

KÜREYEREL FOTOĞRAFA ÖZDÜŞÜNÜMSEL BİR YAKLAŞIM:

BİR SOSYAL MEDYA TASARIMI

Funda CAN ÇUVALCI

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2015

**KÜREYEREL FOTOĞRAFA ÖZDÜŞÜNÜMSEL BİR YAKLAŞIM:
BİR SOSYAL MEDYA TASARIMI**

Funda Can Çuvalcı

DOKTORA TEZİ

Sinema-Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Levend KILIÇ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül, 2015

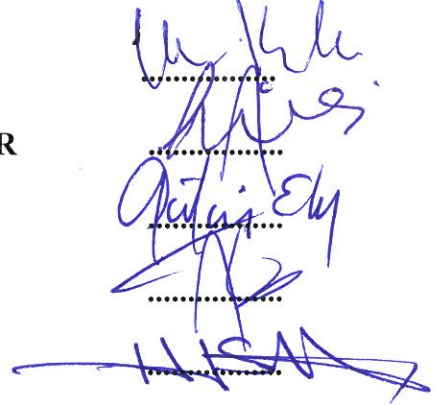
Bu tez çalışması BAP komisyonunca kabul edilen 1301E002 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Funda CAN ÇUVALCI'nın "Küreyerel Fotoğrafa Özdüşünümsel Bir Yaklaşım: Bir Sosyal Medya Tasarımı" başlıklı tezi 17 Eylül 2015 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **Doktora** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Levend KILIÇ
Üye : Prof.Dr.Simber Rana ATAY ESKİER
Üye : Prof.Dr.Gülsün EBY
Üye : Prof.Dr.Özer KANBUROĞLU
Üye : Doç.Dr.Hakan SAVAŞ

İmza




Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



Doktora Tez Özü

KÜREYEREL FOTOĞRAFA ÖZDÜŞÜNÜMSEL BİR YAKLAŞIM: BİR SOSYAL MEDYA TASARIMI

Funda CAN ÇUVALCI

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2015

Danışman: Prof. Dr. Levend KILIÇ

Küresel ve yerel durumların iç içe geçtiği sosyo-kültürel, teknolojik ve sanatsal değişimler bağlamında, herhangi bir fotoğraf çalışmasının, nasıl anlamlandırılması gerektiği sorgulanabilir. Bu sorudan yola çıkan bu çalışma, Gillian Rose'un (2012) eleştirel görsel yöntembiliminin ve Pierre Bourdieu'nun (2010: 36) özdüşünümsel yaklaşımının, söz edilen bağlamda, fotoğraf değerlendirmesini ne ölçüde karşılayacağını araştırmayı amaçlamaktadır. Bu iki yaklaşımın kapsayıcılığı, bu çalışma için tasarlanmış olan Web sitesi üzerinde gerçekleştirilen bir durum çalışması üzerinden araştırılmıştır. Rose'un (2012) değerlendirme soruları doğrultusunda, bir grup fotoğrafçının, eleştirmenin ve izleyenin katılımcıları oluşturması plânlanmıştır. Araştırmada, katılımcıların Web sitesi üzerindeki faaliyetlerine yönelik yarı katılımcı gözlem ve katılımcılarla yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler, veri toplama araçları olarak kullanılmıştır. İki dönemin değerlendirmeleri karşılaştırıldığında, bir fotoğrafın “bağlam”ının bilinmesinin, önemli temalardan biri olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Belirtilen yöntembilimin ve yaklaşımın uygulanması, eleştiri sürecinde, bir fotoğrafın toplumsal, teknolojik, estetik bağlamının ve eleştirmenlerin, izleyenlerin ve araştırmacının özdüşünümsel değerlendirmelerinin önemini ortaya koymuştur. Sonuç olarak, bu çalışma üzerinden, fotoğraf eleştirisi ölçütlerine dair önemli konular ve fotoğrafçıların, izleyicilerin, eleştirmenlerin ve araştırmacının kişisel ve toplumsal yapılarıyla ilişkili olan eğilimlerinin (*habituslarının*) fotoğraf üretim ve değerlendirme sürecine etkileri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Küreyerelleşme, Sosyal Medya, Fotoğraf Eleştirisi, Özdüşünümsellik

Abstract

A SELF-REFLEXIVE APPROACH TO GLOCAL PHOTOGRAPHY: A SOCIAL MEDIUM DESIGN

Funda CAN CUVALCI

**Department of Cinema and Television
Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, September 2015
Advisor: Prof. Dr. Levend KILIC**

In the context of a socio-cultural, technological and philosophical turn in which global and local aspects are intertwined, how a photograph should be criticized can be questioned. Following this question, this study aims at inquiring to what extent Gillian Rose's (2012) critical visual methodology and Pierre Boudieu's (2010) self-reflexive approach can respond to the evaluation of photograph in this context. These two approaches have been explored in terms of their comprehensiveness through a case study realized on a Web site designed for this study. Following Rose's (2012) interpretation questions, it has been determined that a group of photographers, critics and viewers constitute the participants. Observations of the activities of the participants on the Web site and semi-structured interviews have been utilised as data gathering methods. When the interpretation process of the two terms have been compared, having the information about the "context" of a photograph has emerged as one of the key themes. It can be concluded that the application of the aforementioned methodology and the approach has demonstrated the importance of social, technological, aesthetic context of a photograph and the self-reflexive evaluation of the critics, the viewers and the researcher in the criticism process. Thus, through this study, several significant points on photography criticism criteria and the effect of the tendencies (*habitudes*) of the photographers, the viewers, the critics and the researcher resulting from their personal and social background on the production and evaluation process have been established.

Keywords: Photography, Glocalisation, Social Media, Criticism of Photography, Self-reflexivity

Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Funda Can Çuvalcı

Önsöz ve Teşekkür

Öncelikle, bu çalışmanın, benim için büyük bir keşif ve öğrenme süreci olduğunu belirtmek isterim. Bu süreç, sadece, Gillian Rose'un (2012) *Visual Methodologies (Görsel Yöntembilimler)* ve Pierre Bourdieu ve Wacquant'ın (2010) *Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar* başta olmak üzere yararlandığım yüzlerce kitap, makale ve tez çalışmaları sayesinde değil, danışmanım Prof. Dr. Levend Kılıç rehberliğinde adımını attığım fotoğraf dünyası ve bu dünyanın içinde değerli çalışmalar yürüten kişiler ve bu çalışmaya da çok önemli katkılar sunan bütün katılımcılar sayesinde benim için öğretici ve anlamlı hale geldi.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, öncelikle, hiç bitmeyen araştırma tutkusuyla ve fotoğraf alanındaki geniş birikimiyle bana araştırma boyunca rehber olan danışman hocam Prof. Dr. Levend Kılıç'a, çalışmanın en başından en son evrelerine kadar çalışmanın yöntemi konusundaki yönlendirmeleri ve çalışma boyunca paylaştığı geri bildirimlerle çok büyük katkı sağlayan Prof. Dr. Gülsün Eby'e, gerek kuramsal birikimi gerekse çalışmaya getirdiği zihin açıcı yorumlarla bu çalışmaya destek veren Prof. Dr. Simber Atay-Eskier'e, çalışmada kullanılan Web sitesinin tasarımını gerçekleştiren ASD Tasarım Bilişim Reklam Matbaa San. Tic. Ltd. Şti çalışanı Nalan Atlas'a, Web sitesi tasarımı konusunda değerli fikirler öneren Yrd. Doç. Dr. Nilgün Özdamar Keskin'e, katkılarından dolayı Yrd. Doç. Dr. Tülay Görü Doğan'a, Öğr. Gör. Gökhan Deniz Dinçer'e, Prof. Dr. Tevfik Volkan Yüzer'e, Yrd. Doç. Dr. Recep Okur'a, yardımlarından dolayı Sercihan Topal'a ve Hülya Kaya'ya, yedi ay gibi uzun bir süre boyunca çalışmanın kimi zaman ağırlaşan yükümlülüklerini sabırla yerine getiren ve katkılarıyla bu çalışmanın ana gövdesinin oluşmasını sağlayan bütün katılımcılara, anlayışı, desteği ve çalışma disipliniyle beni her zaman motive etmiş olan sevgili eşim Ali Çuvalcı'ya, bütün öğrenim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen sevgili annem ve babama, başarısı ve çalışkanlığıyla bana her zaman örnek olan sevgili ağabeyim Tolga Can'a, lisans öğrenimim sırasında fotoğrafın sanatsal boyutunu keşfetmemi sağlayan Eray Eren'e teşekkür etmek isterim.

Özgeçmiş

Funda CAN ÇUVALCI

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Doktora

Eğitim

Y.Ls. 2007	Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Ls. 2002	Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü
Lise 1997	Bursa Anadolu Lisesi

İş

Eylül 2007-	İngilizce Öğretmeni, My English Dil Okulu, Eskişehir
Mart 2004-2007	İngiliz ve Amerikan Edebiyatı Öğretmeni, Evren Yabancı Dil Kursu, Eskişehir

Kişisel Bilgiler

Doğum yılı: 05/11/1979	Cinsiyet: Kadın	Yabancı Dil: İngilizce
------------------------	-----------------	------------------------

İçindekiler

Sayfa

Jüri ve Enstitü Onayı.....	ii
Doktora Tez Özü.....	iii
Abstract.....	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi	v
Önsöz ve Teşekkür	vi
Özgeçmiş	vii
Tablolar Listesi	xi
Şekiller Listesi	xii
Fotoğraflar Listesi.....	xiii
1. Giriş	1
1.1. Çalışmanın Problemi	11
1.2. Çalışmanın Amacı	12
1.3. Çalışmanın Önemi	13
1.4. Tanımlar	16
1.4.1. Küreyerel (Küreyerelleşme)	16
1.4.2. Habitus	17
1.4.3. Özdüşünümsellik (Self-reflexivity)	17
2. Alanyazın	18
2.1. Küreyerelleşme Döneminde Fotoğraf.....	18
2.1.1. Küreyerelleşme	18
2.1.2. Küreyerel fotoğraf	26
2.2. Post-Fotoğraf	33
2.3. Yeni Medya ve Fotoğraf	55
2.4. Özdüşünümsel Yaklaşım ve Fotoğraf	63
2.4.1. Özdüşünümsel yaklaşımın kökeni	63
2.4.2. Özdüşünümsel yaklaşımın kullanımları	64

