

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI
GENEL GAZETECİLİK BİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KÜRESELLEŞMENİN
BİYOMETRİK SURETLERİ:**

ANDREAS GURSKY

Abdulkadir KARATAŞ

250160527

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Aslı YAPAR GÖNENÇ

İstanbul-2021

ÖZ
KÜRESELLEŞMENİN BİYOMETRİK SURETLERİ:
ANDREAS GURSKY

ABDULKADİR KARATAŞ

Bir ifade biçimi olarak fotoğraf, icadından günümüze etkisini her an daha da artırmaktadır. Sanayi devriminin ürünü diyebileceğimiz fotoğrafik görüntü, 20. yüzyılın son çeyreğinde sayısal teknoloji ile bir başka boyuta taşınırken, aynı dönemin bir başka olgusu küreselleşme de insanlık tarihinin bir diğer dönüm noktası olarak önümüze çıkmaktadır. Tanımı, tarihlenmesi ve son yıllarda uluslararası alanda yaşanan gelişmeler nedeniyle muğlak bir 'kavram', fotoğraf terimiyle 'gizli görüntü' (latent image) özelliği taşıyan küreselleşmenin her şeye karşın tüm yaşamsal alanı kapsadığı genel kabul görmektedir. Bu haliyle küreselleşme düşünürlerin, kuramcılarının sözel ifadelerinde yer bulurken, onun görüntüsel betimlemesi kimi sanatçıların ilgi alanıdır. Küreselleşmeyi fotoğraf diliyle ve sayısal teknolojinin olanaklarına başvurarak anlatan en önemli isimlerden biri de Andreas Gursky'dir. Gursky, küreselleşme ve sayısal fotoğrafın yolu kaba bir tarihleme ile 1990'ların başında ve Berlin Duvarı ekseninde kesişmesiyle bilinir. 1989'da yıkılan Berlin Duvarı dünyada sınırların kalkmasını sembolize ederken, duvarın doğusunda dünyaya gelip, sonra batısına göç eden Gursky'nin yüksek fiyatlar biçilen, devasa boyuttaki çalışmaları küreselleşmenin suretleri olarak nitelendirilir. Bu tezde sanatçının 'Amazon' fotoğrafı göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle ele alınarak, küreselleşmenin nasıl temsil edildiği irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Medium, Gösterge, Küreselleşme, Andreas Gursky

ABSTRACT
BIOMETRIC REFLECTIONS OF GLOBALIZATION:
ANDREAS GURSKY

Photography, which is a form of expression, increases its effect day by day since its invention. The photographic image, which is the product of the industrial revolution, has been moved to another dimension with digital technology in the last quarter of the 20th century. Globalization, another phenomenon of the same period, appears as another turning point in human history.

Globalization, which is an ambiguous 'concept' due to its definition, has the feature of 'latent image' in terms of photography covers the entire vital area.

While globalization finds a place in the verbal expressions of thinkers and theorists, its visual description has been the area of interest of some artists. Andreas Gursky is one of the most important names describing globalization by using the language of photography and the possibilities of digital technology. According to Gursky, the path of globalization and digital photography crossed in the Berlin Wall axis in the early 1990s.

The Berlin Wall, which collapsed in 1989, symbolizes the abolition of borders in the world. Gursky's gigantic work with high prices has been described as images of globalization. In this thesis, Gursky's 'Amazon' photograph has been examined by taking the semiotic analysis method into account and how it represents globalization.

Keywords: Photo, Medium, Indicator, Globalization, Andreas Gursky

ÖNSÖZ

Analog makinelerle fotoğraf çekilen, haberlerin daktiloda yazıldığı, mizanpaj kâğıdı, pikaj kartonu ve çinko kalıp sözcüklerinin kulaklarımızda uğuldadığı 'İki Kutuplu Dünya'da adım atmıştık gazeteciliğe... 1980'lerin ortası... 'Mektepli' gazeteciler olarak kendimizi mesleğin hızı ve heyecanına o denli kaptırmış olmalıyız ki, emeklilik günleri gelip çattıktan çok sonra bazı işleri yarım bıraktığımızın farkına vardık.

Bize göre bunların en önemlilerden biri de ders aşamasında kalan yüksek lisans çalışmamızdı. Biraz hayatın temposunu düşürme, biraz yeni bilgiler edinme ve bilgilerimizi güncelleme adına afla dönüp, yarım kalan işimizi tamamlama kararı aldık.

Bu tez o kararın bir ürünü olup, ömür çizgimizde önemli yeri olan ve araçları kadar, amaçları ve niteliği de hayli değişen 'iletişim'i bir 'medium' ve bir 'dönem' ile betimlemek istedik. Meslek hayatımızın önemli bir bölümünü 'mutfak'ta geçirmiş olmaktan kaynaklı yarım işlerimizden biri de fotoğraf olmuştur. O nedenle 'küreselleşme'yi bir görsel dil ustasının, Andreas Gursky'nin temsilleri üzerinden irdelemeyi yeğledik. Yoğun projeleri nedeniyle kendisine yönelttiğimiz soruları yanıtlayamadığı için anlayış beklentisini ifade eden Gursky ile yazışmalarımızda yardımlarını esirgemeyen Gagosian Sanat Galerisi'nden Victoria de Lambilly'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmalarımız sırasında yapıcı ve yönlendirici tutumuyla bizlerden desteğini esirgemeyen, bu tezin tamamlanması için bizi sürekli yüreklendiren danışman hocam Prof. Dr. Aslı Yapar Gönenç'e, "Ne oldu senin şu tez baba" iğnelemeleri kulaklarımdan gitmeyen oğlum Emre ve kızım Büşra'ya, ders ve tez aşamasında beni evdeki yükümlülüklerimden varestede kılan eşim Zeliha'ya en içten şükranlarımı sunuyorum.

Abdulkadir Karataş

İstanbul, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ	: ii
ABSTRACT	: iii
ÖNSÖZ	: iv
TABLolar LİSTESİ	: vii
GRAFİKLER LİSTESİ	: viii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	: ix
KISALTMALAR LİSTESİ	: x
GİRİŞ	: 1

BİRİNCİ BÖLÜM

LATENT BİR GÖRÜNTÜ OLARAK KÜRESELLEŞME

1.1. Küreselleşmeye Yaklaşımlar	4
1.2. Öngörülen Bir Gelecek Olarak Küreselleşme.....	10
1.2.1. Simülakralar.....	11
1.2.2. Kültür Endüstrisi.....	12
1.2.3. Teknik Yolla Yeniden Üretilbilirlik.....	13
1.3. Fotoğrafın Diliyle Küreselleşme.....	15
1.4. Küreselleşmede Sanatın Ederi.....	18

İKİNCİ BÖLÜM

SABİTLENMİŞ GÖRÜNTÜNÜN GÜCÜ: FOTOĞRAF

2.1. Kalıcı Görüntünün Öğeleri.....	28
2.1.2. Fotoğrafın İcadı.....	28
2.1.3. Daguerre ve Talbot'un Katkıları.....	29
2.1.4. Eastman ve Kodak.....	30
2.1.5. Sayısal Fotoğrafa Geçiş.....	31
2.2. Fotografik Görüntünün Serüveni.....	32
2.3. Medium Olarak Fotoğraf.....	35

2.4. Fotoğraf ve Sanat.....	40
-----------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜRESELLEŞMENİN TEMSİLLERİ OLARAK GURSKY FOTOĞRAFLARINA GÖSTERGEBİLİMSEL BAKIŞ

3.1. Göstergebilimin Doğuşu.....	48
3.1.2. Saussure'ün Yaklaşımı.....	48
3.1.3. Yan Anlam-Düz Anlam.....	50
3.1.4. Pierce'in Yaklaşımı.....	53
3.2. Bir Gösterge Olarak Fotoğraf.....	54
3.3. Görsel Çağın Dili Olarak Gursky.....	57
3.3.1. Sayısal Dil İle Gerçekliğin Özü.....	59
3.3.2. 'Yüce'nin Sağladığı Haz.....	62
3.3.3. Gursky Fotoğraflarının Kesişim Noktaları.....	63
3.4. Fotoğrafın Odaklandığı Temsil: 'Amazon'.....	70
3.4.1. Genel Betimleme.....	72
3.4.2. Göstergenin Anlatı Yapısı.....	75
3.4.3. Renk ve Doku Vurgusu.....	75
3.4.4. 'Amazon'un Gösteren-Gösterilen İlişkisi Üzerinden Anlamlandırılması.....	77
3.4.5. 'Amazon'daki Karşıtlıklar Örgüsü.....	79
SONUÇ	82
KAYNAKÇA	85

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo -1: 'Amazon' Fotoğrafında Gösteren-Gösterilen İlişkisi.....	77
Tablo -2: 'Amazon' Fotoğrafında Temel Kavramsal Karşıtlıklar.....	80



GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik -1: Saussure ve Peirce'e göre göstergebilimsel ilişki.	47
Grafik-2: Saussure'ün söz çevrimi (Ferdinand de Saussure, Genel Dilbilim Dersleri.....	50
Grafik -3: Hjelmslev'e göre fotoğrafta anlatım ve içerikleme (Kaynak: Prof. Dr. Alev Fatoş Parsa).....	51
Grafik -4: Barthes'in göstergeleri anlamlandırma şeması (John Fiske, "İletişim Çalışmalarına Giriş.....	52



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf -1: ABD Kökenli Hamburger Zincirinin Moskova'da İlk Şube Açılışı (1990).....	7
Fotoğraf -2: Gemi Enkazı ve İşçi “Titanic'in Ardından).....	16
Fotoğraf -3: “Beni Takip Et”.....	17
Fotoğraf -4: Joseph Nicephore Niepce: İlk Fotoğraf.....	33
Fotoğraf -5: “Steerage” Alfred Stieglitz.....	44
Fotoğraf -6: “Montparnasse” Andreas Gursky, Paris 1992.....	65
Fotoğraf -7: “Kuveyt Borsası-II” Andreas Gursky, 2008.....	68
Fotoğraf -8: “Amazon” Andreas Gursky, Arizona 2016.....	72

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
a.g.e.	: adı geçen eser
ASA	: American Standards of Associations
bs.	: baskı
C.	: cilt
Çev.	: çeviren
Ed.	: editör
S.	: sayı
s.	: sayfa
t.y.	: tarih yok
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri
vs.	: ve sair

GİRİŞ

Son 200 yıl insanlığın her bakımından büyük değişimler yaşıdığı, sosyal, siyasal, kültürel ve bilimsel alanlarda önemli gelişmelerin kaydedildiğı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu süreçte yukarıda saydığımız kavramların birbirlerini etkilemede daha belirgin bir hal aldığı sıkça tartışılmaktadır. Bilimin araçsallaşmasından siyasal-ekonomik erklerin kültüre yön vermesine, toplumsal yapıların farklılaşmasından teknolojinin insan yaşamı üzerindeki etkisine dek pek çok sorun hararetili tartışmaların kaynağı olmaktadır.

Kuşkusuz 19. ve 20. yüzyıldan önceki dönemlerde de benzer tartışmaların yaşandığı, insanlığın benzer sorunlarla karşı karşıya kaldığı tarihsel kayıtlarda, bilimsel araştırmalarda ve diğer kaynaklarda ifade edilmektedir. Ancak 20. yüzyıl ve 21. yüzyılın ilk çeyreğindeki durum, diğer dönemlerden önemli farklılıklar göstermektedir. Farklılığın en önemli nedeni bilim ve teknolojideki gelişmelerin hızı ve insan yaşamındaki etkisinin artması olarak tanımlanmaktadır.

Fotoğraf makinesinden telefona, rotatif baskıdan ilk radyo yayınlarına dek bugün hayatımızdaki birçok iletişim aracının temelini 1800'lü yılların ortalarında atıldığı bilinmektedir. Özellikle iletişim teknolojisinde yaşanan bu baş döndürücü süreci izleyen dönem ise kimi bilim insanlarında 20. yüzyıla 'iletişim çağı' adının uygun görülmesi kanaatini oluşturmaktadır.

İletişim ve ulaşım alanındaki gelişmelerle bugün insanlığın sorunları yerelliğın ötesine taşınmakta ve küresel bir görünüm kazanmaktadır. İnsanlık gelişmiş iletişim araçları ile tüm olup bitenden haberdar olurken, yine gelişmiş araçların mesafeleri kısaltıp, dünyayı bir 'küresel köy'e çevirmesi nedeniyle de ekonomiden kültüre, bireysel özgürlüklerden siyasal yapılara dek her şey yeni bir sürece evrilmektedir. Tüm bu gelişmeler karşımıza adına 'küreselleşme' denilen bir tür sistemi-düzeni çıkarmaktadır.

'Soğuk Savaş' döneminin ardından daha da görünür olmasına karşın,

herkesin üzerinde uzlaştığı bir tanımının henüz yapılamadığı belirtilen küreselleşme için milat olarak **Berlin Duvarı**'nın yıkılışı (1989) öne çıkmaktadır. Duvarın yıkılışı bir metafor olarak en azından sermaye için sınırların ortadan kalkışını sembolize etse de, belirsizlikler nedeniyle “...Küreselleşme kavramı adeta teorik olarak araçsal bir konuma gelmiştir.”¹ denilmektedir.

Kavrama ilişkin görüşler '*aşırı küreselleşmeciler*', '*küreselleşme karşıtları*' ve '*dönüşümcüler*' başlıkları altında toplanırken, küreselleşmenin hem pratiği hem simge ve imgeleri tüm yerküreyi sarmış bulunmaktadır.

Bu bağlamda, yıkılan Berlin Duvarı'nın doğusunda dünyaya gelen ve daha sonra ailesiyle Batı Berlin'e göç eden fotoğraf sanatçısı **Andreas Gursky**'nin (1955) işleri, küreselleşmenin görüntüleri olarak nitelendirilmektedir.

Fotoğraf kendisine atfedilen '*gerçekliğin temsili*', '*ifade biçimi*', '*görsel dil*', '*medium*', '*belge*' ve benzeri özellikleri nedeniyle günümüz dünyasında önemli bir yere sahip oluşuyla bilinmektedir.

Kimi kuramcılar fotoğrafın bugün metinlerle yarışır hâle geldiğini, görüntünün yazının yerini almaya başladığını söylemektedir. **Vilém Flusser** gelinen durumu,

*“Geçmişte metinler görüntüleri açıklıyordu, şimdi tersine fotoğraflar gazete makalesini görüntüleştirir... Geçmişte metinler egemenken, şimdi görüntüler egemen duruma gelmiştir”*²

sözleriyle açıklamaktadır.

Fotoğraf üzerine kuramsal yazılarıyla tanınan **Susan Sontag** da **Flusser**'i doğrulamaktadır:

¹ Füsün Kökalan Çımrın, “Küreselleşme Teorileri: Söylem ve İddialar”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2020, C. XXII, S. 3, s.1207

² Vilém Flusser, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, İstanbul, Espas Yayınları, 2020, s. 19

“...Görüntü envanteri ilk kez 1839'da oluşmaya başladı ve o zamandan beri hemen her şey fotoğraflanmış durumda (ya da bize öyle görünüyor).”³

Gursky'nin 1990'larda yaygın olarak kullanılmaya başlanan sayısal fotoğraf makineleri ve sayısal düzenleme programlarından yararlanarak ürettiği, dünyanın gelişmiş ülkelerine ait görseller bu bağlamda dikkat çekmektedir. Konu olarak devasa alışveriş merkezleri, havaalanları, borsa binaları, kitlesel spor, eğlence ve gösterileri işleyen **Gursky**'nin fotoğraflarını çok büyük boyutlarda basması ve anılan fotoğrafların çok yüksek fiyatlarla satın alınıyor olması da onu diğer fotoğraf sanatçıları arasında öne çıkarmaktadır.

'Küreselleşmenin görsel temsilleri' sorununun ele alındığı çalışmamızın birinci bölümünde küreselleşmenin tanımı, küreselleşmeye yaklaşımlar, birey, toplum, kültür, sanat ve siyasal yapılar üzerindeki etkisi değerlendirilmektedir.

İkinci bölümde bir iletişim mecrası (medium) ve sanat nesnesi olarak fotoğraf ele alınmakta; tarihi süreci, temsil niteliği, gerçeklikle bağıntısı, sanatsal nesne olma hali irdelenmektedir.

Üçüncü bölümde ise Gursky fotoğraflarının genel karakteristiği ortaya konulduktan sonra teknik, içerik, estetik açıdan sanatçının tüm işlerini temsil yeteneğine sahip 'Amazon' adlı fotoğrafı göstergebilim çözümlemesiyle irdelenip, sonuçlar üzerinden küreselleşmenin fotoğrafik açıdan nasıl temsil edildiği ortaya konulmaktadır.

³ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine** Çev: Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s. 1

BİRİNCİ BÖLÜM

LATENT* BİR GÖRÜNTÜ OLARAK KÜRESELLEŞME

Küreselleşme (Globalizm) kavramının tarih, tanım ve ortaya çıkışına ilişkin tartışmalar öteden beri sürmekle birlikte, günümüzde bu kavram ağırlıklı olarak ekonomik ilişkiler üzerinden kendini hissettirmektedir:

“Küreselleşme; kapitalist üretim ve tüketim mantığı içerisinde ve kontrolü altında dünyanın tektipleşmesidir.”⁴

Kavramın ilk dillendirilmesi **Marshall McLuhan**'ın kaleme aldığı '*Understanding Media*' adlı çalışmasındaki '*global köy*' terimine bağlanmaktadır.⁵ Bazı kaynaklar ise kavramı ABD'li **Zbigniew Brzezinski**'ye ve beraber çalıştığı ekonomistlere mal etmektedir. Bir başka görüş ise *London School of Economics* 'ten **Anthony Giddens**'in 'küreselleşme'yi 1980'li yıllarda ilk kez dile getirip yaygınlaştırdığı yönündedir.⁶

Giddens, küreselleşmeyi, '*sosyal ilişkilerin dünya ölçeğinde yoğunlaşması*' ve dolayısıyla herhangi bir ülkenin diğer ülkelerdeki olaylardan etkilenmesi; aynı şekilde o ülkedeki olayların da diğerlerini etkilemesi olarak formüle eder.⁷

Tüm bu tanımlar küreselleşmenin neden ve sonuçları konusunda bize birtakım bilgiler vermekle birlikte, onun kuramsal altyapısı, ideolojik örgüsü ve en nihayet hedefine ilişkin doyurucu bilgi vermekten uzak görünmektedir. Kısmen '*sermayenin*' yönetip yönlendirdiği bir süreç gibi ele alınsa da özellikle son 10 yılda

Rusya, Çin, Japonya, Almanya ve Hindistan gibi ülkelerin ekonomik ve siyasal

⁴ Ersan Ersoy, “Tarihsel Kapitalizmden Güncel Kapitalizme Küreselleşme”, Malatya, **Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları**, 2008, s.143

⁵ Can Bulubay, “Rock Kültürünün İstanbul'daki Yansımaları Üzerinden Küreselleşmenin Kültürel Boyutunun İncelenmesi: Kemancı Rock Bar Örneği” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul, 2018, s. 9

⁶ A. Bora Elçin, “Küreselleşmenin Tarihçesi”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012, s.2

⁷ Elçin, **a.g.e.**, s.3

* Gümüş tozları ve iyot ile sıvanmış metal levha, polyester ya da asetat tabanlı filmlerin pozlanması sonucu oluşan gizli görüntü.

alandaki hamleleri yeni tanımlara ihtiyaç göstermektedir. Bu ülkelerin stratejileri, küreselleşme için bugüne kadar çok büyük bir kesinlik ifade eden '*tek kutuplu dünya*' kavramını yeniden izah etmeyi gerekli kılmaktadır.

Berlin Duvarı'nın yıkılışından bir yıl sonra, 1990'da uluslararası hamburger zinciri McDonald's'ın Moskova'nın Puşkin Meydanı'nda ilk şubelerini açması⁸ Doğu-Batı gerginliğine son veren bir gelişme olarak değerlendiriliyordu (*Fotoğraf -1*). Bu ve benzeri gelişmeler küreselleşmenin kazanç hanesi kaydedilmesine karşı, aradan geçen yıllar rüzgarın tersine döndüğü düşüncesini uyandırmaktadır. Özellikle 2010 ve sonrasında yaşananlar yeni kutuplaşmaların ve gerilimlerin habercisi olarak yorumlanabilmektedir.

2011 sonrası Suriye'de yaşanan gelişmeler ile ABD, Rusya, Fransa ve bölge ülkeleri başta olmak üzere çok sayıda ülkenin konuya taraf olması, küreselleşme kavramını sorgulatan en önemli olaylardan biri olarak tezahür etmektedir. Bu gelişme bazı yorumcular tarafından aslında '*Soğuk Savaş*' döneminin kapanmadığı biçiminde değerlendirilmekte, ABD ile Rusya'nın karşı karşıya gelmesi üzerinden '*tek kutuplu dünya*' tezinin tutmadığına bir işaret sayılmaktadır.⁹

Bir NATO ülkesi olan Türkiye'nin yanı başında yaşanan Suriye olayları konusunda kimi zaman ABD, kimi zaman Rusya ile yakınlaşması da bu minvalde değerlendirilebilir.

Rusya ile Çin arasındaki ilişkiler de bu bağlamda değerlendirilirken, 2020 yılında İngiltere'nin Avrupa Birliği üyeliğinden ayrılması, daha ulusalcı bir çizgiye çekilmesi de bir başka örnek olarak nitelendirilebilir.¹⁰

⁸ Charles Maynes'e, "McDonald's Rusya'da 30. Yılında" (Çevirimiçi) <https://www.voanews.com/europe/mcdonalds-marks-30-years-russia#:~:text=The%20McDonald's%20%22Golden%20Arches%22%20first,never%20tasted%3A%20a%20McDonald's%20hamburger.> 4 Mart 2021

⁹ Cemal Tunçdemir, "Suriye'de Kim Kiminle Savaşıyor", <https://t24.com.tr/yazarlar/cemal-tuncdemir/suriyede-kim-kiminle-savasiyor,10229>

¹⁰ CNN Türk, "İngiltere AB'den Ayrıldı", (Çevirimiçi) <https://www.cnnturk.com/dunya/ingiltere-abden-ayrildi> 16 Şubat 2021

Rusya ile Ukrayna arasında baş gösteren kriz, Batılı ülkelerin konuya duyarlılığı, ABD'nin eski Doğu Bloku ülkeleri Romanya ve Bulgaristan üzerinden gelişmeleri yakın takibe alması ise daha yakın bir tarihte (Mart-Nisan 2021) gündemi işgal eden, küreselleşmeyi sorgulatan en sıcak gelişme biçiminde yorumlanabilir.

Tüm bu yaşananlar küreselleşmenin '*sosyal ilişkilerin dünya ölçeğinde yoğunlaşması*' tanımına uygun düşse de "*kontrollü tektipleşme*" görüşü ile örtüşmemektedir.

Fotoğrafçılık terimleriyle ifade edecek olursak bu durumda küreselleşme karşımıza bir '*latent image*' (gizli görüntü), daha iyimser bakışla '*flu*' (görüntünün net olmama hâli) bir resim olarak çıkmaktadır.

Varlığından kimsenin kuşku duymadığı, yaşamın her anına dokunan ancak tanımlanması ya da niteliği ve niceliği sorulduğunda üzerinde ittifak edilemeyen bir kavram şeklinde önümüze gelmektedir küreselleşme...

Esas itibarıyla teknolojik gelişmelerin mesafeleri kısaltıp ulaşımı kolaylaştırması ve buna bağlı olarak ekonomik gücü elinde tutan kesimlerin daha da güçlenmesi biçiminde özetlenebilecek küreselleşme; sosyal, kültürel ve siyasi yönelimlerin belirlenmesinde kendini göstermektedir. Bir anlamda yaşamı biçimlendirmek, bireyin konumunu tanımlamak ve her türden ilişkinin çerçevesini çizmek, 'küresel değerler'in alanı olarak değerlendirilmektedir.

Başta sermaye olmak üzere pek çok olgu ve kavramın sınırların ötesine taşması, ülkelerin birbirine yaklaşması küreselleşmenin en belirgin yanlarından biri olarak dile getirilmektedir. Bununla birlikte bu akışkanlığı, yer değiştirmenin, serbestiyetin aslında kime ne denli yarar sağlandığı konusu henüz yanıt bulunamamış bir sorun olarak ortada durmaktadır.

Küreselleşmenin tanımı konusundaki tüm bu yaklaşımların üç ana başlık altında toplanıp¹¹ küreselleşme kavramına yönelik değerlendirmelerin '*aşırı küreselleşmeciler*', '*küreselleşme karşıtları*' ve '*dönüşümcüler*' diye adlandırılmaları bugün yaygın bir anlayış olarak önümüze çıkmaktadır.

Fotoğraf – 1: ABD kökenli hamburger zincirinin Moskova'da ilk şube açılışı (1990)



Kaynak: “Sovyet McDonald's: Moskova'da ilk zincir mağazasının açılışı, 1990” (Çevirimiçi)
<https://tr.ariave.com/mcdonalds-sovitico-a-aber-596028> 5 Mart 2021

Ulus devletler döneminin kapandığına inanan aşırı küreselleşmecilere göre hükümetlerden daha akılcı davranan küresel piyasa, küresel politikanın yerini almaktadır. Bu bir anlamda devletlerin yerine parasal güce sahip kimi yapıların ikame edilmesi, onlar eliyle yeni bir dünya düzeni kurulması biçiminde de yorumlanmakta ve genel itibariyle yoğun tepkileri de beraberinde getirmektedir.

Kavrama tamamen karşı olan ve zaman zaman '*kuşkucular*' olarak da adlandırılan '*küreselleşme karşıtları*’ ise dünyada yeni bir kavram olmadığı görüşünden hareket etmektedir. Bu görüşü savunanlar, küreselleşme adına atılan her

¹¹ Veysel Bozkurt, “Küreselleşme, Kavram, Gelişim ve Yaklaşımlar”, çevirimiçi
https://www.researchgate.net/publication/331413686_KURESELLESME_Kavram_Gelisim_ve_Ya_klasimler 16 Şubat 2021

adıma ihtiyatla yaklaşmayı benimseyip refah devletinin yok edileceği, küçük devletçiklerin ortaya çıkarılacağı tezini öne sürer.

Son olarak '*dönüşümcüler*' diğer iki grubun aşırı tepkilerini dengeleyecek bir yaklaşım içerisindedir. Başını **Anthony Giddens**'in çektiği bu grubun temel çıkış noktası ise günümüzde olay ve olguların '*iç işleri-dış işleri*' biçiminde sınıflandırılmayacak ölçüde değişime uğradığı ve bunun bir noktadan sonra kaçınılmaz olduğu yönündedir.

