elbette Batı Avrupa ülkeleri medya özgürlüğü açısından daha ileri konumda bulunmaktadır ancak burada başka türlü bir bilinç ve toplumsal mekanizmaların da olduğu unutulmamalıdır. Örneğin Fransa'da medya organlarında devletin doğrudan müdahalesi sınırlıyken Almanya'daki medyada görsel çeşitliliğin fazlalığından bahsedilebilir. Rusya'da medya fotoğrafı politik bir meşruiyet üretme aracı olarak öne çıkarken⁸³, İran'da medya hem dini hem de siyasal iktidarın ideolojik uzantısına daha yatkındır. Hal böyle olunca medyada kullanılan ve iktidarın organlarında yayınlanan bazı fotoğraflar, Roland Barthes'ın Camera Lucida metninde bahsettiği “studium” alanına, yani kültürel olarak kodlanmış, ideolojik bir bağlam sunan fotoğraflar kategorisine daha yakındır. Barthes “studium” kavramını şöyle açıklamaktadır: “Bu

⁸² <https://www.bbc.com/turkce/articles/c0v0r3rd2jgo>

⁸³ <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3729839> Nasuh Buğra KARADAĞ'ın “İfade Özgürlüğü: Bir İnsan Hakkı” adlı makalesi hem ifade özgürlüğü hem de bahsi geçen ülkelerin ifade özgürlüklerinde temellerine dair önemli bilgiler vermektedir.

fotoğraflar hakkındaki duygularım ortalamadır, neredeyse belirli bir eğitimden kaynaklanır. Bu tür bir insan ilgisini anlatacak Fransızca bir sözcük bilmiyorum ama sanıyorum böyle bir sözcük Latince’de var: studium. En azından ilk anda çalışma anlamına değilse de bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir⁸⁴. Gerçeklik burada, görselin öznesi değil, niyeti haline dönüşmektedir. Böylece çeşitli medya kanallarıyla dolaşıma sokulan fotoğraflar, halkın sadece neyi göreceğini değil, neyi nasıl düşüneceğini de yönlendiren bir güç haline gelir. Tıpkı belgesel ya da sanatsal alanlardaki gibi medyada kullanılan fotoğraflar da bir görünmeyenler silsilesini perdeler. İşin içine medyadaki textler de girince sansür, otosansür ve medya sahipliği bağlamında Türkiye’de birçok olayın farklı kadrajlarla yeniden çerçevelenmesi veya söylemle güçlendirilmesi ya da azaltılması durumu açığa çıkar. Örneğin, bir protesto yürüyüşü bazı gazetelerde “şiddet” olarak başlıklandırılıp ona göre bir fotoğraf kullanılırken, bazı alternatif medya organları aynı olayı “barışçıl bir hak arayışı” olarak sunar ve daha pozitif bir fotoğraf kullanmayı tercih eder. Özetle medya da tıpkı fotoğraf gibi yalnızca gerçekliği göstermeye değil, inşa etmeye, seçmeye ve yönlendirmeye de hizmet ediyor gibi görünmektedir. Bu durum, daha önce de dikkat çekilen Michel Foucault’nun “bilginin iktidarla olan ilişkisi”ne dair analizlerini görsel medya üzerinden yeniden düşünmeyi gerektirirken Türkiye’de fotoğrafçının üzerine düşen görev ve fotoğrafın işlevine dair sorumluluklar da belirginleşmektedir.

Son yıllarda sadece Türkiye’de değil dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte, medya tekelinin dışında bir alan olarak “sosyal medya fotoğrafçılığı” denilebilecek bir kategori de ortaya çıkmıştır. Literatürde bu kategoriye “yurttaş fotoğrafçılığı, yurttaş fotomuhabirliği” gibi kavramlar atfedilmektedir. Yurttaş fotoğrafçılığı, demokratik alanların kısıtlandığı ve ifade özgürlüğünün sınırlandığı medyaya bir alternatif olarak ortaya çıkan “yurttaş gazeteciliği”⁸⁵

⁸⁴ Barthes, R. (2014). Camera lucida (Çev. R. Akçakaya, 6. bs.). 6:45 Yayınları. S.39

⁸⁵ Uzun, R. (2006). GAZETECİLİKTE YENİ BİR YÖNELİM: YURTTAŞ GAZETECİLİĞİ. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16, 633-656. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1723830>

kavramından referansla türetilmiştir. Ancak yurttaş gazeteciliğinde kişiler kriz anlarında çektikleri fotoğrafları basın yayın organlarına gönderirlerken “sosyal medya fotoğrafçılığı”yla ilgilenenler her türlü fotoğrafı (iyi, kötü, politik, doğum, ölüm) öncelikle kendi sosyal medya profillerinde paylaştığı için bu kavramın “sosyal medya fotoğrafçılığı” olarak kullanılması daha makul görünmektedir. Bu kategorinin kendi içinde iki alt düzeyde değerlendirilebileceği ve farklı biçimlerde algılanma potansiyeline sahip olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Sosyal medya fotoğrafçılığının ilk ayağı x gibi platformlarda belirginleşmektedir.

Sansürün ve medyatik baskıların arttığı Türkiye gibi ülkelerde, gerçekliğin temsili yalnızca profesyonel medya kurumları aracılığıyla değil, sıradan yurttaşların kullandığı kameralar ve akıllı telefonlar üzerinden de şekillenmeye başlamıştır. Ne var ki son yıllarda sansür ve baskıdan kurtuluşun bir aracı olarak görülen bu yeni gerçeklik rejiminin de bazı ciddi eleştirilere maruz kalması, bu alanın da sorgulanmasını mecbur kılmaktadır. Filtrelenmiş imgeler, dijital manipölasyon teknikleri ve bağlamından koparılmış görseller, dijital ortamda başka bir “gerçeklik krizi”nin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu durum, gerçekliğin yalnızca iktidar ve mekanizmaları tarafından değil, kimi zaman onların karşısında konumlanan oluşumlarca da kullanıldığını ispatlar niteliktedir. Böylece Türkiye’de fotoğraf ve fotoğrafçılığa ilişkin tartışmalar, temsil, doğruluk ve etik arasındaki gerilimin merkezinde konumlanmaktadır. Nasıl ki belgesel ve sanatsal fotoğraftaki gerçeklik, etik ve estetik gibi kavramlar teorik çerçeveden bağımsız olarak kullanılıyorsa benzer durumlar medyadaki fotoğraflar için de geçerlidir.

Sosyal medya fotoğrafçılığı kavramının ikinci kategorisi instagram, tiktok ve snapchat gibi alanlarda kendini göstermektedir. Bu platformlardaki fotoğraflar bir yanyıla ticareti, diğer yanyıla da apolitik bir kabullenışı çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda bu fotoğrafçılık tipini de “yurttaş gazeteciliği” kavramından ziyade Adorno ve Horkheimer’in “kültür endüstrisi” kavramından referansla “yurttaşın oyalanma endüstrisi” olarak nitelemek de mümkündür. Adorno ve Horkheimer’in 1947’de “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı kitabında kullandıkları kültür

endüstrisi ve tüketicilerine dair yaptığı bazı saptamalar Herbert Marcues'in "tek boyutlu insan" kavramına oldukça benzer noktalar taşımaktadır. İlâveten Adorno ve Horkheimer'e kültür endüstrisi ve tüketici profilini özetlerken dikkat çektiği bazı noktalar Türkiye'de günümüzde en çok kullanılan sosyal medya platformu olan Instagram'ın⁸⁶ tüketici profilini de özetler⁸⁷ niteliktedir: "Birçok kimsenin benim dediği beğenileri, aslında kültür endüstrisinin dayattığı beğenilerdir. Bu noktada kültür endüstrisi dayattığı beğenileri öyle bir sunar ki, bireyi kendi beğenisi olduğuna inandırır". Kültür endüstrisi kitleleri dikkate almayı, onların verili ve değiştirilemez varsayılan zihniyetini ikiye katlamak, pekiştirmek ve güçlendirmek için kötüye kullanır"⁸⁸. "Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir"⁸⁹. "Kültür endüstrisinde bir ilerleme olarak ortaya çıkan, sürekli yenilik olarak sunduğu şey, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir"⁹⁰. Ülkenin gündemi ne olursa olsun sadece kendilerinin bulunduğu ve asla somurtmayan selfiler, sağlıklı besleniyormuş gibi çekilen kurgusal fotoğrafların ardından tüketilen sağlıksız besinler, cenaze veya ölüm gibi anlarda dahi ön plana kişilerin kendilerini koyarak çektiği fotoğraflar, spor salonunu aynalarından verilen pozlara rağmen yapılmayan antrenmanlar bu savları destekler niteliktedir.

Instagram uygulamasında günde milyonlarca fotoğraf paylaşılmaktadır. Fotoğrafların geneline bakıldığında politik gündem, sosyal sorunlar vs den ziyade insanların birçoğunun sadece kendi fotoğraflarını paylaştıkları görülmektedir. Bu bağlamda bundan beş yıl gibi uzun bir süre önce Instagram ve Narsizm arasındaki ilişkiyi araştıran bir makalenin⁹¹ başlığının "Narsistagram" olarak belirlenmesi

⁸⁶ <https://www.aa.com.tr/tr/gundem/sosyal-medya-kullanicisi-sayisi-58-5-milyona-ulasi/3560857#:~:text=S%C3%B6z%20konusu%20rapora%20g%C3%B6re%2C%20T%C3%BCrkiye,milyona%20ula%C5%9F%C4%B1.%22%20ifadesini%20kulland%C4%B1>.

⁸⁷ Adorno, T. W. (2011). Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi (Çev. N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen, 6. bs.). İletişim Yayınları.