3. Yöntem	70
3.1. Araştırma Modeli	70
3.2. Araştırma Süreci	70
3.2.1. Birinci aşama: web sitesinin tasarımı	70
3.2.2. İkinci aşama: katılımcıların belirlenmesi	75
3.2.3. Üçüncü aşama: katılımcılarla yapılan görüşmeler	78
3.2.4. Dördüncü aşama: web sitesi üzerindeki çalışmalar	84
3.2.4.1. Birinci dönem fotoğraf çalışmaları	96
3.2.4.2. İkinci dönem fotoğraf çalışmaları	105
3.3. Araştırma Alanı	114
3.4. Katılımcıların Özellikleri	131
3.5. Veri Toplama Araçları	136
3.5.1. Yarı yapılandırılmış görüşme	136
3.5.2. Yarı katılımcı gözlem	137
3.6. Veri Toplama Süreci	139
3.7. Verilerin İşlenmesi ve Yorumlanması	140
3.8. Araştırmanın İnanırlığı (Geçerliliği ve Güvenirliği)	142
3.9. Araştırmacının Rolü ve İnanırlığı	142
3.10. Araştırmanın Güçlü ve Sınırlı Yönleri	143
4. Bulgular ve Yorumlanması	144
4.1. XXI. Yüzyılda Fotoğrafın Yeni Üretim, Paylaşım ve Değerlendirme Biçimlerine İlişkin Bulgular ve Yorumlanması	144
4.1.1. Çalışmadaki fotoğrafların paylaşıldığı ve değerlendirildiği ortam olan www.levfun.com ile ilgili bulgular ve yorumlanması.....	157
4.2. Küreyerelleşme Bağlamında Fotoğrafın Durumuna İlişkin Bulgular ve Yorumlanması	161
4.3. Fotoğrafın Üretim Süreci Üzerinden Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlanması	166
4.3.1. Birinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması	167

4.3.2. İkinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması.....	185
4.4. Fotoğrafın Görüntü Olarak Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlanması	195
4.4.1. Birinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması.....	198
4.4.2. İkinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması.....	210
4.5. Fotoğrafın İzleme Süreci Açısından Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlanması	227
4.5.1. Birinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması	229
4.5.2. İkinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması	233
4.6. Fotoğraf Değerlendirmesi ve Özdeşünümsellik İlişkisine Dair Bulgular ve Yorumlanması.....	251
4.6.1. Fotoğrafçı Katılımcılar ve Özdeşünümsellik	252
4.6.2. Eleştirmen Katılımcılar ve Özdeşünümsellik	263
4.6.3. İzleyici Katılımcılar ve Özdeşünümsellik	277
4.6.4. Araştırma, Araştırmacı ve Özdeşünümsellik	288
5. Sonuç, Tartışma ve Öneriler.....	296
5.1. Sonuç	296
5.2. Tartışma	305
5.3. Öneriler	308
Ekler	310
Kaynakça.....	333

Tablolar Listesi

Sayfa

Tablo 1. Çalışma Öncesi Yapılan Görüşmelerin Tarihleri, Yerleri ve Süreleri	83
Tablo 2. Çalışma Ortası Yapılan Görüşmelerin Tarihleri, Yerleri ve Süreleri.....	83
Tablo 3. Çalışma Sonunda Yapılan Görüşmelerin Tarihleri, Yerleri ve Süreleri..	84
Tablo 4. Fotoğrafçılara Yöneltilmiş İlk Grup Sorular (4 Şubat-22 Şubat).....	88
Tablo 5. Eleştirmenlere Yöneltilmiş İlk Grup Sorular (9 Şubat-25 Mart).....	88
Tablo 6. İzleyenlere Yöneltilmiş İlk Grup Sorular (22 Şubat-31 Mart).....	90
Tablo 7. Fotoğrafçılara Yöneltilmiş İkinci Grup Sorular (22 Şubat-10 Mart).....	90
Tablo 8. Eleştirmenlere Yöneltilmiş İkinci Grup Sorular (22 Şubat-13 Nisan).....	91
Tablo 9. Fotoğrafçılara Yöneltilmiş Üçüncü Grup Sorular (16 Mart-31 Mart).....	92
Tablo 10. Eleştirmenlere Yöneltilmiş Üçüncü Grup Sorular (14 Nisan-30 Nisan).	93
Tablo 11. İzleyenlere Yöneltilmiş Üçüncü Grup Sorular (27 Mart-13 Nisan).....	94
Tablo 12. Eleştirmenlere Yöneltilmiş Olan Ek Sorular (2 Mayıs-10 Mayıs)	95
Tablo 13. Çalışma Öncesi Katılımcılarla Yapılan Görüşme Formu Örneği.....	141
Tablo 14. I. Dönem Cevapları/Değerlendirmeleri Örnek Formu	141
Tablo 15. II. Dönem Cevapları/Değerlendirmeleri Örnek Formu	142
Tablo 16. Görüntünün Üretimiyle İlgili Sorular (Rose, 2012: 346)	186
Tablo 17. Görüntüyle (Image) İlgili Sorular (Rose, 2012: 346-47).....	211
Tablo 18. İzleme Süreci (Audiencing) İle İlgili Sorular (Rose, 2012: 347)	234

Şekiller Listesi

Sayfa

Şekil 1. Web Sitesi Giriş Sayfası	72
Şekil 2. Proje ve Site Hakkında Genel Bilgiler	117
Şekil 3. Levfun Anasayfa- I. Dönem Çalışmaları (7.12.2013)	118
Şekil 4. Levfun Anasayfa- II. Dönem Çalışmaları (03.04.2014)	119
Şekil 5. Takma Adlarıyla Katılımcılar (14.07.2014)	120
Şekil 6. “mm” Takma Adlı Fotoğrafçının İlân Sayfası-I. Dönem (21.11.2013).....	121
Şekil 7. “mm” Takma Adlı Fotoğrafçının İlân Sayfası-II. Dönem (27.03.2014)...	122
Şekil 8. “rodinal” Takma Adlı Eleştirmenin İlân Sayfası-I. Dönem (21.11.2013)	123
Şekil 9. “rodinal” Takma Adlı Eleştirmenin İlân Sayfası-II. Dönem (27.03.2014).....	124
Şekil 10. “heavy dreamer” Takma Adlı İzleyenin İlân Sayfası-I. Dönem (21.11.2013).....	125
Şekil 11. “heavy dreamer” Takma Adlı İzleyenin İlân Sayfası-II. Dönem (27.03.2014).....	126
Şekil 12. Genel Sayfa- Becomeone’ın ve Fluipe’nin (Elephant’ın) Mm Adlı Fotoğrafçının 4. Fotoğrafı Üzerine Yorumları.....	127
Şekil 13. Haliç Adlı Fotoğrafçının Sayfasında Turuncu Adlı Eleştirmenin Yorumu- II. Dönem	128
Şekil 14. İletişim Sayfası	129
Şekil 15. Mesaj Bölümü	130
Şekil 16. Katılımcıların Profil Sayfası.....	131

Fotoğraflar Listesi

Sayfa

Fotoğraf 1. Mm “İnsan-1”	96
Fotoğraf 2. Mm “İnsan-2”	96
Fotoğraf 3. Mm “İnsan-3”	97
Fotoğraf 4. Mm “İnsan-4”	97
Fotoğraf 5. Çitçitlibody “İnsan-1”	98
Fotoğraf 6. Çitçitlibody “İnsan-2”	98
Fotoğraf 7. Çitçitlibody “İnsan-3”	99
Fotoğraf 8. Çitçitlibody “İnsan-4”	99
Fotoğraf 9. Ziya Özkedi “İnsan-1”	100
Fotoğraf 10. Ziya Özkedi “İnsan-2”	100
Fotoğraf 11. Ziya Özkedi “İnsan-3”	101
Fotoğraf 12. Ziya Özkedi “İnsan-4”	101
Fotoğraf 13. Ziya Özkedi “İnsan-5”	102
Fotoğraf 14. Haliç “İnsan-1”	103
Fotoğraf 15. Haliç “İnsan-2”	103
Fotoğraf 16. Haliç “İnsan-3”	104
Fotoğraf 17. Haliç “İnsan-4”	104
Fotoğraf 18. Mm “Barış-1”	105
Fotoğraf 19. Mm “Barış-2”	105
Fotoğraf 20. Mm “Barış-3”	106
Fotoğraf 21. Mm “Barış-4”	106
Fotoğraf 22. Mm “Barış-5”	107
Fotoğraf 23. Mm “Barış-6”	107
Fotoğraf 24. Ziya Özkedi “Barış-1”	108
Fotoğraf 25. Ziya Özkedi “Barış-2”	108
Fotoğraf 26. Ziya Özkedi “Barış-3”	109
Fotoğraf 27. Ziya Özkedi “Barış-4”	109
Fotoğraf 28. Ziya Özkedi “Barış-5”	110
Fotoğraf 29. Haliç “Barış-1”	111

Fotoğraf 30. Haliç “Barış-2”	111
Fotoğraf 31. Haliç “Barış-3”	112
Fotoğraf 32. Haliç “Barış-4”	112
Fotoğraf 33. Haliç “Barış-5”	113
Fotoğraf 34. Haliç “Barış-6”	113

1. Giriş

Fotoğraf, bulunuşundan itibaren, bilim, sosyoloji, antropoloji, görsel sanatlar, iletişim gibi çeşitli disiplinlerle ilişkili olmasından dolayı farklı boyutlarıyla ele alınmıştır. Gerçekliği kaydetme özelliğiyle bilime ve resim sanatına yardımcı; sanatsal ifade aracı ve görsel iletişim aracı olarak fotoğraf, kimi zaman birbirinden ayrı, kimi zaman da birbiriyle örtüşen işlevlere sahip olmuştur. Değişen teknolojik özellikleriyle fotoğraf *medimunun* (ortamının) toplumsal ve kültürel ortamlarla ilişkisi, fotoğraf değerlendirmelerinin temel konusu olmuştur. Bu bağlamda fotoğrafın, bir araç (*medium*) olarak değerlendirildiğinde, toplumsal, kültürel ve teknolojik ilişkilerle birlikte bağlamsal olarak ele alınması gerektiği belirtilmiştir (Kılıç, 2008: 15; Barrett, 2009: 131-152). Bağlamsal olarak ele alınması, fotoğrafın içinde bulunduğu, birlikte geliştiği olgular ve durumlarla ilişkilendirilmesi anlamına gelir (Barrett, 2009: 131-191; Freund, 2008; Kılıç, 2008: 15-44; Kriebel, 2007: 3-43; Wells, 2006: 3-5).