İtici gücü ekonomik fayda olarak gösterilen küreselleşme, hızlı ulaşım ve iletişimi araç; insan, para, mal, bilgi, inanç, imaj ve düşünceyi özne olarak kullanmak suretiyle kendini gerçekleştirme ve yerelin yerine geçmektedir.¹²

Küreselleşmenin tam olarak yerelin yerine geçtiğini kabul etmeyen görüşlerin de varlığı bilinmektedir. Bu görüş taraftarlarına göre süreç içerisinde yerelin önemi daha da ortaya çıkmış ve küresel ile yerelin karşılıklı olarak birbirlerini etkilediği gözlemlenmiştir. Bu etkileşimi konu üzerinde çalışmalar yapan **Roland Robertson** (global-lokal=glokal ve küresel-yerel=küyerel) '*glokal*' yani '*küyerel*'¹³ biçimde kavramlaştırmış olup ona göre bu kavramın en uygun gözlendiği yer Japonya'dır. Uluslararası lokanta zincirlerinin kendilerine özgü mönülerini her ülkede, o ülkenin yerel tatlarıyla harmanlamaları da örnek olarak gösterilebilmektedir.

Küreselleşmeye yönelik olumlu ya da olumsuz yaklaşımları taşıyanların üzerinde uzlaştıkları ortak nokta ise kavramın bir '*sistem*'e işaret etmesi olarak görünmektedir. Dünya ölçeğinde kendini kabul ettirme çabasındaki bir sistemin ilgi alanının salt ekonomi ile sınırlı kalmadığı; kültürden spora, siyasetten sanata dek her etkinlikte var olmayı denediği, üzerinde ittifak edilen bir başka gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹² Murat Cemal Yalçın, "Ders 1: Küreselleşme" (Çevirimiçi) <https://medium.com/küreselleşme-ve-dönüşüm/ders-1-küreselleşme-e3e7db07a5aa> 18 Şubat 2021

¹³ Gülbin Özdemir Akarçay, "Glokalleşme Bağlamında Vernakular Fotoğraf: Aile Albümleri" **Akdeniz İletişim Dergisi**, 2015, S.24, s. 89

Yaşamı kuşatan küreselleşmenin ekonomi, politika ve sosyal ilişkiler kadar sanatsal çalışmalar üzerinde de bir egemenlik kurduğu dönemin başından itibaren sıkça dillendirilmektedir. Hem teknolojik gelişmeler hem de yeni dönemin sanat üzerindeki etkinliğinin günümüzden çok önce kimi kuramcılar tarafından bir öngörü olarak çalışmalar konu edinildiği bilinmektedir.

Bu çerçevede küreselleşmenin ayak sesleri ya da kimi düşünürlerin sürecin evrildiği yere ilişkin öngörülerine değinmeden geçmenin çalışmamızda bir eksiklik oluşturacağı düşüncesindeyiz.

Sanatçının eserlerini ortaya koymasında, kendi donanımı kadar içinde yaşadığı kültürün, çevresel etkenlerin ve yaşadığı dönemin katkısı tartışılmaz. Çalışmamıza konu olan **Andreas Gursky**'nin işleri, bu perspektiften de öneme sahiptir. Gursky kendi bakış açısı ile bize, kuramsal görüşlerle tanımlanan küreselleşmenin görüntüsel hallerini sunmaktadır.

Öyle ki, öngörülerin aktarılmasında kullanılan kimi kavramların onun işlerinde kendini bulduğunu söylemek çok abartılı olmasa gerek.

Küreselleşme öncesi ve sonrasında özellikle kültür ve sanat alanında dillendirilen '*tüketim toplumu*', '*simülakrlar*', '*aura*', '*kültür endüstrisi*', '*teknik yeniden üretim*' vb. kavramların **Gursky** fotoğraflarının irdelenmesinde önemli katkısı olacağı açıktır. Hatta bu kavramların birçoğunun hem içerik hem biçim açısından sanatçıya esin kaynağı olduğunu söylemek abartı olmaz. Bir bakıma **Gursky**'nin işleri 'küreselleşmenin kilit kavramlarından 'tüketim toplumu'nun fotoğraf makinesi gibi 'teknik yeniden üretim'in gözde araçlarından biriyle simüle edilmesi'dir.

Küreselleşmeyle birlikte bilgiye ulaşım, iletişim ve ulaşım hizmetlerinin ucuzlaması her ne kadar bireye bir konfor sağlamış ise de bu konforu sağlayan yapının bireylere '*sanal bir özgürlük*' ve '*tercih hakkı*' adı altında sunduklarının birer aldatmacadan öteye gitmediği öteden beri öne sürülmektedir. En azından

küreselleşme karşıtları bu görüşü taşımaktadır.

Üstelik bu eleştirel yaklaşımlar Berlin Duvarı'nın yıkılmasından çok önce, dengenin Doğu Bloku aleyhine gelişmesi sürecinde gözlenmekte ve küreselleşmenin zirve yaptığı 1990 ve 2000'li yıllardaki uygulamalarla adeta teyit edilmektedir.

1.2. Öngörülen Bir Gelecek Olarak Küreselleşme

Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve Doğu Bloku'nun çöküşü¹⁴ ile adeta önü açılan küreselleşmeye yönelik ilk eleştiriler için *'sonun başlangıcı'*nin öngörülmesi demek mümkündür ve bu konuda başı *Frankfurt Okulu'*na mensup düşünürler çekmektedir. Bu ekolün önemli isimlerinden **Teodor Adorno** ve **Max Horkheimer**'in kaleme aldığı *“Aydınlanmanın Diyalektiği”*, **Jean Baudrillard**'ın *“Simülakrlar ve Simülasyon”*, *“Tüketim Toplumu”*, **Herbert Marcuse**'un *“Tek Boyutlu İnsan”*, **Walter Benjamin**'in *“Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı”* gibi eserler bir kapitalizm eleştirisinin ötesinde, küreselleşme olgusuna projeksiyon yapar nitelikte olmalarıyla dikkati çekmektedir.

Karl Marks'ın aksine ekonomiden çok *'kültürel üstyapı'*yı irdeleyen düşünürler, *'bilimin araçsallaşması'*, *'özerk bireyin yok alması'*, *'bilginin yerini reklam ve tanıtımların alması'*nin yanı sıra, insanların tektipleştirilmesini gündeme taşımaktadırlar.

Frankfurt Okulu'nun diğer üyeleri gibi kapitalizmin sanıldığıının aksine özgürlükçü değil, totaliter bir sistem olduğunu vurgulayan **Marcuse**, üretimin tek amaç olduğu bu sistemin insanı tek boyuta indirgeyip yabancılaştırdığı tezini savunmaktadır.¹⁵

Horkheimer bu durumu, *“Endüstri toplumunun son aşamalarında varlıklı*

¹⁴ Elçin, **a.g.e.** s.9

¹⁵ Ceren Kalfa “Mark, Lukacs ve Marcuse'ta Yabancılaşmanın Sebep ve Sonuçları”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s. 72

anne babalar bile çocuklarını mirasçıları olmaktan çok gelecekte kitle kültürüne uyum sağlamak yönünde yetiştiriyorlar.”¹⁶ diye ifade etmektedir.

Düşünüre göre, aile kurumu endüstriyel gelişimle birlikte çözülmüş ve özel yaşam boş zamana evrilmiştir:

“...Boş zamanın son ayrıntısına dek denetlenen ruhsuz uğraşlara, spor sahasındaki ve sinemadaki, çok satar kitaplardaki ve radyodaki hazlara dönüşmesiyle, insanın iç dünyası da ortadan kaybolmuştur.”¹⁷

1.2.1. Simülakrlar

Fotoğrafın bir iletişim mecrası, medium olduğu gerçeğinden yola çıkarsak; onun da diğer iletişim araçlarının sahip olduğu kimi özellikleri taşıdığına hükmedebiliriz. Bunun bizi ister istemez Baudrillard'ın saptamalarıyla karşı karşıya getirmesi kaçınılmazdır.

İletişim sürecini '*gerçeğin yerini alarak gerçeğe son veren bir model*' olarak niteleyen **Baudrillard**, sürecin bunu yaparken '*iletişim aracının bir biçim olarak kendi gücünden de yararlanarak gerçeği dönüştürdüğüne*' dikkat çekmektedir.”¹⁸

İşte tam bu noktada, yani '*gerçeğin yerini alma*' ifadesini **Baudrillard**, '*simülakr*' kavramı olarak devreye sokar. Ona göre,

“*Hakikati gizleyen şey simülakr değildir. Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simülakr hakikatin kendisidir.*”¹⁹

Bağlamından kopartılmış birer temsil olan, üstelik de sayısal düzenlemelere

¹⁶ Max Horkheimer, **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.488

¹⁷ Horkheimer, **a.g.e.**, s.489

¹⁸ Yıldırım Ürün Önk, “Baudrillard Perspektifinden Bir Kitle İletişim ve Sanat Aracı Olarak Simülasyon Evreninde Televizyon”, **Selçuk İletişim Dergisi**, 2009, S. 4-5, s. 208

¹⁹ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon** (6. Basım), Çev: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011,s. 12

maruz kalmış fotoğrafların yukarıda dile getirdiğimiz nitelikleri taşıyor olması dikkat çekmektedir.

Ünlü düşünür 'dondurulmuş çocuksu evren'i tanımladığı Disneyland örneği ile tezini açıklarken, konumuza daha uygun '*hipermarketler*' olgusuna da dikkati çeker. **Gursky**'nin fotoğraflarına da konu olan devasa alışveriş merkezleri **Baudrillard**'a göre tüketim merkezi olmanın çok ötesinde anlamlar taşımaktadır:

“Burada sergilenen nesnelere özgün bir gerçeklikten yoksundur; bir başka deyişle önemli olan onların geleceğe özgü toplumsal ilişki modelini andıran seriler, daireler ve seyirlik şeyler şeklinde düzenlenmiş olmalarıdır.”²⁰

Baudrillard günümüz AVM'lerinin öncülleri olan hipermarketlere ilişkin görüşlerini açıklarken de buraların birer '*toplumsal kültür yaratma yerleri*' olduğunu savunur.²¹ ABD merkezli McDonald's'ın Doğu Bloku'nun çöküş sürecinde Moskova'da 'bayrak göstermesi' bir temcimsel etkinliğin ötesinde aynı zamanda kültür ihracı olarak da değerlendirilebilir. Düşünür aynı kırılmanın sanat alanında da yaşandığına hükmetmektedir. **Baudrillard** küreselleşmenin büyük ivme kazandığı 1990'lı yıllarda kaleme aldığı "*Sanat Komplosu*" başlıklı makalesinde sanatın nedenlerinin ortadan kalktığını öne sürer ve çağdaş sanatın hiçbir anlam ifade etmediğini savunur.

1.2.2. Kültür Endüstrisi

Baudrillard'ın tezinden hareketle, düşünürün öngörülerinin aslında gerçekleştiğini ve küreselleşme sürecinin insanlığı '*kültür endüstrisi*' kavramı ile buluşturduğunu söyleyebiliriz.

“Kültür Endüstrisi kavramı, 1947 yılında Baudrillard'ın da kendisinden çok etkilendiği Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in Aydınlanma'nın

²⁰ Baudrillard, **a.g.e.**, s.113

²¹ Baudrillard, **a.g.e.**, s.110

Diyalektiği isimli çalışmalarında kullanılmıştır."²²

Kültür ve endüstri sözcüklerinin birlikte anıldığı, 1940'larda ortaklaşa kaleme aldıkları makale ile geniş yankı uyandıran **Horkheimer** ve **Adorno** sanatın metalaştığı inancını taşır. Bununla da yetinmeyip, kültür endüstrisini kitleleri aldatmanın bir aracı olarak nitelerler. Makalenin adından da anlaşılacağı üzere (*Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma*) iki düşünür de sürece kuşkuyla yaklaşmaktadır. Onlara göre dönemin etkin iletişim ve eğlence araçları sinema ve radyo tek tip insan yetiştirme yönünde kullanılmaktadır. **Adorno** "*Tüm kültür endüstrisi pratiği, kâr güdüsünü dolaysız olarak kültürel formlara aktarır.*"²³ der ve bu durumu '*kiteselleşme*' olarak görür. Çünkü, herkes aynı şeyi sorgulamadan tüketmektedir.

Edebiyat eleştirmeni ve düşünür **Walter Benjamin** ise sanat eserinin herkese ulaşabilir olma durumunu "*demokratikleşme*" olarak görür.

1.2.3. Teknik Yolla Yeniden Üretilirlik

Benjamin yukarıda ifade edilen eleştirileri modern kentlerin oluşumu, alışveriş merkezleri ve sanat eserlerinin teknik yolla yeniden üretimi üzerinden ele alır. Ona göre her alanda görülen metalaşma sonucu mallar birer fetiş, alışveriş merkezleri ise kapitalizmin kutsal mekanlarına dönüşmüştür.

Ünlü düşünür, endüstrileşme ile varlık gösteren '*teknik yolla yeniden üretim*' nedeniyle sanat eserinin '*aura*'sını kaybettiğini ancak, bunun sanatı politikleştirme gibi bir getirisinin olduğunu savunmaktadır.

Sanat eserlerinin yeniden üretiminin çok eski dönemlere dayandığını, grafik

²² O. Gürdal, N. Boratav, "Kültür Endüstrisi Bağlamında Sanat Eserinin Tecimselleşmesi ve Metanın Estetize Edilişi", **Yıldız Journal of Art and Design**, 2016, C. 3, S.2, s. 98,

²³ Teodor Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", Çev: Bülent O. Doğan, **Cogito Dergisi**, Yaz 2003

sanatında tahta baskının kullanımıyla ilk kez teknik üretimin gündeme geldiğini ifade eden Benjamin, fotoğraf ile bunun daha ileri bir aşamaya taşındığı inancındadır²⁴. Teknolojik gelişmelere paralel bir biçimde yaygınlaşan ve bir tür endüstriye dönüşen fotoğrafçılık 'çoğaltma' yönteminin en pratik alanlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir sanat yapıtının '*benzersiz*' (unique), '*şimdi*' (yapıtın nesnesi olduğu tarihenin izini taşıması) ve '*burada*' (belirli bir mekândaki özgün varlığı) niteliklerini taşıdığını aktaran Benjamin, teknik yolla yeniden üretimlerde bunların ortadan kalktığını söyler²⁵.

'*Aura*' sözcüğü ile tanımladığı '*şimdi ve burada*'lık niteliğinin yeniden üretimlerde söz konusu olamayacağını dile getiren düşünür, bunun da sanatı politikleştirceğine inanır.

*"Yeniden üretimin sanatı politikleştirceği görüşü, Benjamin'in en önemli öngörülerinden biridir. Sanatın politikleşebilmesi için her şeyden önce aura'nın yeniden üretimler yoluyla ortadan kalkması gerekiyordu."*²⁶

Teknik yeniden üretimle (çoğaltma) sanat eseri bir yandan daha geniş kitlelerin görebileceği bir konuma ulaşırken, kopyaları da her noktaya yayılmaktadır. Yapıtın artık alınıp satılabilir bir ürüne dönüşmüş olması; bir başka ifadeyle tüketim nesnesi biçiminde görünmesi ise teknik yeniden üretimin olumsuz yanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik sanat anlayışında önemli yer tutan 'biriciklik' niteliği ortadan kalkmaktadır.

²⁴ Walter Benjamin, **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, Çev: Gökhan Sarı, İstanbul, Zeplin Kitap, 2015

²⁵ Benjamin, **a.g.e.**, s. 13.

²⁶ Nadir Buçan, "Belgesel ve Toplumsal Belgeselci Fotoğrafı Walter Benjamin'le Okumak", Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, 2014, s. 156

1.3. Fotoğrafın Diliyle Küreselleşme

Her ne kadar 'küreselleşme' kavramı için net bir tarih ortaya konulmasa da, kimi gözlemciler Berlin Duvarı'nın yıkılışı (1989) ile başlayan süreci bu kavramın pratikteki miladı olarak kabul etmektedir. En azından küreselleşmeye ilişkin fotoğraflık çalışmalarda Doğu ve Batı Berlin'in birleşmesini esas almak yaygın bir görüş olarak kendi göstermektedir. Bu birleşmenin liberal kapitalizmin birçok ülkede egemen olması ve tek kutuplu bir dünyaya işaret etmesi de yine yaygın kabul gören düşüncelerden biri olarak vurgulanmaktadır.

Francis Fukuyama durumu değerlendirirken *'tarihin sonu'*ndan bahisle, artık büyük ideolojilerin yeryüzünden silineceğine dikkati çekmektedir.²⁷ Liberal demokrasi ve serbest piyasa ekonomisinin zaferine dönük bu saptama aslında 'ideal olan'a ilişkin bir temenni biçiminde algılanmaktadır.

Küreselleşmenin hız kazandığı ya da görünür olduğu dönem bir anlamda dünya tarihinde kırılma noktasıdır. 1990'ların başından itibaren hemen her alanda bu 'yeni sistem'in izlerine rastlanmaktadır.

Gelişmelerden kültür ve sanatın etkilenmesi de doğal bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Berlin Duvarı'nın yıkıldığı yıl Fransa'da düzenlenen *"Dünyanın Büyücüleri"*²⁸ (Les Magiciens de la Terre) adlı sergi sanatın da küreselleşmeye başlamasının önemli örneklerindedir. Sergiye Batılı sanatçıların yanı sıra ilk kez Çin'den de sanatçıların katılmış olması, etkinliğin küresel bir niteliğe kavuştuğu biçiminde yorumlanmaktadır. *"Sergilerin yüzde 80'inin dünyanın yüzde 80'ini görmezden gelmesi"* sorununa dikkat çekmeyi hedefleyen etkinlikle Doğu ve Batılı sanatçıların ortak sayıda temsili öngörülmekteydi.

Söz konusu dönem, bir yandan teknolojik gelişmelerle fotoğrafı etkilerken,

²⁷ Şule Şahin Ceylan, "Francis Fukuyama ve Tarihin Sonu Tezi", **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2016, S.10, Güz, s. 234.

²⁸ Maureen Murph, "From Magiciens de la Terre to the Globalization of the Art World: Going Back to a Historic Exhibition" (Çevirimiçi) <https://journals.openedition.org/critiquedart/8308?lang=en>

bir yandan da fotoğraflık imgelerle kendi temsillerinin üretimine yol açmaktadır. Bu etkileşimin ilk örneklerinden biri olarak deniz ticaret alanlarını fotoğraflayan (*Fotoğraf-2*) ve bu alanlara ilişkin yazılar yazan **Allan Sekula**'nın "*Balık Öyküsü*" adlı eseri gösterilmektedir. 2012'de ülkemizde açtığı "*Birleşmeyen Filmler: 1972-2012*" adlı sergisiyle Türkiye'deki sanat çevrelerinin de gündemine giren **Sekula**'nın kendisine konu olarak neoliberal ekonomi sonrası yaşamları olumsuz etkilenen kitleleri seçtiği bilinmektedir.²⁹

Almanya'nın Kassel kentinde açılan ve her beş yılda bir düzenlenen '*Documenta*' fuarlarının 9.'sunun ağırlıklı olarak fotoğrafın tartışıldığı bir etkinlik olarak geçmesi, küreselleşme ve sanat ilişkisinin irdelendiği bir başka örnek olarak hatırlanmaktadır.

Fotoğraf –2.: Gemi Enkazı ve İşçi, "TİTANİK'in ardından" İstanbul (Fotoğraf: Allan Sekula)



Kaynak: "Allan Sekula" (Çevirimiçi) <https://www.artsy.net/artwork/allan-sekula-shipwreck-and-worker-istanbul> 5 Mart 2021

Andreas Gursky'nin bu fuardan iki yıl önce sayısal manipülasyon

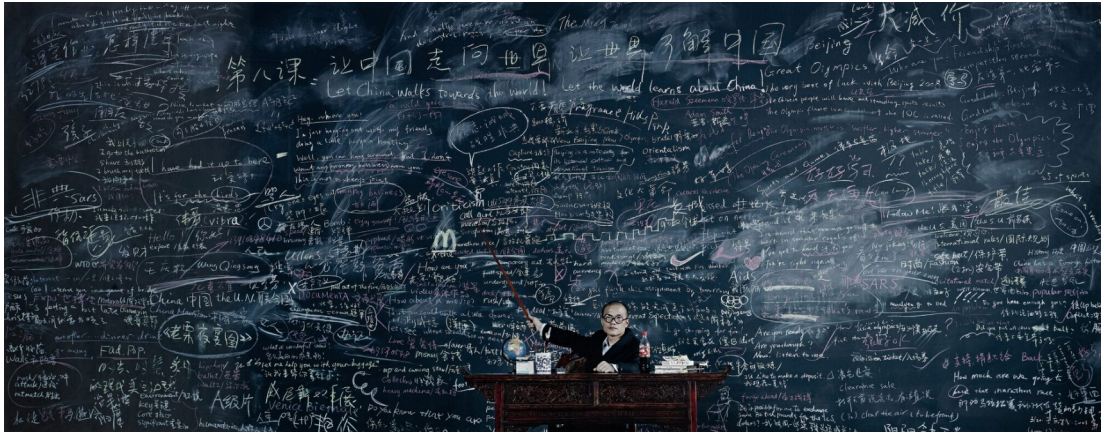
²⁹ Akbank Sanat, "Birleşmeyen Filmler 1972 – 2012" (Çevirimiçi) <https://www.akbanksanat.com/sergi/birlesmeyen-filmler-1972-2012>, 18 Şubat 2021

yöntemiyle ürettiği “Chicago Ticaret Bölgesi II” adlı fotoğrafı, küreselleşmenin temsillerinin sanattaki yansımasının en belirgin örneklerinden bir olarak sunulmaktadır.

2003 yılında **Wang Qingsong**'un sanatseverlerle buluşan kurgusal fotoğrafı “Beni takip et” (Fotoğraf- 3) ise bir başka önemli örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Eleştirmenler, **Qingsong**'un ülkesinin dünya ile giriştiği bütünleşme süreci kadar, *Coca-Cola* ve olimpiyatlar üzerinden bir sistem eleştirisi yaptığı görüşünde birleşmektedir. Yazılar, semboller, işaretler, sloganlarla dolu karatahta önündeki masada yer alan sanatçının, tahtaya çizilmiş Çin Seddi ile direniş göstergesi oluşturduğu ifade edilmektedir.

Söz konusu dönemde hemen herkesin çok aşına olduğu tüketim nesnelere *McDonald's*, *Nike*, *Coca-Cola* fotoğrafik anlatımlarda sıkça yer almaktadır. Ancak bu anlatımı farklı bir noktaya taşıyan, hem fotoğraflarının dijital düzenlemeleri hem de boyutları ile gündeme adeta damgasını vuran kişi olarak **Andreas Gursky** diğer fotoğrafçılardan ayrılmaktadır.

Fotoğraf – 3: "Beni Takip Et" (Fotoğraf: Wang Qingsong)



Kaynak: “Wang Qingsong” (Çevirimiçi) <https://www.seditionart.com/wang-qingsong/follow-me>
5 Mart 2021

Küreselleşme döneminin 2000'li yıllarında çağdaş kentleri fotoğrafik dil ile

anlatan sanatçılardan **Michael Wolf** da farklı bir yorum ile karşımıza çıkmaktadır. **Wolf** insanlar için birer hapisaneyeye dönüştüğü düşünülen dev gökdelenleri soyut bir şekilde fotoğraflamaktadır. Sanatçı Hong Kong'da çektiği ve “*Yoğunluğun Mimarisi*” adlı seride yer alan devasa gökdelenlerin temsilleri olan fotoğraflarını şöyle değerlendirmektedir:

*"Uzaktan bakıldığında, fotoğraf bir süpermarket barkoduyla karıştırılabilir; ancak yakından bakıldığında, bir mega kentte hayatın acımasız gerçekliği ortaya çıkıyor ... görüntüsü aynı zamanda güzel ve üzücü."*³⁰

Aynı süreçte **Yto Baradda** adlı sanatçının küreselleşmenin bir olgusu olarak ortaya çıkan göçe eğildiğini ve çektiği fotoğraflarla konuyu gündeme taşıdığını görmekteyiz. Hem Fransız hem Fas vatandaşı olan **Baradda**'nın “*Boşluklarla Dolu Bir Yaşam: Boğaz Projesi*” konulu çalışmasında daha iyi bir yaşam için Batılı ülkelere göç etmeye çalışan insanların öyküsü anlatılmaktadır. Zengin kuzeyi, yoksul güneyden ayıran çizgi olarak adlandırılan³¹ Cebelitarık'ı yasa dışı yollardan geçmeye çalışan çok sayıda insanın boğularak öldüğü sık sık medyaya yansımaktadır. 1998-2004 yılları arasında yapılan çekimlerden oluşan fotoğraflar Nottingham'da sergilenme imkânı bulmakla birlikte, çok ses getirdiği ya da kamuoyu oluşturduğu söylenemez.

1.4. Küreselleşmede Sanatın Ederi

Kamunun ekonomik yaşamdaki etkisinin daralması, üretim biçimlerinin değişmesi, uluslararası şirketlerin her alanda söz sahibi olması ve önemli kuramcılarının da üzerinde uzlaştığı gibi sanatın metalaşması, yeni bir dönemin habercisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

³⁰ Archilovers, “Yoğunluk Mimarisi” (Çevirimiçi)

<https://www.archilovers.com/stories/26668/architecture-of-density.html> 18 Şubat 2021

³¹ Mumok, “Boşluklarla Dolu Bir Hayat: Boğaz Projesi” (Çevirimiçi)

<https://www.mumok.at/en/pastorale-series-life-full-holes-strait-project> 18 Şubat 2021

Walter Benjamin'in anlatımıyla teknik yolla yeniden üretimden kaynaklı olarak '*aurası*'nı kaybeden sanat eseri artık her yerdedir. Bu her yerde oluş bir anlamda 'pazara düşme', 'alınıp satılabilme' ve tecimselleşme durumuna işaret eder. Sürecin 'yüksek sanat' ile 'düşük sanat'ı eşitlemesinin beraberinde sanatın tüketilir hale getirildiği değerlendirilirken, bu tüketimin sorgulamaksızın gerçekleştiği ifade edilmektedir.³²

Bu gelişmeler, **Teodor Adorno**'nun '*genel yapı içinde özerk bir alana sahip*' ve '*karşı duruşların son kalesi*' gördüğü sanatın sisteme eklenmesi anlamını taşımaktadır ki, sanatsal yönelimler, piyasanın oluşması, estetik objelerin değerinin belirlenmesi, alınıp satılabilmeleri bunun bir göstergesi olarak tezahür eder.

Çağdaş sanatın önemli isimlerinden **Andy Warhol**'un yaptığı işi '*piyasa sanatı*' olarak tamamlamak istediğini beyanı, atölyesine '*fabrika*' adını vermesi '*küreselleşme-sanat*' ilişkisini betimlemekte gerçekçi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.³³

Sanatın metalaşması, tüketim aracı gibi görülmesi, kimi sanatsal objelerin yüksek fiyatlarla satın alınması kadar, gündeme geliş biçiminin de kuşku taşıdığı günümüzde sıkça dile getirilmektedir.