⁸⁸ A.g.e. / S. 110

⁸⁹ A.g.e. / S.110

⁹⁰ A.g.e / S.112

⁹¹ Akkaş, C., Bakırtaş, H., & Çiftçi, S. (2020). 'Narsistagram': Instagram Kullanımında Narsisizm. Selçuk İletişim, 13(1), 130-157. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/940315>

önemli bir kavramsallaştırmadır. Ayrıca henüz 2017 yılında, Instagram'ın Türkiye'de bu denli yaygınlaşmadığı bir dönemde, Selfie ve narsisizm arasındaki ilişkiyi inceleyen “Selfie: Narsisizm Kültürünün Bir Semptomu”⁹² başlıklı makale, bu tür platformların zamanla evrilebileceği noktalara dikkat çekerek, bugün gelinecek noktayı da çok önceden tahmin etmesi bakımından da oldukça önemlidir. Tam da bu noktada Türkiye'de fotoğrafın kültürel genetiğine işlemiş noktalardan bir diğeri de açıkça ortaya konabilir: Türkiye'de akıllı cihazların mobil bir fotoğraf makinesine dönüşmesi, bir yandan yurttaşların toplumsal olaylara karşı duyarlılığını artırarak hakikatin görünür kılınmasına katkı sunarken, diğer yandan da fotoğrafın anlamını kişisel beğeni ve tüketime indirgeyen yeni bir kullanıcı alışkanlığı yaratmıştır. Bu durum, fotoğrafın toplumsal bir ifade biçimi olma potansiyelini zayıflatmakta; bireysel gösteri, beğeni ve tüketime dayalı bir görsel kültürün yaygınlaşmasına zemin hazırlamaktadır. Her ne kadar bu kullanıcılar profesyonel anlamda fotoğrafçı olmasalar da, fotoğrafın bir iletişim aracı, bir direniş biçimi veya ortak bir dil kurma potansiyeline sahip olduğu yönündeki farkındalığın eksikliği, Türkiye'de fotoğrafın toplumsal işlevlerinin gelişmesinin önünde duran önemli etkenlerden biri olarak değerlendirilebilir.

Fotoğraf, dünya literatüründe postmoderniteyle birlikte geleneksel sınırlarını aşmış; düşünce, üretim ve algılanma biçimleri açısından önemli dönüşümler geçirmiştir. Bu durum, fotoğrafın postmodern dönemle birlikte yaşadığı değişimleri ve bu değişimlerin Türkiye'deki yansımalarını inceleme gerekliliğini ortaya koymaktadır. Ancak postmodernite sürecini detaylandırmadan önce, modern kavramından türemiş ve onun çerçevesinde şekillenmiş bazı kavramların kısa ve net bir biçimde açıklanması gerekmektedir. “Modernite, modernizm, modernleşme ile postmodernite, postmodernizm, metamodernizm ve hatta çağdaş sanat, güncel sanat” kavramları arasındaki farkların ne tarihsel ne de kavramsal açıdan tam olarak anlaşılmamış olması, Türkiye'de yalnızca fotoğraf

⁹² <https://birikimdergisi.com/guncel/8220/selfie-narsisizm-kulturunun-bir-septomu>

alanını değil, aynı zamanda akademik ve sanat ortamlarını da ilgilendiren önemli bir sorundur. Katıldığım panel, söyleşi ve sempozyumlarda bu kavramların hem yazılı hem de sözlü biçimde zaman zaman yanlış kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle, Türkiye’de Fotoğrafın Anlatısal Sınırları: Postmodern(ite) başlığına geçilmeden önce bahsi geçen kavramları kısaca tanımlamak, Türkiye’de fotoğrafın kültürünün genişlemesine önemli katkılar sunacaktır.

Fotoğrafın Anlatısal Derinliği: Postmodern(izm)

Türkiye’de postmodern dönemi ve postmodern fotoğrafı anlamak için, öncelikle modernite, modernizm, modernleşme, postmodernizm, metamodernizm, çağdaş ve güncel sanat kavramlarının net biçimde ifade edilmeleri gerekmektedir. Türkiye’de bazı sanat ve fotoğraf ortamlarında bu kavramların tanımlanmasında zaman zaman belirsizlikler gözlemlendiği için, öncelikle bu kavramların kısa tanımlarına değinmek oldukça faydalı olacaktır. Bu ayrımların net biçimde yapılması, kavram karmaşasının önüne geçmekle kalmayıp aynı zamanda Türkiye’de fotoğraftaki anlatısal sınırların genişle(til)mesine de önemli derecede katkı sağlayacaktır.

Modernite Batıda Rönesans ve Aydınlanmayla başlayıp Sanayi Devrimi’yle genişleyen ve umut vaad eden parlak bir süreçtir. Kelime kökünde “mod” yani “şimdi” olan kavramın “yeni ve şu an ” gibi kelimelerin yerine kullanılması da bu yüzdendir. Moderniteyle birlikte şekillenen modernizm kavramı ise temel olarak moderniteyi bir kriz olarak algılayan sanatsal bir reflekstir. Örneğın romantiklerin doğaya meyil etmeleri ve duyguları öne çıkarmaları makineleşmeye karşı gösterilen bir reaksiyondur. 1830 yıllarından başlayıp 1945’e kadar süren modernist estetiği resimden fotoğrafa, sinemadan heykele ve mimariye kadar birçok alanda görmek mümkündür. Bu bağlamda Batılı bir form olarak modernizmin Batı modernitesinin yarattığı savaşılar, ölümler, sömürgecilik ve kıyıma getirilmiş itirazla şekillendiğini söylemek mümkündür. Ne var ki bu akımın bir taraftan da tek sesli bir akım olduğu söylenebilir. Özetle modernizm geleneği reddedip yeniyi çağrıştıtırırken kendisi de geleneksel bir kalıp üretmiştir.

Modernleşme ise Batıya oranla daha az gelişmiş ölkelerin modernitenin bazı taraflarını kendi topraklarına doğrudan alarak “daha hızlı ve kolayca gelişeceklerini sanma eğilimi”dir. Bu bağlamda Osmanlı’nın son dönemlerinde

modernleşmeci politikalar izlediği ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ise doğrudan bir modernleşme projesi olduğunu söylemek mümkündür⁹³.

Postmodernite ise modernitenin büyük anlatısının çöktüğünü savunan, evrenselci ve tek tipçi uygulamalarının sorgulanması gerektiğine inanılan bir süreci tanımlar. Dolayısıyla postmodernizm akımının da postmodernitenin sanattaki karşılığı olarak şekillenen bir üslup olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Postmodernizm akımlarının tarihsel açıdan çağdaş sanat akımlarıyla tutarlılık gösterdiği de söylenebilir. Keza postmodernizm yapıbozumculuk ve kolaj gibi üsluplar içerirken çağdaş sanat da 1950'lerden günümüze dek gelen “pop art” ve “kavramsal sanat” gibi sanat kategorilerini içine almaktadır. Güncel sanat ise milenyumla birlikte yaşanan teknolojik dönüşümle başlayan, performans, aktivizm ve şimdilerde yapay zekayla ilişkilendirilen günümüz sanatına işaret etmektedir.

Metamodernizm kavramı ise modernizm ve postmodernizm arasında bir yerde konumlandırılan süreçlerden birine hitap etmektedir. Milenyumla doğrudan ilişkilendirilen bu süreç Greg Dember'e göre⁹⁴ kavramsal bir kategori olarak oldukça yenidir. Dember, Timotheus Vermeulen ve Robin van den Akker gibi araştırmacıların 2010 yılında, önceki on yıla, yani milenyumun başına doğru baktıklarında akademinin postmodern kavramlarıyla açıklanamayacak bazı kültürel ifadelerle rastladığını belirtmektedir. Resim, sinema, edebiyat, müzik ve mimarlık alanlarında, “...modern bir coşku ile postmodern bir ironi; umut ile melankoli; saflık ile bilmişlik; empati ile apati; birlik ile çoğulluk; bütünlük ile parçalanmışlık; saflık ile belirsizlik arasında salınan bu duyarlılığı” Journal of Aesthetics & Culture dergisinde yayımladıkları makalelerinde, metamodernizm

⁹³ Türkiye’de modernite, modernizm ve modernleşme ayrımlarını yapan ve Türkiye modernleşmene dair önemli analizleri bulunan kıymetli hocam sosyolog Prof. Dr. Besim F. Dellaloğlunun “Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi” adlı kitabına <https://satinal.timas.com.tr/modernlesmenin-zihniyet-dunyasi> ve bu kavramlara sanat üzerinden bakmak için sanat eleştirmeni Ali Şimşek’in “Eksin Olan” videosuna https://www.youtube.com/watch?v=NNuVFprPsUo&t=300s&ab_channel=MedyascopeTV, tüm bu kavramların ayrımlarına ve metamodernizm tanımı için ise <https://whatismetamodern.com/> sayfasına bakılabilir.