Fotoğraf tarihsel bir süreç içinde ele alındığında, fotoğrafın ilk dönemleri (XIX. yüzyılın ikinci yarısı), XX. yüzyıl ve modernizm, XXI. yüzyıl, fotoğrafçıların farklı yönelimler sergilediği dönemler olarak ortaya çıkmaktadır (Kılıç, 2011: 33-41; Hirsch, 2009; Marien, 2006). Siyasal düşüncelerde ve bilimde pozitivizmin hâkim olduğu; sanatta gerçekçilik akımının ön plânda olduğu IX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyılın başlarında fotoğraf, maddi gerçekliği doğrudan yansıtabilme ve belgeleme aracı olarak ele alınıp öncelikle bu özelliğiyle değerlendirilmiştir. Fotoğrafın modern dönemi olduğu belirtilen XX. yüzyılın ilk yarısında ise, fotoğrafı diğer araçlardan ayıran özelliklerin ne olduğu ve estetik açıdan iyi bir fotoğrafın hangi özelliklere sahip olması gerektiği üzerinde durulmuştur (Szarkowski, 2006: 97-103; Langford, 1997: 179; Barrett, 2006: 183-184). XXI. yüzyılda, fotoğrafın üretim, çoğaltım ve dağıtım süreçlerinde sayısal teknolojiler farklı coğrafyalarda yaygın olarak kullanılmakta; fotoğraflar sadece müzelerde, galerilerde ve kataloglarda sergilenmeyip İnternet ortamı, basılı yayınlar, reklâm panoları gibi farklı ortamlarda ve küresel çapta izlenebilmektedir. Bu dönem, ekonominin, kültürel ürünlerin ve teknolojik araçların küreselleşmesiyle beraber, yerelliklerin de ön plâna çıktığı bir dönemdir. Dolayısıyla, fotoğrafın değişen üretim, çoğaltım ve dağıtım özelliklerini anlamlandırabilmek için, sayısal teknolojilerin

yarattığı etkilerin, küresel ve yerel boyuttaki sosyo-kültürel durumla birlikte ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

Kapitalist üretim tarzı, XX. yüzyılın sonlarında, bilgi ve iletişim teknolojilerinin sağladığı yeni altyapıya dayanarak küresel bir nitelik kazanmaya başlamıştır (Castells, 2008: 127-128; 437-497; Jameson, 2011: 9-98; Hall, 1991: 26-30). Diğer yandan, XXI. yüzyıl, modern ulus devlet döneminden farklı olarak yerel ifade biçimlerinin, teknolojik gelişmelerin de katkısıyla ön plâna çıktığı bir dönemdir. Fotoğraf da, diğer sanatsal ifade biçimleri gibi, söz konusu gelişmelerden etkilenmektedir. Jan Baetens'in (2011: 95-96) de belirttiği gibi, XXI. yüzyılda, fotoğraf ve ait olduğu ulus arasındaki geleneksel ilişki, bir tür kriz içindedir. Bunun yanında, *mekân* konusu, araştırma gündeminde öncelikli bir konuma sahip olsa da, artık ulusal sınırlar üzerinden tanımlanamamaktadır. XXI. yüzyılın yeni siyasal, toplumsal, kültürel bağlamında *mekân* kavramı, coğrafyanın, iletişimin, teknolojinin ve kaçınılmaz bir şekilde siyasetin iç içe geçmesiyle oluşan karmaşık bir alana işaret etmektedir. Bir yandan, fotoğraf alanındaki ulusal gelenekler yaklaşımına gösterilen itibarın azalması; diğer yandan, kültürel çalışmalarda *mekân* konusunun öneminin artması, fotoğrafın küresel ve yerel anlamda yeni tanımlarının yapılmasını gerekli hale getirmiştir.

Mekân kavramına yapılan vurgu, yerel coğrafyaların ön plâna çıkması bağlamında da değerlendirilebilir. Roland Robertson (1997: 28-34), ortaya attığı *küreyerel* kavramıyla, yerel coğrafyaların dünya ekonomisindeki, siyasetindeki ve kültürel yaşamındaki artan önemine işaret etmektedir. Robertson'a göre, yerel ve evrensel arasında bir gerilim yoktur. Yerellikler, küresel bağlamda üretilmekte ve bu alanda bir kurumsallaşma yaşanmaktadır. Diğer deyişle, yerel ürünler ya da topluluklar küresel ilişkiler ağına katılabilmektedir. Kimi durumlarda da, yerellikler uluslararası kurumlar tarafından yönlendirilmektedir. Bunun yanında, yerel unsurlar ve dolayısıyla mekân kavramı, gelişen bilgi ve iletişim teknolojilerinin ve sosyal medyanın da etkisiyle dikkate değer hale gelmiştir. Batı Avrupa ya da Kuzey Amerika merkezli tek bir modernleşme yerine, farklı coğrafyalardaki modernleşmelerden bahsedilmeye başlanması da yerel siyasal ve kültürel unsurların etkisini artırdığının bir göstergesidir (Therborn, 1997: 124-138; Featherston ve Lash, 1997: 1-3). Robertson, yerel unsurların günümüzdeki etkisine dikkati çekerken, öne sürülen küresel sistem yaklaşımını (Wallerstein, 1976;

Wallerstein, 2005; Friedman, 1997) reddetmiştir. Bununla beraber, Robertson'un yaklaşımında, yerel unsurların küresel ilişkiler ağına hangi ekonomik ve sosyal koşullarda katılabildiği ve bu ilişkilerin hangi aktörler tarafından belirlendiği göz ardı edilmiştir. Bu çalışma bağlamında, yerel unsurların küresel kültür içindeki artan etkisi kabul edilmekle beraber, bu ilişkilerin ardında ekonomik ve kültürel iktidar mekanizmalarının etkin olduğu düşünülmektedir.

Fotoğrafın sanat tarihi içindeki gelişimi ele alındığında, özellikle ilk dönemlerde; diğer ifadeyle, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, fotoğrafın resim sanatının etkisi altında olduğu; ancak, zamanla diğer görsel sanatlardan ayırıcı özelliklerinin fark edilmeye başlandığı belirtilmiştir (Langford, 1997: 126; Wells, 2004: 263; Barrett, 2009: 216-218). XX. yüzyılın ilk yılları, resimselci paradigmanın kırıldığı ve fotoğrafın kendine özgü teknik ve estetik özelliklerinin keşfedildiği ve bu özelliklerin kullanıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemin en belirleyici özelliği Benjamin'e (2011: 50-107; 2002: 5-37) göre, teknolojik değişimdir. Teknolojik değişim, üretimin kitleselleşmesini gündeme getirmiştir. İnsanların duygu ve düşüncelerini yüzey üzerine resmetme konusunda ise, döneme özgü yeni resmetme tekniğinin ışık olduğu belirtilmiştir (Kılıç, 2008: 45). Döneme özgü bu tekniğin kullanıldığı ortam (*medium*) ise fotoğraftır. Işığın yüzey üzerine resmetmekte kullanılması, geleneksel teknikler olan çizmek, boyamak ve kazımakla karşılaştırıldığında, temel bir değişim yaratmıştır. Işığın yüzeye resmetmek için kullanılması, Sanayi Devrimi ve bu dönemdeki teknolojik ve bilimsel gelişmelerle mümkün olabilmıştır. Wollen'ın (1982: 180-1) deyişiyle de, fotoğrafçıya yeni bir güven aşılayan; açıklığı ve kesinliği geçerli hale getiren modernizmin yeni makina estetiğiyle yeni bir yol açılmıştır. Clement Greenberg'in modernist resmi tanımlamasına benzer şekilde, modernist fotoğraf da kendisini "indirgenmez bir şekilde fotoğraf gereçlerinin kendi işleyişinden türeyen etkilere en titiz dikkati göstermekle" tanımlamıştır (Burgin, 1984: 62). Diğer deyişle, bu dönemde fotoğrafın, kendine özgü teknik ve estetik özellikleriyle ve çeşitli sanatçıların kişisel üsluplarıyla, ayrı bir sanatsal ifade biçimi olarak yer etmeye başladığı görülmektedir.

Fotoğraf aracının ayırt edici beş özelliğe sahip olduğu, Szarkowski tarafından ilk kez 1966 yılında ortaya konulmuştur: "şeyin kendisi, ayrıntı, çerçeve, zaman ve bakış açısı". Szarkowski'ye göre, fotoğraf, gerçek olana (*şeyin kendisine*) yöneldiğinde en iyi

sonucu verir. Fotoğrafçının çektiği fotoğraf, fotoğrafı çekilen şeyin gerçek halinden çok farklı olsa da fotoğrafın bu özelliği geçerlidir. Fotoğraf, büyük bir ustalikle bize izole edilmiş parçalar (*ayrıntı*) sunar; ancak, hikâye anlatmakta pek başarılı değildir. Fotoğrafçılığın en önemli eylemi, neyin fotoğrafta yer alacağını, neyin yer almayacağını seçmektir (*çerçeveleme*). Fotoğraf aracının zamanla içsel bir bağı vardır. Fotoğraf, benzersiz bir biçimde, içinde üretildiği zaman kesitini betimler. Son olarak, fotoğraf, bize hiç beklenmedik bir açıdan bakmayı öğretmiştir (Szarkowski, 2006: 97-103). Bütün bu özellikler, fotoğraf aracının eşsizliğini, sanatçının imzasını ve yaratıcılığını vurgulamaktadır. Szarkowski'nin fotoğrafı bu şekilde benzersiz bir araç olarak tanımlama girişimi, modernist bir girişim olarak değerlendirilmiştir (Barrett, 2009: 202). Szarkowski (1966; 2006: 97-103), fotoğrafı estetik açıdan; Andre Bazin (1918-1958) fotoğrafı, plastik sanatlara olan etkileri ve gerçekçilikle ilişkisi bağlamında özgün bir yaratım aracı olarak; McLuhan (1964: 188-190) ise bir iletişim aracı olarak tanımlayıp fotoğrafın modern bir *medium* (ortam) olarak benimsenmesini sağlayan kuramcılar olmuşlardır.