Bilim ve teknolojideki gelişmeler, bu gelişmelere egemen yapıların isteği doğrultusunda küreselleşmenin yolunu açarken, bir yandan da "...*gelişen teknoloji sonucu sanat 'değer' ve anlam olarak tartışma konusu...*"³⁴ durumuna düşmüştür.

Ülkesi Çin'e yönelik karşıt görüşleri ile bilinen ve Batı'da büyük ilgi gören sanatçı **Ai Weiwei**'in 2014 yılında yaşadığı bir olay '*sanat*', '*sanatçı*', '*sanat objesinin değeri*' gibi kavramların camiadaki durumuna ilişkin önemli bir emsal teşkil etmektedir. **Ai Weiwei**'nin Miami Perez Sanat Müzesi'nde sergilenen ve 1 milyon

³² Olcay Boratav, Nur Gürdal, "Kültür Endüstrisi Bağlamında Sanatın Tecimselleşmesi ve Metanın Estetize Edilmesi", **Yıldız Journal of Art and Design**, 2016, C. 3, S. 2, s.97

³³ Boratav, Gürdal, **a.g.m.**

³⁴ Fethiye Erbay, "Teknolojinin Sanat Ortamındaki Etkisi" **Özet ve Tam Metin Bildiriler Kitabı**, İstanbul, Gelişim Üniversitesi Yayınları, 2018, s.132

dolar değer biçilen vazosu, **Maximo Caminero** adlı sanatçı tarafından yere atılarak parçanmış, yerel bir sanatçı olan protestocu eylemini,

“Bu eylemi, yapıtları buradaki müzelerde hiç gösterilmemiş olan Miami tüm yerel sanatçılar adına yaptım. Şimdilerde yabancı sanatçılara milyonlarca dolar harcıyor”

sözleriyle açıklamıştır.³⁵

İtalya'da ise 2015 yılında hazırlığı ve tüketimi eleştiren **Goldschmied & Chiari** ikilisinin *“Bu akşam dans etmeye nereye gidiyoruz?”* adlı enstalasyon çalışmaları temizlik işçileri tarafından çöpe atılmış³⁶, olay sanat çevrelerinde uzun süre konuşulmuştur.

Bu iki olaya benzer bir başka gelişme daha yakın bir tarihte 2019'da yaşandı, İtalyan heykel sanatçısı **Maurizio Cattelan**'ın *“Komedi”* adını verdiği ve bir koli bandıyla duvara yapıştırdığı 'muz' eserlerinden ikisi 120'şer bin dolara satıldı.³⁷ Eserin üçüncü versiyonuna 150 bin dolar fiyat belirlenirken, ilk eser bir başka sanatçı, **David Datuna** tarafından bandı söküldü ve yenildi. **Datuna**, eylem sonrası yaptığı açıklamada kendisini 'aç sanatçı' olarak tanımladı ve muzun çok lezzetli olduğunu söyledi.³⁸

Andy Warhol'un sözleri ile sanatsal mekanlarda gerçekleşen şaşırtıcı eylemleri yan yana koyduğumuzda bu bizi ister istemez küreselleşmenin kendini var

³⁵Cumhuriyet, “1 Milyon Dolarlık Protesto” (Çevirimiçi) <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/1-milyon-dolarlik-protesto-42661> 18 Şubat 2021

³⁶Sözcü, “Temizlikçi 'çağdaş sanat eserini' çöp sanarak attı” (Çevirimiçi) <https://www.sozcu.com.tr/2015/dunya/temizlikci-cagdas-sanat-eserini-cop-sanarak-atti-971577/> 18 Şubat 2021

³⁷TRTHaber, “Duvara Bantlanmış Muz 120 Bin Dolara Satıldı” (Çevirimiçi) <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/duvara-bantlanmis-muz-120-bin-dolara-satildi-444794.html#:~:text=Koli%20band%C4%B1yla%20duvara%20yap%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r%C4%B1lm%C4%B1%C5%9F%20bir,d%C3%BCzenledi%C4%9Fi%20sanat%20fuar%C4%B1nda%20sat%C4%B1%C5%9Fa%20%C3%A7%C4%B1kar%C4%B1ld%C4%B1> 18 Şubat 2021

³⁸Doğan Haber Ajansı, “120 bin dolara satılan 'sanat eseri'ndeki muzuyu yedi” (Çevirimiçi) <https://www.dha.com.tr/dunya/120-bin-dolara-satilan-sanat-eserindeki-muzu-yedi/haber-1741503> 18 Şubat 2021

etmede ve gündemde kalmada sıkça başvurduğu bir kavram olan reklama götürür. Zira, “Reklam, kültür endüstrisinin yaşam iksiridir.”³⁹

Reklamın ötesinde sanatsal objelere karşı küreselleşme sürecinde takınılan tavır, estetik objelere biçilen değeri, hangi yapıtların hangi mecralarda sergilenme olanağı bulduğu ya da bulamadığı, koleksiyonerler, müzayedeler, küratörler, sanat hamileri gibi çok değişik etkenlerin irdelenmesi sonucu ortaya koymak mümkün görünmektedir.

Andreas Gursky'nin *Rhein – II* adlı fotoğrafının 4.3 milyon dolara satışının ardından bir eleştiri yazısı kaleme alan **Sabit Kalfagil** durumu '*ideolojik bir savaş*' olarak niteler.⁴⁰

Kalfagil, '*postmodernistlerin sapkınlığı*' nedeniyle insanlık için bir şans olan modernizmin kenara itildiği ve dünyanın sıradanlığın kucağına düştüğünü savunur.⁴¹ Ünlü fotoğrafçı bu durumun tüketim ekonomisi tarafından 'tepe tepe' kullanıldığından da yakınmaktadır.

Sanat piyasasını günümüz kapitalizmi için vazgeçilmez bir sektör olarak değerlendiren Sanatçı **Burak Delier** sorunun temelinde eşi görülmemiş gelir dengesizliğini yattığına inanmaktadır. **Delier** kimi sanat eserlerine milyon dolarlar ödenmesini,

*“Bu kadar büyük rakamlardan bahsedebilmemizin sebebi, her şeyden önce, dünya tarihinde hiç görülmemiş boyutlara ulaşmış olan gelir dengesizliği. Bir kişinin bir yapıta 100 milyon dolar verebilmesi için öncelikle o kişide o paranın birikmesi gerekir.”*⁴²

diye yorumlamaktadır.

³⁹ Boratav, a.g.m., s. 104

⁴⁰ Sabit Kalfagil, “Milyon dolarlık fotoğraf” (Çevirimiçi) <https://www.fotografdergisi.com/milyon-dolarlik-fotograf/> 15 Şubat 2021

⁴¹ Kalfagil, a.g.m.

⁴² Tuğba Esen, “Sanat Paha Biçilemez (mi?)” (Çevrimiçi) <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6802/sanata-paha-bicilemez-mi> 23 Şubat 2021

Sanat eleştirmeni **Fırat Arabođlu** ise sanat eserlerinin de tıpkı para gibi günümüzde bir değişim değeri işlevi yürüttüğü görüşündedir. Metalaştırılma yoluyla sanat eserinin değişim değeri niteliğine kavuşturulabildiğini ifade eden **Arabođlu**,

“...*Ekonomik dönemlerdeki çöküş, bekleyiş ve yeniden oluş dengeleri içerisinde, sanat, ona daha çok ya da az yatırımların yapılması ile bir spekülasyon değeri olarak ortaya çıkmaktadır.*”⁴³

diyor.

Küreselleşme olarak tanımlanan yeni dönem ekonomik alanı özel sektöre devrettiği gibi, kültür sanat etkinlikleri de aynı biçimde 1980'lerden itibaren özel kuruluşların egemenliği altına girmeye başlamış görünmektedir. İngiltere'de devlet kaynaklarıyla, ABD'de ise varlıklı aileler üzerinden finanse edilen kültür sanat etkinlikleri **Ronald Reagan** ve **Margaret Thatcher** döneminden itibaren tamamen serbest piyasa koşullarının himayesine bırakılır.⁴⁴

Söz konusu süreç kısa sürede diğer ülkelerde de etkisini gösterirken, sanat piyasasının da tıpkı ekonomide olduğu gibi küresel ölçekte söz sahibi kuruluşların (koleksiyoncular, müzayede şirketleri vs.) tekelinde kümeleşme eğilimi gösterir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası 'kültür başkenti' payesini Paris'in elinden alan New York, kümelenmenin en yoğun yaşandığı yer olarak da dikkatleri çeker. Buradaki müze, müzayede şirketi, küratör ve koleksiyonerlerin etkisi her anlamda kendisini hissettirmektedir. Öyle ki, dünyanın en pahalı 30 fotoğrafından 15'inin satış işlemini gerçekleştiren *Christie's*, New York merkezli müzayede kuruluşlarının en ünlülerinden biridir. Onu *Sotheby's* takip etmekte ve onun da en pahalı 30 fotoğraf arasında 12 fotoğraf için aracılık ettiği gözlenmektedir. Söz konusu 30 pahalı fotoğrafın birkaçı hariç tamamının 1980 ile 2009 yılları arasında çekilmiş olması da küreselleşme-sanat ilişkisi açısından dikkate değer bir zaman kesitini işaret

⁴³Tuğba Esen, Sanat Paha Biçilemez (mi?) (Çevrimiçi) <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6802/sanata-paha-bicilemez-mi> 23 Şubat 2021

⁴⁴Tunçelli, Oylum, “Günümüz Sanatında Sanat Eserinin Değeri ve Değişkenleri: Andreas Gursky Örneği”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014, s. 62

etmektedir. **Peter Lik**'in 6.5 milyon dolaralık '*Phantom*' adlı eserinden sonra en pahalısı 4.3 milyon dolar (**Andreas Grsky**, *Rhein-II*) en ucuzu ise 2 milyon dolar (**Gilbert&George**, *Bloody Life no.13*) rekor fiyatlı fotoğraflar listesinde Gursky'nin 9 işi yer almaktadır. Sanatçının 9 eserinin listedeki toplam değeri ise yaklaşık 25 milyon doları bulmaktadır.⁴⁵

Küreselleşme sürecinde bir yandan sanat nesnelерinin tecimsel metaya dönüşü, alınır-satılır olabilmeleri, yatırım aracı olarak değerlendirilmeleri tartışılırken, öte yandan kişi ya da kurumların bu pazara yönlendirilmesine düşük teşvikler de gündeme gelmektedir:

“Kişilerin, yardım kuruluşlarının ve şirketlerin vergi indirimi teşvikinden yararlanmak üzere sanata yaptıkları bağışlar her yıl 2 milyar dolar düzeyinde ulaşıyor. Fransa'nın veya Almanya'nın yıllık sanat harcaması da bu civardadır...”⁴⁶

Tarihin ilk dönemlerinden bu yana kimi zaman soyluların, kimi zaman dinsel sınıfların, kimi zaman da devlet aygıtının himayesinde olduğu, bu yolla da para ile ilişkisinin sağlandığı bilinen sanat, son dönemde daha belirgin bir biçimde ticarileşmiştir denilebilir:

“Sanat ve para ilişkisi yeni bir olgu olmamakla birlikte, 1990'lardan itibaren sanatın 'ruhunu' ele geçirmiş durumdadır.”⁴⁷

Küreselleşme ile birlikte tıpkı sermaye gibi serbest dolaşıma giren sanatsal nesnelерin ekonomik durumunu Sotheby's'in yöneticilerinden **Tobias Meyer**'in “...En iyi sanat, en pahalı sanattır, çünkü pazar o kadar akıllıdır” sözleri, veciz bir biçimde

⁴⁵Wikipedia.org, “En Pahalı Fotoğrafların Listesi” (Çevirimiçi)

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_expensive_photographs 22 Şubat 2021

⁴⁶Mustafa Yüksel, “Damien Hirst'ün Sanat Pazarı” **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2012, C. XIV, S. 3, s. 161

⁴⁷Bengisu Bayrak, “Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri” **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 6, s. 134

ortaya koymaktadır.”⁴⁸

Sanatın hüküm sürdüğü tüm alanlarda küreselleşmenin parmağının olduğu bugün artık yadsınamaz bir gerçekliktir. Estetik beğeni, sanatçı, sanat yaptı ve sanat yapıtının araç edinildiği tüm etkinlikleri⁴⁹, küreselleşmeyi görmezden gelip ya da ondan soyutlayıp değerlendirmek olası görünmemektedir. Ekonomi biliminde 'haz' ya da 'koleksiyon' malları sınıflamasında yer alan sanatsal nesnelere üretim, sunu-istem, fiyatın belirlenmesi vb. süreçler nedeniyle de ekonomik sistemin içerisinde yer almaktadır.⁵⁰

Sanatın, sanatsal uğraşı sonucu ortaya çıkan nesnelere ekonomik terimler ve ekonomik ilkeler çerçevesine dahil olması içeriğin yönlendirilmesi tehlikesini doğurmaktadır. Başka bir ifadeyle sunumun istem doğrultusunda biçimlenmesi, içeriğinin bu yönde saptanması bir pazar mantığı içerisinde kaçınılmaz görünmektedir. Öyle ki, bugün artık başta Avrupa Birliği ve ABD olmak üzere, “...Kültür/sanat kurumlarının yönetimi profesyonel işletmeci ve pazarlamacılar tarafından yönlendirilmekte...” sanat çevresi içerisindeki uzman, küratör, eleştirmen ve diğer aktörler söz konusu yöneticiler nedeniyle;

“...Giderek söylem ve eleştiri coğrafyasından uzaklaşmaktalar. Böylesi bir yapılaşmada sanatçılar ancak koleksiyoncu, galeri, küratör uzlaşmasından süzülerek kurumlara ulaşabilmektedir.”⁵¹

biçiminde eleştirilere konu olabilmektedir.

Elbette küreselleşme salt 'tek tip' ve 'onaylanmış' bir sanatı yüceltmekle kalmamakta, bunun bir sonucu olarak ulusal kültür ve sanatların geleceğine ilişkin

⁴⁸ Bengisu Bayrak, “Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri” **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 6, s. 129

⁴⁹ Oğuz Yurtadur, “Sanatta Küreselleşme ve Ekonomi İlişkisi” **Akdeniz Sanat Dergisi**, 2014, C. VII, S. 13, s. 176

⁵⁰ Yurtadur, **a.e.**, s. 177

⁵¹ Yurtadur, **a.e.**, s. 180

kuşkular da kendini hissettirmektedir. Yeni sömürü biçimi olarak da adlandırılan küreselleşmede egemen gücün dışında bir değere tahammül gösterilmediği de sık sık dile getirilmektedir.⁵²

Bu tür görüşlere, yani sanatın sermaye ile 'içiçe bir görüntü verdiği' iddalarına kuşkuyla bakan eleştirmenler ise konuya daha farklı yaklaşmaktadır. Sanat eleştirmeni **Hasan Bülent Kahraman**'a göre '*piyasa*' sanat ve sanatçı açısından ikincil planda yer almaktadır. Kahraman bu konuda şu tezi savunmaktadır:

“Sanatın maksadı alınıp satılmak değildir. Piyasa, sanata ikincildir. Yani sanatçı üretir, yapıt satılır. Ama iyi sanatçı, piyasayı hiç göz ardı etmese bile, satılsın diye iş yapmaz. Tam da bu nedenle yapıtın yükselen fiyatı, onun sanat tarihi içinde, estetik planda tuttuğu yeri belirlemez. Hiç belirlemez. Ama inkâr ve ihmâl edilemeyecek bir değerdir, bir işarettir.”⁵³

Fotoğrafik dil bağlamında küreselleşmenin **Gursky**'nin işleri üzerinden kendini görünür kılma -konu belirlemek sanatçının tercihi olsa da, ortaya çıkan eserlere biçilen değer ve gösterilen ilgi dikkate alındığında- çabası aslında çağın realitesiyle de uyum içindedir.

Günümüzde gazetelerdeki metin/fotoğraf oranı, reklamlarda sürekli görsel öğelerin öne çıkması, propaganda, tanım ve bilgilendirme araçlarında fotoğrafın neredeyse ana unsur olması görselliğin yakaladığı ivmenin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Bu çerçevede 'görsel' denilince ilk akla gelen 'fotoğraf' olgusunun tarihsel süreci, teknik ve içeriksel evrelerinin ele alınıp, bir ifade biçimi olarak fotoğrafın ne olduğunun ortaya konulması kaçınılmaz görünmektedir. Ancak bundan sonradır ki,

⁵² M. Emin Kayserili, Memduha Satır, “Küreselleşme Sürecinin Ulusal Kültür ve Sanat Etkisi” **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, 2013, S. 50, s. 311

⁵³ Hasan Bülent Kahraman, “Güncel sanatın son tartışması! Sanat yapıtının pazarı, pazarın fiyatı”, (Çevirimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/guncel-sanatin-son-tartismasi-sanat-yapitinin-pazarı-pazarin-fiyatı-41088034> 22 Şubat 2021

dilsel göstergelerle tanımlanması eksik görünen, kuramsal tanımları 'latent imge'ler (gizli görüntü) olarak kalan küreselleşmenin bize kendisini göstermek istediği sûrete/portreye ulaşma olasılığı ortaya çıkabilecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

SABİTLENMİŞ GÖRÜNTÜNÜN GÜCÜ: FOTOĞRAF

Fotoğraf 180 yılı aşkın bir süredir insanın doğumu ve ölümü arasındaki sürecin tümünde denk geldiğimiz bir olgu olarak kabul edilmektedir. '*Işıkla yazmak*' anlamına gelen (Eski Yunanca *photos*: ışık, *graphe*: yazı) sözcüğün ilk kez **Sir John F. W. Herschel** tarafından kullanıldığı⁵⁴ ifade edilmekle birlikte, bazı kaynaklar '*fotoğraf*'a ilk olarak 25 Şubat 1839 tarihli "*Vossische Zeitung*" adlı dergide Alman astronom *Madler*'in yazısında⁵⁵ rastlandığını belirtmektedir.

İcadının ilk yıllarında yaygın olarak üretilen '*postmortem*'⁵⁶ (ölüm sonrası) kareler kadar, bugün büyük ilgi gören 'dünyaya merhaba' yani 'doğum' kareleri fotoğrafın yaşamı nasıl kuşattığının açık ifadesi olarak görülmektedir. Su altından uzaya, insandan mikroskobik canlıların görüntülenmesine dek her alanda karşılaştığımız fotoğrafın kullanım alanı ve insan yaşamındaki yeri her gün daha da genişlemektedir. Vesikalık, reklam görseli, moda, sanatsal obje, film afişi, haber görüntüsü vb. daha pek çok sahayı kapsayan fotoğrafın kullanım amacına göre farklı tanımlara sahip olduğu da bilinmektedir. Günlük dilde resmi evrakta kullanılan bir portre 'teknik kayıt' olarak adlandırılırken, sanatsal bir amaca yönelik üretilmiş aynı portre için 'görsel ifade biçimi' denilebilmektedir.

Nesnesine benzerliği ve bir aygıt ile üretilmesinden dolayı fotoğraf hem gerçekliğin temsili olarak görülmekte hem de kanıt kabul edilmektedir. **Vilem Flusser**, teknik görüntülerin bir aygıt tarafından (*apparatus*) üretildiği, aygıtların da uygulanmış bilimsel metinlerin sonuçları olduğu görüşünden yola çıkarak, '*teknik görüntüler, bilimsel metinlerin sonucudur*' kanaatine varmaktadır.⁵⁷

⁵⁴ Levend Kılıç, **Temel Fotoğrafçılık**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2012, s.5

⁵⁵ Feyyaz Bodur, **Fotoğraf Tarihi**, Tablet Kitabevi, Konya, 2005, s.2

⁵⁶ Hacking Juliet, **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Çev: Abbas Bozkurt, Hayalperest Yayınevi, Çin, 2015, s. 59

⁵⁷ Vilem Flusser, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, İstanbul, Espas Yayınları, 2020, s.5

2.1. Kalıcı Görüntünün Öğeleri

Flusser'in gönderme yaptığı *'bilimsel metinler'* fotoğrafçılık tarihinde karşımıza fizik ve kimya olarak çıkmaktadır. Nitekim kalıcı görüntü elde etme yönünde yürütülen bütün çalışmalarda ışık, optik, kimyasal tepkimeler vs. sürecin temel kavramları olarak belirmektedir. Fotoğraf, üç temel öğenin (ışık kaynağı, nesne ve nesnenin temsilinin sabitleneceği duyarlı yüzey) pozlama sürecindeki etkileşimiyle oluşmaktadır. Nesnenin görüntüsünün gözün algıladığı gibi tüm detaylarıyla bir yüzey üzerine yansıtılmasına ilişkin çalışmalar çok eski zamanlara dayanmaktadır. Bugünkü fotoğraf makinesinin temeli sayılabilecek, ancak görüntüyü sabitleme yeteneğinden yoksun *'camera obscura'*ya (karanlık oda) ilişkin ilk çalışmaların M.Ö. 470-391 yılları arasında yaşamış olan Çinli filozof **Mo Ti**'ye ait olduğu bilinmektedir.⁵⁸

Karanlık oda; tüm yüzeyleri kapalı, ışık kaynağına dönük yüzeyinde küçük bir delik bulunan, ışık ile kutu arasındaki nesnelerin ters bir biçimde ve sol taraf sağda gösterilecek biçimde görüntülenmesine yarayan bir düzendir. Görüntünün izlenebilmesi için kutunun arka tarafının yarı saydam bir cisimle kapatılması ve oradan ışık geçmesini önleyici bir düzenek oluşturulması gerekmektedir. Bu düzeneğin fotoğraf makinesinden farkı, görüntünün sabit hâle getirilememesi olarak önümüze çıkmaktadır. Bu haliyle camera obscura gözlem ve çizim işlerinde kullanılan, ressamların sıkça başvurduğu bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1.2 Fotoğrafın İcadı

Görüntünün ışığa duyarlı bir yüzey üzerinde sabitlenmesi, fotoğrafın icadı olarak kabul edilmektedir:

"Fotoğrafın bir resmetme tekniği olarak bulunuşuyla ilgili olarak iki temel

⁵⁸ Bodur, a.g.e., s.14

*tarihsel gelişme vardır. Birincisi, yüzey üzerinde hayali görüntünün oluşturulması. İkincisi ise yüzey üzerinde gerçek görüntünün elde edilmesidir.”*⁵⁹

Tarihte ışığa duyarlı yüzey üzerinde fotoğrafik (optik yoluyla oluşturulmuş) bir görüntü elde eden ve onu sabitleyerek kalıcı kılan kişinin **Joseph Nicéphore Niepce** (1765-1833) adlı Fransız olduğu bilinmektedir.⁶⁰ **Niepce**'nin bulduğu yöntem görüntünün hafif metal yüzeyler üzerindeki gümüş tozlarının ışıkta pozlandırılması esasına dayanıyordu, ancak bu uzun zaman alıyordu. **Niepce**'e ait tarihteki ilk fotoğraf, “*Le Gras'da Pencereden Görünüm*”ün pozlama süresi 8 saat olarak kayıtlarda yer almaktadır.

2.1.3. Daguerre ve Talbot'un Katkıları

Bir süre **Niepce** ile birlikte çalışan **Louis Jacques Mande Daguerre** (1787-1851) ise karanlık odada ışığa duyarlı bakır (iyot ve gümüşle sıvanmış) levha üzerinde gizli görüntü (*latent image*) elde eden ve bunu cıva buharı kullanarak açığa çıkaran kişi olarak fotoğrafçılık tarihinde yer almaktadır. **Daguerre**'ün çalışmalarıyla pozlama süresinin çok kısılması da (10 ila 30 dakika) yine fotoğrafçılık tarihinin dönüm noktalarından biri olarak anılmaktadır. Fotoğrafın bir çoğaltım aracı niteliği kazanmasını sağlayacak kişi ise **William Henry Fox Talbot** (1800-1877) olup geliştirdiği teknik '*Kalotip*' olarak anılmaktadır.⁶¹

Talbot'un geliştirdiği yöntemde yüksek kalitede bir kağıdın ışığa duyarlı hâle getirilmesi için bir dizi işleme gereksinim duyulmaktadır. Kağıdın önce gümüş nitratla kaplanıp hafif nemli kalacak şekilde kurutulması, ardından potasyum iyot eriyiği içine batırılması ve birkaç dakika burada tutulması, son olarak da çok kısa bir sürede (30 saniye) gümüş nitrat ve galik asit ile kaplanması, durulanıp kurumaya

⁵⁹ Kılınç, **a.g.e.**, s.5

⁶⁰ Bodur, **a.g.e.**, s.34

⁶¹ Ergün Turan, vd., **Fotoğraf Tarihi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2012, s.34

bırakılması gerekmektedir. **Talbot**, adına '*Kalotip*' dediği bu sürecin ardından 10 saniyelik bir pozlama ile görüntü elde edebilmektedir. Ancak elde edilen görüntünün ortaya çıkarılması için de bir süreç gerekmektedir. Gizli görüntü (latent image), karanlık bir ortamda pozlanmış kağıdın '*geliştirme*' için gallo-gümüş nitrat eriyiğine batırılması ile görünür olmaktadır. Ancak elde edilen ve negatif adı verilen bu görüntünün ışıktan bir daha etkilenmemesi için '*sabitleme*' amacıyla potasyum bromür ya da sodyum hiposülfid (hipo) eriyiğine batırılır. Akarsu altında yıkanan pozlanmış ve negatif bir görüntü elde edilmiş kağıt, kurutulur.

Negatif yani gerçek görüntüdeki beyaz alanların siyah, siyah alanların ise beyaz olarak görüldüğü bu görüntüden çoğaltma yapıp pozitif -görüntünün temsili-baskı alabilmek için balmumu sürülerek kağıt saydam hale getirilir. Karanlık odada baskı alınacak kağıt alta, işleminden geçmiş negatif üstüne konularak bir süre pozlandırılır ve pozitif görüntü elde edilir.

1850'lerden sonra kağıt yerine daha dayanıklı olan cam levhaların kullanılmaya başlandığı, negatif-pozitif yöntemiyle sınırsız sayıda çoğaltma işleminin yapılmasına olanak sağlandığı gözlenmektedir.