⁹⁴ https://iai.tv/articles/metamodernism-a-response-to-modernism-and-postmodernism-greg-dember-auid-2682?fbclid=IwY2xjawNz4uNleHRuA2FlbQlXMAbicmlkETeZVEtoYW9LY3Q4N1dwRGIZAR6QVHZVhO717QkJKCHrFs2_7o-Nc5bruSQcKAYCfoJsvvW_NGs_yxtAZJjyNw_aem_jfD7-tY5OoT3UiKtqJeiQ

olarak adlandırdıklarını ifade etmektedir. Greg Dember'e göre⁹⁵, metamodern kültürel üretimin örnekleri, çağdaş sanatın hemen her alanında gözlemlenebilir. Televizyonda Buffy the Vampire Slayer, Community, Fleabag ve Atlanta; sinemada Miranda July'nin Me and You and Everyone We Know (2005) filmi, Wes Anderson'ın tüm yapıtları ve yakın dönemde Greta Gerwig'in Barbie (2023) filmi; edebiyatta Dave Eggers'ın A Heartbreaking Work of Staggering Genius (2000) adlı eseriyle birlikte Zadie Smith ve Jennifer Egan'ın romanlarının büyük bir bölümü; popüler müzikte ise Elliott Smith, Childish Gambino ve Billie Eilish gibi sanatçılar bu duyarlılığın karakteristik örnekleri arasında yer alır. Dember'e göre bu eserleri ortak bir düzlemde buluşturan temel unsur, içsellik ve duygusal özgünlüğün yeniden önem kazanmasıdır. Bu içsellik, çoğu zaman entelektüel bir söylem aracılığıyla değil, karmaşık bir duygusal derinliğin ifadesiyle ortaya çıkar. Metamodern anlatılarda, insan olmanın kırılğanlıklarına duyulan utanmaz bir haz, ironik bir oyunbazlıkla ve biçimsel deneysellik ile iç içe geçer; böylece modern samimiyet ile postmodern ironi arasında salınan yeni bir estetik hassasiyet biçimi oluşur.

Oldukça kısaca ve indirgemeci olarak yapılan bu tarihsel ve içeriksel özet, elbette yeterli değildir. Ne var ki bu kitabın konusu, Batıda yaşanan bu süreçleri detaylandırmak değil, bu süreçlerin Türkiye fotoğrafına nasıl yansıdığını veya yansı(ya)madığını açıklayarak Türkiye'deki fotoğrafın kültürel genetiğini haritalandırmaya çalışmaktır. Elbette dünyada çağdaş sanattan güncel sanata yaşanan tüm dönüşümlerin Türkiye'deki fotoğraf anlayışına cılız da olsa yansımaları olmuştur. Ne var ki postmodernist estetiğin, esnek düşünce biçiminin ve büyük anlatının sorgulanması üslubunun Türkiye'de pek karşılık bulmaması, Türkiye'deki fotoğraf anlatısallığının sınırlı kalması sorununa yol açmıştır. Postmodern üslubun Türkiye'de karşılık bulmamasının daha önceki başlıklardan bağımsız olarak düşünülmesi mümkün değildir. Ancak önce modernist ve postmodernist fotoğrafın farklarının net biçimde altının çizilmesi gerekmektedir.

⁹⁵ A.g.e

Bu bağlamda Michael Köhler'in "Constructed Realities: The Art of Staged Photography" adlı çalışmada yaptığı modernist ve postmodernist fotoğrafın farkları oldukça kayda değer farklar içermektedir. Köhler modern fotoğrafın özelliklerini şöyle sıralar:

1- Kamera sanatçısı konuları bulmalı, icat etmemeli. 2- Seçtiği gerçeklik parçasını hiçbir şekilde değiştirmemeli. 3-Fotoğraf çekerken şeyleri nesnel olarak betimlemeli, başka bir deyişle biçim ve detaylar net, keskin ve sahici olmalı. 4-Karanlık odada pozlanmış negatif üzerinde hiçbir değişiklik yapılmamalı. 5-Baskılar teknik açıdan mükemmel olmalı ve grinin pek çok tonunu içermeli. Baskılar üzerinde oynama yapılmamalı. 6- Kamera sanatçısının yaratıcı başarısı; öğelerin seçimine, kamera açısının belirlediği fotoğrafik betimlemeye, odak uzaklığına ve pozlanma süresine bağlıdır. Resimsel ve grafik efektler fotoğrafın gerçekçi niteliğini zayıflatır ve bu nedenle bunlardan kaçınılmalıdır.”⁹⁶

Köhler'in postmodern fotoğraf ve fotoğrafçı için yaptığı ayrımlar ise modern fotoğraftan, yani ülkemizde ağırlık olarak referans alınan fotoğraf yaklaşımından oldukça farklı tonlar taşımaktadır.

“1- Fotoğraf sanatçısı konusunu icat etmeli, hatta üretmeli. Artık sadece konuyu bulmak yeterli değil. 2- Uyguladığı tüm metodlar sanatçının tamamıyla kendi seçimi. Sanatçı, konusunu yapılandırmak için çaba harcayabilir, kameranın önündeki konusunu düzenleyebilir ya da başkalarının ürettiği görselleri kalkış noktası yaparak kullanabilir. 3- Tüm pozlama teknikleri kullanabilir. Seçim bireysel sanatçının belli niyetlerinin fonksiyonudur. 4- Negatifler ve baskı üzerinde yapılan değişiklikler sadece kabul edilebilir değil, aynı zamanda istenilir şeylerdir de. Ne kadar düşsellik olursa o kadar iyidir. 5- Negatif ve baskılar üzerinde teknik hileler kullanmak mubahtır, ama bu çalışmanın niteliği için bağlayıcı bir standart değildir. İnandırıcı teknik hevesler başarılı bir resimsel strateji olabilir. 6- Fotoğraf sanatçısının yaratıcı başarısı, onun, kameranın ürettiği

⁹⁶Berk, E. (2024). Postmodern Fotoğraf Eleştirisi ve Bağlam İlişkisi: Napalm Girl (Napalm Kızı) Fotoğrafı Örneği. Kültür Ve İletişim, 27(54), 353-376. S. 359. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3135457>

görsellerin geleneksel savlarını (sahicilik, nesnellik ve gerçekçilik) sarsma ve özerk resimsel bir nesne gösterme yeteneğiyle ölçülür.”⁹⁷

Köhler’in henüz 1989 yılında modern fotoğraf ve postmodern fotoğraf arasında yapmış olduğu bu ciddi ayrımlar hala birçok fotoğraf yarışmasında kural ihlali sayılmakta ve Türkiye’de bu kapsamda düzenlenen fotoğraf sergilerinin neredeyse yok denecek kadar az olduğu gerçeğini hatırlatmaktadır. Köhler’in altını çizdiği noktalar sadece tekniksel farklara değil aynı zamanda anlatısal zenginliklerin de zeminini oluşturmaktadır. Keza Batıda fotoğrafta postmodernist fotoğrafın modernist fotoğrafa saldırması sadece biçimler üzerinden değil ağırlıklı olarak toplumda karşılık bulan ciddi tartışmalara ve kavramları da kapsamaktadır. Örneğin Barbara Kruger, Sherrie Levine, Laurie Simmons, Richard Prince, Barbara Bloom, Silvia Kolbowski, Cindy Sherman ve Vikky Alexander gibi çoğu ABD’de üretim yapan sanatçılar klasik temsil teorilerini alt üst etmişlerdir. “Bu fotoğrafçılar özellikle modern fotoğraftaki özgünlük, öznellik ve eser sahipliği kavramlarının altını oymuşlardır”⁹⁸. Ayrıca bu ve bunun gibi postmodernist yaklaşımı benimseyen fotoğrafçılar aynı zamanda -yaklaşık elli yıl önceden başlamak suretiyle- bugün Türkiye’de üretilen fotoğraf standartlarını çoktan aşan çalışmalara imza atmışlardır. Örneğin Vikky Alexander (şekil 4) moda fotoğraflarını kesip biçerek, kadrajlarının yerini değiştirerek veya onları “kendine mâl ederek” bazı çalışmalar üretmiştir.

Alexander, “İki numara”lı adlı eserinde (şekil 4) cinsel cazibesi yüksek olan bir modelin iki farklı fotoğrafını yinelemiş ve minimalizmin klasik öğelerinden biri olan ızgara ile sunmuştur. Antigoni Memou’ya göre⁹⁹ “Alexander, yinelenen bu görüntülerle, medyada ve moda dünyasında kadın fotoğraflarının metalaştırılmasını eleştirmekle kalmamış; güzellik, özgünlük ve bireysellik gibi kavramların gerçek anlamlarını” da sorgulamıştır.

⁹⁷ A.g.e / s. 361.

⁹⁸ Hacking, J. (2015). Fotoğrafın tüm öyküsü (A. Bozkurt, Çev.) [The story of photography]. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. S. 418

⁹⁹ A.g.e / s. 419



Şekil 4 Numero Deux, 1982© Vikky Alexander, courtesy of Cooper Cole Gallery

<https://www.anothermag.com/art-photography/8717/rewriting-the-language-of-fashion-photography>

Postmodern fotoğrafçılar Türkiye’de hala birçok yarışmada kural ihlali sayılacak kolaj ve tekstler aracılığıyla da üretim yapmaktadırlar. Bu üslubu tercih eden sanatçılardan biri de Barbara Krugerdir. Kruger ayrıca fotoğrafik üretimlerine tüketim dünyasını ve dolayısıyla reklamları da dahil etmiştir. Ayrıca kadınların medyadaki basmakalıp temsillerine ve nesneleştirilme girişimlerine karşı çıktığı da bilinmektedir. Kruger’in ürettikleri sadece kadını hedef alan mekanizmaları değil tüm insanlığı nesneleştirmeye çalışan kültür endüstrisine de göndermeler yapmaktadır. “Alışveriş yapıyorum o halde varım” adlı çalışması (Şekil 5) bu bağlamda değerlendirilebilecek ve “ironi” kavramına verilebilecek iyi örneklerden biridir. Sözlük anlamı “söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” anlamına gelen bu kavram postmodernizmde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Sanatçının burada dikkat çekmek istediği temel nokta alışveriş yapmayan kişinin sistem tarafından varlığının bile kabul edilmediğine dair ciddi bir eleştiridir. Nasıl ki modernistler moderniteye ve sonuçlarına karşı çıkan sanatsal bir yaklaşım sergiledilerse, postmodernist sanatçıların da postmodernitenin uçuculuğunu yine postmodernist yenilikçi ve yaratıcı bir dille kalıcı yapıtlara dönüştürmek istedikleri söylenebilir. Yani bu sanatçılar - Türkiye’de birçok fotoğrafçının yakıştırma eğiliminde olduğu gibi -tekniki

düzgün şekilde başaramadıkları için yamuk yumuk fotoğraflar çeken veya fotoğrafın gücü yetmediği için üzerini de yazıyla süslemeye çalışan sanatçılar-değildir.