Fotoğrafın teknik ve estetik özellikleriyle farklı bir ifade aracı olduğunu Andre Bazin, 1950'lerde kaleme aldığı *Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi* adlı yazısında ortaya koymuştur. Bu yazıda, Bazin (1995: 35), fotoğraf ile sinemanın, sanatın gerçekçilik tutkusunu birebir ve kesin olarak karşılayan buluşlar olduğunu dile getirmiştir. Bazin'e (1995: 36) göre, fotoğrafın resim sanatı karşısındaki yeniliği, nesnel oluşudur. Fotoğraf, ilk kez olarak, dış dünyanın bir görüntüsünün, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın kendiliğinden ortaya konulmasını sağlamıştır. Fotoğrafçının kişiliği, olayın seçimi ve yönetiminde yaratım sürecine dahil olsa da, ressamın kişiliğiyle aynı oranda bir müdahalenin söz konusu olmadığı dile getirilmiştir. Bu noktada fotoğrafın, plastik sanatların tarihinde önemli bir olay olarak ortaya çıktığı belirtilmiştir. Fotoğraf, Batı resmini gerçekçi tutkudan kurtararak onun kendi özerk estetiğini bulmasını sağlamıştır (Bazin: 1995: 36-40). Özetle, fotoğraf gerçekliği, daha önce hiç olmadığı kadar aslına yakın bir biçimde ortaya koyarken yeni bir ifade aracı olmuştur. Bu özgün özelliğiyle de, diğer görsel sanatları gerçekçilik arayışından kurtarmış; böylelikle, farklı sanatsal yaklaşımların doğmasına ön ayak olmuştur.

Fotoğraf aracı (*mediumu*), McLuhan'a (1964: 188-202) göre ise, diğer teknolojik araçlar gibi fiziksel ve sinirsel sistemimizin uzantısı olup zaman içindeki bir tek anı kaydetme özelliğiyle diğer araçlardan ayrılmaktadır. Böylelikle, telgrafın yaptığına benzer şekilde söz dizimine sahip olmayan görsel kayıtlar elde edilebilmektedir. Bunun yanında, Talbot'un keşfettiği çoğaltma özelliğiyle fotoğraf, insan görüntüsünün, kitlesel olarak üretilmiş ticari eşya gibi herkes tarafından ulaşılabilen bir nesne haline gelmesini sağlamıştır. McLuhan (1964: 189), fotoğrafın bu özelliğini de *Duvarsız Genelev* (Brothel-without-Walls) benzetmesiyle tanımlamıştır. Fotoğraf, dış dünyayı olduğu gibi tekrarlanabilir görüntülerle yansıtır. Tekrarlanabilme ve tam benzetme özelliği çok önemlidir. McLuhan'a (1964: 190) göre bu özellikler, fotoğraftan önce, Gutenberg'in ortaya koyduğu teknoloji ile Rönesans'ın Ortaçağ'dan ayrıldığı döneme damgasını vurmuştur. Fotoğraf ise mekanik endüstrileşme ve grafik çağı arasındaki ayrımın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. McLuhan'a (1964: 188-202) göre, her aracın insanı ve dolayısı ile toplumu değiştirme gücü söz konusudur. Fotoğraf, matbaacılık insanı çağından grafik insanı çağına adım atılmasını sağlayarak bu değişimi gerçekleştirmektedir (Kılıç, 1987). Fonetik alfabe, konuşma sözcüklerini ses ve jestlerden ayırmanın bir aracı olduysa; fotoğraf ve sinema ise, kaydetme teknolojisiyle jestleri geri getirmiştir. McLuhan'a (1964: 196) göre fotoğraf, ayrıca, hızlandırılmış bir geçicilik dünyası yaratmasıyla zamanın ve mekânın önemini ortadan kaldırmıştır. Ulusal ve kültürel sınırlarımızı ortadan kaldırıp *İnsanlık Ailesi*'ne (*The Family of Man*) dâhil olmamızı sağlamıştır. McLuhan (1964: 202), fotoğrafı, eski ve yeni diğer kitle iletişim araçlarıyla ilişkisi içinde ve benzersiz özellikleri ile tanımlamaktadır.

Diğer yandan, McLuhan'ın, teknolojinin, bağımsız bir değişken olarak, toplumu değiştirme gücünü vurgulaması eleştirilmiştir. Toplumsal yapının temel nitelikleri; işbölümünün yol açtığı toplumsal farklılaşma; üretim biçimi ve ilişkileri değişmeksizin; teknolojiye gelişmelerle bağımlı insanın, edilgen konumundan özgürleşmeye başladığını savunması, inandırıcı bulunmamıştır (Oskay, 2010: 214). Bu çalışmada, McLuhan'ın bir iletişim aracı olarak fotoğraf teknolojisi için dile getirdikleri dikkate alınmış; ancak, *teknolojik iyimserlik* ve teknolojinin bağımsız değişken olarak ele alınması eleştiri süzgecinden geçirilmiştir. Teknolojinin, ortamı ve kullanım biçimleriyle; içinde üretildiği toplumsal ve kültürel bağlamla bir anlama ve etki gücüne sahip olduğu düşünülmektedir.

Fotoğrafın, XXI. yüzyılın yeni enformasyon ve iletişim teknolojileri ile ilişkisine değinebilmek için, bu dönemin sosyo-kültürel özelliklerini ve geleneksel kitle iletişim araçlarının temel rollerinde ve ilişkilerinde ortaya çıkan değişiklikleri ele almak gerekmektedir. Sayısal teknolojiler ve yeni iletişim teknolojileri, belli konularda değişimler yaratmış olsa da bu durumun yeni bir medya kuramı gerektirip gerektirmediği konusu tartışılmaktadır. Yeni bir kuramın, ancak medya teknolojilerinin toplumsal örgütlenme biçiminde ve ortaya çıkan toplumsal ilişkilerde köklü değişimler söz konusu ise gerekli olduğu dile getirilmiştir (McQuail, 2000; Oskay, 2010: 214). Bu noktada, Frankfurt aydınlarının, toplumsal örgütlenmenin ve kontrolün üretilmesi bağlamında, teknoloji üzerine dile getirdikleri de hatırlanmalıdır. Örneğin, Frankfurt aydınlarından Marcuse (1941; 1982), teknolojiyi teknik araçlar bütünü olarak değil; bir toplumsal süreç olarak tanımlar. Bu süreçte ortaya çıkan *teknolojik rasyonellik*, bireysel ilgiyi uyumlanma yoluyla bağımlı hale getirir. Diğer deyişle, teknoloji, kontrol ve egemenlik aracıdır. Kültür alanında ise teknoloji, insanların egemen düşünce ve davranış kalıplarına uyumlanmasını kolaylaştıran kitle kültürünü üretir (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 279). Bunun yanında, Brian Winston (1996: 1-8), yeni iletişim teknolojilerinin toplumsal etkilerini Fernand Braudel'in (1979: 430) izinden giderek hızlandırıcı ve frenleyici mekanizmalar üzerinden açıklamıştır. Winston (1996: 6-8), yeni teknolojilerin yıkıcı bir gücü olduğuna ve dünyanın bu teknolojiler tarafından tamamen dönüştürüldüğüne ilişkin görüşlere şüpheyle yaklaşmış ve teknolojik değişimlerin toplumsal, siyasal ve kültürel arka plânla birlikte ele alınması gerektiğini ileri sürmüştür.

Bütün bir tarihsel süreç içinde bakıldığında, fotoğrafın da diğer iletişim araçları gibi (radyo, film, televizyon, v.s.) bir iletişim ortamı olarak ele alındığı ve kullanıldığı görülmektedir. İletişim araçlarını tarihsel gelişimleri sürecinde analog ve sayısal olarak ayırdığımızda ise, farklı bir durumun ortaya çıktığı görülmektedir. Analog dönemde, iletişim araçları karşımıza tek tek çıkarken; sayısal dönemde iletişim araçlarının birleşmesi; diğer ifadeyle, çoklu ortamlar gündeme gelmiştir (Kılıç, 2011: 70). Analog görüntülerin, kayıt ettikleri nesneyle birebir ilişkisi olan teknolojilerle ortaya konulduğu; sayısal görüntülerin, yine teknolojileri gereği, gösterdekileri konuyla birebir bağlantı içinde ortaya çıkmadığı ileri sürülmüştür (Rose, 2012: 5). Işık örüntüsü (*light pattern*), sayısal fotoğraf makinasının yazılımı tarafından ikili değere dönüştürülür ve

bu ikili değer ise farklı türlerde çıktıya dönüştürülebilir. Yaratılan görüntüyle ortaya konulan ışık örüntüsü (*light pattern*) bir bilgisayar kodu haline gelir ve bu kod, farklı ürünler ortaya koymak için kullanılabilir. Diğer deyişle, bu kod, bir ses girdisi (input), bir video görüntüsü, bir metin ya da bir 3D model çıktısına ya da herhangi bir sayısal formata dönüştürülebilir. İşte, sayısal kodların bu dönüştürülebilirlik özelliği, sayısal görüntülerin ayırıcı özelliği olarak ortaya çıkmaktadır.