2.1.4. Eastman ve Kodak

Fotoğraf için bir başka dönüm noktası ve yaygın olarak kullanılmasının önünü açan isimlerden biri de **George Eastman**'dir.⁶² Kodak'ın kurucusu **Eastman**'ın görüntünün kaydedildiği duyarkat olarak kullanılan cam levhalara uyguladığı gümüş tozları ve hayvansal jelatin karışımı ile süreci oldukça hızlandırdığı bilinmektedir. Satışa sunulan söz konusu '*kuru levha*'lar (Eastman Dry Plate) üzerinde çalışmalarını sürdüren **Eastman**'ın önce kağıt, ardından da selüloid tabanlı rulo filmi geliştirmesi günümüzde de kullanılan tekniğin temelini oluşturmaktadır. Taban malzemesi olarak kimi duyarkatlarda asetat ve polyster

⁶² Turan, a.g.e., s. 108

türevi kullanılsa da ışığa duyarlılık günümüzde de gümüş toz ve hayvansal jelatin karışımı ile sağlanmaktadır.

Yarım asırlık bir süreçte gerek fotoğraf makineleri gerekse duyarkat gereçlerindeki teknik gelişmeler ile bunların seri üretimi teknik görüntü kaydında devrim niteliğindedir.

20. yüzyıla gelindiğinde “Fotoğraf teknolojisi belli standartlara kavuşmuş... ilk renkli fotoğraf denemeleri gerçekleştirilmiş...”⁶³ fotoğraf yaşamın her alanında ve yoğun bir biçimde kendini hissettirmektedir.

2.1.5. Sayısal Fotoğrafa Geçiş

Duyarkat olarak filmin yerini elektronik tabanlı sensörlerin aldığı, yani görüntünün yapı taşlarını oluşturan gümüş tozlarının (*gren*) görevi *piksellere* devrettiği yeni fotoğrafik süreç '*sayısal dönem*' olarak karşımıza çıkmaktadır.

İngilizce '*picture element*' resim parçacığı olarak kullanılan '*piksel*' sayısal fotoğrafın olduğu kadar internet teknolojisindeki tüm işlemlerin de temel yapı taşıdır.

*“Piksel terimi sayısal bir imaj ya da ekrandaki bir görüntüyü oluşturan en küçük birim ya da bir algılayıcı üzerindeki ışığa duyarlı hücreler için kullanılır. Demek ki, sayısal görüntü denildiğinde piksellerden oluşan bir yapı anlaşılmalıdır.”*⁶⁴

Görüntünün üretilmesi süreci analog yani filmlerin duyarkat olarak kullanıldığı yöntem ile sayısal, yani elektronik duyarkatın kullanıldığı süreçte hemen hemen aynıdır. Ancak “... *Negatifteki bir nokta, özgün konunun üzerindeki gerçek bir nesneye karşılık gelir.*”⁶⁵ken, “*Sayısal sinyaller ses ya da görüntünün kendisi*

⁶³ Turan, **a.g.e.**, s. 109

⁶⁴ Levend Kılıç vd., **Sayısal Fotoğrafa Giriş**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yay., 2013, s. 9

⁶⁵ Tom Ang, **Dijital Fotoğrafçılık**, Çev: Melih Zafer Arıcan, İstanbul, 2004, s. 10

olmayıp, basamaklı sinyaller...” olarak bilinmektedir.⁶⁶

Üzerine görüntü kaydedilen film bir uzama sahiptir. Somut olarak elle tutulup göz ile görülebilir. Bu görüntü belli yüzeyler üzerine basılabilir.

“...Sayısal sistemin ürettiği görüntü ise algılayıcı üzerinde elle tutulup gözle görülemez, sayısal olarak kaydedilebilir ve ancak bir sayısal sistem yoluyla yeniden üretilebilir. Sayısal fotoğrafların görüntülenmesi, düzenlenmesi ve basılması; bilgisayar yazılımları ve elektronik donanımlar aracılığı ile mümkündür. Sayısal fotoğraflar üzerinde çok farklı düzenlemeler yapılmasına olanak veren pek çok 'görüntü işleme programı' vardır.”⁶⁷

Bugün artık sayısal fotoğraf makinelerinin tümünde, üretilen görüntüyü anında görmemize olanak sağlayan ekranlar bulunmaktadır.

2.2. Fotoğrafik Görüntünün Serüveni

Bir aygıt olarak fotoğraf makinesinin gelişimi gibi, onun kullanılmasıyla ortaya çıkarılan görüntülerin tarihi de farklı süreçleri kapsamaktadır. İcat edildiği ilk dönemlerde pozlama süresinin uzun oluşu, görüntü kaydedilen duyarkat gereçlerinin hazırlanmasındaki zorluk ve makinelerin bugünlere oranla ağırlığı, fotoğrafın konusunu sınırlamış görünmektedir. Dolayısıyla ilk görüntülenenler olarak karşımıza çeşitli nesnelere, sokak ve doğa çıkmaktadır.

“Fotoğrafın ilk ortaya çıkışı dönemindeki kullanım alanları daha çok natüromort, manzara ve portre fotoğrafçılığıyla sınırlıyken, fotoğraf kısa sürede bilimin ve sanatın daha sonra da insanlar ve toplumlararası iletişimin/haberleşmenin en önemli araçlarından birisi haline gelmiştir. Fotoğrafın diğer tüm yöntemlere göre kaydetmedeki tartışmasız

⁶⁶ Kılıç vd., a.g.e., s.10

⁶⁷ Kılıç vd., a.g.e., s. 8

üstünlüğü onun öncelikle bir belgeleme aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır.”⁶⁸

Fotoğraf makinesi ve kullanılan malzemelerdeki teknolojik gelişmeler sonraki yıllarda fotoğrafı yaşamın içinde daha fazla görünür kılarak, bilimden sanata, propagandadan ticarete farklı alanlarda var oluşuna zemin hazırlamaktadır.

Günümüzde fotoğrafın arkasında **Joseph Nicephore Niepce**'in çektiği “*Le Gras'ta Pencereden Görünüm*” adlı karesi (*Fotoğraf - 4*) ile **Andreas Gursky**'nin 4.3 milyon dolara satılan “*Rhein-II*” adlı işinin arasındaki süreçte ortaya çıkan inanılmaz bir deneyim, kavram, teknik ve yaklaşımlar bulunmaktadır. Kimi zaman fotoğrafın henüz çok genç bir alan olduğu dile getirilse de 'analog' dönemden 'sayısal'a, kamuoyu oluşturan gücünden sanata yön veren etkisine, çok önemli işlevler üstlendiğine tanık olmaktadır.

Fotoğraf –4: Joseph Nicephore Niepce tarafından çekilen ilk fotoğraf



Kaynak: “Fotoğrafın Tarihi” (Çevirimiçi) <https://forum.thgtr.com/fotograf-makinesi-kamera/fotografın-tarihi> 5 Mart 2021

Nesnesine benzerliği nedeniyle gerçekliğin dolaylımsız temsilleri olarak nitelendirilen fotoğrafların zaman içerisinde tartışmaları beraberinde getirdikleri ve birçok açıdan eleştiriye maruz kaldıkları da tarihsel süreçte karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın özellikle resim ile olan ilişkisi bu tartışmaların odağında yer almaktadır.

⁶⁸ Turan, a.g.e., s. 57

Resim, gravür ve minyatür gibi *benzeşim esasına dayalı bir temsil* olan fotoğraf, bugün de önümüzde görsel tarihin en önemli kırılma noktalarından biri olarak durmakta ve gündemdeki yerini korumaktadır.

Resimde uzunca bir dönem başarının ölçütü sayılan *'benzetme'* işlevinin fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte önemsizleştiği gözlenmektedir. **Arthur Danto** bu durumu şöyle özetlemektedir:

“Modernizmle beraber sanat ayna yansıması resim anlayışından uzaklaşmıştır; hatta aslına uygunluk ölçütünü fotoğraf belirlemeye başlamıştır. Fotoğraf, imgeleri zapt edebildiği için ayna yansıması resimlere nazaran avantajlıdır, fakat fotoğraf imgeleri de solma eğilimindedir elbette.”⁶⁹

Bununla beraber fotoğrafın daha ilk yıllardan itibaren resme özgü öğeleri (ışık kullanımı, kompozisyon, kadraj, orantı vs.) bir anlamda kopya çektiği, resmin izinden giderek kolaj, montaj vb. üretimlere soyunduğu bilinmektedir.

Hem resmin -uzunca bir dönem için - asli görevini elinden almakla hem de iletişim, bilim ve sanat gibi alanlarda varlık göstermesiyle birlikte fotoğraf düşünürlerin üzerinde kafa yordukları bir olgu haline gelmektedir. Öyle ki, fotoğraf artık yalnızca resmin değil, kimi kuramcılara göre doğrusal yazının da rakibi olmaktadır.

Mağara resimlerinden bu yana yazı ile görsellik arasında bir mücadelenin sürüp gittiğine inanan düşünür **Vilém Flusser**, fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte görselliğin yazıya karşı üstünlüğü yeniden ele aldığını ifade eder. **Flusser** günümüzde, metinlerle kodlanmış kültürün dışında kalan cehaletin, görsellik üzerinden kendine yeni bir alan açtığına inanmaktadır. **Sabit Kalfagil** de fotoğrafın hayatımızdaki yerini *'bir görüntü sağanağı'* altında kaldığımızı vurgulamak suretiyle aktarmaktadır.

⁶⁹ Arthur C. Danto, **Sanat Nedir?**, Çev: Zeynep Baransel, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 14.

Fotoğrafın tarihsel serüveni değişik sınıflandırmalar altında sıkça işlenen konular arasında gelmektedir. Bu anlamda teknik gelişmeler, içerik, öne çıkan isimler, kullanım amaçları vs. esas alınarak ortaya konulmuş çokça çalışma olduğu dikkati çekmektedir.

2.3. Medium Olarak Fotoğraf

Diğer özelliklerinin yanı sıra bir iletişim mecrası, başka bir deyişle '*medium*' (araç) olduğu genel kabul gören fotoğraf, dış dünyaya dair bilgi edinme eylemimizde icadından bu yana önemli bir yer tutmaktadır. İletişim kuramcılarından **Marshall McLuhan** fotoğrafı, alıcı durumundaki bireye daha çok bilgi sunan yazı, basılı yayınlar, radyo ve sinema gibi '*sıcak araçlar*' sınıfına dahil etmektedir.⁷⁰

John Fiske, **Shannon** ve **Weaver**'ın '*Matematiksel İletişim Kuramı*'nı açıklarken, "*Araç temelde, iletiyi kanal aracılığı ile aktarılacak bir sinyale dönüştüren teknik ya da fiziksel bir nesnedir*"⁷¹ der. Bilindiği gibi söz konusu kuram iletişim sürecini '*enformasyon kaynağı-aktarıcı-sinyal - (gürültü kaynağı) - alınan sinyal-alıcı- hedef*' biçiminde doğrusal bir çizgi olarak açıklamaktadır.

İletişimcilerin bir araç olarak fotoğrafa atfettikleri önem ise onun '*görsel bilginin kalıcılığını artırırken, ona bir belge/kanıt niteliği de kazandırması*'ndan kaynaklanmaktadır.

Öte yandan fotoğrafın gerçeği ne denli yansıttığı ve kanıt olabirliğinin sınırı icadından bu yana hep bir kuşkuyu içinde barındırmaktadır.

İlk yıllarında '*doğrudan*', '*belge*', '*portre*', '*sokak*' kavramları ile anılan fotoğrafın özellikle sayısal dönemde '*kurgu*', '*kavramsal*', '*avangard*', '*soyut*' ve '*manipülasyon*' gibi daha farklı konuları önelediği gözlenmektedir. Çekilen fotoğraf

⁷⁰ Levend Kılıç, **Fotoğraf Kültürü**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2011, s. 4

⁷¹ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, (2. Baskı), Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s.35

ister bir haber fotoğrafı ister sanatsal bir obje olsun, bugün de 'gerçekliği' 'temsil' mi 'tahrip' mi ettiği yönündeki sorgulamalardan kurtulamamaktadır. Bu bağlamda devreye *manipülasyon* kavramı girmekte ve tartışmalar bu kavram etrafından yoğunlaşmaktadır.

İnandırıcılıktan yoksun ya da gerçekliği üzerinde kuşku bulunan fotoğraflar için sıklıkla başvurulan terimlerden biri kurgu, diğeri manipülasyondur. Türk Dil Kurumu sözlüğünde manipülasyon “*yönlendirme; seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme*” biçiminde açıklanmaktadır. Kurgu ise çekim öncesi görüntüye müdahale etme, obje ya da figürleri amaç doğrultusunda yönlendirme, hedeflenen görüntüyü sağlama adına doğallığı bozup yapay bir ortam düzenleme olarak bilinmektedir. Günümüzde yalnız çekim öncesi değil, çekim sonrası bir işleme programı aracılığı ile görüntülerin manipüle edildiği, montaj ve kolaj çalışmalarının yapıldığı herkesçe kabul edilmektedir.

Her ne kadar fotoğraf icadından bu yana gerçeğin temsili gibi kabul görse de,

“...Fotoğrafın hiçbir zaman nesnel gerçeğin kendisinin olamayacağını veya yerini alamayacağını, kendisinin başlı başına bir illüzyon olduğunu görürüz.”⁷²

tarzında görüşler de önümüze çıkmaktadır. Üstelik manipülasyon ve kurgu yalnızca sayısal fotoğrafçılığa dönük bir eleştiri olmayıp analog dönem de bu eleştiriye dahil edilmektedir:

“Fotoğraf çekimi ve banyosu sırasında verilen kararların tümü gerçeğe müdahalenin farklı aşamaları olarak algılanabilir.”⁷³

Görsel bir ifade biçimi olarak fotoğrafın çeşitli amaçlar için manipüle

⁷² Yusuf Murat Şen, “Tarihsel Süreç İçerisinde Fotoğrafın, İmgenin, Algının Manipülasyonu” **AFSAD Kontrast Fotoğraf Dergisi**, 2016, Sayı: 50, s.12

⁷³ Osman Ürper “Reklam Fotoğraflarında Manipülasyon Uygulamaları ve Gerçeğin Yeniden Sunumu” **AFSAD Kontrast Fotoğraf Dergisi**, 2016, Sayı: 50, s.26

edilmesi ya da çekim aşamasında kurguların yapılması sanattan medyaya kadar çok geniş bir alanda karşımıza çıkmaktadır:

“Modern dönemde, geçmişin gerçeği olduğu gibi belgeleme ve kanıt olarak kullanma özelliği, günümüzde tarihi manipüle etme gücüne dönüşmüştür. Artık fotoğraf sanatı içerikle değil görüntülerle uğraşmaktadır. Gerçeği yeniden üreterek “öz”ün anlam ve içeriğini değiştirmeye başlamıştır. İmgelerin ve görüntülerin bombardmanı ile kendine yabancılaşan insan, günümüzde algıda gerçeğin bozulmasını yaşıyor.”⁷⁴

Tüm bu tartışmalar ışığı altında türü ne olursa olsun fotoğrafın amaç doğrultusunda manipüle edilebileceği, gerçeğin yerine kurgulanmış bir gerçekliği sunabileceğine dair görüşlerin yaygınlığı bilinmektedir.

Her ne kadar olumsuz anlam taşısa da manipülasyon, kurgu, montaj ve kolaj benzeri uygulamaların özellikle sanatsal işlerde kendine yer bulması bir diğer gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür uygulamalar yaygın olarak kullanılmakta ve düşüncenin ya da kavramın fotoğrafik dil ile ifadesi olarak kabul görmektedir.

Böylesine önemli bir işleve sahip fotoğrafın oluşturulmasındaki süreç, diğer iletişim araçlarındaki süreç ile benzerlikler taşır. Neyin haber olup neyin olmayacağını belirlenmesi gibi, neyin görüntülenip neyin görüntülenmeyeceği hatta 'nasıl görüntüleneceği' bilinçli bir seçimdir. Bu yönüyle **David M. White** tarafından geliştirilen ve medya kuramları arasında yer bulan 'eşik bekçiliği' modeli, fotoğraflar için de geçerlidir denilebilir.

“Eşik bekçileri, haber üretim sürecinin ilk aşamasında karar alan insanlardır. Haber kanalının eşikinde yer alan bu insanlar, eşik aşacak ve kanal aracılığıyla izleyiciye ulaşacak olan kendilerine haber olmak üzere gelen olayların seçimini yaparlar. Hangi olayın hangi sırada ve ne

⁷⁴ Ali Alışır, “Fraktal Bir Yüzyılın İmgeleri” **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, 2016, Sayı: 50, s.20

süreyile haber olacağına karar verirler.”

Fotoğrafın iletişim mecrası olarak kendini göstermesi her ne kadar 1950'li yıllarda başlasa da günümüzdeki anlamı ile 'fotojurnalizm' ya da basın fotoğrafçılığı 1855'teki Kırım Savaşı'na tarihlenir⁷⁵.

Roger Fenton'un izinli olarak takip ettiği ve savaş sırasında çektiği fotoğraflar *'Illustrated London News'*te karşımıza çıkmaktadır.⁷⁶ Bu noktada basın fotoğrafçılığı ile birlikte **White**'ın *'eşik bekçiliği'* kavramının da ilk örneklerinden biriyle karşı karşıya kaldığımız söylenebilir. Kendisine savaşı görüntülemesi için izin verilen Fenton'dan 'ölüleri ve üniformaları kanlanmış askerleri çekmemesi' istenerek bir anlamda sansür uygulanmıştır. Haberin (görüntü) ilk basamağındaki kişi olarak **Fenton**'un bu beklentiler doğrultusunda çekimler yapması **White**'ın modeline denk düşmektedir.

Fotoğrafın erken dönemde ABD ve Avrupa'da günlük olayların (kaza, hırsızlık, yangın vs.) yansıtılmasına dönük kullanımla girdiği iletişim mecrası, Kırım Savaşı ile bir nitelik kazanırken, bir başka önemli dönüm noktası da sosyal olayların fotoğraf ile belgelenmesi olmuştur. Bu çerçevede Danimarkalı **Jacob A. Riis**'in *New York Tribune*'de göçmenlerin zor hayat şartlarını dile getiren çalışmaları örnek gösterilebilir. **Riis**'in fotoğraflarla desteklediği haberler Amerikan kamuoyunda büyük yankı uyandırmıştı. Aynı şekilde sosyolog **Lewis W. Hine**'in 1908-1914 yılları arasında gerçekleştirdiği *'çocuk işçiler'* çalışması da fotoğrafçılık tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Fotoğrafın habercilik alanında, basın sektöründe gerçek gücünü bulduğu, haberin ayrılmaz parçası haline geldiği dönem ise **Weimar Cumhuriyeti** ile ilişkilendirilir. Almanya'nın 1919-1933 yılları arasını kapsayan Weimar Cumhuriyeti'nde ortaya çıkan ve fotoğrafa ağırlık veren dergiler, fotojurnalizmde adeta çığır açar.

⁷⁵ Suat Gezgin, **Basında Fotoğrafçılık**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2002, s.3

⁷⁶ Gezgin, **a.g.e.** s.3

Baskı sayıları milyonlarla ifade edilen ve sayfalarında fotoğrafa yoğun yer veren Alman dergileri '*fotoröportaj*' olarak anılan, olayları görsel dille anlatma akımının da öncüleri olmuştur. "1930'larda başlayan ve 1950'lerin sonuna değin yaşanan döneme fotojurnalizm altında çağı denmektedir."⁷⁷

1920'lerde üretilen 35 milimetre filmlerin kullanıldığı fotoğraf makineleri hem fotojurnalizm hem de belgesel fotoğrafçılığın gelişiminde önemli role sahiptir. Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesiyle Avrupa'nın çeşitli ülkeleri ve ABD'ye göç etmek zorunda kalan önemli 'fotojurnalistler'i haber fotoğrafçılığında yepyeni bir döneme imza atarken görmekteyiz.

Stefan Lorant İngiltere'de *Picture Post*, **Alfred Eistenstaedt** ile **Fritz Goro** ise Amerika'da **Henry Luce** tarafından kurulan *Life*'a işler üreten isimler oldu. Aynı süreçte **Robert Capa** ve **André Friedmann** iç savaşın hüküm sürdüğü İspanya'daki olayları fotoğrafları ile *Vu* dergisine yansıttılar.

Capa'nın daha sonra **Henri Cartier-Bresson**, **David Seymour**, **George Dorger**, **Maria Eisner**, **William Vandivert** ve **Rita Vandivert** ile kurduğu *Magnum* fotoğraf ajansı fotojurnalizmin efsane kurumu olarak hafızalara kazınacak, basın fotoğrafçılığı için bir okul niteliği taşıyan çalışmalarıyla günümüze kadar varlığını sürdürecektir. **Josef Koudelka**, **Steve Mc Curry**, **Sebastião Salgado**, **W. Eugene Smith**'in de aralarında bulunduğu fotoğrafçılığın zirve isimleri, dünyanın dört bir yanından görüntüleri ajans üzerinden insanlığa sunacaklardır.

Her ne kadar fotojurnalizm ya da basın fotoğrafçılığı bir '*zanaat*' çağrışımı yapsa da **Henri Cartier-Bresson**'dan **W. Eugene Smith**'e, **Sebastião Salgado**'dan **Josef Koudelka**'ya birçok ismin ürettiği işler, günümüzde estetik yanı ağır basan sanatsal objeler olarak kabul görmektedir.

Fotoğraf ve sanat ilişkisine her zaman mesafeli duran ve sanatın '*yalan*' söyleyebileceğini, fotoğrafın ise '*hakikat*' olduğunu savunan **Ara Güler** de

⁷⁷ Faruk Aksel, "Fotoğraf ve İdeoloji" Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2015, s. 25

fotojurnalistlerin işleri konusunda bu tavrını esnetir. **Güler**, 'fotojurnalizmi sanat ile gazeteciliğin birleştiği yer olarak görür.'⁷⁸

2.4. Fotoğraf ve Sanat

Daha ilk yıllarından itibaren fotoğrafın hangi disiplin altında konumlandırılacağına ilişkin tartışmaların yapıldığı bilinmektedir. Buna karşın rüştünü ispatlayan fotoğraf bir yandan 'zanaat' işlevlerinde kullanılırken, bir yandan da kendisine 'sanat' alanında yer açmayı bilmiştir. Bu alan açmada fotoğrafın en çok etkileşim içinde olduğu, bazen de karşı karşıya geldiği sanat dalı ise resim olmuştur. Kimi zaman resmin fotoğrafı, kimi zaman da fotoğrafın resmi yönlendirdiği, üretilen eserlerin izi sürüldüğünde kolaylıkla ortaya çıkmaktadır:

“Fotoğrafın icadı portre ressamlarının mesleğini elinden almıştı. Aklını kullanan portre ressamları fotoğraf saflarına geçtiler ve bu yeni medyayı resim mantığı ile yönlendirdiler. Dolayısıyla ilk dönem fotoğraflarında bariz bir resim etkisi vardır.”⁷⁹

Bu ilişki karşılıklıydı ve resme benzeyen fotoğraflar kadar, fotoğraflardan alıntılanmış resimler de hayli yaygın bir biçimde görülmekteydi. Öyle ki, *“...Ingres'in son dönem portreleri büyütülmüş daguerrotypelar olarak karakterize edilebilir”⁸⁰* biçiminde ve benzeri yorumlar iki dalın iç içeliğini ortaya koyuyordu.

Erken dönem denilebilecek 1850'li yıllarda İngiliz fotoğrafçılar tarafından dillendirilen 'yüksek sanat' kavramı⁸¹ (High-Art) yaklaşık 20 yılı aşkın bir süre etkili olmuş ve önemli işler ortaya konulmasını sağlamıştır. Ressamlarla dirsek temasında

⁷⁸ Nadir Bucan, “Fotoğraf Makineli Sosyolog: Sebastião Salgado” *Atatürk İletişim Dergisi*, 2015, S.9, s.165

⁷⁹ Yusuf Murat Şen, “Fotoğraf Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı”, *Sanatta Yeterlilik Eser Metni*, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, 2000, s. 4

⁸⁰ Şen, *a.g.e.*, 15

⁸¹ Vedat Konyalı, “Fotoğraf Akımları: Yüksek Sanat Dönemi” (Çevirimiçi) <https://vedatkonyali.wordpress.com/2009/10/21/high-art-yuksekk-sanat-donemi-1850-1870/> 6 Şubat 2021

olmaları nedeniyle konuları da benzerlik taşıyordu. Ancak bu akıma mensup fotoğrafçıların, ressamların edebiyat, tiyatro ve tarihten seçtikleri konuları hayatın içinde bulmaları güçtü. O yüzden de stüdyolarında kurgulanmış sahneleri fotoğraflama yoluna gittiler.

Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson, Oscar Rejlander, John Everett Mayall, Fred Holland Day ve William Lake Price dönemin öne çıkan isimleri olarak anılmaktadır. Ayrı ayrı çekilen görüntülerin tek bir kağıt üzerinde basılması ya da diğer adıyla '*çoklu baskı*' (multiple printing) yüksek sanat döneminde en çok başvurulan yöntem olarak bilinmektedir. Yine fotoğrafta özel efektlerin sıkça kullanımı da bu döneme denk gelmektedir.

Gerek konu seçimi, gerekse detaycı yaklaşımları ve sembollere başvurmaları '*yüksek sanat*' fotoğrafçılarının ayırt edici nitelikleri arasında sayılabilmektedir. Fotoğraf makinelerinin teknolojik olarak gelişip başka konulara yönelme imkanı tanınmasının ardından '*yüksek sanat*' akımı sonraki dönemde ortaya çıkacak olan '*resimselcilik*' (piktoryal) akımı içinde bir süre daha devam edecektir.

Fotoğraf makinesini teknik bir aygıt olarak gören '*Doğrudan Fotoğraf*' (Straight) taraftarları ise '*yüksek sanat*' ya da daha sonra ortaya çıkacak '*resimselcilik*'in aksine görüntüye müdahale etmeden, var olanı olduğu gibi yansıtma yolunu seçtiler. Kurgu, manipülasyon, çoklu baskı gibi uygulamalardan uzak duran '*Doğrudan Fotoğraf*' üreticilerinin hedefi görüntü karşısında tarafsız kalabilmek olarak açıklanabilir.

Fotoğraf ve gerçek dışılığın yan yana gelemeyeceği inancında olanlardan biri de **Edward Weston**'dır. Fotoğraf makinesinin dürüst bir araç olduğuna inanan **Weston**, bu konudaki görüşünü şu sözlerle dile getirmektedir:

“...Fotoğraf makinesini yalan söylemeye zorlamak için oldukça ciddi bir çaba harcamak gerekir... Bu yüzden fotoğrafçı, doğaya, kendine

*'sanatçı' diyen sanatçıların kasıtlı küstahlıklarından ziyade araştırmacı, paylaşımcı bir bakışla yaklaşıma çok daha yatkındır..."*⁸²

19. yüzyılın ikinci yarısı bir yandan fotoğrafçıların sanatsal işler üretme çabalarına sahne olurken, bir yandan da dernekleşme, yasal haklar ve sergi etkinlikleri ile kamunun fotoğraflar konusunda çeşitli tutumlar aldığı bir dönem olarak önümüze çıkmaktadır. 1851'de Paris'te Helyografi Derneği'nin kuruluşu, 1852'de Londra'da sadece fotoğrafların yer aldığı 'Sanat, Üretim ve Ticaret Destekleme Derneği'nde bir sergi açılması, Fransa'da fotoğrafların da telif hakları kapsamına alınması buna örnek olarak gösterilebilir. Takip eden yıl Sör William Newton, Londra Fotoğraf Derneği'nde "Fotoğraf üzerine sanatsal bir yaklaşım" konulu bir konuşma yaptı ve dernek 1854'te ilk fotoğraf sergisini gerçekleştirdi.⁸³ Süreç içerisinde Fransız polisinin toplumun ahlakını bozmakla suçlanan fotoğrafçılar ve modellerin kaydını tutmaya başlaması ile Fransa Fotoğraf Derneği'nin Paris'te ilk sergisini açtığı gözlenmektedir.