Şekil 3 Barbara Kruger / I shop therefore I am / 1987 /

<https://www.diken.com.tr/i-shop-therefore-i-am-barbara-kruger/>

Eserlerinde Lewis Carroll, William Blake, Thomas Eakins ve Balthus gibi isimlerden etkilendiğini ifade eden Duane Michals'ın 1973'te üretmiş olduğu "Things Are Queer" adlı fotoğraf dizisi (Şekil 6) belgesel biçimde üretilmiş olsa da kavramsal açıdan da oldukça güçlü bir dile sahiptir. Çalışma postmodernizmin fragmentasyon (parçalanma) kavramı bağlamında değerlendirilebilir. Dokuz serilik bir fotoğraf karesinden oluşan yapıt, ilk ve son görüntünün aynı olmasıyla felsefi kavramlara da gönderme yapmaktadır.

Postmodern fotoğraf, aynı zamanda çağdaş sanatın önemli noktalarından olan arazi ve performans sanatı gibi birçok sanatla da iç içe bir gelişim göstermiştir. Bu sanat türlerinden performans, çoğu zaman anlık olarak gerçekleşse de bazı arazi sanatı yapıtlarının da kalıcı olmadığı için fotoğrafın belgesel taraflarına ihtiyaç duymaktadır. Her ne kadar bazı postmodern düşünürler performans

sanatının izleyiciye sadece yapıldığı esnada tesir edebileceği yönünde fikir beyan etseler de tarihteki birçok performans sanatçısının ya da çeşitli gerekçelerle kaybolup gitmiş bazı arazi sanatlarından haberdar olmamızı fotoğrafa borçlu olduğumuz unutulmamalıdır. Hatta bazı performanslar doğrudan video kaydına alınmaktadır. Bunlardan biri de Çin doğumlu sanatçı Zhang Huan'ın “Göldeki Su Seviyesini Yükseltmek İçin” adlı performansıdır (şekil 7). Bu çalışma Çin'deki insan hakları kısıtlamalarına karşı pek çok üretim yapan sanatçının en bilinen performanslarından biridir. Huan, iş bulmak için çırpınan kırk tane köylüye göle girip durmaları için para vermiştir. Sanatçıya göre bu sayede göldeki suyu yükseltmeyi başaracaklardır. Makalenin yazarı G.C.'ye göre¹⁰⁰ (ismi sadece kısaltma olarak belirtilmiş) suyun içindeki insanların kasvetli yüzleri, Huan'ın “kendi kendilerine işkence etmek” olarak tarif ettiği ruh halini yansıtmaktadır.



Şekil 4 Duane Michals / *Things Are Queer* / 1973

<https://karenfip.home.blog/2019/12/15/things-are-queer-1973-duane-michals/>

Postmodernizmde de kullanılan ve Camus'un da kavramlarından biri olan “absürd”ün kullandığı bu çalışma göçmen işçilerin maruz kaldıkları sömürünün

¹⁰⁰ A.g.e / s. 432

ve onların yaşamlarının güçlüklerinin altını çizmektedir. Her ne kadar performans bir video olarak kayda alındıysa da “Fotoğrafın Tüm Öyküsü” adlı kitapta köylülerden yalnızca 17’sinin görüldüğü fakat performansın gücünü oldukça net biçimde ifade eden bir fotoğraf karesine yer verilmiştir¹⁰¹. Aynı karenin bazı web sayfalarında¹⁰² satışa sunulduğunu görmek de mümkündür.



Şekil 5 Lot 74 / Zhang Huan (b.1965) To Raise the Water Level in a Fish Pond (Middle) 82 x 118 cm. (32 1/4 x 46 in.) <https://www.bonhams.com/auction/15501/lot/74/zhang-huan-b1965-to-raise-the-water-level-in-a-fish-pond-middle-82-x-118-cm-32-14-x-46-in/>

Postmodern fotoğrafçıların çalışmalarında dikkat çekmek istedikleri noktalardan biri de gerçekliği biçimsel olarak değil anlatısal olarak sorgulamak hatta yapı-bozuma uğratmaktır. Ne var ki Türkiye gibi modernleşmeci ülkelerde fotoğraf ve gerçeklik arasındaki bağlantıdan şüphe edilmeye başlama süreci dahi yeni yeni filizlenmektedir. Türkiye’de belgesel fotoğrafın bu denli güçlü olması da fotoğraf ve gerçeklik arasındaki güçlü bağlantıdan kaynaklanmaktadır. Oysa

¹⁰¹ A.g.e. / s.432

¹⁰² <https://www.bonhams.com/auction/15501/lot/74/zhang-huan-b1965-to-raise-the-water-level-in-a-fish-pond-middle-82-x-118-cm-32-14-x-46-in/>

belgesel fotoğraf çekiyor olmak anlatı sınırlarının zorlanamayacağı anlamına gelmemektedir. Anlatıyı belgesel fotoğraf aracılığıyla başarmış olan sanatçılardan biri de Gillian Wearing (1963 -) adlı İngiliz sanatçıdır. Wearing, çalışmalarına text eklemeyi bir bilgisayar programı ya da kolaj aracılığıyla değil doğrudan insanların eline sıkıştırdığı bir kağıt aracılığıyla yapmayı tercih eden bir sanatçıdır. 1992-93 yılları arasında ürettiği projesine “Başkalarının Söylemeni İsteddiği Şeyleri Değil Senin İstediklerini Söyleyen Tabelalar” adını veren Wearing’in fotoğrafları, gücünü, söylemi kendisinin değil modellerinin üretmesinden alır. Çünkü Wearing, yoldan geçen kişilerden o anda kafalarından geçen en baskın düşünceyi onlara verdiği kâğıda yazmalarını istemektedir. Onun öne çıkan fotoğraflarından biri olan “I’m Desperate”¹⁰³ adlı fotoğrafta (Şekil 8) kontrast kavramı Türkiye’deki fotoğrafın tekniksel bir sertliğinden ziyade düşünsel bir zıtlığın vücut bulmuş halini yansıtmaktadır. Kâğıtta yazan ve “Çaresizim” anlamına gelen “I’m Desperate”, modelin şık kıyafeti, ütülenmiş gömleği ve düzgün bağlanmış kravatı, güzelce taranmış saçları ve tıraşı, bakımlı elleri ve biçimli kesilmiş tırnaklarıyla hiç uymayan bir gerçekliği yansıtmaktadır. 2022 yılında Gardiyan’da yer verilen bir makalede¹⁰⁴ bu projede üretilen diğer fotoğraflarda benzer zıtlıkların ortaya çıkmasının İngiltere’de o yıllarda daralan ekonomiden artan petrol fiyatlarına ve işsizlik oranlarının artması etkisinin de büyük olduğu anlaşılmaktadır.

¹⁰³ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wearing-im-desperate-p78348>

¹⁰⁴ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/aug/15/im-desperate-how-gillian-wearing-exposed-our-innermost-thoughts>



Şekil 6 © Gillian Wearing, “Im Desperate” <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wearing-im-desperate-p78348>

Burada anlaşılması gereken temel noktalardan biri de dış görüntü ne olursa olsun düşünceler insana ait olduğu ve içinde bulunulan halle tutarlı olmak zorunda olmadığıdır. Ne var ki Türkiye fotoğrafında estetik için nasıl ki gerçeklik, güzellik ve ölçüler belirleyici unsurlarsa, anlatısal olarak da gösterilmek istenen ve görünen arasında -istemsizce de olsa- oldukça güçlü bağlar kurulmaktadır. Belki de bu durumu en iyi özetleyen anekdotlardan biri de Ahmet Haşim’in “Frankfurt Seyahatnamesi” adlı metninde gizlidir. Haşim’in hastalığının son günlerinde tedavi için gittiği Almanya’da yaşadığı bir şaşkınlığı içeren bu anekdot, Gillian Wearing’in “I’m Desperate” fotoğrafıyla birlikte okunduğunda hem Batı ve Doğu dünyasının bakış, perspektif ve algı farklarını ortaya koyması açısından hem de Türkiye’nin gerçeklik ve estetik ve temsil arasında kurduğu güçlü kültürel kodların açığa çıkarması bakımından büyük bir

önem taşımaktadır. Denemenin başlığının “Dilenci Estetiği”¹⁰⁵ olması da ayrı bir ironidir.