Bunun yanında, yeni teknolojik araçların önceki araçlarla ilişkili olması durumu, *remediation* kavramsallaştırmasıyla ortaya konulmuştur. Sanatçıların ve teknik uzmanların yeni bir teknolojik araç yaratım sürecinde, daha önceki araçlardan materyaller ve teknikler ödünç aldıkları belirtilmiştir (Bolter ve Grusin, 2000: 68). Benzer bir düşünceyi; diğer deyişle, iletişim araçları arasında bir devamlılık olduğunu, Marshall McLuhan (1964: 193-194), daha erken bir tarihte *Medyayı Anlamak* (*Understanding Media*) kitabında ortaya koymuştur. Herhangi bir aracın içeriğinin diğer aracı meydana getirdiğini belirtmiştir. Yazının içeriğinin konuşma olması gibi, matbaanın içeriği de yazılı kelimedir. Benzer şekilde, matbaa da telgrafın içeriğini oluşturur. Sonuç olarak, bir araç olarak fotoğrafın anlaşılmasında da, fotoğrafın eski ve yeni iletişim araçlarıyla ilişkisinin kavranmasının önemli olduğu belirtilmiştir (McLuhan, 1964: 202). Bu düşüncelerden hareketle, teknolojik gelişmelerin tarihsel bir süreklilik içinde ve toplumsal, ekonomik ve kültürel ortamla ilişkili olarak ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

Sayısal teknolojilerin fotoğraf tanımına getirdiği yeni anlamlar ve fotoğrafın postmodern dönemi; diğer ifadeyle, XX. yüzyılın ikinci yarısı ile ilgili birbirinden farklı görüşler dile getirilmiştir. Kimi yazarlarca (Mitchell, 1992: 225; Robins, 1995: 30; Batchen, 2000: 108) post-fotoğraf dönemi olarak tanımlanan bu dönemin, görüntünün ontolojik durumunda iki temel değişim yarattığı belirtilmiştir: orijinallik özelliğinin ve gerçekliğin kaybı (Wells, 2006: 198-199). Diğer yandan, sayısal görüntünün yeniliğinin ve analog fotoğraftan farkının gereğinden fazla öne çıkarıldığı dile getirilmiştir. Ayrıca, böyle bir yaklaşım, teknolojik açıdan belirlenimci olmakla eleştirilmiştir. Teknolojik belirlenimcilik (*determinizm*), bu bağlamda, sayısal teknolojinin, fotoğraf alanında görülen değişimlerde asıl belirleyen olduğu görüşüne karşılık gelmektedir. Öte yandan, tarihi, kültürel devamlılıklar ve görüntülerin kullanıldığı bağlamlar dikkate alınarak

sayısal teknolojilerin etkisinin diyalektik bir yaklaşımla incelenmesi gerektiği ortaya konulmuştur (Lister, 1995: 6-14; Manovich, 2006: 240-245). Diyalektik bir yaklaşımla işaret edilen konu, fotoğraf görüntülerinin, diğer temsil ve iletişim teknolojileriyle ilişkisi içinde ve daha geniş olarak da medya kuruluşları, eğlence endüstrisi, bürokrasiler, eğitim kuruluşları, iş yerleri gibi toplumsal yapılanmalar bağlamında ele alınmasıdır (Lister, 1995: 13). Bunun yanında, fotoğrafı ulaşılabilir kılan, fotoğraf eylemini büyüünden ve fotoğrafik görüntüyü aurasından uzaklaştıran sayısal teknolojilerin, fotoğrafik görüntünün gittikçe daha demokratikleşmesi yönünde kendinden önce gelen bütün değişikliklerle paralel bir seyir izlediği de dile getirilmiştir (Bajac, 2011: 125). Söz konusu değişimlerin, sadece fotoğraf alanını etkilemediği; küresel ölçekli teknolojik ve sosyo-kültürel değişimlerin bir sonucu olduğu görülmektedir. Fotoğrafın epistemolojik ve ontolojik anlamında ortaya çıkan bu değişimlerin, yalnızca analogtan sayısala geçiş teknolojisiyle açıklanamayacağı; toplumsal ve kültürel ilişkiler bağlamının da dikkate alınması gerektiği düşünülmektedir.

Yirmi birinci yüzyılda, herhangi bir fotoğrafı okuma ve değerlendirme girişimi, fotoğrafın değişen teknolojik özellikleri yanında, dönemin toplumsal ve kültürel arka plânını dikkate aldığında; diğer deyişle, daha önce vurgulanan bağlamsal anlayışı izlediğinde, daha kapsamlı bir yaklaşım izlemiş olacaktır. Bilgi toplumu, post-fordizm, geç kapitalizm, postmodernizm (Bell, 1973; Lyotard, 1997; Jameson, 2011; Harvey, 2010; Kumar, 2004) gibi farklı kavramlarla tanımlanan bu dönemin, modern dönemden ya da sanayi döneminden farklı bir döneme işaret ettiği belirtilmektedir (Jameson, 2011: 21-24). Sermayenin yeni küresel genişliği, medya ve iletişimin ekonomik ve sosyal anlamda artan önemi, işgücünün bölünüp parçalanması; üretimin ademî merkezileştirilmesi bu dönemin temel özelliklerindendir. Postmodern durumun tanımlanmasında önemli isimlerin başında gelen Lyotard (1997: 85-92), XVIII. ve XIX. yüzyılların büyük toplum kuramlarında öne çıkan tarih ve ilerleme; hakikat ve özgürlük; akıl ve devrim; bilim ve sanayicilik eksenindeki büyük anlatıların ömrünü tükettiğini belirtmiştir. Diğer yandan, postmodernizmin, nihayetine varmış bir modernizm değil; doğum halindeki modernizm olduğunu ve bu halin süreklilik arz ettiğini ileri sürmüştür. Bununla beraber, postmodernin, modernin içinde gösterilemeyi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran olduğunu ortaya koymuştur (Lyotard, 1997: 156-58).

Bu süreç içinde ortaya çıkan bir kavram da *düşünümsellik* ve *radikalleşme* olmuştur. Beck vd. (1994: 2-3), postmodern ifadesini kullanmak yerine, temel özelliği düşünümsellik olan *radikalleşmiş* bir modernlik aşamasına ulaşıldığından söz etmiştir. Varılan düşünümsellik derecesiyle, modern toplumların kendi durumları hakkında düşünmek zorunda kaldıkları bir noktaya ulaştıkları dile getirilir. Giddens (2004: 43), modern sonrası dönemi incelerken, modern toplumsal yaşamın düşünümselliğini, toplumsal uygulamaların, bu uygulamalarla ilgili yeni bilgiler ışığında sürekli olarak incelenip reforme edildiği, böylece karakterlerini yapıcı olarak değiştirdikleri şeklinde tanımlamaktadır. Postmodern sanat çalışmalarında da, öz-göndergeciliğin (self-referentiality), aktararak söylemenin, alıntılamanın, rastlantısallığın, pastişin yanı sıra düşünümselliğin de önemli bir üslup olarak ortaya çıktığı belirtilmiştir (Jameson, 2011: 55-65; Sarup, 2010: 187) ve görülmektedir. Postmodern dönemin, modern dönem üzerine düşünümsellik içermesinin ardında, ilerlemeci ve Batı merkezli tarih düşüncesinin çözülmesinin yattığı belirtilmiştir. Tarih düşüncesinin çözülmesinde, sömürgeciliğin ve yayılımcılığın sonlanmasıyla birlikte, iletişim toplumunun gelişmesinin belirleyici bir etmen olduğu ileri sürülmüştür (Vattimo, 2012: 12). Sonuç olarak, postmodern durumun, kişisel ya da toplumsal düzeyde bir düşünümsellikle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir.

Bir fotoğraf değerlendirme çalışmasının, XXI. yüzyılda izleyeceği yaklaşımın ise, postmodern dönemin ve bu döneme ait birçok çalışmanın eleştirel yaklaşımına benzer şekilde, özdüşünümsel bir perspektife sahip olması gerektiği düşünülmektedir. Sayısal fotoğraf, Mitchell'a (1992: 8) göre, fotoğraf sanatının geleneklerine yönelik özdüşünümsel bir bakışı beraberinde getirmiştir. Özdüşünümsel bir değerlendirme yaklaşımı ise, fotoğrafı yorumlayanın "kişisel epistemolojisi" hakkında düşünmesini sağlar. Postmodern çalışmalarda nasıl ki sanatçının yaratıcılığı ve sanatsal ürünün biricikliği sorgulanır hale gelir; özdüşünümsel bir değerlendirmede de izleyenin ve araştırmacının durumu mercek altındadır. Gillian Rose'un *Visual Methodologies* (2012) (*Görsel Yöntembilimler*) adlı çalışmasıyla önerdiği değerlendirme yöntembiliminin, XXI. yüzyılın değişen fotoğrafına uygulanabilecek nitelikte olduğu düşünülmektedir. Bu yüzyılda, fotoğraf da dahil olmak üzere toplumsal yaşam içindeki her konunun, kendinden önceki çağdan; yani, XX. yüzyıldan farklılaştığı görülmektedir. Bu farklılığın temel nedeni, siyasal, toplumsal ve teknolojik etkenlerdir. Bu bağlam içinde

teknolojisi değişen fotoğraf, yepyeni bir duruma gelmiştir. Radyo, televizyon gibi iletişim araçlarının bilgisayar tarafından yönlendirilmesine benzer şekilde, fotoğraf da yeni medya ortamının ürünü haline gelmiştir.

Değişen toplumsal ve kültürel durum bağlamında bir görüntünün, bu çalışma özelinde ise bir fotoğrafın değerlendirilmesi sürecinde dikkate alınması gereken temel alanlar, Rose (2012: 19) tarafından şöyle sıralanmıştır:

- Görüntünün  retim alanı,
- Görüntünün kendisi,
- Görüntünün ne şekillerde ve kimler tarafından izlenildiğiyle ilgili olan izleme alanı.

Söz konusu alanlardan sadece birine odaklanmak, fotoğrafı, bütün yönleriyle değerlendirememek anlamına gelecektir. Fotoğrafın değerlendirilmesinde, bu üç alanın birbirinden bağımsız olmadığı ve birlikte ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

Bu üç alanın herbiri, şu konuları kapsamaktadır (Rose: 2012: 20):

- Teknoloji,
- Görüntü kompozisyonu,
- Toplumsal alan.