Sanat bağlamında *'high art'* sonrası önümüze çıkan ve başını **Alfred Stieglitz**'in çektiği önemli akımlardan biri de *'resimselcilik'*'tir. Kendinden önceki akım olan 'yüksek sanat' ile iç içe geçmiş görüntü veren resimselcilik 1903-1914 yılları arasındaki en etkili fotoğraflama biçimi olarak değerlendirilmektedir. Fotoğrafın basit bir teknik kayıt olduğu tezine karşıtlığın ifadesi olan resimselcilik, sanatsal bir yaklaşıma işaret etmektedir.⁸⁴

Fotoğraf makinesini ressamların boya, fırça ve tuvaline eşdeğer olarak gören **Stieglitz**, yayınladığı *'Camera Work'* dergisiyle de bu iddiasını destekleyecek girişimlerde bulunan bir isimdir. 1904-1917 yılları arasında 3 ayda bir çıkan ve yayın

⁸² Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine** Çev: Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s. 219

⁸³ Juliet Hacking, **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Hayalperest Yayınları, Çin, 2015.,s.83

⁸⁴ Hacking, **a.g.e.**, s. 556

yaşamı 50 sayı süren dergi⁸⁵ ağırlıklı olarak resimselcilik akımından fotoğrafçıların işlerine yer vermesiyle bilinir.

20. yüzyılın başlarında modernist akımların da etkisiyle daha sembolik ve bireysel işler üreten resimselcilik akımı üyelerinin konu olarak da kentlere yöneldikleri görülmektedir. Aralarında **Alvin Langdon Coburn, Frank Eugene, Heinrich Kühn, Edward Steichen, Clarence H. White, Gertrude Kasebier**'in de bulunduğu fotoğrafçılar resimselciliği temsil eden başarılı fotoğraflar üretmeleriyle tanındı.

Yaşamının önemli bir bölümünü fotoğrafın bir sanat olduğu tezini kabul ettirme ve bu çerçevede içinde bulunduğu resimselcilik akımının gelişmesi yolunda harcayan **Stieglitz**, '*Ara Güverte*' adlı çalışmasıyla yeni bir dönüm noktasına imza atacaktır: '*Çağdaş fotoğraf*.'

Paul Strand'dan etkilenerek resimsel fotoğraftan gerçekçi fotoğraflara yönelen⁸⁶ **Stieglitz**, aslında fotoğrafçılıkta yeni bir dönemin başlangıcına da işaret ediyor. 1920'lere geldiğinde Resimselcilik (Piktoryalizm) yerini gerçekçi ve nesnel yaklaşımlara bıraktı, ancak etkileri hiçbir zaman bütünüyle silinmedi ve bugün de sürmektedir.

20. yüzyılın başından itibaren teknolojiye yaşanan gelişmeler kadar, bilimsel çalışmalar ve sosyal olaylar sanatta dönüşümün, değişimin ve bir anlamda yeniliğin tetikleyicisi olarak gösterilir. Özellikle 1. Dünya Savaşı'nı (1914) takip eden yıllar, sanatsal anlatıların bambaşka yönlere evrilmesine yol açar. Anılan dönemde ortaya çıkan '*Avangard*' (öncü) akımların tüm sanat dallarında olduğu gibi fotoğraf üzerinde de etkisi yoğun bir biçimde hissedilir.

⁸⁵ Tuna Uysal, "Modernizmden Postmodernizme Fotoğraf Sanatının Geçirdiği Dönüşüm", (Çevirimiçi) https://www.academia.edu/36572810/MODERN%C4%B0ZMDEN_POSTMODERN%C4%B0ZME_FOTO%C4%9ERAF_SANATININ_GE%C3%87%C4%B0RD%C4%B0%C4%9E%C4%B0_D%C3%96N%C3%9C%C5%9E%C3%9CM 3 Şubat 2021

⁸⁶ Aylin Yılmazbayhan, "Uzaklardan Sanatsal Fotoğraf, Alfred Stieglitz" (Çevirimiçi) <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1259/uzaklardan-sanatsal-fotograf-alfred-stieglitz.html> 22 Şubat 2021

Bu yenileşmenin en önemli nedenlerinden biri de 35 milimetre filmlerin kullanıldığı küçük makinelerin fotoğrafçılara daha çok hareket olanağı ve yeteneğı tanınması olarak gösterilebilir.

Fotoğraf – 5: 'Steerage' 1907 (Fotoğraf: Alfred Stieglitz)



Kaynak: "Photographs Evenign Sale" (Çevirimiçi) <https://www.phillips.com/detail/alfred-stieglitz/NY040015/3> 5 Mart 2021

Belgesel fotoğrafçılar ile fotojurnalistler kameralarını sokağa, savaş alanlarına, tarihsel kalıntılara ve toplumu ilgilendiren diğer konulara çevirirken, aynı süreçte sanatsal fotoğraf üretimi de '*Avangard*' şemsiyesi altında kümelenen akımlara mensup sanatçılar tarafından sürdürülmektedir.

Sürrealizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Pop-Art, Kübizm, Fovizm, Fütürizm ve benzeri akımlar fotoğraf ile soyut, kavramsal ve deneysel anlatımların önünü açar.

Bunlara paralel bir biçimde aynı dönemde '*Doğrudan Fotoğraf*' yanlılarının eserlerini de görmekteyiz.

Günümüze dek fotoğraf hem teknolojik gelişim, hem de görüntüleme tercihlerinin biçimsel ve içeriksel yanını oluşturan akımlar bağlamında eşzamanlı bir durum arz etmiştir. Nasıl ki fotoğrafik görüntünün sabitleneceği 'duyarkat' konusunda aynı zaman dilimi içinde farklı yerlerde ve farklı kişilerce çalışma yapılmışsa, çekim teknikleri açısından da bu durum söz konusudur. Resimselcilik akımının yoğun ilgi gördüğü süreçte, doğrudan fotoğraf akımının da var olduğunu, soyut anlatımların popüler hale geldiği dönemde, belgesel tarzı çalışmaların devam ettiğini görmekteyiz.

Benimsenen akım, görüntü oluşturulurken kullanılan tercih her ne olursa olsun, fotoğraf için bir genelleme yapılması gerektiğinde, bunu '*fotoğraf günceli, anı*' yani '*şimdi*'yi konu alır demek mümkündür. Bu genellemedeki 'an', **Henry Cartier-Bresson**'ın fotoğrafçılık kavramları arasına dahil ettiği ve görece çok kısa bir zaman dilimi ve görüntüdeki hareketin zirvesi anlamı (*moment decesive*) dışında, daha geniş bir kapsamda günceli işaret etmektedir.

'Şimdi'de neyin, nasıl çekileceği ve nasıl sunulacağı ise fotoğrafa atfedilen 'demokratikleşme'ye rağmen değişik etkenlerin, güdülemelerin baskısından bağımsız düşünülemez. Her şeyden önce küreselleşme çağında hem editoryal hem de sanatsal işlerin değerinin kimler tarafından ve nasıl belirleneceği sorunu, **Benjamin**'in de olumladığı '*demokratikleşme*' önünde ciddi bir engel gibi gözükmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜRESELLEŞMENİN TEMSİLLERİ OLARAK GURSKY FOTOĞRAFLARINA GÖSTERGEBİLİMSEL BAKIŞ

Var oluşundan bu yana din, bilim, felsefe, sanat ve tarih gibi bilme biçimleri üzerinden 'anlam'ın peşine düşen insan, bu çabası sonucunda çeşitli çözümleme yöntemleri geliştirmekte ve sorularına yanıt bulmaya çalışmaktadır. Yorumbilimden söylem analizine, içerik çözümlemesinden göstergebilime dek farklı yöntemler kimi zaman tek başına kimi zaman karma olarak insan ve evrenin nicelik ve niteliklerinin ortaya konulması amacıyla kullanılmaktadır.

İnsan, diğer canlılardan, var oluşuna dair anlamın sırrını çözme, en azından bu yönden bir çaba içinde olmasıyla ayrılır.

Anlam evreninin çözümlenmesine yönelik yöntemlerden biri de göstergebilimdir. Adından da anlaşılacağı üzere, bu bilim dalının temel malzemesi 'gösterge'dir. Türk Dil Kurumu'nun '*Güncel Türkçe Sözlük*'ü göstergebilimi tanımlarken,

“İletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını, işleyişini inceleyen bilim, im bilimi, semiyoloji, semiyotik.”⁸⁷

ifadesine yer verir.

Gösterge ise “*Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı...*”⁸⁸ olarak ifade edilmektedir. Bir başka deyişle 'gösteren' fiziksel bir nesne, 'gösterilen' ise çağrışım yoluyla zihnimizde oluşturduğu kavramdır ki, ikisinin toplamına gösterge denmektedir.

İletişim üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınan **John Fiske** göstergeyi, '*kendinden başka şeye gönderme yapan eylem ya da anlamlandırma yapısı*'⁸⁹ olarak

⁸⁷ www.tdk.gov.tr

⁸⁸ Fatma Akerman, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1987, s. 10

⁸⁹ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, (2. Baskı), Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve

tanımlar ve sürecin, kodların hakim olduğu bir sistem ile gerçekleştiğini savunur. Kodları, 'bir kültüre mensup kişilerin paylaştığı anlam sistemi' olarak tarif eden **Fiske**, kodu açıklarken,

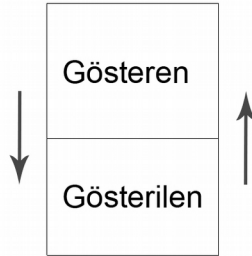
“Hem göstergelerden (kendileri dışında bir şeyi niteleyen fiziksel sinyaller) hem de bu göstergelerin hangi bağlamlarda ve nasıl kullanılacaklarını ve daha karmaşık iletiler oluşturmak için nasıl bir araya getirilebileceklerini belirleyen kurallar ya da uzlaşımlardan oluşur.”⁹⁰

ifadelerini kullanmaktadır.

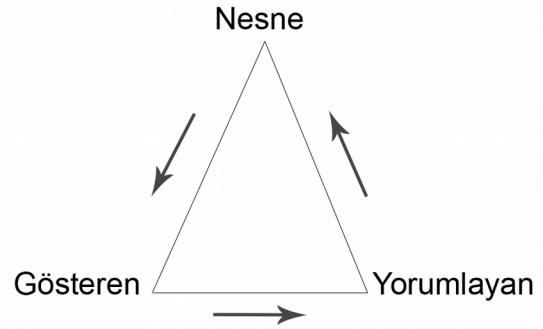
Grafik – 1: Saussure ve Peirce'e göre göstergebilimsel ilişki.

GÖSTERGEBİLİMSEL İLİŞKİ

Saussure'e göre:



Peirce'e Göre



Kaynak: “İletişim Çalışmalarına Giriş” John Fiske

Göstergedeki anlam kodların belirli bir şekilde düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Yani, göstergelerin temel ve yan anlamlarının oluşması için, kodların örgütlenmesi gerekmektedir. Bu örgütlenme ise biri dizisel, diğeri dizimsel olmak üzere iki boyutta gerçekleşir. Diziyi oluşturan birimlerin ortak özellikler taşıması ancak her birimin diğerlerinden farkının olması gerekmektedir. Aralarında ortak

Sanat Yayınları, 2003, s. 16
⁹⁰ Fiske, a.g.e. , s.37

yanların bulunduğu öbekler ise dizimselliği sağlamaktadır. Dizimselliği oluşturan öbekler ortak yanları nedeniyle insan belleğinden birbirlerini çağrıştırmak suretiyle, bağlantılara sahip öbekler oluşturmaktadırlar.

3.1. Göstergebilim'in Doğuşu

Ferdinand de Saussure ve **Charles Sanders Peirce**'in temellerini attığı göstergebilimi **Fiske**'nin yaklaşımı, daha doğrusu açıklamaları ile anlatmaya başlamamızın nedeni, onun göstergebilimin iletişim çalışmalarına bakışının diğer modellerden farklı olduğunu söylemesinden kaynaklanmaktadır. **Fiske** düşüncesini, *“Bu yaklaşım iletişimi bir süreç olarak değil, anlamın oluşturulması olarak ele alır.”* diyerek açıklar.⁹¹ Bu saptama medyanın gerçeği yansıtış ya da kamuoyunu bilgilendirme biçimine yönelik eleştiriler açısından önem arz etmektedir. Dolayısıyla medium niteliği taşıyan fotoğraflarda da anlamın oluşturulmasından söz etmek mümkün gözükmemektedir. Daha başlangıçta tercih edilen ekipman (fotoğraf makinesi, film boyutu, lens vs.), bakış açısı, ışık kullanımı, kadraj ve kompozisyon ile görüntülenmek istenen konu doğal olarak bir anlam üretiminin aşamaları olarak kabul görmektedir.

3.1.2.Saussure'ün Yaklaşımı

Çok eski dönemlerde de üzerinde düşünüldüğü, çeşitli tezler ortaya atıldığı bilinmesine karşın, günümüzdeki anlamı ile göstergebilimin temellerini biri Avrupa, diğeri Amerikalı iki düşün adamının aynı dönemde ve birbirlerinden habersiz yaptıkları çalışmalar ile attıkları kabul edilmektedir. Bunlar, İsviçreli dilbilimci **Ferdinand de Saussure** ile Amerikalı filozof **Charles Sanders Peirce**'tir. Göstergenin bir *'gösteren'* ile bir *'gösterilen'*den oluştuğunu söyleyen **Saussure**

⁹¹ Fiske, a.g.e, s.61

çalışmalarını 'anlam' üzerine yoğunlaştırır. Göstergenin anlamsal işlevini önceleyen **Saussure**'e göre "...Anlam karşıtıklardan doğar ve karşıtlık içinde var olur."⁹² Dili göstergelerden oluşan bir dizge olarak kabul eden **Saussure**, iletişimi sağlamak için çeşitli gösterge dizgelerinin kullanıldığını öngörür. Düşünür, dilsel göstergelerin bir 'işitim imgesi' ile onun zihnimizdeki karşılığı olan bir 'kavram'dan oluştuğunu vurgular. **Saussure**, en az iki kişi arasında gerçekleşen söz çeviriminin akışını şu şekilde açıklar:

"Çevrimin kalkış noktası bunlardan birinin (örneğin A'nın) beynindedir. Kavram diye adlandıracağımız bilinç olguları orada göstergelerin tasarımlarına ya da işitim imgelerine bağlıdır. Bunlar bilinç olgularını dile getirmeye yarar. Herhangi bir kavramın beyinde ilgili işitim imgesini canlandırdığını varsayalım: Baştan başa anlamsal bir olgudur bu. Sonra fizyolojik bir oluş gerçekleşir: Beyin ses örgenlerine, imgeye ilişkin bir uyarım aktarır; sonra ses dalgaları A'nın ağızından B'nin kulağına doğru yayılır: Salt fiziksel nitelikli bir oluştur bu. Çevrim bundan sonra B'de tersine bir yol izleyerek sürüp gider: Kulaktan beyne işitim imgesinin fizyolojik aktarımı; beyinde ise, bu imgenin, karşılığı olan kavramla anlamsal birleşimi."⁹³

⁹² V. Doğan Günay, "Göstergebilim ve Fotoğrafta Anlam", **AFSAD Kontrast Fotoğraf Dergisi**, 2016, Sayı: 50, s.6

⁹³ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev: Berke Vardar, Ankara, TDK Yayınları, 1998, s.41.

Grafik – 2: Saussure'ün söz çevrimi



Kaynak: Ferdinand de Saussure, "Genel Dilbilim Dersleri", s. 41

3.1.3. Yan Anlam – Düz Anlam

Cenevre Dilbilim Okulu çatısı altında göstergebilim çalışmalarını sürdüren **Saussure**, daha sonra aynı alanda faaliyet gösterecek olan *Prag Dilbilim Okulu*, *Kopenhag Dilbilim Okulu* ve *Paris Göstergebilim Okulu*'nun da esin kaynağı olarak bilinmektedir. Sonraki yıllarda **Louis Hjelmslev**, **Roland Barthes**, **Claude Lévi-Strauss**, **Julia Kristeva**, **Christian Metz**, **Algirdas J. Greimas** ve **Jean Baudrillard**, **Saussure**'ün izinde göstergebilime yeni açılımlar getirip bu alanda yeni kavramları gündeme taşıyan isimler arasında yer almaktadır.

İkili yapıya sahip gösterge **Hjelmslev**'de karşımıza katmanlaşmış olarak çıkmaktadır. Ünlü düşünür, 'gösteren'e karşılık 'anlatım'; 'gösterilen'e karşılık da 'içerik' düzlemi kavramlarını kullanırken, her ikisinin de 'biçim' ve 'töz' olmak üzere ikişer kategoriye sahip olduğunu savunur. Yani anlatım bir 'biçim' ve bir 'töz'e sahiptir. Aynı şekilde 'içerik' de 'biçim' ve 'töz'den oluşmaktadır.⁹⁴

⁹⁴ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: M. Rifat, S. Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 40

Grafik - 3: Hjelmslev'e göre fotoğrafta anlatım ve içerikleme

FOTOĞRAF	Anlatımın Biçimi	Kompozisyon öğeleri, ışık, gölge vb.
	Anlatımın Tözü	Çeşitli fotoğraf teknikleri bilgisi, objektifler, kamera, alan derinliği vb.
	İçeriğin Biçimi	Fotoğrafın konusuna ait fikir ve estetik bilgisi
	İçeriğin Tözü	Fotoğrafa özgü alt anlamları okuma, kodları çözme, kültür, değerler ve ideolojiyi okuma vb.

Kaynak: Prof. Dr. Alev Fatoş Parsa

Göstergebilime önemli katkılarıyla bilinen **Roland Barthes** de göstergenin iki düzlemden oluştuğunu belirterek,

“Demek ki, gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur”⁹⁵

der.

Barthes ilk düzlemin '*düz anlam*' ikinci düzlemin ise '*yan anlam*' olduğuna işaret etmekte ve düz anlamın bize '*neyin temsil edildiğini*', yan anlamın ise '*nasıl temsil edildiğini*' gösterdiğini vurgulamaktadır. Göstergebilimin **Barthes**'in '*yan anlam*' diye işaret ettiği, örtük, yani îma yoluyla verilmek istenen iletinin ve bu iletinin nasıl oluşturulduğunun peşinde olduğu belirtilmektedir.

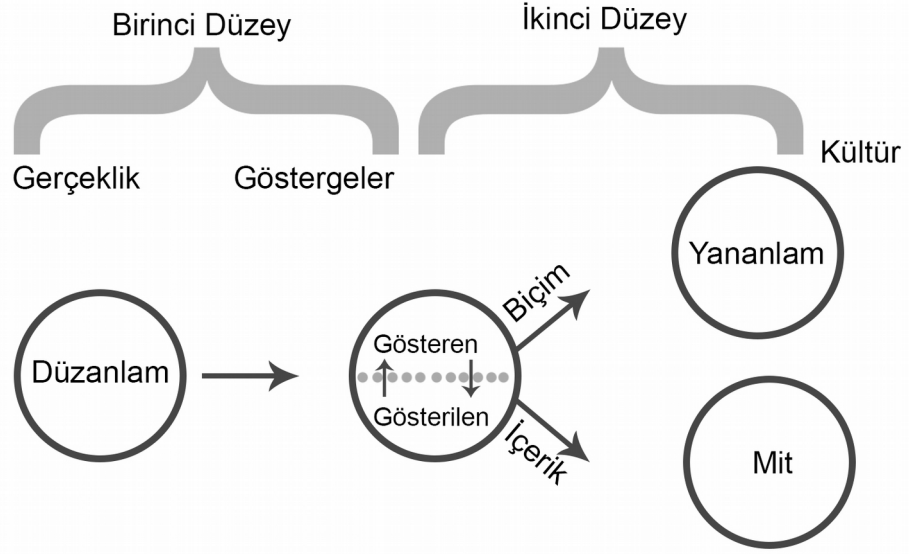
Gösteren ve gösterilen'den oluşan kimi göstergeler '*mit*', '*metafor*' ve '*metonimi*' kavramlarını da içermektedir. Metonimi ya da *düz değişmece*, bütüne parçası ile gönderme yapma olarak tanımlanmaktadır. Bir asker üzerinden bir ordunun gösterilmesi, önlüklü bir öğrencinin eğitim sistemini sembolize etmesi birer düz değişmedir. Metafor ya da *eğretileme* (mecaz) ise bir şeyin gerçek anlamının

⁹⁵ Barthes, **a.g.e.**, s. 83

dışında bir başka şeye işaret etmesidir. Güvercin ya da defne dalının barışı sembolize etmesi bir eğretileme örneğidir. Mit ise bir göstergenin temsili anlamının ötesinde, sadece kültürel anlam taşıması ile ortaya çıkmaktadır.

Barthes'e göre gösterge, gösteren ve gösterilen üçlüsünün oluşturduğu dizge, ikincil bir dizgenin meydana çıkmasına temel oluşturmaktadır. Bu durumda ilk dizge mitsel yapının göstereni olarak karşımıza çıkar.

Grafik - 4: Barthes'in göstergeleri anlamlandırma şeması



Kaynak: John Fiske, "İletişim Çalışmalarına Giriş", s. 120

Göstergebilimi farklı bir noktaya taşıyan isimlerden biri de **Algirdas Julien Greimas**'tır. Fransız düşünür,

*"...Göstergebilimi kendi kendine yeten özerk bir bilimsel tasarı biçiminde ortaya atıp, çevresinde oluşturduğu Paris Göstergebilim Okulu'yla bu tasarısını değişik alanlara yönelik uygulamalarla geliştirmiştir."*⁹⁶

⁹⁶ Rifat, Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 177

Evrenin insan ve insanın insan için anlamını ele alan **Greimas**, kavramsal ve biçimsel açıdan bir üstdil oluşturmasıyla tanınmaktadır.

3.1.4. Peirce'in Yaklaşımı

Göstergebilimin diğer bir kurucu adı olan Amerikalı filozof **Charles Sanders Peirce** ise **Saussure**'ün '*gösteren-gösterilen*' olarak ele aldığı ikili yapının karşısına üçlü bir bağıntı ile çıkmış ve bunu "*gösteren-nesne-yorumlayan*" biçiminde ele almıştır. Göstergenin mantıksal işlevi üzerinde duran **Peirce**, göstergenin nesnelere arasındaki mantığı sergilediği düşüncesini taşımaktadır. **Saussure** göstergebilimin dilbilim şemsiyesi altında bir disiplin olmasını savunurken, **Peirce** ise göstergebilimin dili de kapsayan daha geniş bir alan olduğu görüşündedir. Onun göstergebilime katkılarından biri de üçlü sınıflandırmalardır.⁹⁷

Peirce göstergeyi, gösteren-nesne-yorumlayan diye tasnif ettiği gibi, gösterge türlerini de *görsel* (ikon), *belirtisel* (index) ve *simgesel* (symbol) diye sınıflandırmaktadır. Resim, gravür, minyatür, fotoğraf gibi görsel göstergeler benzeşim esasına dayalıdır. Bunlar insan yapısıdır ve '*nedene bağlı*' oluşurlar. İşaret ettikleri şeyle benzerlik gösterirler. Simgesel göstergeler ise '*toplumsal uzlaş*' sonucu ortaya çıkmıştır, yani gösteren ile gösterilen arasında mantıksal bir bağ yoktur. Bir işitimi imgesi olarak 'ekmek' sözcüğünün işaret ettiği gıda maddesi, yiyecek ile ilişkisi tamamen toplumsal uzlaş sonucu olmaktadır. Bu tür göstergeler belli bir kültür dairesinde yorumlanabilmektedir.

Belirtisel göstergeler '*neden-sonuç*' ilişkisiyle birbirine bağlanan göstergelerdir. Burada önemli olan nokta, doğal olarak her zaman var olan bu ilişkiyi, bizim deneyimlerimiz sonucunda algılamamızdır. Dumanın ateşe, bir sivilcenin ergenliğe ya da yüksek ateşin hastalığa işaret etmesi, belirtisel göstergelere örnektir. **Peirce**'in öncülük ettiği Amerikan geleneğine bağlı göstergebilim **Charles W.**

⁹⁷ Rifat, a.g.e., s. 115

Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok'un çalışmaları sonucu günümüzde de etkin olarak varlığını sürdürmektedir.⁹⁸

3.2. Bir Gösterge Olarak Fotoğraf

Dilbilim çalışmaları kapsamında ortaya çıkan ve daha sonra çalışma alanı giderek genişletilen göstergebilim, bugün yazınsal türler, medya metinleri vb. alanlar dışında *görüntüsel* göstergelerin çözümlenmesinde de kullanılmaktadır. **Peirce**'in sınıflandırmasında '*ikon*' göstergelere denk düşen fotoğraflar da doğal olarak aynı yöntem ile irdelenmekte ve örtük anlamları ortaya konulmaktadır.

Fotoğraflar hem '*medium*' hem de '*sanatsal obje*' nitelikleri nedeniyle göstergebilimcilerin, iletişim kuramcılarının ilgi alanına girmektedir:

*"...Medya metinlerinin basitçe var olmadığı, bunların bilinçli seçimler sonucu yapılandırılmış bütünler olarak karşımıza çıktığı ve dolayısıyla kendilerini oluşturanların ideolojileri ile donatıldığı ifade edilir."*⁹⁹

Bir medium olan fotoğraf da böyle bir sürecin ürünü sayılmaktadır.

Tarihsel süreçte metinler ile görüntüler arasında bir mücadelenin var olduğunu düşünen **Vilem Flusser** "*Günümüzde aynı mücadele metinsel bilimler (textual sciences) ve görüntüsel ideolojiler (imaginary ideologies) arasında sürmektedir*" der.¹⁰⁰

Teknik görüntülerin bilimsel metinlerin sonucu olduğunu ifade eden **Flusser**'e göre '*teknik görüntüleri deşifre etmek zordur*' çünkü görünüşleri böyle bir

⁹⁸ Bahar Dervişcemaloğlu, "Temel Göstergebilim (Semiyoetik) Kavramları Üzerine Bir İnceleme" Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, SBE, İzmir, 2005, s.5

⁹⁹ S. Sünbül Olgundeniz, Alev F. Parsa, "İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme," *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı*, **Konya: Literatürk Academia**, 2014, s. 100

¹⁰⁰ Vilem Flusser, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, İstanbul, Espas Yayınları, 2020, s. 3

sürece gerek olmadığı sanısını yaratmaktadır.¹⁰¹ **Flusser**'in bu tezine paralel, *'fotoğraf ve gerçeklik'* ilişkisi günümüzde de bir sorunsal olarak kendini göstermektedir.