Ahmet Haşim, kaleme aldığı bu olayda Frankfurt caddelerinin en işlek yerlerinde gördüğü ve caddedeki diğer insanlardan ayırt edemediği iyi görünüşlü dilencilerden bahsetmektedir. Ona göre oldukça şık olan ve akşama kadar opera söyleyen bu dilencilerin günlük kazançları iyi bir alışveriş yapabilecek düzeydedir. “Yakın veya uzak bütün Doğu şehirlerinde böyle bir kılıkla dilenecek kişilerin toplayacağı tek şeyin hava ve yiyeceği tek şeyin dayak” olduğunu belirten Haşim, cümlesine şöyle devam eder: “Merhametli hanım veya efendi, sadakaya muhtaç adamın kendisine bu kadar benzer oluşuna tahammül edemez; kalbinin heyecan mekanizması harekete geçmek için, dilenciden, korkunç bir Lon Chaney makyajı ve tüyler ürpertici bir sahne tertibatı ister. Doğu estetiğine göre dilencinin ağzı ve dişleri olmamalı. El ve ayak yerinde demir çengeller şangırdayacak vehahut tahtalar takırdayacak, etlere gelişigüzel saplanmış birtakım kemik parçaları olacak. Eğer dilencinin kıyafeti yazın onu buram buram terletecek yağlı, paramparça bir hırka kışın da her yeri delik deşik ince bir gömlek değilse dilenciye sadaka verilir mi hiç?”. Haşim bir Alman’a “Bunlara nasıl acıyıp da para verebiliyorsunuz?” diye sorduğunda aldığı yanıt oldukça ilginçtir: “Mecbur olmadan el uzatabilecek bir Alman tasavvur edemeyiz. Onun için dilenen bir Alman, bizi kendine acındırmak için fazla yalana ve zillete düşmeğe muhtaç değildir. Bu bir hususi ahlak meselesidir. Fakat işe bir de akıl zaviyesinden bakalım: Dilenen bir insan, ne kadar alelade bir insana benzerse, bana o kadar yakındır; o nispette kolay derdini duyar, eksikliğini anlarım. Fakat her ne surette olsun, insan şeklinden çıkmış bir mahluk benim cinsimden değildir. Ona acıyamam! Doğu merhameti mantıksızdır!” Bu yanıt karşısında şoka uğrayan ve kızaran Haşim’in yanıtı da oldukça şaşırtıcıdır: “Biz dilencilere acımayız, onlardan korkarız. Bu korku dilencilerinin çirkinliği nispetinde artar. Çirkinliğin bir takım tehlikeli kudretler taşıdığına inanırız”. Haşim’in aktardığı

¹⁰⁵ Haşim, A. (2013). Frankfurt Seyahatnamesi (5. Baskı). YKY. İstanbul. S. 54.

bu ilginç vakada doğunun etik, estetik, gerçeklik ve temsil arasında kurduğu ilişki ve duygusal eğilimleri hakkında oldukça önemli ipuçları yakalamak mümkündür. Eğer bu anekdotu Türkiye’deki fotoğraf anlayışına uyarlarsak benzer görüşlerin fotoğrafta da hala karşılık bulduğunu görmek hiç de zor değildir.

Eğer Türkiye’de bir dilenci fotoğrafı çekeceksek fotoğrafa bakacak kişilere onun dilenci olduğuna inandırmamız için -Haşım’in de bahsettiği gibi- gerçeklik ve temsil arasında ciddi bağ kurmamız, yani dilencinin kıyafetinden bedenine bin türlü kusuru olması gerekmektedir. Bu yüzden bizdeki estetik ve gerçeklik arasındaki ilişki hâlâ paraleldir. Ayrıca onun dilenci olduğuna inanmamız için onun bizden çok daha kötü giyimli ve aşağı durumda olması gerekmektedir. Çünkü Türkiye gibi toplumlar bir taraftan Almanların aksine “kişi bu kadar yoksul olmasa neden kendini bu hallere düşürsün” fikrinden yola çıkarken, dilencisi de “eğer şık giyinirsem ve güzel görünürsem insanlara muhtaç olduğuma nasıl inandırırım” zihniyetiyle hareket etme eğilimindedir. Bu noktada ülkemizdeki temsil ve gerçekliğin etik tutarsızlıkları da ortaya çıkmaktadır. Bu anekdottaki son kavram Türkiye fotoğrafında sorgulanması gereken bir kavram olan “akıl”dır. Türkiye gibi Batılı olmayan ülkelerde fotoğraf izleyicisini de üreticisini de -hala- akıldan ziyade çoğu zaman duygular yönetmektedir. Bu kültürel kodlar, Türkiye’de fotoğrafın postmoderniteyle birlikte ortaya çıkan önemli kavramsal temalarla neden eşzamanlı ilerleyemediğini de açıklamaktadır. Özetle, Türkiye fotoğrafının tekniğe ve kurallara aşırı anlam yüklemesi, fotoğrafın yalnızca biçimsel olarak yerinde saymasına değil, aynı zamanda postmoderniteyle bütünleşmemesine; onun, sanatsal değerinin ve anlatısal gücünün de zedelenmesine yol açıyor gibi görünmektedir. Bu da bizleri çalışmanın en son ve en güncel olan sorusuna yönlendirmektedir: Dünya postmoderniteden sonra yapay zekâ çağına girmişken Türkiye’deki fotoğraf nerededir, nasıl konumlanacaktır ve bu bağlamda (olası) potansiyeller ve eğilimler nelerdir?

Yapay Zekâ ve Fotoğraf: Potansiyeller ve Eğilimler

Türkiye’de yapay zekânın gelişim sürecine ve fotoğrafla olan ilişkisine geçmeden önce, son beş yılda sosyal medya platformlarının geçirdiği dönüşümü değerlendirmek büyük bir önem arz etmektedir. Bu dönemde, YouTube, Instagram ve TikTok gibi görsel ve video ağırlıklı platformlar, metin temelli Facebook ve X gibi platformları kullanıcı sayısı açısından geride bırakmıştır. Datareportal¹⁰⁶ verileri de bu eğilimi doğrulamaktadır: Türkiye’de 18 yaş ve üzeri kullanıcılar arasında Instagram 55,9 milyon (%85,5), TikTok 40,2 milyon (%61,6) ve YouTube 57,5 milyon (%65,7) kullanıcıya ulaşmıştır. Bu durum, ülkemizin söz konusu platformların kullanımında dünya çapında üst sıralarda yer almasını sağlamaktadır. Bu görsel merkezli dönüşüm, fotoğraf sanatının ve kültürünün gelişimi açısından hem bazı fırsatlar hem de riskler barındırmaktadır. Sosyal medya kullanıcıları, çoğunlukla kişisel yaşam kesitlerini veya gündelik görüntüleri paylaşmakta; şehir, manzara ya da kültürel miras gibi temalar veya eleştirel içerikler nispeten geri planda kalmaktadır. Dolayısıyla son beş yılda görsel içerik üretimi, sözlü kültür karşısında oldukça baskın hale gelmiş; sosyal medya üzerinden üretilen milyonlarca benzer fotoğraf, çeşitlilik derinlik açısından sınırlı bir görünüm sunmaktadır. Günlük paylaşımda milyonları geçen fotoğraflar Türkiye’yi bu bağlamda kuşatarak sosyal medya platformları aracılığıyla neredeyse hepsi birbirine benzeyen insanlar, görseller, giyim tarzları, saç tipleri ve hatta beğeni düzeyleri üretmiştir.

Yapay zekânın elbette birçok pozitif tarafı da mevcuttur. Örneğin 2025 itibarıyla yapay zekânın görsel üretim yeteneklerinin çoğalması, teorik ve yazılı üretime geri dönüş için bir fırsat yaratmaktadır. AI destekli araçlar, kullanıcılarının fikirlerini, yorumlarını ve teorik perspektiflerini metin aracılığıyla ifade etmenin önünü açmaktadır. Bu bağlamda, yapay zekâ ve sosyal medya etkileşimi, doğru yönlendirildiğinde hem fotoğraf sanatını hem de

¹⁰⁶ <https://datareportal.com/reports/digital-2025-turkey>

sorgulamayı destekleyen bir sistem yaratmaya katkı sunabilir. Ancak mevcut koşullar ve kültürel eğilimler, bu potansiyelin her zaman olumlu biçimde kullanılmayacağını da göstermektedir. Örneğin, özellikle üniversite öğrencileri arasında araştırma süreçleri, yapay zekâ araçları aracılığıyla hızlı cevaplar elde etmeye dayalı bir yaklaşıma doğru evrilmektedir. Tartışan ya da ayrılık sürecinde olan bir çift artık birbirlerine gelen mesajları “ne demek istedi ve ne yanıt vermeliyim” şeklinde yapay zekaya yönlendirerek aldığı cevaplarla ilişkilerine yön verebilmektedir. Akademik alanda ise bazı tez ve araştırma çalışmalarında yapay zekâ kullanımının artması, dergilerin intihal ve içerik doğrulama uygulamalarını güçlendirmesine yol açmıştır. Hayatları birçok konuda kolaylaştırma potansiyeline sahip olan yapay zekâ araçları diğer yandan da zihinleri zorluktan uzak tuttuğu için zihinsel becerilerin azalmasına neden olmaktadır. MIT (Massachusetts Institute of Technology)’de bu yıl yapılan bir araştırma bu savı desteklemektedir¹⁰⁷. Araştırma, kişilerin yapmaları gereken işi yapay zekâ araçlarıyla hızlıca ve kolay yoldan yapmasının gerçek öğrenmeyi sağlayan bilişsel yükün en az %32 oranında azalttığını ortaya koymuştur¹⁰⁸. Gelecek yıllarda yapay zekâ destekli görsel üretimin toplumsal ve kültürel etkilerinin daha belirgin hâle gelmesi olasıdır. Mevcut veriler ve gözlemler, yapay zekâ ile üretilecek fotoğrafların ortaya çıkarabileceği bazı sorunların habercisi olarak değerlendirilebilir.