Teknoloji, görüntünün oluşturulmasında ve sergilenmesinde kullanılan araçlara; görüntü kompozisyonu, görüntünün görsel yapısına, niteliklerine ve alımlanmasına; toplumsal alan ise görüntünün üretilmesinde ve yorumlanmasında belirleyici olan toplumsal, ekonomik, siyasal ve kurumsal pratiklere ve ilişkilere işaret eder (Rose: 2012: 20). Farklı izleyicilerin aynı görüntüye farklı şekillerde tepki verebilmesi olgusu kavramsal olarak nadiren dikkate alınmıştır. Rose (2012: 347-48), daha önceki yaklaşımların ele almadıkları alanları göz önünde bulundurarak ve yorumlama stratejilerini birleştirerek eklektik bir analiz yöntemi önermektedir. Bu analiz yönteminde izleme süreci, görüntünün yorumlanmasında önemli bir konu olarak öne çıkmaktadır. İzleyici faktörünün, iki temel nedenden dolayı önemli olduğu dile getirilmiştir: 1. İzleyicinin bir görüntüye verdiği tepkiler, söz konusu görüntünün anlamlandırılmasında

kullanılabilecektir; 2. Farklı izleyicilerin aynı görüntüye verdikleri farklı tepkileri araştırmak, kod açıklama işleminin karmaşıklığını ortaya koyacaktır. İzleyicinin özdeşünümselliği (self-reflexivity) de daha önceki birçok çalışmada dikkate alınmayan bir diğer konudur. Bunun yanında, araştırmacıların izleyici ile ilişkilerindeki rollerini ve izleyici ile görüşme ortamını dikkate almaları ve araştırma verilerini buna göre değerlendirmeleri gerektiği belirtilmiştir (Rose, 2012: 183; Bourdieu, 2010). Söz konusu yaklaşımlardan hareketle, bu çalışma, günümüzün toplumsal ve kültürel gerçekliği olan küreyerelleşme döneminde fotoğrafa yönelik, Gillian Rose'un (2002; 2012) yöntembilimi ve Pierre Bourdieu'nün (2010) özdeşünümsel yaklaşımı aracılığıyla özdeşünümsel bir değerlendirme ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.1. Çalışmanın Problemi

Küreselleşme denilen olgu özellikle, XX. yüzyılın son on yılında ekonomide, toplumsal ve kültürel hayatta dünya çapında ortaya çıkan değişimlere işaret etmektedir. Castells'e (2008: 172) göre birbiriyle bağlantılı olan üç politika, küreselleşmenin temellerini atmıştır: Ülke sınırları içindeki ekonomik etkinliklerin yasal düzenlemelerden muaf tutulması; uluslararası ticaretin ve yatırımların serbestleştirilmesi; kamusal şirketlerin özelleştirilmesi. ABD'de ve İngiltere'de uygulanmaya başlayan bu politikalar, XX. yüzyılın son on yılında dünyanın birçok ülkesine yayıldı. Bazı kuramcılara (Hall, 1991; Robertson, 1997) göre, XXI. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan tablo ise, ulus devlet merkezli, ekonomik, toplumsal ve kültürel anlamda homojenleştirici bir küreselleşme yerine, yerelliklerin de görünür olduğu bir küreyerelleşme sürecidir. Söz konusu değişimde, ekonomik ve toplumsal alandaki politikalar yanında, değişen bilgi ve iletişim teknolojilerinin de etkili olduğu gözlenmektedir.

Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki değişimi harekete geçiren en önemli unsurun, bilgisayarlaşma ya da sayısallaşma olduğu ileri sürülmektedir (Castells, 2008; Manovich, 2001). İletişim araçlarına tarihsel bir perspektiften bakıldığında analog ve sayısal olmak üzere iki dönem ortaya çıkmaktadır. Verilerin kesintisiz olarak işlendiği, kaydedildiği ve saklandığı dönem analog dönem olarak adlandırılırken; verilerin basamaklara ayrılarak işlendiği, kaydedildiği ve saklandığı dönem ise sayısal dönem olarak adlandırılır (Kılıç, 2011: 70). Bu teknolojik değişim radyo, televizyon, video gibi

diğer iletişim araçlarıyla beraber fotoğrafı da etkilemiştir. Sayısallaşma, iletişim araçlarının birleşmesini; karşılıklı etkileşimlerini, girdilerin (*inputların*) manipülasyonunu ve çoklu ortamları ortaya çıkarmıştır. Bu değişimin, daha geniş ölçekte, toplumsal, siyasal ve kültürel değişimler bağlamında değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Yirmi birinci yüzyıldaki sanat ve kültür alanındaki postmodernizm tartışmalarının da, yukarıda sözü edilen değişimlerle beraber ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Sanatta biricikliğin, orijinalliğin sorgulandığı; yaratıcı sanatçının (*auteurun*) ölümünün ilân edildiği *postmodern* dönem, fotoğraf çalışmalarını da etkilemiştir. XXI. yüzyılda, bütün bu sosyo-kültürel, teknolojik ve sanatsal değişimler bağlamında herhangi bir fotoğraf çalışmasının nasıl anlamlandırılması gerektiği sorgulanabilir.

Bu kapsam içinde XXI. yüzyılda fotoğraf değerlendirmesi denildiğinde şu temel yapıların ortaya çıktığı gözlenmektedir:

- XXI. yüzyılda fotoğrafın bir ortam (medium) olarak durumu,
- Toplumsal yaşamın ulaştığı durum olan küreyerelleşme bağlamında fotoğraf,
- Fotoğrafa yönelik yeni değerlendirme yaklaşımları.

Yukarıda sözü edilen temel yapılardan yola çıkarak, XXI. yüzyılda küreyerelleşmeyle birlikte bir ortam olarak fotoğrafın durumu ve fotoğrafa yönelik yeni değerlendirme yaklaşımları, bu çalışmanın problemi olarak ele alınmıştır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Yukarıda tartışılanlar çerçevesinde, bu araştırmanın temel amacı, XXI. yüzyılın küreyerel bağlamında fotoğrafın, Gillian Rose'un (2012) önerdiği görüntü değerlendirme yöntemiyle ve Pierre Bourdieu'nun (2010) öne sürdüğü *özdüşünümsel* yaklaşımla bu çalışma için oluşturulmuş olan Web sitesi üzerinde değerlendirilmesidir.

Diğer bir ifadeyle, bu araştırma, Gillian Rose'un (2012) herhangi bir görsel ürünün üretim, görüntünün kendisi ve izleme alanlarına odaklanan eklektik değerlendirme yönteminin ve Pierre Bourdieu'nun (2010: 36) *sosyolojinin sosyolojisi* olarak dile

getirdiği araştırmacıyı değerlendirme sürecinin nesnesi haline getiren *özdüşünümsel* yaklaşımının, XXI. yüzyılda bir fotoğrafı değerlendirmeye yönelik beklentileri ne ölçüde karşılayacağına odaklanmayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, araştırmanın ana amacına ulaşmak için, Gillian Rose'un (2012) önerdiği değerlendirme yöntemi doğrultusunda, fotoğrafın üretim, görüntü ve izleyici boyutları dikkate alınarak fotoğrafçıların, eleştirmenlerin ve izleyenlerin katılımcı olduğu; araştırmacının da gözlemci olarak sürece katıldığı bir Web sitesi ortamı tasarlanmıştır.

Web sitesi üzerinde paylaşılan fotoğraflar, Gillian Rose'un (2012: 346-347) önerdiği değerlendirme soruları üzerinden, katılımcı olan eleştirmenler ve izleyiciler tarafından değerlendirilmiştir. Fotoğrafçılar, eleştirmenler, izleyenler ve araştırmacı bütün bu değerlendirme sürecine, Pierre Bourdieu'nun (2010: 36) önerdiği *özdüşünümsel* yaklaşımla dahil olmuşlardır.

1.3. Çalışmanın Önemi

İnternet ortamında fotoğrafların kurgulanması, diğer kullanıcılarla paylaşılması, saklanması ve fotoğraflar üzerine yorum yapılması olanaklı ve yaygın hale gelmiştir. Diğer yandan, özellikle Türkiye'deki İnternet üzerindeki ortamların birçoğunda fotoğraf değerlendirme aşamasında belli bir yöntem izlenmediği dikkati çekmektedir (Şengül, 2013: 3). Yapılan değerlendirmelerin çoğunlukla deneyimlerden kaynaklı kişisel izlenimlere dayandığı gözlenmiştir.

Fotoğraf eleştirisi alanında, Terry Barrett'in (2009: 17) ortaya koyduğu çalışma, sanat eleştirmeni Morris Weitz'in izinden giderek eleştirinin aşamalarını ortaya koymaktadır. Bu aşamalar, şöyle sıralanmıştır:

- Sanat eserinin betimlenmesi,
- Sanat eserinin yorumlanması,
- Sanat eserinin değerlendirilmesi,
- Sanat eseri hakkında kuram oluşturulması.

Morris Weitz'in uzun yıllar boyunca yazılmış *Hamlet* eleştirilerini inceleyerek ortaya koyduğu bu aşamaların, diğer sanat eserlerinin değerlendirilmesinde de uygulanabileceği ileri sürülmüştür. Şu ana kadar ortaya konulmuş olan eleştirilerin, bu aşamalardan çoğunlukla bir ya da daha fazlasını uyguladığı belirtilmiştir (Barrett, 2009: 17). Birinci aşama olan betimleme aşaması, fotoğrafın konusu, aracı (*medium*) ve teknik-estetik tercihler hakkında bilgiler verir; sonrasında ise genellikle fotoğrafının kimliği, fotoğrafın çekildiği dönem ve toplumsal çevre gibi gündelik bilgiler aktarır (Barrett, 2009: 35). Bir fotoğraf çalışmasındaki teknik ve kompozisyona ait özellikleri betimlemek, fotoğrafın resim ve çizim gibi eski sanat biçimlerinden devraldığı nokta, çizgi, şekil, ışık ve değer, renk, doku, kitle, mekân ve hacim gibi unsurları tanımlamayı; bunların yanında doğrudan fotoğrafla ilgili olan siyah-beyaz ton skalası, konu karşıtlığı, film karşıtlığı, negatif karşıtlık; film formatı (sensör); fotoğrafın hangi uzaklıktan çekildiğini ve hangi objektifin kullanıldığını da içeren bakış açısı; kadraj ve sınır; alan derinliği; büyütmeden doğan lekelerin belirginliği ve odaklanma derecesi gibi unsurları betimlemeyi kapsar (Barrett, 2009: 49-50). Betimleme aşaması, söz konusu tasarım tercihlerinin ne olduğunu sıralamaktan ibaret değildir; söz konusu teknik ve estetik özelliklerin anlatıma ve eserin yarattığı bütünsel etkiye katkıları da tartışılmaktadır.

İkinci aşama olan yorumlama aşamasında ise, bir fotoğrafın betimlenmiş tüm niteliklerini hesaba katmak ve bu nitelikler arasında anlamlı ilişkiler kurmak esastır. Karşılaştırmalı yorum, arketipsel yorum, feminist yorum, psikanalitik yorum, formalist yorum, semiyotik yorum, Marksist yorum, biyografik yorum gibi yararlanılan farklı yorumsal stratejiler vardır (Barrett, 2009: 67-79). Yorumlar, uygunluk ve tutarlılık olmak üzere iki temel ölçüte göre değerlendirilir: “Bir yorum, resimde görülen, resimle ilintili olan her şeye değinmeli ve onlara uygun olmalıdır. İkinci ölçüt olan tutarlılığa göre ise, fotoğraftan bağımsız olarak yorum kendinde anlam taşımalıdır. Yani, içsel olarak tutarsız ya da çelişik olamaz” (Barrett, 2009: 82-83).