Her ne kadar görüntüler teknik bir sürecin sonunda elde ediliyor ise de fotoğraf her şeyden önce bir *'seçim'* işidir ve bu bile, tüm zorluğuna karşın çözümlenmeyi (Flusser'in ifadesiyle deşifre) mümkün kılmaktadır. Kullanılan kamera, bakış açısı, pozlama, kadraj, renk tercihi vs. **Flusser**'in *'teknik'* diye sınırlandırdığı olgunun ötesinde açılımlara imkan tanımaktadır. Ki, aynı kapsamda değerlendirebileceğimiz sinema filmleri, afişler, televizyon programları da çözümlenme konusu olabilmektedir.

Yazarın,

*“Geçmişte metinler görüntüleri açıklıyordu, şimdi tersine fotoğraflar gazete makalesini görüntüleştirir... fotoğraf da gazete makalesine yine büyüsellik kazandırmaktadır... Geçmişte metinler egemenken, şimdi görüntüler egemen duruma gelmiştir.”*¹⁰²

ifadeleri de bir tür *'çözümleme'* anlamı taşımaktadır.

Dolayısıyla tüm zorluğuna karşın fotoğrafların 'ne söylediği ya da neyi söylemekten imtina ettiği' üzerinde görüşler ortaya koymak her zaman olası görünmektedir. Belki bu bağlamda 'görsel göstergebilim'in en iyi uygulayıcılarından **Barthes**'in *'yan anlamın öznel olduğu'* yönündeki yargısı, fotoğraf okumalarına yaklaşımı daha tutarlı bir çizgiye oturtabilir.

Bir fotoğrafın okunması ya da çözümlenmesine ilişkin farklı yöntemlerin olduğu bilinmektedir. **Barbara London** ve **John Upton**'ın da üzerinde ısrarla durduğu gibi her fotoğraf (çok acemice çekilmiş ve teknik anlamda yetersiz de olsa) mesaj içerir.¹⁰³ Teknik yanı (kadraj, kompozisyon, bakış açısı, netlik, renk, pozlama

¹⁰¹ Flusser, **a.g.e.**, s. 5

¹⁰² Flusser, **a.g.e.**, s. 19.

¹⁰³ Ashley La Grange, **Fotoğrafçılar İçin Eleştirel Kuram**, Çev: Elif Özdemir, İstanbul, Plato Meslek Yüksekokulu Yayınları, 2014, s. 228.

vs.) dikkate alınmasa da bize sunulan görüntü temsil ettiği 'şey' ile benzerlik taşır ve ondan izler barındırır. Bize sunulan bu görüntüyü bir öyküyü, bir resmi, bir heykeli anlamaya çalıştığımız gibi anlamlandırmamız ve mesajı ortaya çıkarmamız mümkündür.

Örneğin **London** ve **Upton** bir fotoğrafın çözümlemesini bazı soruların yanıtlarını bulmaya çalışarak yapmayı önermektedir:

“Bu ne tür bir fotoğraftır?, Fotoğrafçının amacı nedir?, Vurgulanan şey nedir?, Teknik ne denli etkili?, Grafik unsurların önemi nedir?, Ana konu dışında başka şeyler de gösteriliyor mu?, Duygusal ve fiziksel bir etkisi var mı?, Sanatsal ve toplumsal bağlamı nedir?”

Terence Wright da '*Fotoğraf Elkitabı*' adlı çalışmasında sorular üzerinden bir çözümleme yapılabileceğini dile getirmekte ve sorularını fotoğrafın verdiği bilgi ile onun bize ilginç gelen yanını sorgulamaktadır.

Aynı şekilde **Robert U. Akeret**, fotoğrafın arka planında saklı psikolojik anlamın nasıl yorumlanacağını irdelemektedir. **Akeret** bunun için şu soruların sorulmasını salık vermektedir:

“İlk izlenim nedir, kimi ve neyi görüyorsun? Ne oluyor?, Bir şekilde önemli olan arka plan gerçek mi sembolik mi? Bu fotoğraf sende hangi duyguları uyandırıyor?”¹⁰⁴

Akeret'in psikolojik mesajı ortaya çıkarma çabası gibi bir fotoğrafı sosyal, siyasal ya da tarihsel boyutu ile ele almak da söz konusu olmaktadır. Bu bir anlamda bizi Barthes'in yan anlamdan mitlere uzanan çözümlemesine götürmektedir.

Öte yandan fotoğraf okumalarının gelişigüzel, bir yönetime bağlı kalınmadan yapılması eleştiri konularının başında gelmektedir. Türk fotoğrafının önemli isimlerinden **Sabit Kalfagil** bu noktada yaşanan sıkıntıyı şöyle dile getirir:

¹⁰⁴ La Grange, a.g.e, s. 230.

“Fotoğrafın değerlendirilmesinin sözüm ona felsefi boyut kazanması adına edilen lafların birer laf salatası haline geldiğini üzümlere izliyorum. Fotoğraf okuma, ucuz magazin ağzı ile edebiyat yapmaya da gelmez. Fotoğraf analitik bir yolla okunabilir. Bu da öncelikle fotoğrafın yapısal ve görsel öğelerini bilmekle olur...”¹⁰⁵

Fotoğrafları 'betimsel', 'açıklayıcı', 'yorumsal', 'etik açıdan değerlendirici', 'estetik açıdan değerlendirici', ve 'kuramsal'¹⁰⁶ olarak kategorilere ayıran **Terry Barret**, bir imgeyi değerlendirmenin en iyi yolunun onu gözlemek ve üzerine düşünüp konuşmak olduğunu söylemektedir. Eleştirinin bir anlamda yargılamak olduğunu ifade eden **Barret** da diğer pek çok eleştirmen gibi fotoğraf çözümlerinde yöneltilen soruların önemine dikkati çekmektedir.

Görüldüğü gibi bir fotoğrafı çözümlmek ya da okumak da, en az fotoğrafın kendisi kadar tartışma konusu olmaktadır. Buna karşın fotoğrafın mesajını ortaya çıkarmak, onun arka planını irdelemek bir yöntemi zorunlu kılmaktadır. İkonik niteliği nedeniyle fotoğraf çözümlerinde göstergebilimin son dönemde yeğlenmesi bunun bir işareti olarak değerlendirilmektedir.

3.3. Görsel Çağın Dili Olarak Gursky

Andreas Gursky'nin (15 Ocak 1955, Leipzig) imzasını taşıyan, özgün ve ses getiren yapıtlarının ilki Paris'te 1993 yılında çektiği ilk toplu konut binalarına ait “*Montparnasse*” adlı fotoğraftır. Babası da bir tanıtım fotoğrafçısı olan sanatçının, foto muhabiri olarak adım attığı görsel sanatlar dünyasında başlangıçta umduğunu bulamadığı bilinmektedir¹⁰⁷. **Gursky** daha sonra kentleri klasik belgesel anlayışı ile fotoğraflayan **Bernd Becher**'in öğrencisi olarak 1981'de *Kunstakademie*'ye kaydoldu. Bu okul fotoğrafçılıkta “*Düsseldorf*” ekolü olarak bilinen **Bernd-Hilla**

¹⁰⁵ Faruk Akbaş, Emre İkizler, **Fotoğraf Teknik Okumaları**, (2. Baskı) İstanbul, Say Yayınları, 2008, s. 9

¹⁰⁶Terry Barret, **Fotoğrafi Eleştirmek**, Çev: Yeşim Harcanoğlu, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009

¹⁰⁷ Hacking, **a.g.e.**, s. 443

Becher çiftinin etkisini taşımasıyla tanınmaktadır. Kendilerine endüstriyel ve mimari yapıları konu edinen **Becher** çifti, büyük format makineleri ile bunları görüntülüyor, bir yandan da akademik faaliyetlerini sürdürüyordu. İşte **Gursky** böyle bir ortamda ve sınıfındaki diğer arkadaşları gibi **Becher** çiftinin etkisi altında eğitimini tamamladı, ancak kendisine özgü anlatım dilini kurmayı da başardı.

Gursky'nin fotoğrafik dilinin oluşmasındaki etkenleri daha gerilere götürmek ve Alman toplumunun sosyolojik tipolojisini ortaya koyan portreleri ile tanınan **August Sander** ile irtibatlandırmak mümkündür.

Yeni nesnellik ekolünün önemli isimlerinden **Sander**

“...Yıllar süren çalışmayla, ülkesinin her katmanından insanları fotoğraflayarak yirminci yüzyıl belgesel fotoğrafçılığına değerli bir kültür hazinesi bırakmış...”¹⁰⁸

olmasıyla tanınmaktadır.

Sander'in çalışmalarının öncelikle '*yeni nesnellik*' akımı, ardından *Düsseldorf Okulu*'nun kurucularından ve **Gursky**'nin de hocası olan **Bernd-Hilla Becher** çifti üzerinde etkisi olduğu bilinmektedir.¹⁰⁹

Sander'in yanı sıra **Karl Blossfeld** ve **Alber Renger-Patsch**'ın da önemli isimleri arasında yer aldığı yeni nesnellik akımı Alman fotoğrafçıların 1920'li yıllarda ürettikleri işlerle öne çıkmaktadır. Özneye aynı mesafeden, eşit bir bakış açısıyla yaklaşmayı esas alan akım, tek bir fotoğraf ya da öykü anlatıcılığı yerine tipolojik yerleştirmelerin bulunduğu çoklu bir sistem önermektedir. Yeni nesnellik bir diğer özelliği de nesnenin görüntülenmesinin genellikle cepheden yapılması olarak öne çıkmaktadır.

¹⁰⁸ Merta Oral, **Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları**, İstanbul, Espas Yayınları, t.y., s.54

¹⁰⁹ Tuna Uysal, “Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım”, Sanatta Yeterlilik Tezi, MSGÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013, s.126

Endüstriyel ve mimari çekimleri ile bilinen **Becher**'lerin fotoğraflarına ilişkin şu yargı, Gursky'nin işlerini anlamlandırırken bize hayli yardımcı olmaktadır:

“...Yorumdan uzak, nerede çekilmiş olduğu belirsiz fotoğraflarda nesnelere, dramatize bir ışık olmaksızın kimliksizleştirilmiş haldedirler. Olduğu gibi çekilmiş objeler, hiçbir kişisel yorum içermedikleri izlenimini uyandırır. Çoklu diziler halinde bir dil birlikteliği sağlayacak şekilde sergilenen işler anlamlarını sunumda bulurlar.”¹¹⁰

August Sander fotoğrafları, 'Yeni Nesnellik' ve ardından Düsseldorf ekolünün devamı gibi duran, bu üç akımın izlerini taşıyan **Gursky**'nin fotoğrafları aslında o çizgiden hayli uzağa düşmektedir.

Onun fotoğraflarında da konu ile sanatçı arasındaki mesafe, kompozisyonların benzerliği, bakış açısı, yansızlık, homojen ışık, belirgin bir ilgi merkezinin olmayışı hemen kendini ele vermektedir.

Ancak ondan öncekilerin hiçbirinin manipülasyon, sayısal düzenleme ve benzeri müdahalelere girişmediği bilinmektedir. Bu belirgin ayrılığın yanına **Gursky** işlerinin ayrı ayrı çekilen karelerin birleştirilmesi ile mümkün olan en büyük boyutta basılmasını da eklemek gerekmektedir.

3.3.1. Sayısal Dil İle 'Gerçekliğin Özü'

Açık artırmada 4.3 milyon dolar gibi rekor bir fiyata satılan “*Rhein II*”¹¹¹ çalışmasıyla dünya çapında üne kavuşan **Andreas Gursky**'nin çağdaş fotoğraf sanatçıları arasında en önde gelenlerden biri olduğu bilinmektedir. **Gursky**'nin dünyanın gelişmiş bölgelerinde çektiği ve itibarlı müzelerde, önemli koleksiyonlarda yer alan fotoğrafları, bir başka ifadeyle portfolyosu onu diğer çağdaş fotoğrafçılardan

¹¹⁰ Uysal, **a.g.m** s.127

¹¹¹ “Andreas Gursky” (Çevirimiçi) <https://www.christies.com/lot/lot-andreas-gursky-rhein-ii-5496716/? 20 Mart 2021>

ayrı bir yerde konumlandırmaktadır. Sayısal fotoğraf ve düzenleme programlarına hâkimiyeti, işlediği konulara yaklaşımı, işlerinin çok büyük boyutlarda basılması ve fotoğrafik dili, onun farklı yanlarından bazıları olarak görülmektedir.

Andreas Gursky'nin portfolyosu incelendiğinde hem teknik hem de anlatım biçimiyle kendisine özgü bir dile sahip olduğu rahatlıkla gözlenmektedir. Tamamı renkli, büyük format makinalarla çekilmiş, genellikle üst bakış açısının tercih edildiği, sayısal yöntemlerle işleme tabi tutulmuş açık kompozisyonların egemen olduğu bir biçimin etkisi bir-iki istisna dışında her fotoğrafında kendini hissettirmektedir. Bakış açısından (perspektif) kadrage (çerçeveleme), nesnelerin kadrage içindeki dağılımından renk tercihlerine dek her şeyin milimetrik hesaplarla işlendiği, Gursky fotoğraflarında rahatlıkla izlenebilmektedir.

Gursky, kendisini üne kavuşturan *'Rhein II'*den *'99 Cent'e*, *'Formula 1'*den *'Amazon'*a bütün işlerinde fotoğrafik anlatımı çağdaşlarından farklı bir zemine oturtmaktadır. Tek bir bakış açısından çekilen çok sayıda karenin bir araya getirilmesiyle oluşturulan devasa boyuttaki fotoğraflar *'izleyicinin nesnelere normalde yoksun kaldığı idealleştirilmiş bir perspektiften görmesine'*¹¹² olarak sağlamaktadır. Genelde sanatın özelde ise fotoğraf sanatının başvurduğu birden fazla parçayı bir araya getirme olarak adlandırılan *'kolaj'* **Gursky**'nin sıkça başvurduğu bir yöntem olarak anılmaktadır. Ancak sanatçının çektiği görüntüde olmayan ya da ilgisiz parçaları değil, konusunun bağlamındaki parçaları birleştirdiği bilinmektedir. Bu halleriyle belli bir mesafeden bakıldığında *'mega sembol'*lere dönüşen fotoğrafların, daha yakından izlendiğinde ise yoğun ayrıntılara sahip oldukları gözlenmektedir. Sözü edilen işlerde üst bakış açısının tercih edilmiş olması hem ayrıntıların gözetilmesi hem de genel görüntünün kapsamlı olarak sunulmasında etkili olmaktadır.

Söz konusu fotoğraf olunca akla ilk sırada gelen ışık olmaktadır. **Gursky**'nin işlerinde *'yaygın'* (difüz) ışık kullandığı, açık kompozisyonu tercih ettiği

¹¹²Thomas Weski, "Andreas Gursky" (Çevirimiçi)

https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/andreas-gursky_185.html 20 Mart 2021

ve fotoğraflarında bir ilgi merkezini vurgulamaktan ısrarla kaçındığı bilinmektedir. Bu tercihleriyle bir yandan çerçevelediği konunun tüm alanının izlenmesini isterken, bir yandan da konunun çerçeve dışında da sürdüğünü vurguluyor görünmektedir.

'Gerçekliğin özünü üretmekle'¹¹³ ilgilendiğini ifade eden sanatçının bu sonuca ulaşmak için büyük format fotoğraf makinelerini kullanması ve sayısal düzenleme programlarındaki müdahalelerinin yanı sıra çekimlerde helikopter, vinç, yükseltme rampası gibi araçlardan da yararlandığı bilinmektedir. Sanat eleştirmenleri büyüsel niteliklere büründüğü ifade edilen *Gursky* fotoğraflarındaki etkinin bir anlamda bu alışılmadık bakış açısından kaynaklandığı görüşünde birleşmektedir.

Alman fotoğrafçının işlerinde öne çıkan bir diğer ayrıcalık da insanın temsili olarak değerlendirilmektedir:

“Sanatçı, insanları dekoratif birer soyutlamadan ziyade, sıklıkla, çılgın eğlence ortamlarında, rock konserlerinde veya spor karşılaşmalarında, kitle halinde resmeder.”¹¹⁴

Minimal temsiller olarak görüntüde yer alan insanlar, bir anlamda fotoğrafı izleyen de temsili olarak değerlendirilmekte, netlik ve kadraj içindeki düzenli konumları ile dikkati çekmektedir.

Gursky'nin hemen hiçbir fotoğrafında **Wang Qingsong**'un “*Beni Takip Et*” eserinde ya da diğer sanatçıların çalışmalarında gördüğümüz, âşinası olduğumuz küresel ürünlerin (*cola, burger, spor ayakkabı* vs.) markalarına yer vermediği gözlenmektedir. Onun daha çok kavramsal olarak ve soyutlamalarla merakını anlatma yolunu seçtiği ve bunda da hayli başarılı olduğu kabul görmektedir.

Alman sanatçı, büyük boyutlu, sayısal müdahalelerin çokça kullanıldığı görsellerinde adına '*küreselleşme*' denilen süreci resmetmekle tanınır. Yıkılan Berlin

¹¹³Thomas Weski, “Andreas Gursky” (Çevirimiçi)

https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/andreas-gursky_185.html 20 Mart 2021

¹¹⁴Thomas Weski, “Andreas Gursky” (Çevirimiçi)

https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/andreas-gursky_185.html 20 Mart 2021

Duvarı'nın doğusunda dünyaya gelip, daha sonra ailesiyle Batı Berlin'e göç etmesinin konu seçimindeki etkisi ne derecededir bilinmese de 'yıkılan duvarlar', 'sınırların kalkması' metaforunu başarıyla görüntülediği bilinmektedir.

Fakat bunu yaparken didaktik, propaganda afişi çağrışımlarından çok uzak, estetik ve düşüncenin harmonisi üzerine kurulu fotoğraflar ile sürecin temsillerini ortaya koyduğu görüşü ağır basmaktadır.

3.3.2. 'Yüce'nin Sağladığı Haz

Aslında bu tercih, bir anlamda **Gursky**'nin sanat anlayışının ve estetiğe bakışının da ipuçlarını taşımaktadır. **Gursky**'nin fotoğrafları estetik kategoriler içinde 'yüce' kavramına daha yakın durmaktadır. Gerek fotoğrafların baskı boyutları, gerekse seçtiği konular ve daha da önemlisi sayısal teknolojinin kullanılarak görüntü içeriğinin var olandan daha görkemli hale getirilmesi bu yargıyı destekler niteliktedir.

*“Yüce'nin çok eskiden beri üzerinde durulan ve araştırılan bir estetik kavram olduğu bilinmektedir.”*¹¹⁵ Alman düşünür **Kant**'ın büyüklük, gülünç ve hoş gibi kavramlarla birlikte yüce kavramını da estetik bağlamda ele aldığı, günümüzdeki tartışmaların da onun fikirleri etrafında biçimlendiği bilinmektedir.¹¹⁶

Benzerlikleri yönünden 'güzel' ve 'yüce'nin kişiye haz vermekte bulunduğu ifade eden **Kant**, iki kavramın ayrılan noktasını ise güzelin kavranılabilme, yücenin ise bir sınırsızlık ve belirsizliğe sahip olması biçimde yorumlamaktadır. Keza düşünür, güzel ile bireyin belli bir uyum oyunu içine girebileceğini, yücede ise karşıt bir durumun söz konusu olduğunu vurgulamaktadır. 'Matematik' ve 'Dinamik' yüce sınıflandırmasını da yapan yine **Kant**'tır ve ilkinin 'kavranamayan büyüklük', ikincisini de 'bütün ölçüleri aşan bir kuvvet' olarak adlandırmaktadır. **Kant**'ta yüce 'bizi aşan büyüklük ve sınırsızlıklara sahip obje' olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹¹⁵ İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, (5. Baskı), İstanbul, 1998, s. 226

¹¹⁶ Tunalı, **a.g.e.**, s. 226

İrlandalı yazar **Edmund Burke** ise yüce kavramını, ruhun korku derecesinde donup kalması durumu olarak değerlendirmekte ve sınırsız bir büyüklükte görünen nesnelerin dehşetli bir hazzı neden olduğunu ileri sürmektedir.¹¹⁷

“Soyutlama ve özdeşleşim” üzerine düşünceleri ile estetik alanında önemli bir etkisi olan **Wilhelm Worringer** de **Kant** gibi estetik hazın, “...Bir (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz haz.”¹¹⁸ olduğu görüşündedir.

3.3.3. Gursky Fotoğraflarının Kesişim Noktaları

Türk fotoğrafının dünyaca ünlü ismi **Ara Güler**, tarihin artık fotoğraf ile yazıldığını belirterek, “20. yüzyılın tarihçileri foto muhabirleridir. Fotoğraf icat olduğundan bu yana tarihi foto muhabirleri yazıyor”¹¹⁹ der. Çağına tanıklık etmek, belgesel, kavramsal, soyut ya da başka akımlar çerçevesinde an'ı belgelemek, bakacın ardındaki gözün birincil görevi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Küreselleşme döneminde de fotoğrafın böyle bir işlev üstlendiği söylenebilir. **Andreas Gursky**'nin sanatsal bağlamdaki fotoğrafları konu itibarıyla tam da **Güler**'in sözünü ettiği '*fotoğrafla tarih yazma*' kavramına denk düşmektedir. Onun işlerine bakıldığında kentlerin modern yüzü, alışveriş merkezleri, kitlesel spor ve eğlenceler, borsalar, havaalanları; bir başka ifade ile gelişmişlik, teknoloji, hız, bilgi ve bilimin geldiği nokta izleyiciyi karşılamaktadır.

Boyutları ve ayrıntılarıyla 19. yüzyıl başlarındaki manzara resimlerini andıran¹²⁰ Gursky fotoğrafları, her şeyden önce bir titizliğe, disipline ve kuralcılığa

¹¹⁷Suzan Orhan, “Çağdaş Megakent ve Periferisinin İmgesi”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, 2016, S: 15, s.18

¹¹⁸Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleşim**, Çev: İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985, s. 13

¹¹⁹Hasan Şenyüksel, **Ara Güler**, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul, 2010, s., 172

¹²⁰Efi Michalarou, “Fotoğraf: Andreas Gursky” (Çevirimiçi) <https://www.dreamideamachine.com/en/?p=44414> 5 Mart 2021

işaret etmektedir. Küresel düzenin yapıları, ulaşım, üretim-tüketim, eğlence ve ticaret alanları onun kadrajında çok katmanlı okumalara, farklı mesafelerden izleyince farklı anlamlandırmalara olanak sağlayacak nitelikler taşımaktadır. Çok yakından bakıldığında her nesnenin en ince ayrıntısına kadar seçilebildiği devasa fotoğraflar, birkaç metre geriye çekilip izlenince sayısal fotoğrafın yapı taşları piksellerden oluşmuş soyut bir tabloya dönüşmeleriyle bilinmektedir. Eleştirmenler bu etkinin oluşmasında onun kullandığı teknik, işlerini temellendirdiği ancak kendi biçimini vurguladığı akım ve son olarak da estetik bağlamda 'yüce' kavramına yatkın tavrının olduğu konusunda görüş birliği yapmaktadır.

Gursky'nin fotoğraflarına ilişkin genel bir değerlendirme yapıldığında karşımıza şu özellikler çıkmaktadır:

Bütün işlerinde büyük format makineler kullanmaktadır. İlk sayısal manipülasyon çalışmalarını yaptığı (1992) "*Montparnasse*" (Fotoğraf – 6) geniş format 5 × 7 inç (12,7 × 17,8 cm) bir kamera ile çekildi. Görüntüler taranıp rötuşlandı ve bir bilgisayarda birleştirildi.¹²¹ Bu ve daha sonraki çalışmalarında en büyük kağıt boyutlarını kullandı ve devasa baskılar ile izleyici önüne çıktı. Örneğin en pahalı fotoğraflarından *Rhein-II*'nin baskı boyutu 1.5 × 3 metredir. Hemen tüm fotoğrafları üst bakış açısı ile ve çok sayıda kareler biçiminde görüntüleyip bunları daha sonra bilgisayarda montaj ile bir araya getirdi. Tümü renkli olan fotoğrafların ağırlıklı olarak cepheden çekilmiş görüntüler olduğu da bilinmektedir.

¹²¹ Naomi Blumberg, "Mont Parnasse" (Çevirimiçi) <https://www.britannica.com/topic/Paris-Montparnasse> 5 Mart 2021

Fotoğraf –6: “Montparnasse, Paris 1992” (Fotoğraf: Andreas Gursky)



Kaynak: “Andreas Gursky” (Çevirimiçi) <http://www.medienkunstnetz.de/works/montparnasse/> 20 Nisan 2021

Rönesans'ın usta ressamlarının tablolarında kendini ifade etmesi, kültürünü, ruhunu ve zihniyetini açığa çıkarması gibi **Gursky**'nin de küresel çağın özelliklerini resmettiği¹²² sıkça dile getirilmektedir. Ancak bu görüşün doğruluğu konusunda duyulan kuşku tartışmaları beraberinde getirmektedir. Sanatçının yalnızca küreselleşmeyi olumlayan, arka plana dair hiçbir görüntüyü gündeme taşımayan bir yolu tercih ettiği eleştirilerin başında gelmektedir.

Bu durum sanatçının 2007'de sergilerinden birini açtığı *Kunst Museum Basel*'in internet sitesinde şöyle değerlendirilmektedir:

“...Gursky, görüntüleri olayın siyasi arka planı hakkında bir açıklama yapmak için kullanmıyor. Bunun yerine, onları kendi özgün kompozisyon yaklaşımına göre işlenecek görsel hammadde olarak kullanıyor.”¹²³

Modern yaşamın anlarını kendine özgü biçimiyle bize yansıtan **Gursky**'nin yankı uyandıran, sanatındaki dönüm noktası kabul edilen ilk eseri “*Montparnasse*”,

¹²²Kunstmuseumbasel.ch, “Andreas Gursky” (Çevirimiçi) <https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2007/andreas-gursky> 5 Mart 2021

¹²³Kunstmuseumbasel.ch, “Andreas Gursky” (Çevirimiçi) <https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2007/andreas-gursky> 5 Mart 2021

Paris'in 14. bölgesinde yer alan büyük bir toplu konutun ayrı ayrı çekilen ve bilgisayarda bir araya getirilen devasa görüntüsü olarak biliniyor.