Birinci olası sorun, belgesel fotoğraf ve gerçeklik kavramları üzerine yeterince tartışılmamış bir toplumda, yapay zekâ aracılığıyla “gerçekten daha gerçek gibi görünen” görsellerin medyada ve sosyal medyada yönlendirici bir araç hâline gelme potansiyelidir. Bu durum, izleyicinin gerçeklik algısını şekillendirme ve bilgi aktarımını etkileme açısından dikkatle ele alınmalıdır. İkinci olası sorun ise fotoğraf sektörüne yönelik ekonomik ve profesyonel etkilerle ilgilidir. Yapay zekâ, yüksek maliyetli ekipmanlar ve uzun üretim

¹⁰⁷https://time-com.translate.google/7295195/ai-chatgpt-google-learning-school/?x_tr_sl=en&x_tr_tl=tr&x_tr_hl=tr&x_tr_pto=tc&x_tr_hist=true

¹⁰⁸ <https://www.egiteknoloji.com/chatgpt-beynimizi-nasil-etkiliyor.html>

süreçleri yerine, hızlı ve düşük maliyetli her türlü içerik üretimini mümkün kılmaktadır. Sosyal medya çağında, postmodern estetiğin etkisiyle çok büyük bütçeli prodüksiyonlara duyulan ihtiyaç zaten azalmış, beğeni biçimleri yön değiştirmiştir. Yapay zekâ ile üretilen içerikler, bu eğilimi daha da pekiştirerek fotoğrafçının emeğinin ve ekipmanının değerini yeniden değerlendirmeye mecbur bırakabilir. Dolayısıyla, yapay zekâ teknolojisinin fotoğraf alanına eklenmesi yalnızca yaratıcı ve estetik boyutlarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda toplumsal algı, ekonomik değer ve profesyonel uygulamalar üzerinde de etkiler yaratacaktır. Bu süreç hem bireylerin hem de sektörün adaptasyon stratejilerini yeniden gözden geçirmesini gerekli kılmaktadır.

Son yıllarda Türkiye’de sosyal medyanın hızlı yaygınlaşmasının temelinde, tüketim kültürünün etkisi belirleyici olmuştur. Ülkenin önde gelen giyim, yemek ve kozmetik şirketleri, reklam stratejilerini giderek daha fazla doğrudan bu platformlar üzerinden yürütmektedir. Neoliberal politikaların etkisiyle tüketimde yaşanan artış, ürün, yemek ve giyim gibi alanlarda fotoğrafın önemini artırmıştır. Buna karşılık, günümüzde yapay zekâ destekli araçlar, ürünlerin basit çekimlerle elde edilen fotoğraflarını, büyük prodüksiyonlarla çekilmiş gibi görseller hâline getirebilmektedir. Bu gelişme, özellikle stok fotoğrafçılığı alanında da önemli dönüşümlere işaret etmektedir. Artık şirketler, sunumlar, dergi kapakları veya sosyal medya içerikleri için stok¹⁰⁹ fotoğraflara başvurmak yerine, kendi ihtiyaçlarına uygun görselleri yapay zekâ araçlarıyla doğrudan üretme yoluna gitmektedir. Bu durum, fotoğraf üretim süreçlerinin hızlanması ve maliyetlerin düşürülmesi açısından önemli bir potansiyel taşımaktadır. Ancak fotoğraf sektörü açısından da ciddi bir düşüş yaşanma tehlikesi de hesaba katılmalıdır.

Yapay zekâ ve fotoğraf ilişkisinin en kritik boyutlarından biri de etik çerçevedir. Türkiye’de fotoğraf, tarihsel olarak Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan süreçte, toplumsal cinsiyet, etnik kimlik, ötekileştirme, adalet veya özgürlük gibi konulara dair geniş katılımlı farkındalıklar oluşturmada sınırlı

¹⁰⁹https://fotografium.com/stok-fotografciligi-nedir-nasil-para-kazanilir?srltid=AfmBOoqiGR-RcsImyIPDNw6LpVWoQFyAAAnGzsSiToR6BjAn2_OmgGOgi

kalmıştır. Bu bağlamda, yapay zekâ araçlarıyla üretilebilecek provokatif görsellerin sorumsuzca kullanılması ve yayılması, ayrımcılık, ötekileştirme ve toplumsal kutuplaşma gibi sorunları daha da derinleştirebilir. Benzer durumlar, yapay zekâ ve fotoğrafın medya, kültür, politik ve ticari ilişkileri üzerinden de düşünülebilir.

Öte yandan, yapay zekâ teknolojisinin elbette olumlu potansiyelleri de vardır ve gelecekte bu potansiyelin kullanımı daha kapsayıcı ve yaratıcı bir çerçeveye taşınabilir. Yapay zekâ, teorik çerçevede işleyen, şekillenen ve biçimlenen bir mekanizma olarak, fotoğraf pratiğiyle kurulan ilişkiler açısından önemli fırsatlar sunmaktadır. Türkiye’de fotoğraf pratiği genellikle teknik ve görsel üretime odaklanmış olsa da yapay zekâ araçları aracılığıyla hem teorik hem de kavramsal perspektiflerin geliştirilmesi mümkündür. Bu durum, fotoğrafçılara yalnızca sanatsal bir üretim değil, aynı zamanda fikirlerini ve toplumsal farkındalıklarını derinleştirme imkânı tanıyabilir. Dolayısıyla, Türkiye’de yapay zekâ ve fotoğraf ilişkisi, mevcut sınırlılıkları bir engel olarak görmek yerine, fotoğraf pratiğini teorik bakışla zenginleştirmek ve yeni üretim biçimlerini keşfetmek için bir fırsat olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda, yapay zekâ araçlarının bilinçli ve yaratıcı kullanımı hem bireysel fotoğrafçılar hem de topluluklar için sanatsal üretim kapasitesini artırıcı bir etki sağlama ihtimali de mevcuttur. Türkiye’de fotoğrafın kültürel kodları yapay zekâyla birlikte yeniden şekillenmektedir. Bu durum aynı zamanda yeni tartışma ve üretim alanları da açabilir. Örneğin, yapay zekâ ile üretilen fotoğrafların, geleneksel olarak gerçekliğe yakın imajlar üretme eğilimi taşıması ve teknik kaygılar doğrultusunda biçimlenmesi, bu çalışmaların sanatsal değerini tartışmaya açabilir. İlaveten bu tartışmalar, fotoğraf pratiğinin sınırlarını, kavramsal ve imgesel olanın tanımını yeniden değerlendirmek için bir fırsat da sunmaktadır. Eğer fotoğrafçılar bu fırsatı kullanmazlarsa Nvidia’nın CEO’su Jensen Huang’ın altını çizdiği üzere -işinizi yapay zekâyı değil, yapay zekâyı sizden etkili biçimde kullanan kişilere kaptıracaksınız¹¹⁰ tehlikesini

¹¹⁰ <https://www.instagram.com/reel/DFFK9yIuHK7/>

hatırlamaları gerekmektedir. Keza AI artık “gerçek”ten daha “gerçek” görünen imajlar üretmektedir. Bu bağlamda Ozan Yavuz’un henüz 2021 yılında yayımlanan “Novel Paradigm of Cameraless Photography: Methodology of AI-generated photographs”¹¹¹ (Kamerasız Fotoğrafçılığın Yeni Paradigması: Yapay Zekâ Tarafından Üretilen Fotoğrafların Yöntembilimi) adlı makalesi yapay zeka, fotoğraf ve gerçeklik bağlamında literatüre kazandırılmış önemli çalışmalardan biridir. Özetle, yapay zekâ taşıdığı riskler kadar fotoğrafçılara kavramsal derinlik, yaratıcı keşif ve ifade özgürlüğü kazandıracak bir potansiyel de taşımaktadır. Bu perspektifle ele alındığında, yapay zekâ ile üretilmiş projeler hem bireysel hem de toplumsal temelli sanatsal üretimlerin çeşitlenmesine katkıda bulunarak Türkiye’de fotoğraf kültürünün çok daha nitelikli biçimde dönüşmesini teşvik edebilir.

¹¹¹ Yavuz, O. (2021). Novel paradigm of cameraless photography: Methodology of AI-generated photographs. In Proceedings of EVA London 2021 (pp. 207-213). BCS Learning & Development Ltd. <https://doi.org/10.14236/ewic/EVA2021.35>
<https://www.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14236/ewic/EVA2021.35>

SONSÖZ YERİNE

Türkiye’de fotoğraf kültürü, estetik bir gelişim hikâyesinden ziyade, toplumsallığın bir ürünüdür. Bu toplumsallıkta fotoğraf her dönemde farklı kültürel kodlarla şekillenmiştir. Türkiye’de fotoğraf kültürü yalnızca teknik veya sanatsal açıdan değil; ideolojik bilinçle de örülmüş bir düşünme biçimidir. Türkiye’de fotoğrafın kültürel kodlarının kavramak, kişilerin ve kurumların kendini nasıl konumlandığı, kimlerin neyi göstermekten çekindiğini veya neyi görünür kılmayı seçtiğini anlamaktan geçer.

Osmanlı’nın son dönemlerinde başlayan modernleşme, fotoğrafı Batıya yetişmenin sembolü olarak görmüştür. Osmanlı, fotoğrafı bir gözetleme aracı ve tekelci bir güç aracı olarak kullanmıştır. Osmanlı’da fotoğraf iktidarın ve kudretinin göstergesidir. İktidara gölge düşürecek hiçbir imaj sergilenmemiş, basılmamış ve yayımlanmamıştır. Bu tarz girişimler olduysa da doğrudan kısıtlanmıştır. Cumhuriyet ise fotoğrafı kimlik inşasının ve modern yüzün vitrini haline getirmeye çalışmıştır. Ne var ki bu vitrin bazı yanlarıyla eksik bir temsil olarak biçimlenmiştir. Toplumsal farklılıklar, sınıfsal eşitsizlikler, kadınlar, azınlıklar, işçiler ve taşralılar çoğu zaman kadrajın dışında kalmışlardır. Bu hassasiyetli konular zamanla kadraja dahil edilse de büyük ölçüde belirli otoritelerin ya doğrudan ya da örtük sansür mekanizmaları doğrultusunda üretilebilmiştir. Bu nedenle Türkiye’de fotoğrafın kültürel kodlarının -zaman, mekan veya taraf fark etmeksizin- bir yanıyla da “görünmezliğin veya kısıtlamaların” sonucuyla biçimlendiği gerçeğini açığa çıkarmaktadır.