Üçüncü aşama olan değerlendirme aşamasında ise, gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik, enstrümentalizm gibi sanat eserinin üslûbuna dayalı ölçütler söz konusudur. Örneğin, biçimci bir görüntünün biçimci ölçütlerle, gerçekçi bir görüntünün ise mimetik standartlarla ölçüleceği belirtilmiştir (Barrett, 2009: 173-75). Kuram sorunlarının eleştirel yargı sorunlarıyla tam olarak çakiştiğı; sanatı yargılamak için kullanılan

ölçütlerin sanat kuramlarıyla ya da sanatın ne olduğuna dair düşüncelerle yakından ilişkili olduğu belirtilmiştir (Barrett, 2010: 192).

Bu çalışmada yararlanılan Gillian Rose'un (2002; 2012) fotoğraf ya da herhangi bir görüntünün incelenmesi için önerdiği analiz alanları, Terry Barrett'ın önerdiği eleştiri aşamalarıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Rose, yorumlama stratejilerini ayrı ayrı ele alıp yöntemlerini inceledikten sonra, betimleme ve değerlendirme aşamalarını da kapsayan eklektik ve kapsayıcı bir değerlendirme çerçevesi önermektedir. Görüntünün içeriği, rengi, uzamsal düzenlemesi, aydınlatma gibi görsel ve estetik niteliklerine ve bunların anlamına odaklanan kompozisyon odaklı yorumlamanın temel handikapının, herhangi bir görüntünün ne şekilde üretildiğini ve hangi sosyal ortamlarda izlendiğini dikkate almaması olduğu belirtilmiştir (Rose, 2002: 48). Benzer şekilde, içerik analizi de görüntünün sadece kendisine odaklanarak bir analiz ortaya koymaktadır. İçerik analizinin temel yöntemi, net bir şekilde belirlenmiş bir görüntü grubunda belli görsel öğelerin görülme sıklığını kaydetmek ve daha sonra bu durumun anlamını deşifre etmek üzerine kuruludur. Dolayısıyla, içerik analizi de görüntünün anlamının oluşturulduğu diğer iki alanı -üretim ve izleme alanını- dikkate almamaktadır. Göstergebilim ve psikanaliz çalışmaları da izleme alanını ve izleyenin düşünömselliğini inceleme konusu yapmamaktadırlar (Rose, 2002: 78-110). Farklı izleyicilerin aynı görüntüye farklı şekillerde tepki verebilmesi olgusu, kavramsal olarak çok nadiren dikkate alınmıştır. Kısaca, Gillian Rose, söz konusu yaklaşımların ele almadıkları alanları da dikkate alarak ve bir anlamda yorumlama stratejilerini birleştirerek eklektik bir değerlendirme yöntemi önermektedir. Bu araştırmada ayrıca, katılımcıların ve araştırmacının kendilerini eleştiri süzgecinden geçirdiği özdüşünömsel bir yaklaşım uygulanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Pierre Bourdieu'nun (2010: 36) düşünömsel yaklaşımından yararlanılmıştır.

Gillian Rose'un (2012: 346-350) önerdiği görüntü değerlendirme yöntemi ve Pierre Bourdieu'nün (2010: 36) düşünömsel yaklaşımı, İnternet üzerinde bir yönteme dayalı görsel eser değerlendirme konusundaki eksikliği tamamlamakla kalmayıp; aynı zamanda XXI. yüzyıl fotoğrafına yönelik yeni bir eleştirel bakış ortaya koymuş olacaktır. Bu şekilde de, herhangi bir görsel eserin değerlendirilmesine, özelde de fotoğraf eleştirisi alanına bir katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma, XXI. yüzyıl fotoğrafını, toplumsal ve kültürel bağlamıyla; diğer deyişle, küreyerelleşme olgusu bağlamında ele almasıyla; Gillian Rose'un (2002; 2012) eleştirel görsel yöntemibilimini ve Pierre Bourdieu'nun (2010) düşünümsel yaklaşımını çalışma için tasarlanmış olan bir Web sitesi üzerinde uygulamasıyla, ilgili alanyazındaki ilk çalışmadır. Bu anlamda, bu çalışmanın, akademik alanda fotoğraf eleştirisine yeni bir perspektif getireceği düşünülmektedir.

Fotoğrafın bir görüntü olarak kendisine; üretim sürecine ve izleme alanına dair ortaya konulan değerlendirme soruları üzerinden yapılan betimlemelerin, yorumların ve değerlendirmelerin, bu değerlendirmelerin sonucunda ortaya çıkan bulguların, bu alanda akademik çalışma yürütenlere; güzel sanatlar alanındaki eleştirmenlere ve profesyonel ya da amatör olarak fotoğrafçılıkla ilgilenen kişilere katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Tanımlar

Bu başlık altında, çalışmada kullanılan küreyerel (küreyerelleşme), habitus ve özdüşünümsellik terimleri tanımlanacaktır.

1.4.1. Küreyerel (Küreyerelleşme)

Oxford Yeni Kelimeler Sözlüğü'ne (1991: 134) göre, küreyerel (glokal) terimi ve süreç olarak küreyerelleşme (glocalisation), küresel (global) ve yerel (local) sözcüklerinin birleştirilmesiyle elde edilmiştir. Aynı sözlüğe göre, bu terim, Japonca *dochakuka*'ya dayandırılmıştır ve çiftçilik tekniklerinin yerel koşullara uyarlanması anlamına gelmektedir. Bu terim, *küresel yerelleşme (global localization)* olarak Japon iş dünyasında da kullanılmaktadır ve yerel koşullara adapte edilmiş küresel bir bakış açısına karşılık gelmektedir. Robertson'un (1997: 31) küreyerelleşme ifadesiyle işaret ettiği temel düşünce ise, küreselleşmenin, yerelliğin yeniden yapılandırılma ya da yeniden üretilme süreçlerini kapsamasıdır. Bu çalışmada, küreyerelleşme terimi, fotoğrafla ilişkili olarak kullanılmış ve XXI. yüzyılın ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel arkaplanıyla fotoğrafın değişen üretim, dağıtım, paylaşma ve yeniden üretim koşullarına işaret etmek için ve bu koşulların "küreyerel fotoğrafı" ortaya çıkardığını ileri sürmek için kullanılmıştır. Fotoğraf alanında da, yerel koşullara uyarlanmış bir küresel bakış

açısının ya da yerel bir bakış açısının küresel ölçekte etkili olabildiği bir üretim ve paylaşma alanının imkânlı hale geldiği görülmektedir.

1.4.2. Habitus

Habitus kavramının özellikle Aristoteles'te karşılaşılan Yunanca *hexis* (alışkanlık, yatkınlık) kelimesinin Latince karşılığı olduğu belirtilmiştir (Bourdieu, 2012: 18). Birçok kaynakta *habitus* olarak kullanılan kavrama, Barış Mücen (2010: 421) “tutum” karşılığını önermiştir. Wacquant (2010: 61), habitusu “algıladığımız, değerlendirdiğimiz ve içinde hareket ettiğimiz dünya aracılığıyla oluşan kalıcı ve aktarılabilen bir eğilimler sistemi” olarak tanımlamıştır. Bunun yanında, “algı-eylem-yorumlama şemaları, yatkınlıklar sistemi, pratik duyu, bilinçsel yapılar” gibi anlamlara sahip olduğu belirtilmiştir (Etil ve Demir, 2014: 339-340). Bourdieu'nun birey ve toplum arasında kendiliğinden bir ilişki yerine, habitus ve alan arasında inşa edilmiş bir ilişki olduğunu ileri sürdüğü belirtilmiştir (Wacquant, 2010: 64).

1.4.3. Özdüşünümsellik (*Self-reflexivity*)

Terimin etimolojisine bakıldığında, Latince kökenli *reflexio*, *reflectere* terimlerinden kaynağını aldığı ve geriye doğru eğilmek, bükülmek anlamlarına geldiği görülmektedir (Pearson ve Simpson, 2001: 377). Merriam-webster sözlüğüne göre ise ilk bilinen kullanımı 1933 yılına aittir ve bu sözlüğe göre *self-reflexive* teriminin, kendi kurmaca yapısına gönderme yapma özelliğiyle dikkati çeken eserler için kullanılan bir sıfat olduğu belirtilmiştir. Söz konusu yaklaşım, kişilere uyarlandığında ise, düşünümsellik, kişilerin kendisini başka biri gibi düşünme yeteneğine işaret etmektedir (Johnson, 2000: 255). Patton'a (2002: 495) göre düşünümsellik, nitel araştırma sürecinde, araştırılan nesne dışında, araştırmacının kendisi de dahil olmak üzere bütün katılımcıların nesneleştirilme sürecine işaret eder. Pierre Bourdieu'nün (Bourdieu ve Wacquant, 2010: 36), *sosyolojinin sosyolojisi* olarak dile getirdiği düşünümsellik, sosyolojik çalışmaların nesnel yaklaşımını engelleyecek düzeyde etkileyen hemen her etkenin, bir tür psikanaliz gibi deşifre edilmesi anlamına gelmektedir. Bourdieu'ye (2010: 40) göre düşünümsellik, “bireysel olandaki toplumsalı, mahremin altında gizlenen gayri şahsiyi, özelin en derinine gömülmüş evrenseli keşfettirerek” araştırmacıların, kendi konumlarını araştırma nesnesi haline getirmelerini sağlar.

2. Alanyazın

2.1. Küreyerelleşme Döneminde Fotoğraf

Küreselleşme ve küreyerelleşme olgularının, XXI. yüzyıl fotoğrafının ekonomik, toplumsal ve kültürel arka plânını oluşturduğu ileri sürülebilir. XX. yüzyılın son çeyreğinde üretimin, tüketimin ve dolaşımın bileşenlerinin (sermaye, emek, hammadde, yönetim, enformasyon, teknoloji, piyasalar) ve bunların temel faaliyetlerinin ya doğrudan ya da ekonomik birimler arasındaki bağlantılar ağı üzerinden küresel ölçekte örgütlendiği bir döneme girilmiştir. Küreselleşmenin, XX. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkması ise, enformasyon teknolojilerinin bu dönemde, bu yeni ekonominin yaratılması için maddi bir temel hazırlamış olmasına dayandırılmaktadır (Castells, 2008: 99).