Dijital kolaj tekniğini ilk kez bu eserinde kullanan sanatçının, 134 santimetreye 319 santimetrelilik bir baskı ile yeni nesnellik akımını farklı bir noktaya taşıdığı kabul görmektedir.

Binanın önünde yer alan ağaçlar, zemindeki diğer bitkiler ve saksılar kadraj dışı bırakılıp, pencerelerdeki yaşam unsurları ile çeşitli eşyalar görmezden geldiğinde görüntü tamamen soyut bir nitelik arz edecek türdendir. Kolon, kiriş ve pencerelerin oluşturduğu geometrik biçimler, dengeli dağılmış pastel renk lekeleri bu soyutlamayı daha da pekiştiren diğer öğeler olarak öne çıkmaktadır.

Cam, metal ve betonun uyumlu görüntüsü ve bu görüntü arkasında hissettirilen '*uygarlık, insan, teknoloji*' kavramları diğer eserlerinde olduğu gibi Gursky'nin kurduğu dilin yalın bir kanıtı olarak önümüze çıkmaktadır. Bu anlatım,

*"...Gursky'nin kariyeri boyunca irdelediği pek çok temayı barındırır: Küresel kültürün göstergeleri, birey ile dev yapıların ilişkisi, ressam edasıyla oluşturulmuş büyük ölçekli kompozisyon ile kullanılan fotoğraf teknikleri sayesinde yakalanan ayrıntıların estetik kontrastı"*¹²⁴

nı da başarılı bir biçimde ortaya koymaktadır.

Montparnasse fotoğrafının, '*atomize edilmiş dünyanın analizini sunduğu*' görüşünde olan sanat eleştirmeni **P. Jones Christopher**,

*"Onu kullanan insanları gölgede bırakan muazzam bir yapı, yokluğu önemsizliklerini gösteriyor, sistemin bireye karşı anıtsallığı."*¹²⁵

ifadelerini kullanıyor.

¹²⁴Orhan, **a.g.e.**, s: 42

¹²⁵P. Jones Christopher , "Photographer of Strangeness" (Çevrimiçi)

<https://medium.com/thinksheet/andreas-gursky-photographer-of-strangeness-53e6a92cbc49> 20 Eylül 2020

Sanatçının sayısal kopyalamalar ile eserini köpürttüğü, tekrarların insan aklına hemen küreselleşme ve ticari çıkarları getirdiğini kaydeden **Christopher**'a göre ortaya konulan eserler ile anıtsal olanın övülmeye çalışıldığını, bunların adeta 21. yüzyılın tapınakları, mezar ya da türbeleri olarak temsil edildiğini vurguluyor.

Sanatçının, küreselleşme sürecindeki dünyanın ekonomik ve sosyal görüntüsünü 'borsa' ve benzeri çalışmalarda betimlediğini söyleyen eleştirmen **Bernhard Mendes** de,

“Gursky, üretim, ticaret, tüketim ve eğlence ile insan kalabalığına ve bir araya geldikleri yerlere ve küreselleşmiş dünyanın yapılarına odaklanma eğilimindedir”

diyor.¹²⁶

Gursky'nin işlerine dönük bu yorumların izini hemen her fotoğrafında görmek olası.

Mendes'in işaret ettiği özellikleri örnekleme adına *'Kuveyt Borsası-II'* adlı fotoğrafı ele aldığımızda (*Fotoğraf - 7*), küreselleşmenin finansal yüzü ve bunun fotoğrafik aktarımı ile karşı karşıya kalırız.

Gursky'nin kapitalizmin finans alanındaki önemli işlevi bilinen borsalara ilişkin çalışmalarında bizi yine aynı bakış, aynı ışık koşulları, aynı kompozisyon ve mesajın altını çizmek için tercih edilmiş netlik, milimetrik düzen ve üst açı karşılamaktadır.

Yatay kadrajda Arap ülkelerine özgü, beyaz giysileriyle bilgisayar ekranları başında toplanmış tamamı erkeklerden oluşan yüzlerce yatırımcı görülmektedir. Kadrajın en arkasında yer alan İngilizce ve Arapça *“Lütfen sigara içmeyiniz”* yazısı fotoğrafın ait olduğu coğrafya açısından bir ipucu olarak değerlendirilirken, giysilerden edindiğimiz mekan bilgisi de bir Arap ülkesinde olduğumuz tezini güçlendirmektedir.

¹²⁶Bernhard Mendes , “Andreas Gursky” (Çevirimiçi)
<https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2007/andreas-gursky/> / 14 Eylül 2020

Gursky'nin diğerk birçok fotoğrafı gibi bu fotoğrafın da üst bakış açısıyla çekilmiş olduğu dikkati çekiyor. Üst açı genellikle, başka bir amaç taşıyorsa konuyu küçümsemek, değersizleştirmek için tercih edilen bir bakıştır. Sanatçının tercihini çoğu kez, konuyu daha iyi gösterebilmek, derinlik hissi ve hacimlendirmeyi sağlamak yönünde kullandığı; bir küçümseme amacı gütmmediği söylenebilir.

Fotoğraf –7: Kuveyt Borsası – II, 2008 (Fotoğraf: Andreas Gursky)



Kaynak: “Andreas Gursky” (Çevirimiçi) <https://www.andreasgursky.com/en/works/2008/kuwait-stock-exchange-2> 20 Nisan 2021

Metrekareye ortalama dört kişinin düştüğü, kiminin oturup, kiminin ayakta sohbet ettiği mekan bir dinginliğe sahip oluşuyla dikkati çekmektedir. Fotoğrafta giysiler üzerinden yerel/ulusal vurgusu yapılırken, *'tek tip'*leştirilmiş yatırımcıların önlerindeki bilgisayarlar, sayısal panolar, yine sayısal saat ve telefonlar dolayısıyla bir organizasyona işaret etmekte ve küresel yönü de açığa vurmaktadır. Sandalet ya da terlik giyinmiş figürlerin önemli bir bölümünün elinde tespih olması da öne çıkan detaylar arasında yer almaktadır. Ortamın bütün dinginliğine karşın; dinamizmi, heyecanı, tutkuyu simgeleyen kırmızıya yakın tonlar ile beyaz giysiler tam bir kontrast oluşturuyor. Bu renk kombinasyonu bir anlamda borsanın alım/satım, kâr/zarar, yükseliş/düşüş gibi kavramlarını da sembolize eder nitelikte ve mesajın

iletmesinde önemli bir rol üstlenmektedir.

'*Kuveyt Borsası-II*'nin diğer fotoğraflarla bir başka benzerliği de ışık tercihidir. Fotoğrafa yumuşak bir hava veren ve sert ışık/gölge geçişlerinin olmadığı difüz (yaygın), üstten aydınlatmanın etkisini karenin tümünde görmek mümkün. Öyle ki, izleyici seans salonunun neredeyse hemen her köşesindeki nesnelere detayları ile inceleme şansına sahip. Elbette bunda sayısal düzenlemelerin katkısının olduğunu söylemek gerekmektedir.

Belli bir 'ilgi merkezi' göstermekten uzak duran ve yine öykünün kadraj dışında da devam ettiğini vurgulamak için '*açık kompozisyon*'u yeğleyen sanatçı, çerçevelediği her şeyin aynı değerde öneme sahip olduğunu hissettirmektedir. "*Konunun devamını izleyicinin düş gücüne bırakan düzenlemeler açık kompozisyon*"¹²⁷ olarak değerlendirilmektedir.

'99 Cent' de **Gursky**'nin ses getiren eserleri arasında sayılmakta ve günümüz tüketim toplumunun alışveriş çılgınlığını, '*alternatifler arasından seçme*' ile kendisine sunulan '*yanılsamalı özgürlüğünü*' tatmin edişinin ikonik göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fotoğrafta, düzenli raflarda istiflenmiş ve alıcısını bekleyen binlerce ürün kadar; dikkati çeken bir diğer nokta fotoğrafa adını veren '99' rakamıdır. Esasen bir pazarlama taktiği olan fiyatı para biriminin alt değeri ile (cent) ifade etme ve onu küsürat üzerinden '*ucuz*' gösterme durumu fotoğrafın ikincil ana unsuru olarak öne çıkmaktadır. Bolluğun, ihtiyaç duyulan her şeyin üstelik bir arada bulunmasının yanı sıra alımı teşvik için parasal çekicilik de devreye girmektedir.

Gursky'nin diğer fotoğrafları gibi bu fotoğrafta da belirgin bir ilgi merkezi yerine, kadrajın tüm alanı '*açık*' kompozisyon kuralına uygun olarak kullanılmış ve rafların bitim yerlerinin gösterilmemesi, konunun sürüp gittiğinin bir işareti olarak izleyende etki bırakmaktadır.

¹²⁷Sabit Kalfagil, Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon, İstanbul, Fotoğrafevi Yayınları, 2007, s. 24

Alışveriş için raflar arasında dolaşan ya da kasada oturan kişileri ölçeklendirme için dikkate aldığımızda devasa bir market ile karşı karşıya olduğumuz anlaşılmaktadır. Minimal temsiller olarak görüntüde yer alan insanlar, bir anlamda fotoğrafı izleyeninin de temsili olarak değerlendirilmekte, netlik ve kadraj içindeki düzenli konumları ile dikkati çekmektedir.

Başlangıcı için net bir tarih konulamaması ve tanımı üzerinde de uzlaşmaya varılamaması nedeniyle '*gizli görüntü*' (latent image) metaforuna muhatap olan küreselleşme, kendini göstermek istediği biçimine **Gursky**'nin kusursuz ürün ya da moda çekimlerini aratmayan görüntülerinde kavuşuyor izlenimi bırakmaktadır.

3.4. Fotoğrafın Odaklandığı Temsil: 'Amazon'

Fotoğraflar nesnelerin, iki boyutlu düz bir yüzey üzerindeki temsilleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çekim aşamasında karar verilen kadraj (çerçeve) nelerin görüntülenip nelerin görüntü dışında bırakılacağından ne tür bir ışık kullanılacağına; görüntüyü oluşturan öğelerin nasıl kompoze edileceğinden bakış açısına dek birçok şeyi kapsamaktadır. Daha yalın bir ifade ile fotoğraf bir 'seçim'ler dizisi sonucu oluşmaktadır:

Hangi makine (küçük format/büyük format), hangi lens (dar açı/geniş açı/tele), hangi mesafe, hangi ışık (doğal/yapay, ikisi birden), pozlama süresi, renk tercihi (siyah/beyaz-monokrom, renkli), baskı türü, baskı boyutu ve benzeri sorulara verilecek yanıtlarla yapılacak seçimler, ortaya çıkacak fotoğrafta estetik, anlam ve tür konusunda oluşacak görüşleri belirleyici etkiye sahiptir.

Yukarıda saydığımız ve bir anlamda fotoğrafın grameri diyebileceğimiz öğelerin kullanımına bağlı olarak aynı konuyu yüzlerce farklı biçimde görüntülemek mümkündür. Bu teknik tercihlerin yanı sıra fotoğrafın yapısal öğelerinin (ritm, doku, orantı, simetri, denge vs.) görüntüdeki kullanım biçimi de sonuca önemli ölçüde etki

etmektedir.

Tüm bunların yanı sıra çekim sonrası işlemler de dikkate alındığında bir fotoğraf karesi ile anlam oluşturulabileceği, ancak bunun dilsel ya da simgesel göstergelerle kıyaslandığında daha karmaşık bir süreci gerektirdiği söylenebilir. Söz konusu süreç için sıraladığımız seçimlerin uygulanmış halleri her bir fotoğrafta birer koda dönüşmekte ve anlamın oluşmasında büyük önem arz etmektedir:

“Fotoğraf sosyal, kültürel, öznel birikimlere bağlı olarak her bireyin gözünde yeniden anlamlandırılabilme özelliğine sahip zengin bir görüntüsel mediumdur.”¹²⁸

Bu bağlamda **Gursky**'nin işlerine özgü vurguların büyük bir bölümünü temsil niteliği taşıyan '*Amazon*' örneği (*Fotoğraf - 8*) üzerinden '*küreselleşmenin sureti*' irdelenmektedir:

'*Amazon.com*' dünyanın önde gelen çevrimiçi alışveriş mecralarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu haliyle, döneme özgü bir ticari faaliyet olduğunu, ilgi alanının neredeyse tüm dünyayı kapsadığını, dünyanın herhangi iki noktası arasındaki alıcı ve satıcıyı buluşturduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Böylesi bir aracılık son derece gelişmiş iletişim, ulaşım ve devasa bir organizasyonu gündeme getirmektedir.

Kurulduğu dönemde daha çok kitap ve kültürel ürünler satışı yapan şirket bugün itibariyle faaliyet alanını elektronik ticaret, dijital akış ve yapay zeka konularında çeşitlendirmiş bulunmaktadır. Bilgi teknolojisi alanında dünyanın en büyük beş firması arasında yer alan Amazon'un sahibi **Jeff Bezos** da 200 milyar dolarlık servetiyle dünyanın sayılı zenginlerinden biri unvanına sahiptir.¹²⁹

Dünya ölçeğinde hatırı sayılır bir büyüklüğe sahip olan *Amazon*'un **Gursky**'nin gözünden fotoğraf ile ifade edilen temsili de alışılmış boyutları aşıyor.

¹²⁸Aslı Erciyeş Tosun, “Fotoğrafta Göstergebilimsel Çözümleme: Postmodern Okuma”, **AFSAD**

Kontrast Fotoğraf Dergisi, 2016, Sayı: 50, s. 12

¹²⁹Wikipedia.org, “Amazon” (Çevrimiçi) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Amazon_\(şirket\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Amazon_(şirket)) 12 Ekim 2020

2016'da üretilen eser 207.01 x 407.035 x 6.191 santimetre boyutlarında ve renkli baskı. Üst bakış açısı ve cepheden çekilen çok sayıda karenin birleştirilmesi yoluyla elde edilen görüntünün yapay ışık altında kaydedildiği ve çekim anında insan unsurunun kadraja dahil edilmediği gözlenmektedir.

Gursky'nin ilk işlerinde 5x7 ve 4x5 inç geniş format *Linhof* marka makineler, *100 ASA Fuji* film kullandığı ve bu analog görüntüleri daha sonra sayısal ortama aktardığı bilinmektedir. Alan derinliği ve yüksek çözünürlük için söz konusu format ve düşük ASA filmler kullanan sanatçının, pozlama süresi için 1 / 8 (saniye) enstantane, 5,6 ila 8 diyafram değerini tercih ettiği basına yansıyan kimi röportajlarında yer almaktadır.

Fotoğraf –8.: 'Amazon' Arizona 2016 (Fotoğraf: Andreas Gursky)



Kaynak: “Andreas Gursky” (Çevirimiçi) <https://www.andreasgursky.com/en/works/2008/kuwait-stock-exchange-2> 20 Nisan 2021

3.4.1. Genel Betimleme

Amazon'un ABD'nin Arizona eyaletindeki sevkiyat deposunun fotoğrafik temsili **Gursky**'nin betimlemesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bir görüntüsel gösterge olan fotoğraf, bu özelliği nedeniyle bize temsil ettiği şey hakkında benzeşimden kaynaklı bilgi iletmede olduğu gibi, konunun anlatımında kullanılan teknik ve

estetik seçimler hakkında da ayrıntılar sunmaktadır.

Bilinen fotoğraf formatı boyutlarında (3:2, 4:3, 16:9 vs.) olmayışı nedeniyle çekim sonrası yeniden boyutlandırıldığı fark edilen görüntü yatay, panoramik bir çerçeveye sahiptir.

Fotoğraftaki nesnelere herhangi bir bükme (distorsiyon) ya da yığma (nesnelere arasındaki mesafenin olduğundan daha az gösterilmesi) olmaması çekimde insan gözünün görme açısına yakın bir lensin (45-50 mm) kullanıldığı izlenimini vermektedir.

Rafların ve nesnelerin kadraj içinde bitirilmemesi, açık kompozisyonun tercih edilmesi büyüklüğün vurgulanmak istenmesinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çok sayıda fotoğrafın birleştirilmesiyle oluşturulan görüntüdeki netlik, teknik anlamda kısık diyafram değerinin (5.6 ve üzeri) işareti kabul edilirken, içeriksel anlamda da konunun tüm yüzeye yayılmışlığının ve bir ilgi noktası gösterilmeyişinin sonucu olarak değerlendirilebilir.

Fotoğrafta harekete bağlı bir netsizlik olmaması başka bir ifadeyle hiçbir noktanın flu görünmemesine bakılarak ya yüksek bir enstantane değerinin (1/125 ve üzeri) ya da fotoğraf makinasının bir üç ayak (tripod) ile sabitlenip çekimin öyle yapıldığı şeklinde yorumlanabilir.

Rafların yatay ve dikey elemanları üzerinden oluşturulan görüntü grafiksel bir güce işaret ederken, depodaki tüm nesne yoğunluğuna karşın yüz yüze geldiğimiz sadelik minimal bir bakışın da ipuçlarını taşımaktadır. Sözü edilen iki tercih bir anlamda gerçekliğinden soyutlanmış, 'hiper gerçeklik' niteliğine bürünmüş görüntüyü ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu görüntü Andreas Gursky'nin işlerinde sıkça başvurduğu bir yöntem olarak gözlenmektedir.

Dip yüzeyde önplana görece daha belirgin raf çizgileri 'yerleşim'i pekiştiren öğeler olarak kendini hissettirmektedir. Yatay ve 90 derecelik dik çizgilerin izleyicide dinginlik, durgunluk ve içsel sessizlik uyandırdığı, buna ilaveten kusursuz durgunluğu empoze ettikleri de bilinmektedir.¹³⁰ Sağlamlık ve sürekliliği vurgulaması bakımından da doğru çizgilerin insan psikolojisi üzerinde etkili olduğu bilinmektedir.

Dikey ve yatay çizgilerin kesişimleri ile ortaya çıkan dikdörtgen bölmeler bir anlamda genel görüntünün minimal tekrarları olarak gözlenmektedir. Bu görüntüleri fraktal, yani 'kendine benzer birimlerin sonsuza kadar kendini tekrarlayan ve iç içe geçmiş karmaşık şekiller bütünü' olarak okumak da mümkün görünmektedir. Fraktal yapılar söz konusu olduğunda doğal olarak bir simetrisinin¹³¹ de kendini hissettirdiği söylemek gerekmektedir.

Aynı biçimde, görüntülenen şeylerin izleyende kesin bir tanımlama yargısı (teşhis) oluşturacak nitelikte üretilmeleri de dikkati çeken özellikler arasındadır. Bunu, bireylerin resmi evrakta kullandıkları Uluslararası Sivil Havacılık Örgütü tarafından standardize edilmiş 'biyometrik fotoğraf' hassasiyeti ile örtüşürmek olası görünmektedir.

Teknik yeterliliklerinin ICAO (Uluslararası Sivil Havacılık Örgütü) tarafından saptandığı, özel makinelerle okunarak sayısal kayıt altına alınan vesikalık fotoğraflar¹³² olan biyometrik çekimler, benzerlik üzerinden güvenlik ve tanıma işlevini yerine getirmeleriyle bilinmektedir.

Bilindiği gibi bir kimlik tanımlama aracı olarak biyometrik fotoğraflar yüksek çözünürlükte ve belli bakış açısından (cephe), yüz hatları dikkate alınarak oluşturulan görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹³⁰ Mehmet Özkartal, "Resim Sanatında Çizgi ve Ritim Üzerine", **Sanat ve Tasarım Dergisi**, 2009, S.4, s.60

¹³¹ Aylin Yılmaz, "Fraktal Seramik Yorumlamalar", Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, 2018, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, s. 2

¹³² Nurdan Sezgin vd., "Adli Amaçlarla Biyometrik Yüz Profili Fotoğraflarından Cinsiyet Tahmini", **International Conference on Management and Social Sciences Proceedin Book**, 2018, s.253

3.4.2. Göstergenin Anlatı Yapısı

Sahiplerine ulaştırılmak üzere paketlenmiş ve raflarda istiflenmiş kitaplar, ev eşyaları, oyun konsolları, spor aletleri vb. nesnelere bir büyük kaosun içinde ama aynı zamanda kendini güçlü bir biçimde hissettiren düzeni de vurgulamaktadır. Bir yaşam unsuru barındırmamasına karşın, nesnelere üzerinden yapılacak ölçekleme ile devasa bir depoda olduğumuz duygusunu açıkça yansıtmaktadır. Aynı biçimde kadrajın tüm yüzeyi eşit oranda netliğe sahip olup, dikkatimizi üzerinde toplayabilecek belirgin bir 'ilgi merkezi' oluşturulmasından kaçınıldığı anlaşılmaktadır.

Adeta bir askeri disiplin, törensel bir olgu ya da dinsel bir ritüel saygınlığını yansıtan, uzaktan bakıldığında ise soyut, kavramsal duygu aktarımına açık bir görüntü ile karşı karşıya kalıyoruz. Normal şartlarda on binlerce, belki yüz binlerce ürünün bir arada olmasının insan zihninde kaotik bir görüntü oluşturulması beklenirken fotoğraf izleyicide bir merak ve dinginliğin yanı sıra bir baş edilemezlik duygusu da meydana getirmektedir.

Fotoğrafın üst tarafında, yaklaşık 1/7'lik bölüm iki sıra ve büyük eşyalarla dolu raflara ayrılırken kalan bölüm yine serbest kompozisyona uygun olarak ilgi merkezinden arındırılmış, izleyicinin kadrajın tümünde gezinmesi istenmiştir.

Rafların kırmızı yatay çizgileri izleyeni yönlendirmede ve dikey levhalar üzerinde yer alan "work hard", "have fun", "make history" yazılarına götürmektedir. Bilindiği gibi "*Çizgiler fotoğrafa genel bir duygu verebilir, gözü fotoğrafın karşısına oradan da kadraj dışına çekebilir.*"¹³³

3.4.3. Renk ve Doku Vurgusu

¹³³ Michael Freeman, **Michael Freeman'ın Fotoğraf Okulu 1** (2. Baskı) Çev: Bala Toprak, İstanbul, İnkılâp Yayınevi, 2014

Kahverengiye çalan üst bölümdeki raflar dışında baskın bir rengin olmayışı, tüm renklerin neredeyse homojen dağılması bir anlamda her müşterinin kurum karşısında eşit olduğuna bir vurgu biçiminde algılanabilmektedir.

Fotoğraftaki renk ve/veya leke dağılımı uzaktan bakıldığında içeriğinden bağımsız olarak bir tür piksel haritası hissi uyandırmaktadır. Görüntü, izleyeni, sayısal fotoğrafın yapı taşlarını oluşturan piksellerden oluşmuş soyut bir tablo ile yüz yüze getirmektedir.

Gursky herhangi bir nesneyi ilgi merkezine yerleştirmekten kaçındığı gibi, renkler üzerinden izleyicinin odaklanacağı bir alanı göstermekten de ısrarla kaçınmaktadır. O tıpkı küreselleşmenin kuşatıcı, bütüncül yapısı gibi fotoğrafın tamamının gözün ilgi sınırlarının içerisinde olmasına çalışmaktadır.

Renklerin kültürden kültüre farklılık göstermesine karşın farklı anlamlar içeren birer kod olduğu, bağlamlarına göre mesaj içerdikleri bilinmektedir. Fotoğraflarda sıcak (sarı, kırmızı, turuncu vs.) ve soğuk (mavi, yeşil, mor vs.) renkler üzerinden oluşturulan kontrasta sıkça başvurulmasına karşın, 'Amazon'da pastel denilebilecek renkler baskın bir kontrast oluşturmayacak biçimde, dengeli kullanılmış olarak önümüze çıkmaktadır.

Dengeli dağılım, herhangi bir rengin baskın olarak öne çıkarılmak istenmemesi kapsayıcı bir anlatımın, küresel vurgunun işareti olarak değerlendirilebilir.

Renklerle birlikte on binlerce nesneden oluşan ve fotoğrafçılıkta belirginliği vurgulamanın bir aracı olan '*doku*' da '*Amazon*' temsilinde izleyiciyi yönlendirmede abartısız ancak başarılı bir biçimde kullanılmaktadır.

Nesnelerin tekrarı bir tür ritm vurgusunun ötesine geçip dokuya dönüşmekle birlikte, **Gursky**, dokuyu daha da belirgin bir görüntü oluşturmak için yanal ışık kullanmaktan kaçınarak bir anlamda abartının önüne geçmekte ve doğal bir sunum ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

3.4.4. 'Amazon'un Gösteren-Gösterilen İlişkisi Üzerinden Anlamlandırılması

Günümüz dünyasının yansımaları olan teknolojik gelişmişlik, tüketim, bireyin yalnızlığı, tek tipleşme gibi kavramlar Gursky'nin diğer fotoğraflarında olduğu gibi Amazon'da da ana tema olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir sevkiyat deposunun görsel temsili olarak '*Amazon*', modern çağın insanına hitap eden nesnelerin toplu sunumu, bilgi, kültür, iletişim, ulaşım ve organizasyon gibi kavramların geçit resmi olarak kendini ifade etmektedir.

Karton kutular, zarflar, plastik ambalajlara konularak sevkiyata hazır hale getirilmiş nesnelerin bulunduğu mekan, alıcı ve satıcının birbirlerini görmeden bir araya geldikleri devasa bir 'pazar'ı işaret etmektedir. Pazar bir yandan görüntüsüyle 'tüketim'in boyutlarına ilişkin veriler taşıırken, öte yandan organizasyonun yayıldığı coğrafya, bireylerin ilgi alanları ve sistemin işleyişine ilişkin fikir de vermektedir. Ürünlerin farklı yerlerden tedarik edilip bir alanda toplanmış olma olasılığı da yine bir başka devasa organizasyonu çağrıştırmaktadır.

Tablo 1. 'Amazon' Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Sevkiyat Deposu	Stok, ürün yığınları	Tekel, maddi güç
Görüntüsel	Ambalajlanmış nesnelere	Arz/talep, kargo	Gereksinim, tüketim
Görüntüsel	Raflar ve istiflenmiş eşyalar	Disiplin, düzen	Tek tipleşme
Dilsel / simgesel	work hard have fun make history	Güdüleme, teşvik	Bedel, başarı, iz bırakma

Her bir ya da birkaç nesnenin bir bireyin 'talebi' olduğu varsayıldığında raflardaki eşyalar bize demografik yapı, bireylerin yaşı (oyuncak ayı, oyun konsolları, çantalar, kırtasiye malzemeleri vs.) cinsiyeti, toplumsal yapının gelişmişlik düzeyi konusunda da veri aktarmaktadır.

Kadraj içi düzenlemenin küresel dünyanın organize, güçlü, sistematik yanına gönderme yapışının açıkça gözlendiği göstergede, izleyici deyim yerindeyse saat gibi işleyen -bu denli yoğun bir alışveriş trafiğinin üstesinden başka türlü gelinebilmesi mümkün görünmemektedir- bir yapıyı ezilmişlik ve hayranlık arası karmaşık bir duyguyla seyretmektedir.