Modernleşme, bir yandan görsel netliği hedeflerken diğer taraftan düşünsel yapıları da biçimlendirmiştir. “İyi fotoğraf”, uzun yıllar boyunca teknik doğrulukla ölçülmüştür. Biçim ve içerik daima paralel şekilde ilerlemiştir. Oysa sanatın dünyadaki karşılığı ve üretilme biçimleri toplum, kültür, edebiyat, felsefe ve sanat kategorilerinin birlikte hareket etmesiyle ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Batıda sanat doğruluk, gerçeklik ve oranların yanı sıra, yapıları sarsma, bozma ve onları yeniden kurgulamanın da bir parçasıdır. Anlam arayışı olduğu kadar

anlamları sorgulama ve reddetmeyi de kapsamıştır. Benzer gelişmelerin Türkiye’de olmaması fotoğrafın kültürel kodlarının eksik ya da yanlış şekillendiğine değil; Türkiye’de fotoğrafın düşünsel yanlarının zenginleştirilmeye açık, verimli taraflarının da olduğuna işaret eder. Gerekli koşullar sağlandığında ortak bir dil yaratmanın imkânsız olmadığı da aşıkardır. Elbette bu noktada fotoğrafla ilgilenen herkese önemli görevler düşmektedir. Bu görevlerin en başında “eksik olanı güçlendirmeye çabalamak”, “yargılamaksızın katılımcı olmak” ve “köprüler kurmaya gönüllü olmak” gelmektedir.

Teori ve pratik ayrılmaz bir bütündür. Bu kavramların basit tartışmalar ve kutuplaşmadan ziyade kavramsal zenginliğin ve çeşitliliğin sembolüne dönüşebilir. Aynı durum fotoğraf eğitimi için de geçerlidir. Türkiye’de fotoğraf eğitimi, kökleri modernleşme politikalarıyla örülmüş bir kurum kültürüyle şekillenmiştir. Üniversitelerde fotoğraf eğitimi veren ondan fazla bölüm bulunmasına rağmen, bu bölümler arasında çok farklı yapısal farklar bulunmaktadır. Ancak çalışmanın da açıkça ortaya koyduğu üzere, bu kurumların “ekol” olarak nitelendirilmesini sağlayan teorik, pratik ve sanatsal ideallerin ve hedeflerin, her zaman tutarlılık göstermemektedir. Bu bağlamda kültürün, yalnızca kavramlarla şekillenmediği, insanla biçimlenen doğasıyla kendi yolunu bazen de kendi çizdiği net biçimde anlaşılmaktadır.

Akademik fotoğraf eğitiminin, öğrencileri biçimlendirmenin yanı sıra aynı zamanda onları özgürleştirme potansiyeli taşıdığı da oldukça önemli bir husustur. Diğer yandan üniversitelerde çalışan akademisyenlerin, aynı anda hem çok iyi bir sanatçı hem idealist bir eğitmen hem de çok iyi bir yazar olmaya zorlandığı bir sürecin içinde olduğunu da hatırla(t)mak gerekir. Bu mecburiyetler, sanat ve fotoğraf eğitiminde bazen yaratıcı üretimi daraltsa da bazen de çeşitliliğin artmasına sağlayabilme potansiyeli taşıdığı da unutulmamalıdır.

Türkiye’de fotoğraf dernekleri, 1980’lerden bu yana fotoğrafın toplumsallaşmasında ve geniş kitlelerle buluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu dernekler, fotoğrafın farklı kesimlerce öğrenilmesi ve paylaşılması için değerli bir zemin oluşturmuştur. Ancak zamanla bazı derneklerde, üretimden çok

tekrarın ön plana çıktığı bir anlayış gelişmiştir. Bugün birçok dernek, “hobi fotoğrafçılığı” çatısı altında biçimsel fotoğraf pratiklerini sürdürseler de özgün ve düşünsel üretim alanlarını daha fazla teşvik edebilecek potansiyele sahiplerdir. Derneklerde görev alan eğitmenlerin bir kısmı akademik formasyona sahip olmasalar da bu çeşitlilik aslında deneyimlerin paylaşımı açısından önemli bir fırsat da sunmaktadır. Bu noktada önemli olan, akademik bilgiyle pratik tecrübeyi bir araya getirerek daha üretken bir ortaklık kurabilmektir. Paylaşım ve öğrenme temelli ilişkilerin güçlendirilmesi; “usta-çırak” geleneğinin yeniden anlamlandırılması; fotoğrafın hem zanaat hem de sanat yönünü destekleyen daha kapsayıcı ekollerin oluşmasına katkı sağlayabilir. Böylelikle dernekler, yalnızca fotoğrafı öğretmenin yanı sıra aynı zamanda düşünceyi ve estetik duyarlılığı da besleyen yaratıcı alanlara dönüşebilir. Türkiye’de birçok dernek, son yıllarda genç üreticilere alan açarak fotoğrafın gelişimine önemli katkılar sunmaktadır. Farklı atölyeler, söyleşiler ve karma sergiler aracılığıyla yeni ifade biçimlerine fırsat tanınmakta, fotoğrafın hem teknik hem de düşünsel yönünü besleyen bazı damarlar genişlemektedir. Bu olumlu dönüşüm, fotoğraf alanındaki unvan ve statü tartışmalarını da daha yapıcı bir zemine taşıyabilir. “Akademisyen”, “fotoğrafçı”, “sanatçı” ya da “dernekçi” gibi tanımlar, birbirini dışlayan değil, aynı alana farklı katkılar sunan kimliklere dönüşebilir. Bu yaklaşımlar, fotoğraf alanında daha kapsayıcı, iş birliğine açık ve yaratıcı bir kültürün güçlenmesine katkı sunabilir. Böyle kapsayıcı bir ortam bilgi, deneyim ve üretim arasında köprüler kurularak, fotoğrafın hem toplumsal hem de sanatsal değerini daha da derinleştirebilir.

Sanatçıların, akademisyenlerin, öğrencilerin, amatörlerin ve izleyicilerin bir araya geldiği diyalog ortamları, fotoğrafın entelektüel dönüşümünü hızlandıracaktır. Bir ülkenin fotoğraf kültürü, yalnızca ödül kazanan eserlerle ve yazılmış teorik çalışmalarla değil, birbirini dinleyen seslerle de büyür. Fotoğraf, yalnızca bir temsil değil aynı zamanda bir ilişki kurma biçimidir.

Bugün Türkiye’de fotoğraf, teknolojik gelişmelerin, yapay zekânın, sosyal medyanın ve küresel kültürün etkisi altındadır. Ne var ki bu gelişmeler, bir tehdit

değil, aynı zamanda çok iyi de birer fırsattır. Yapay zekâ ile üretim yapan genç sanatçılar, belgesel sınırlarını aşan yeni görme biçimleri, kavramsal fotoğrafı yeniden tanımlayan düşünsel yaklaşımlar, Türkiye’de fotoğrafın geleceğine dair umut verici işaretlerdir. Bu umut, yalnızca bireysel üretimlerle değil; kolektif bilinçle birlikte büyüyecektir. Fotoğraf eğitimi, dernekler, üniversiteler, müzeler ve bağımsız inisiyatifler arasında kurulacak dayanışma ağları, fotoğrafın gerçek potansiyelini ortaya çıkaracaktır. Bu bağlamda, Türkiye’de fotoğrafın geleceği ne yalnızca akademinin ne derneklerin ne de sanatçıların tekeline değildir; aksine hepsinin buluşabileceği ortak akılda, mekânda ve bilinçtedir.

Türkiye’de fotoğraf kültürü üzerine düşünmek; geçmişini anlamak, bugünü kavramak ve geleceği birlikte kurma arzusunu içinde taşır. Fotoğraf, bu topraklarda hâlâ bir umut dilidir. Görmeye gönüllü olmak, değişimi mümkün kılmaya çalışmak demektir. Ve değişimi mümkün kılmaya çabalayan her teşebbüs, Türkiye’de fotoğrafın kültürel kodlarını şekillendirmek ve hatta dönüştürmek isteyen bir bilincin de işaretidir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2011). Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi (Çev. N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen, 6. bs.). İletişim Yayınları.
- Berk, E. (2023). *Bir Bilgi Aracı Olarak Fotoğraf: Sosyal Medya & Manipülasyon*. İzmir: Duvar Yayınları. 2. Baskı
- Barthes, R. (2014). *Camera lucida* (Çev. R. Akçakaya, 6. bs.). 6:45 Yayınları. S.39
- Bazin, A. (1960). *The Ontology of the Photographic Image*. In *What is Cinema?* (pp. 9–16). Berkeley: University of California Press.
- Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve simülasyon (Çev. O. Adanır, 6. bs.). Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Burgin, V. (2013). *Fotoğrafı Düşünmek* (A. Ünal, Çev.) [Thinking Photography]. İstanbul: Espas Yayınları.
- Derman, İ. (1988). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Erutku, B. Ü. (2017). *Fotoğrafın Temel Kavramları*. İstanbul: Espas Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Fransızca Aslından Çeviren: Mehmet Ali KILIÇBAY / İmge Yayınevi.
- Göle, N. (1996). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hacking, J. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (A. Bozkurt, Çev.) [The story of photography]. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Haşım, A. (2013). *Frankfurt Seyahatnamesi* (5. Baskı). YKY. İstanbul.
- Marcuse, H. (1990) *Tek Boyutlu İnsan. İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*. İdea Yayınları. 2. Baskı. Çevirmen. Aziz Yardımlı.

- Nietzsche, F. (2011) *Böyle Söyledi Zerdüşt–Herkes İçin ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap*-. Çevirmen: Mustafa Tüzel. İş Bankası Yayınları. 1. Baskı. Ağustos 2011
- Shiner, L. (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan.
- Tanpınar, A. H. (1946). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kalfagil, S. (2007). *Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon*. İlke Kitap.