Üst açıdan izleyiciye sunulan görüntünün art alanında, üç raf kolunu üzerinde yer alan '*work hard*', '*have fun*', '*make history*' dilsel göstergeler olarak karşımıza çıkmaktadır. İngilizce olan söz konusu ifadeler küreselleşmenin diline işaret ederken, dar anlamıyla depoda çalışanların; daha geniş anlamıyla tüm insanların güdülenmesine yönelik bir 'savsöz' (slogan) niteliğindedir:

“Sıkı çalış, eğlen, tarih yaz”

Savsöz sistemin amaç ve yöntemini, başarıya giden yolu buyrultusal bir anlatım ile ortaya koymaktadır. Gündelik hayatın sürdürülebilmesi için çalışmanın, bunun karşılığında eğlenmenin ve nihayet daha üst bir ülkeye erişmenin formüleştirildiği savsözde, reklam tanıtımlarına özgü bir güdüleme söz konusu olmaktadır.

Savsözdeki '*tarih yaz*' ifadesi ise hem *düz değişmece* (metonimi) hem de *eğretileme* 'metafor' olarak kendini göstermektedir. Bireye sesleniş gibi algılansa da slogan aslında sistemin sürdürülebilmesi için tüm topluma bir çağrıda bulunmaktadır. Burada birey üzerinden sisteme dahil olan herkese yöneltilen öğüt, sonuçta elde edilecek başarıyı da 'tarih yazmak' eğretilemesi ile ortaya koymaktadır.

Doğası gereği başarılı olma, iz bırakma ve sonsuzluk arayışı olan insanın

bu beklentileri '*tarih yazma*' eğretilmesi üzerinden bir '*mit*' olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fotoğrafik dil ile aktarılmak istenen 'düzen', 'bilgi', 'çalışma', 'başarı', 'eğlenme' kavramları savsöz ile pekiştirilmekte, dilsel gösterge; tüm gücüne karşın 'yarım bir dil' olarak ifade edilen görüntüsel göstergeye yardım eli uzatmaktadır.

3.4.5. Amazon'daki Karşıtlıklar Örgüsü

Anlatım düzleminde (düz anlam) bir sevkiyat deposunun insan algısını zorlayan görüntüsünü sunan fotoğraf, içerik düzleminde (yan anlam) bu anlatıma paralel bir kavramsal yapı olarak önümüze çıkmaktadır. **Saussure**'ün de ifade ettiği gibi anlam karşıtlıklar üzerinde inşa edilmektedir. Fotoğrafçılık terimleri arasında '*kontrast*'a denk gelen '*karşıtlık*', kadrajda yer alan '*gösteren*' ve '*gösterilen*'de yer alabileceği gibi, '*çağrışımsal anlamlar*' olarak da kendini hissettirebilmektedir. Nitekim, **John Berger** bunu,

*“Fotoğraf görülmüş olanı kaydederken, daima ve doğası gereği, görünmeyene de işaret eder. Sürekliliği olan bir bütünün içinden aldığı bir anı yalıtır, korumaya alır ve sunar.”*¹³⁴

diye ifade eder.

Bu bağlamda '**Amazon**' görüntüsel göstergesinde, adına küreselleşme denilen '*sistem*' içerisinde '*birey*'in temsil ediliş biçimi, *üretim-tüketim* ilişkisi, *varlık-yokluk*, *bütün-parça* ve benzeri zıtlıkların izlerini bulmak mümkündür.

Depo içerisindeki yapı elemanları ve nesnelerin konumları düzen ve kaos, her nesnenin sistem içindeki yerine işaret eden bütün-parça karşıtlıkları; açık

¹³⁴John Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, Çev. Beril Eyüboğlu vd., İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s.

kompozisyon tercihi ve fotoğraf boyutu, küreselleşmeyi yücelten bir çabayı çağrıştırmaktadır.

Tablo 2. Amazon Fotoğrafındaki temel kavramsal karşıtlıklar

Sistem	Birey
Çokluk	Yokluk
Düzen	Kaos
Üretim	Tüketim
Bütün	Parça
Dikey	Yatay

Perspektif derinliğin yerini teknik tercihler ve sayısal programlarla elde edilmiş üç katmanlı bir yapının aldığı Amazon fotoğrafı, genel, yakın ve ayrıntı sunumları ile meramını dillendirmektedir.

En geniş planda soyut niteliğe kavuşmuş görüntü çok yakından bakılınca yine aynı derecede şaşırtıcı bir özen, disiplin ve veri kümesi ile kendini ortaya koymaktadır. Kavramsal karşıtlıkların yanı sıra bu teknik kontrastlar da küreselleşmeye atfedilen 'yüceliğin' bir başka boyutunu ortaya koyar:

Her yönüyle düşünülmüş, hesaplanmış ve uygulanmış bir sistem.

Gursky'nin diğer fotoğraflarında olduğu gibi Amazon'da da gösterilmeyen ancak izleyenin çağrışımsal anlamlar üzerinden yönelebileceği kavramlardan söz etmek de mümkündür. Örneğin temel kavramsal karşılıklarda bir 'üretim'den söz etsek de, onun fotoğraflarında bu kavrama ilişkin doğrudan bir temsil asla görememekteyiz. “Çokluk-yokluk” karşıtlığında 'var olan' gösterilirken, olmayanlar izleyenin hayal gücüne, kültürel birikimine bırakılmaktadır.

Genel itibariyle Gursky'nin yaptığı bir eleştiriden çok, bir durum tespiti

biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Gursky'nin fotoğraflarına baktığımızda üretim biçimleri, emek, sosyal güvenlik, gelir dağılımı gibi kavramlara ait net bir fikir edinme olanağımız bulunmamaktadır. Çünkü onun fotoğraflarının “...*Aslında perde arkasında yaşananları pek yansıtmadığını, politik açıdan fazla bir şey söylemediğini*”¹³⁵ görürüz.

Gursky'nin çabasını “...*Bugüne dair gelecekte de okunacak notlar...*”¹³⁶ diye iyimser bir açıdan ele almak mümkün gözükse bile, küreselleşmenin yalnızca bir yüzünü yansıttığını söylemek gerekmektedir.

¹³⁵Refik Akyüz, “Adreas Gursky fotoğraflarında değişim ve tutarlılık” (Çevirimiçi)
<https://www.unlimitedrag.com/post/andreas-gursky-fotograflarinda-degisim-ve-tutarlilik> 2 Mart 2021

¹³⁶Refik Akyüz, “Adreas Gursky fotoğraflarında değişim ve tutarlılık” (Çevirimiçi)
<https://www.unlimitedrag.com/post/andreas-gursky-fotograflarinda-degisim-ve-tutarlilik> 2 Mart 2021

SONUÇ

Bir iletişim mecrası, medium olarak kabul edilen sanatsal üretimlerde de kullanılan fotoğrafın sayısal teknoloji ile yaygın olarak kullanılması 1990'lı yıllardan itibaren dikkati çeker. Bu, kavramsal olarak çok daha eski yıllara tarihlenmesine karşın Berlin Duvarı'nın 1989'da yıkılmasıyla ete kemiğe bürünen '*küreselleşme*'nin de miladı olan bir döneme denk düşmektedir.

Öte yandan '*sanat ve küreselleşme ilişkisi*' bağlamındaki tartışmalar da aynı dönemde sıkça gündeme gelmiştir. **Gursky**'nin fotoğraflamak için seçtiğini konuların başında küresel görüntülerin olduğu da dikkate alındığında doğaldır ki karşımızda bir tür '*tanıtım elçisi*' figürü belirmektedir.

Gursky '*Chicago Ticaret Bölgesi II*'den '*Amazon'a*', '*Kuvety Borsası*'ndan, '*99 Cent*'e dünyanın sayılı koleksiyonlarında yer bulan, önemli galerilerde sergilenen onlarca eseriyle günümüzde hüküm sürmekte olan bir sistemi gözler önüne sermektedir. Sanatçı, prestijli eleştirmenlerin övgülerine muhatap olan, hakkında makaleler, eleştiriler kaleme alınan ve fotoğrafçılık tarihine geçen bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmamızda bir metafor olarak kullandığımız '*biyometrik suretler*' teriminin karşılığını layıkıyla veren sanatçı adeta kılı kırk yarararak bize küreselleşmenin temsillerini sunmaktadır.

Çekim aşamasından sayısal düzenlemelere dek titiz, seçici ve minimalizmin '*az ile çok şey ifade etme*' özelliğinden yararlanılmak suretiyle ekonominin 'arz talep' ilkesini yerine getirmektedir. Arz ettiği ürünlerinin yoğun talep görmesi ve '*serbest piyasa*' koşullarında yüksek fiyatlara kavuşması **Gursky** için bir başarının işaretidir.

Gursky'yi farklı kılan sayısal düzenlemelerin ustaca kullanıldığı soyut anlatımlarla ve devasa boyuttaki sergilemelerle bireyin sistem karşısındaki konumunu ortaya koymasındır. Sanat eleştirmenlerinin onun eserlerini değerlendirirken estetik içinde farklı bir yeri olan '*yüce*' kavramına başvurmaları da

bu yüzden. Güzel sanatlarda daha çok mimari içinde kendine yer bulan 'yüce' kavramı insanda korku ile karışık saygı uyandıran bir durum olarak nitelendirilebilir. Çeşitli dinlere ait mabedler bunun açık örneklerindedir. İnsanın tanrı karşısındaki aczini, güçsüzlüğü ortaya koyma adına inşa edilen tapınaklar 'yüce'yi ifade ve işaret eden olağanüstü yapılardır.

Ancak bu yaklaşım onun fotoğraflarının estetik yönden zayıf oldukları anlamını taşıyor. Büyük bir titizlikle kompoze edilmiş, renk, simetri, uyum ve ritim gibi yapısal unsurları taşıyan fotoğraflar bakış açıları itibariyle de dikkat çekici niteliktedir.

Çok sayıda fotoğrafın birleştirilmesiyle oluşturulan görüntüler bir yandan tüketim toplumunun dur-durak bilmez çılgınlığını dile getirirken, öte yandan bireyin bu tablo karşısındaki ezilmiş hâline de gönderme yapmakta ve adeta onun 'çaresiz'liğine vurgu yapmaktadır.

Tüm bunlar dikkate alındığında Gursky'nin işlerini 'küreselleşme'nin naif eleştirileri olarak nitelendirmek mümkün olmakla birlikte, bu, onlarda eksik bir şeylerin olduğu görüşünü ortadan kaldırmamaktadır.

Dünya 1990 ile 2020 arasındaki 30 yıllık dönemde çok önemli çatışmalar, uluslararası anlaşmazlıklar iç kargaşalar, gelir dengesizlikleri, son örneği Covid 19 olan önemli salgınlar, küresel ısınma, kuraklık ve çevre problemleri ile karşı karşıya kalmıştır. Elbette bu süreçlere ilişkin herhangi bir üretiminin olmamasını Gursky'nin seçmiş olduğu konu ve fotoğraf tarzına bağlı olarak mazur görülebilir.

Ne var ki Gursky asıl ilgi alanı olan ve küreselleşmenin ekonomideki egemen rengine yatkın açıları seçerken, bunların arkaplanına dair de bize hiçbir şey göstermemiş, gösterememiştir. Gursky'nin işlerinin hiçbirinden üretim, emek, sosyal adalet ve benzeri kavramların göstergeleri yer almamaktadır.

Her biri bir reklam görseli kadar kusursuz, albenili, kışkırtıcı, direniş kırıcı, yer yer kaygı verici fotoğraflar, gelir dağılımından, tekelleşmeden, yerel renklerin

küresel çıkarlara eklenmesinden, tek tip insan dayatmasından söz etmemektedir.

Denilebilir ki, sanatçı daha işin başında 'medium'larında bir 'eşik bekçisi' özeniyle küreselleşmenin olumsuz yanlarını örtbas etmiş, eserlerini 'özgürleştirici oyun' tanımına denk düşen bir 'sanat anlayışı' limanına demirlemiştir.

Gursky fotoğrafları, küreselleşmenin kilit kavramlarından *'tüketim toplumu'*nun, *'teknik yolla yeniden üretim'*in gözden aracı olan fotoğraf makinası ve sayısal düzenleme programları ile *'simüle'* edilmesi sonucu oluşturulmuş *'özel mediumlar'* olarak karşımıza çıkmaktadır.



KAYNAKÇA:

Adorno, Teodor:	“Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Çev: Bülent O. Doğan, Cogito Dergisi, Yaz 2003, s.2-3
Akarçay, Gülbin Özdemir:	“Glokalleşme Bağlamında Vernakular Fotoğraf: Aile Albümleri” Akdeniz İletişim Dergisi, 2015, S.24, s. 89
Akbaş, Faruk İkizler, Emre:	Fotoğraf Teknik Okumaları, (2. Baskı) İstanbul, Say Yayınları, 2008
Akbank Sanat:	Birleşmeyen Filmler 1972 – 2012 (Çevirimiçi) https://www.akbanksanat.com/sergi/birlesmeyen-filmler-1972-2012 18 Şubat 2021
Aksel, Faruk:	“Fotoğraf ve İdeoloji” Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2015, s. 25
Akyüz, Refik:	Adreas Gursky fotoğraflarında değişim ve tutarlılık (Çevirimiçi) https://www.unlimitedrag.com/post/andreas-gursky-fotograflarinda-degisim-ve-tutarlilik 2 Mart 2021
Alışır, Ali:	“Fraktal Bir Yüzyılın İmgeleri” Kontrast Fotoğraf Dergisi, 2016, Sayı: 50, s.20
Archilovers:	Yoğunluk Mimarisi (Çevirimiçi) https://www.archilovers.com/stories/26668/architecture-of-density.html 18 Şubat 2021

Artun, Ali:	Sanat Manifestoları, (2. Baskı), İstanbul, İletişim Yayınları, 2011
Ang, Tom:	Dijital Fotoğrafçılık, Çev: Melih Zafer Arıcan, İstanbul, 2004
Barthes, Roland:	Çağdaş Söylenler (5.Baskı) Çev: Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
Barthes, Roland:	Camera Lucida, (7. Baskı), Çev: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2016
Barthes, Roland:	Göstergebilimsel Serüven, Çev: M. Rifat, S. Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993
Baudrillard, Jean:	Simulakrlar ve Simülasyon, (2. Baskı), Çev: Oğuz Adanır, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2011
Baudrillard, Jean:	Tüketim Toplumu Söylenceleri / Yapıları (3. Baskı), Çev: H. Deliceçaylı, F. Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları 2008
Bayrak, Bengisu:	“Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri” Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 6, s. 129-134
Benjamin, Walter:	Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağından Sanat Yapıtı, Çev: Gökhan Sarı, İstanbul, Zeplin Kitap, 2015
Benjamin, Walter:	Pasajlar (4. Baskı), Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002
Berger, John:	Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınevi, 1986

Berger, John:	Bir Fotoğrafi Anlamak, Çev. Beril Eyüboğlu vd., İstanbul, Metis Yayınları, 2015
Barret, Terry:	Fotoğrafi Eleştirmek, Çev: Yeşim Harcanoğlu, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009
Blumgber, Naomi:	Mont Parnasse (Çevirimiçi) https://www.britannica.com/topic/Paris-Montparnasse 5 Mart 2021
Bodur, Feyyaz:	Fotoğraf Tarihi, Tablet Kitabevi, Konya, 2005
Bozkurt, Veysel:	“Küreselleşme, Kavram, Gelişim ve Yaklaşımlar”, çevrimiçi https://www.researchgate.net/publication/331413686_KURESE_LLESME_Kavram_Gelisim_ve_Yaklasimlar 16 Şubat 2021
Buçan, Nadir:	Belgesel ve Toplumsal Belgeselci Fotoğrafi Walter Benjamin'le Okumak, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, 2014, s. 156
Buçan, Nadir:	Fotoğraf Makineli Sosyolog: Sebastião Salgado, Atatürk Üniversitesi İletişim Dergisi, 2015, S.9, s.165
Bulubay, Can:	“Rock Kültürünün İstanbul’daki Yansımaları Üzerinden Küreselleşmenin Kültürel Boyutunun İncelenmesi: Kemancı Rock Bar Örneği” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul, 2018, s. 9
Ceylan, Şule Şahin:	Francis Fukuyama ve Tarihin Sonu Tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2016, S.10, Güz, s. 234.

Christies:	“Andreas Gursky” (Çevirimiçi) https://www.christies.com/lot/lot-andreas-gursky-rhein-ii-5496716/? 20 Mart 2021
Christopher, P. Jones:	“Photographer of Strangeness”(Çevirimiçi) https://medium.com/thinksheet/andreas-gursky-photographer-of-strangeness-53e6a92cbc49 20 Eylül 2020
Çımrın, Kökalan, Fusun:	“Küreselleşme Teorileri: Söylem ve İddialar”, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2020, C. XXII, S. 3, s.1207
Çizgen, Gültekin:	Renk Dünyamız 101 Kompozisyon 101 Yorum, İstanbul, Say Yayınları, 2006
CNN Türk	İngiltere AB'den Ayrıldı, (Çevirimiçi) https://www.cnnturk.com/dunya/ingiltere-abden-ayrildi 16 Şubat 2021
Cumhuriyet	1 Milyon Dolarlık Protesto (Çevirimiçi) https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/1-milyon-dolarlik-protesto-42661 18 Şubat 2021
Dervişcemaloğlu, Bahar:	Temel Göstergibilim (Semiyotik) Kavramları Üzerine Bir İnceleme Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, SBE, İzmir, 2005, s.5
Danto, Arthur C.:	Sanatın Sonundan Sonra (2. Baskı), Çev: Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014

Danto, Arthur C:	Sanat Nedir?, Çev: Zeynep Baransel, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013
Doğan Haber Ajansı:	120 bin dolara satılan 'sanat eseri'ndeki muzuyu yedi (Çevirimiçi) https://www.dha.com.tr/dunya/120-bin-dolara-satilan-sanat-eserindeki-muzu-yedi/haber-1741503 18 Şubat 2021
Elçin, A. Bora:	“Küreselleşmenin Tarihçesi”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012, s.2-9
Erbay, Fethiye:	Teknolojinin Sanat Ortamındaki Etkisi” Özet ve Tam Metin Bildiler Kitabı, İstanbul, Gelişim Üniversitesi Yayınları, 2018, s.132
Erkman, Fatma:	Göstergebilime Giriş, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1987.
Ersoy, Ersan:	“Tarihsel Kapitalizmden Güncel Kapitalizme Küreselleşme”, Malatya, Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları, 2008, s.143
Esen, Tuğba:	Sanat Paha Biçilemez (mi?) http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6802/sanata-paha-bicilemez-mi 23 Şubat 2021
Fiske, John:	İletişim Çalışmalarına Giriş (2. Baskı), Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003
Flusser, Vilem:	Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru, Çev: Ali Yılmaz, İstanbul, Espas Yayınları, 2020
Freeman, Michael:	Michael Freeman'ın Fotoğraf Okulu 1 (2. Baskı) Çev: Bala Toprak, İstanbul, İnkılâp Yayınevi, 2014

Günay, V. Doğan:	“Göstergebilim ve Fotoğrafta Anlam”, AFSAD Kontrast Fotoğraf Dergisi, 2016, Sayı: 50, s.6
Hacking, Juliet:	Fotoğrafın Tüm Öyküsü, Ed., Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınları, Çin, 2015.
Horkheimer, Max:	Geleneksel ve Eleştirel Kuram, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
Kahraman, Hasan Bülent:	“Güncel sanatın son tartışması! Sanat yapıtının pazarı, pazarın fiyatı” (Çevirimiçi), https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/guncel-sanatin-son-tartismasi-sanat-yapitinin-pazari-pazarin-fiyati-41088034 22 Şubat 2021
Kalfa, Ceren:	“Mark, Lukacs ve Marcuse'ta Yabancılaşmanın Sebep ve Sonuçları”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s. 72
Kalfagil, Sabit:	“Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon” (2. Baskı), İstanbul, Fotoğrafevi Yayınları, 2007
Kalfagil, Sabit:	Milyon dolarlık fotoğraf (Çevirimiçi) https://www.fotografdergisi.com/milyon-dolarlik-fotograf/
Kayserili, M. Emin, Satır, Memduha:	“Küreselleşme Sürecinin Ulusal Kültür ve Sanat Etkisi” Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 2013, S. 50, s. 311
Kılıç, Levend:	Temel Fotoğrafçılık, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2012

Kılıç, Levend:	Fotoğraf Kültürü, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2011
Konyalı, Vedat:	Fotoğraf Akımları: Yüksek Sanat Dönemi (Çevirimiçi) https://vedatkonyali.wordpress.com/2009/10/21/high-art-yukse-sanat-donemi-1850-1870/ 6 Şubat 2021
Kunstmuseum Basel:	Andreas Gursky (Çevirimiçi) https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2007/andreas-gursky 5 Mart 2021
La Grange, Ashly:	Fotoğrafçılar İçin Eleştirel Kuram, Çev: Elif Özdemir, İstanbul, Plato Meslek Yüksekokulu Yayınları, 2014
Mayes'e Charles:	“McDonald's Rusya'da 30. Yılında” (Çevirimiçi) https://www.voanews.com/europe/mcdonalds-marks-30-years-russia#:~:text=The%20McDonald's%20%22Golden%20Arches%22%20first,never%20tasted%3A%20a%20McDonald's%20hamburger. 4 Mart 2021
Mendes, Bernhard:	“Andreas Gursky” (Çevirimiçi) https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2007/andreas-gursky/ 14 Eylül 2020
Michalarou, Efi:	Fotoğraf: Andreas Gursky (Çevirimiçi) https://www.dreamideamachine.com/en/?p=44414 5 Mart 2021
Mumok:	Boşluklarla Dolu Bir Hayat: Boğaz Projesi (Çevirimiçi) https://www.mumok.at/en/pastorale-series-life-full-holes-strait-project 18 Şubat 2021

Murph, Maureen:	From Magiciens de la Terre to the Globalization of the Art World: Going Back to a Historic Exhibition (Çevirimiçi) https://journals.openedition.org/critiquedart/8308?lang=en
O. Gürdal Boratav, N:	“Kültür Endüstrisi Bağlamında Sanat Eserinin Tecimselleşmesi ve Metanın Estetize Edilişi”, Yıldız Journal of Art and Design, 2016, C. 3, S.2, s. 97-104,
Olgundeniz, S. Sünbül, Parsa, Alev F:	"İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme," <i>İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı</i> ", Konya: Literatürk Academia, 2014, s. 100
Oral, Merter:	Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, İstanbul, Espas Yayınları, t.y.
Orhan, Suzan:	“Çağdaş Megakent ve Periferisinin İmgesi”, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2016, S: 15, s.18-42
Önk, Yıldırım Ürün:	“Baudrillard Perspektifinden Bir Kitle İletişim ve Sanat Aracı Olarak Simülasyon Evreninde Televizyon”, Selçuk İletişim Dergisi, 2009, S. 4-5, s. 208
Özkartal, Mehmet:	Resim Sanatında Çizgi ve Ritim Üzerine, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2009, S.4, s.60
Rifat, Mehmet:	XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998
S., Sengir,	“Temel Tasarımda Çizgi Üzerine”, OMÜ Sosyal Bilimler

A., Yücel:	Araştırmaları Dergisi, 2016, s. 482
Saussure, Ferdinand de:	Genel Dilbilim Dersleri, Çev: Berke Vardar, Ankara, TDK Yayınları, 1998
Sezgin, Suat:	Basında Fotoğrafçılık, İstanbul, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2002
Sezgin, Nurdan:	“Adli Amaçlarla Biyometrik Yüz Profili Fotoğraflarından Cinsiyet Tahmini”, International Conference on Management and Social Sciences Proceedin Book, 2018, s.253-259
Sontag, Susan:	Fotoğraf Üzerine, Çev: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008
Sözcü:	Temizlikçi 'çağdaş sanat eserini' çöp sanarak attı (Çevirimiçi) https://www.sozcu.com.tr/2015/dunya/temizlikci-cagdas-sanat-eserini-cop-sanarak-atti-971577/ 18 Şubat 2021
Şen, Yusuf Murat:	“Tarihsel Süreç İçerisinde Fotoğrafın, İmgenin, Algının Manipülasyonu” AFSAD Kontrast Fotoğraf Dergisi, 2016, Sayı: 50, s.12
Şen, Yusuf Murat:	“Fotoğraf Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı”, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, 2000, s. 4-15
Şenyüksel, Hasan:	Ara Güler, İstanbul, Fotoğrafevi Yayınları, 2010
Tosun, Aslı Erciyeş:	“Fotoğrafta Göstergibilimsel Çözümleme: Postmodern Okuma”, AFSAD Kontrast Fotoğraf Dergisi, 2016, Sayı: 50, s.

	%C4%9ERAF_SANATININ_GE%C3%87%C4%B0RD %C4%B0%C4%9E%C4%B0_D%C3%96N%C3%9C%C5%9E %C3%9CM 3 Şubat 2021
Ürper, Osman:	“Reklam Fotoğraflarında Manipülasyon Uygulamaları ve Gerçeğin Yeniden Sunumu” AFSAD Kontrast Fotoğraf Dergisi, 2016, Sayı: 50, s.26
Weski, Thomas:	“Andreas Gursky” (Çevirimiçi) https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/andreas-gursky_185.html 20 Mart 2021
Wikipedia.org:	“Amazon” (Çevirimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Amazon_(şirket) 12 Ekim 2021
Wikipedia.org:	En Pahalı Fotoğrafların Listesi (Çevirimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_expensive_photographs 22 Şubat 2021
Worringer, Wilhelm:	Soyutlama ve Özdeşleyim, Çev: İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985
Yalçın, Murat Cemal:	Ders 1: Küreselleşme (Çevirimiçi) https://medium.com/küreselleşme-ve-dönüşüm/ders-1-küreselleşme-e3e7db07a5aa 18 Şubat 2021
Yaylagül, Levent:	Kitle İletişim Kuramları, Ankara, Dipnot Yayınları, 2006
Yılmaz, Aylin:	“Fraktal Seramik Yorumlamalar”, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, 2018, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, s. 2

Yılmazbayhan, Aylin:	Uzaklardan "Sanatsal Fotoğraf, Alfred Stieglitz" (Çevirimiçi) http://www.fotografya.gen.tr/TR,1259/uzaklardan-sanatsal-fotograf-alfred-stieglitz.html 22 Şubat 2021
Yurttadur, Oğuz:	"Sanatta Küreselleşme ve Ekonomi İlişkisi" Akdeniz Sanat Dergisi, 2014, C. VII, S. 13, s. 176-180
Yüksel, Mustafa:	"Damien Hirst'ün Sanat Pazarı" Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2012, C. XIV, S. 3, s. 161