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

- Akarçay, G. Ö. (2019). Sanat AŞ'den stok fotoğrafa: Fotoğrafik estetiğin piyasası. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1). Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/47243/595129>
DergiPark
- Akkaş, C., Bakırtaş, H., & Çiftçi, S. (2020). 'Narsistagram': Instagram Kullanımında Narsisizm. *Selçuk İletişim*, 13(1), 130-157. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/940315>
- Benjamin, W. (1993). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* (A. Cemal, Çev.) *Pasajlar* (s. 46-62). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. https://www.academia.edu/31556872/Walter_Benjamin_Tekniğin_Olanaklarıyla_Yeniden_Uretilbildiği_CağdaSanat_Yapıtı
- Berk, E. (2024). Postmodern Fotoğraf Eleştirisi ve Bağlam İlişkisi: Napalm Girl (Napalm Kızı) Fotoğrafı Örneği. *Kültür Ve İletişim*, 27(54), 353-376. S. 359. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3135457>

Berk, Ersin. “Resimden Fotoğrafa Dönüşen Estetik: Güzel, Cinsiyet, Ölüm.”
Sanat Yazıları, Kasım 2024; (51):490-504. - S. 492.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4043983>

Berk, Ersin. "Rusya - Ukrayna Çatışmasında Medyada Üretilen İşgal Söylemine Etik Bağlamda Bir Eleştiri". Akademik İncelemeler Dergisi 18 / 1 (Nisan 2023): 1-19. S. 9 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2536075>

Fahri Furat, Mehmet; Keskin, Ishak Girona 2014 : Arxius i Indústries Culturals / A(Nother) Quest For Power: Photographic Documentation In The Ottoman Empire / s.1
https://www.academia.edu/8847510/A_nother_Quest_for_Power_Photographic_Documentation_in_the_Ottoman_Empire

Güliden Sarıyıldız, “Osmanlı Bürokrasisinde Fotoğraflı Belge Kullanımı ve Parmak İzi Uygulaması”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, 47 (2009), 183-208. Akt: Ali Gözeller. Osmanlı’da Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri Koleksiyonu Millî Saraylar, Yıl: 2021, S: 21, s. 100-117 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2039528>

<https://abp.anadolu.edu.tr/tr/ders/icerik/245666/48>

<https://artdogistanbul.com/cindy-shermanla-kadinligin-binden-fazla-hali/>

<https://birikimdergisi.com/guncel/8220/selfie-narsisizm-kulturunun-bir-sempptomu>

<https://dergi.salom.com.tr/haber-190->

[august sander İnsanlar yaptıkları şeydir .html](https://dergi.salom.com.tr/haber-190-august-sander-insanlar-yaptiklari-seydir.html)

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3729839>

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cosmetic-surgery>

<https://fot-gsf.marmara.edu.tr/genel-bilgiler>

<https://fot-gsf.marmara.edu.tr/lisans-programi/haftalik-ders-programlari>

<https://fotografium.com/stok-fotografciligi-nedir-nasil-para->

[kazanılır?srsId=AfmBOoqiGRRcsImyIPDNw6LpVWoQFyAAAnGzsSiToR6BjAn2_QmgGOgi](https://fotografium.com/stok-fotografciligi-nedir-nasil-para-kazanilir?srsId=AfmBOoqiGRRcsImyIPDNw6LpVWoQFyAAAnGzsSiToR6BjAn2_QmgGOgi)

<https://gsf.deu.edu.tr/tr/fotograf/bolum-baskanindan/>
<https://gsf.deu.edu.tr/wp-content/uploads/2025/07/Fotograf.pdf>
<https://ipfslibrary.net/ipns/k51qzi5uqu5dilpz7m5l1k9sq15alyfmh27f352l3nz99j2e7urb77adivvumd/gilles-deleuze-felsefe-nedir.pdf>
<https://msgsu.edu.tr/akademik/guzel-sanatlar-fakultesi/bolumler/fotograf/>
<https://smarthistory.org/andres-serrano-piss-christ/>
<https://sonuc.tfsfonayliyarismalar.org/>
https://time-com.translate.goog/7295195/ai-chatgpt-google-learning-school/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc&_x_tr_hist=true
https://www-smithsonianmag-com.translate.goog/history/when-art-fought-law-and-art-won-180956810/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc
<https://www.aa.com.tr/tr/gundem/sosyal-medya-kullanicisi-sayisi-58-5-milyona-ulasi/3560857#:~:text=S%C3%B6z%20konusu%20rapora%20g%C3%B6re%2C%20T%C3%BCrkiye,milyona%20ula%C5%9Ft%C4%B1.%22%20ifadesini%20kulland%C4%B1>
<https://www.aa.com.tr/tr/kultur/deklansoruyle-zamani-durduran-foto-muhabiri-ara-guler/2713564>
<https://www.anafod.org/post/prof-dr-sabit-kalfagil-mimar-ve-foto%C4%9Fraf>
<https://www.bbc.com/turkce/articles/c0v0r3rd2jgo>
<https://www.besirkitabevi.com.tr/urun/aciklamali-fotograf-terimleri-sozlugu-9789754685046>
<https://www.birgun.net/makale/sanat-ve-sansur-uzerine-7101>
<https://www.biyografya.com/tr/biographies/teoman-5d7847e5>
<https://www.dazeddigital.com/photography/article/34062/1/your-ultimate-guide-to-nan>
<https://www.egiteknoloji.com/chatgpt-beynimizi-nasil-etkiliyor.html>
<https://www.eskiistanbul.net/tag/Othmar-Pferschy/>

https://www.espaskitap.com/fotografin-temel-kavramlari.php?utm_source=chatgpt.com

<https://www.istanbulmodern.org/basin-bultenleri/ozan-sagdic-fotografcinin-tanikligi>

<https://www.istanbulmodern.org/magaza/katalog-othmar-pferschy-cumhuriyet-in-isiginda-othmar-pferschy-fotograflari>

<https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=657&MevzuatTur=1&MevzuatTertip=5>

<https://www.moma.org/collection/works/81435>

<https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/2021/03>

<https://www.scribd.com/document/490290637/Arthur-C-Danto-Sanat-Nedir-pdf>

<https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Kurumsal/mevzuat/bilimsel-arastirma-ve-etik-yonetmeligi.aspx>

<https://www.youtube.com/shorts/-35JSdzNUPs>

https://www.youtube.com/watch?v=NNuVFprPsUo&t=300s&ab_channel=MedyascopeTV

https://www.youtube.com/watch?v=ppKWzV2f8FQ&ab_channel=K%C4%B1saK%C4%B1saElsefe

https://yenicecumhuriyetortaokulu.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/17/12/723206/dosyalar/2022_11/16163341_017-Sabahattin-Ali-Kurk-Mantolu-Madonna.pdf

Kaufmann, W. p.458. Source: <https://quotepark.com/quotes/767574-friedrich-nietzsche-there-are-no-facts-only>

Özbaş, İ., & Çeliksap, S. (2025). Conceptual art and aesthetics in photography. *Art Vision*, 31(54), 71-81. <https://doi.org/10.32547/artvision.1553127>

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4227865>

Özçelik, H. (2022). Osmanlı Devleti ve toplumunda fotoğraf ve fotoğrafçılık: İstanbul örneği [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, Türk Tarihi Anabilim Dalı, Yakın Çağ Tarihi Bilim Dalı]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=0F99D24F-C5F2-4FE9-900F-4E55B15D811F>

Sekula A. / The Body and the Archive, 1986 October Vol. 39 (Winter, 1986), pp. 3-64 (62 pages) Published By: The MIT Press

<https://www.jstor.org/stable/778312>

Sezer, I. Othmar Pferschy'nin Türk Fotoğrafına Etkileri / Aydın Sanat Yıl 7 Sayı 13 - Haziran 2021 (65 - 76) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1618268>

TFSF – Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (n.d.). *Kurumsal sayfalar / Genel bilgi*.

Erişim adresi: <https://tfsf.org.tr/tfsf.org.tr+2tfsf.org.tr+2>

Uzun, R. (2006). GAZETECİLİKTE YENİ BİR YÖNELİM: YURTTAŞ GAZETECİLİĞİ. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16, 633-656. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1723830>

Yavuz, O. (2021). Novel paradigm of cameraless photography: Methodology of AI-generated photographs. In Proceedings of EVA London 2021 (pp. 207-213). BCS Learning & Development Ltd. <https://doi.org/10.14236/ewic/EVA2021.35>
<https://www.scienceopen.com/hosteddocument?doi=10.14236/ewic/EVA2021.35>

Ersin BERK

1986'da Sakarya, Adapazarı'nda doğdu. Lisans tezini "İplikten Vitrine" adlı fotoğraf projesine dönüştürdü. Kültürel Çalışmalar ve Fotoğraf alanlarında yüksek lisans yaptı. Ulusal ve uluslararası yarışmalarda ödüller kazandı, birçok dergide makale ve bildirileri yayımlandı. 2021'de Bir Bilgi Aracı Olarak Fotoğraf: Sosyal Medya ve Manipülasyon kitabını yayımladı. 2024'te Türkiye'de Fotoğraf Eleştirisi teziyle Sanatta Yeterlik programını tamamladı, Tekinsiz adlı fotoğraf sergisini açtı ve "Yılın Kavramsal Fotoğraf Sanatçısı" ödülünü aldı. Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi'nde akademik kariyerine devam etmekte olan akademisyen, Görsel Kültür, Etkili İletişim ve Sunum Teknikleri, Yeni Medya, İnternet Haberciliği, Program Yapımcılığı ve Mobil Fotoğraf ve Fotoğraf Teknikleri dersleri vermektedir.