Ulus devlet merkezli bu küreselleşme yerine, XXI. yüzyılda, Hall’a (1991: 27) göre, ulus devleti aşan ve ulus devletinin derinlerine inen; diğer bir ifadeyle, küresel ve yerel olmak üzere iki eğilim ortaya çıkmıştır. Sosyal bilimlerde *küreyerelleşme* (*glocalization*) teriminin kullanımının yaygınlaşmasına ön ayak olan Robertson (1997: 34) ise, bu terimi, yerelliğin küresel bağlamda üretimini içeren kurumsallaşma sürecine işaret etmek için ortaya atmıştır. Bauman (2010: 8) ise küreselleşmenin, toplumları birleştirdiği ölçüde böldüğünü ileri sürmüştür. İş, finans, ticaret ve enformasyon akışı dünya çapında yayılırken; diğer ifadeyle, bazı ülkeler “eksiksiz” ve “gerçek” anlamda *küresel* hale gelirken; bazı ülkeler de oyunun dışına itilmesine hiç de memnuniyet verici bir durum olmayan *yerellik*lerine saplanıp kalmıştır (Bauman, 2010: 8-9). Sonuç olarak, küreyerelleşmeyle beraber, iktidar ilişkilerinin ve ekonomik-sosyal eşitsizliklerin de devam ettiği görülmektedir.

2.1.1. Küreyerelleşme

Küreyerelleşme kavramı, XXI. yüzyılda, yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamıştır. Küreyerelleşme kavramına odaklanabilmek için, öncelikle, küreselleşme üzerine dile getirilen farklı görüşlerin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Küreselleşme olgusunun, 1990’ların başından itibaren sosyal bilimlerde etkili bir paradigma olduğu belirtilmektedir (Featherstone ve Lash, 1997: 1; Robertson, 1999:

21-22). Küreselleşme, sosyokültürel, ekonomik ve siyasal değişimleri anlamlandırmak için modernite ve postmodernite tartışmalarının ardından gündeme gelmiştir. Küreselleşme kavramı, sosyal hayatın *toplum* kavramı olmadan adlandırılabilen olmasını imâ etmektedir. Bir yaklaşıma göre, *toplum* kavramının sosyolojinin temel araştırma birimi olması gerektiği görüşü, küreselleşme olgusuyla birlikte dünya çapında onay görmemeye başlamıştır (Featherstone ve Lash, 1997: 2).

Modernite ve küreselleşme kavramsallaştırmalarının, yaygın olarak Batı merkezli olduğu ortaya konulmaktadır (Pieterse, 1997: 46; Hall, 1991: 28). Bunun yanında, ulus devlet merkezli küreselleşme zayıflamaya başladığında, ulus devleti aşan ve ulus devletinin derinlerine inen; diğer deyişle, küresel ve yerel olmak üzere iki tür eğilimin ortaya çıktığı ileri sürülmüştür (Hall, 1991: 27). Bu bağlamda, sadece Avrupalılaşıma ya da Amerikanlaşmadan değil; aynı zamanda Japonlaşma ve hatta Brezilyalılıştan da söz etmek gerekir. Moderniteye verilen tepkilerin çokluğu ve farklılığı hesaba katıldığında, küresel modernitelerden bahsetmenin daha makul olduğu belirtilmektedir (Featherson ve Lash, 1997: 3).

Roland Robertson’a (1999) göre, küreselleşme tartışmacılarının ilk neslinde iki rakip görüş ortaya çıkmaktadır: Giddens ve bazı Marksist kuramcıların dahil olduğu *homojenleştiriciler*; ve Edward Said (1978), Homi K. Bhabha (1990) ve Stuart Hall (1992) gibi *kültürler arası* etkileşimi vurgulayan kuramcılarla beraber Clifford ve Marcus (1986) gibi düşünümsel antropologların içinde yer aldığı *heterojenleştiriciler* grubu. Homojenleştiriciler, dünya sistemi kavramına yakın bir görüş ortaya koyarlar. Diğer deyişle, özel olanda evrenselin varlığını ararlar. Ortak bir gelişme senaryosunu temel alırlar. Heterojenleştiriciler ise bir sistemin varlığını reddederler; evrensel ve yerel arasındaki ayrımı tanımazlar. Ortak bir alanda yakınlaşma düşüncesini ve gelişme kavramını da kabul etmemektedirler. Modernist olan homojenleştiricilerin çoğu, özne konumundaki bilim adamının, dünyayı bir nesne olarak incelediği bilimsel ve gerçekçi bir epistemoloji ortaya koyarlar. Heterojenleştiriciler ise gerçekçi paradigmadan hareket etmeyip, toplumsal analizin kişinin özel dünyasından ayrılamayacağını ve toplumsal bilginin konuyla diyaloga dayanan bir ilişkiyi gerektirdiğini ve hatta bir tarafın ön yargılarının diğer tarafın ön yargılarına tercüme edilebileceğini ileri süren yorumbilimcilerdir (Robertson, 1999).

Roland Robertson (1997: 32), söz konusu iki grup arasındaki çelişkiyi aşmanın bir yolunun, mekânı, zamansallıktan daha ön plâna almak olduğunu ileri sürmüştür. Wallerstein (2005) gibi araştırmacılar, evrensel ve yerel, sistem ve sistem karşıtı hareketler, McDünyası ve Cihad Dünyası (Barber: 1992) arasında bir çatışma olduğunu ortaya koymaktadırlar. Robertson'a (1997: 34) göre ise böyle bir gerilim yoktur ve bu yaklaşımını da ileri sürdüğü küreyerel kavramında netleştirmektedir. Robertson (1997: 34), bu kavramı, yerel olanda küresel ürünlerin varlığını düşünerek ortaya atmamıştır; daha çok yerelliğin küresel bağlamda üretimini içeren kurumsallaşma sürecine işaret etmek istemiştir. Bu durumun birçok farklı şekilde ortaya çıktığı belirtilmektedir: birbirine benzer yerelleşme süreçlerinin küresel ölçekte görüldüğü esnek kurumsallaşmalar olabileceği gibi, yerelliğin resmi uluslararası kurumlar tarafından yönlendirilmesi de söz konusudur. Örneğin, Uluslararası Gençlik Öğrenci Yurdu Birliği'nin (International Youth Hostel Association) dünya çapında teşvik ettiği yerel ortamlarda doğaya dönüş projesi bunlardan biridir (Robertson, 1997: 28-37). Robertson'a (1997: 34-35) göre, yerel örgütlenmeler küresel ilişkiler ağına katılabilmektedir. Bu durumun, bütün yerel örgütlenmeler için ve her türlü koşulda mümkün olup olmayacağı konusu ise tartışmalıdır. Bu noktada, küresel ilişkilerin ardındaki ekonomik ve siyasi güç dinamiklerini dikkate almak gerekmektedir.

Hall (1991: 28) ise küresel kitle kültürünün iki özelliğine vurgu yapmaktadır. Birincisi, bu kültürün Batı'da temellenmiş olması; diğeri de kendine özgü bir homojenleştirme eğilimine sahip olmasıdır. Bu eğilim, dünyanın her bölgesini İngilizleştirmeye ya da Amerikanlaştırmaya çalışmamaktadır. Aksine, yalnızca yerel sermayeler ya da kültürler aracılığıyla egemen olabileceğini fark eden yeni bir sermaye yapılanmasına işaret etmektedir. Bu yeni sermaye, yerel kültürleri silme değil; onlar sayesinde hâkimiyetini sürdürme çabasıdadır. Küresel ekonominin ve kültürün bu yeni yönelimleri, Hall'a (1991: 30) göre paradoksaldır; çünkü aynı zamanda hem çok uluslu hem de ademî merkezîyetçi eğilimlere sahiptir. Sonuç olarak, Hall'un sunduğu bakış açısı, küresel kapitalizmin ve ideolojinin, yerel sermayeler ve kültürler üzerinde kurduğu hegemonik ilişkiyi gündeme getirmektedir.

Heterojenleştiricilerden biri olan Jan Nederveen Pieterse (1997: 53) ise, Robertson'un yaklaşımlarının evrenselciliğin farklı biçimi olduğunu ileri sürmüştür. Pieterse (1997:

60-62), küreselleşmeyi, yapıların varolan uygulamalardan ayrılıp yeni uygulamalar içinde yeni yapılarla birleştiği bir tür *melezleşme* süreci olarak tanımlamıştır. Pieterse’ a (1997: 63) göre küreselleşme, ne evrenselleşmeyi ne de *çok kültürlülüğü* içermektedir; daha çok kültürler arası etkileşim süreciyle ilgilidir. Pieterse (1997: 46-58), küreselleşmeyi modernleşmenin bir evresi olarak tanımlamamaktadır; daha çok, 1960’larla başlayan postmoderniteyle eş zamanlı bir süreç olarak düşünmektedir. Ona göre işlevselci modernleşme kuramı ve Marksist bağımlılık kuramı, ulus-devlet sürecinin modernist paradigmaları iken; küreselleşme kuramı ise melezliğin postmodern analizini içermektedir.

Pieterse’in heterojenleştirici yaklaşımının karşısında, küreselleşmeyi bir sistem olarak ele alan Jonathan Friedman ve Tim Luke yer almaktadır. Friedman (1997), küreselleşme yerine *küresel sistem* ifadesini tercih etmektedir. Friedman (1997: 82-88), melezleşme kavramının, modernleşme kuramının kültürel evrenselcilik yaklaşımı gibi egemen kimlikler dışındaki kimlikleri yok saydığını ileri sürmektedir. Bununla beraber, melezleşme kuramcılarının etkisinin artmasını modernitenin merkezinde yaşanan krize dayandırmaktadır.

Friedman (1997: 69-88), dünya sistemleri kuramına kültürel bir yorum eklemiştir. Wallerstein’ dan iki temel konuda ayrılmaktadır. Wallerstein (2005), küreselleşmenin başlangıcını kapitalizm ve moderniteye dayandırmaktadır. Friedman (1997: 75-76) ise, Robertson gibi küreselleşmenin varlığının, modernleşmenin çok öncesine, dünya kapitalizminin hegemonyasından bin yıllar öncesine dayandığını ileri sürmektedir. Friedman’ ın Wallerstein’ dan ikinci farklılığı, varsaydığı dünya sistemlerinin temel olarak politik ve ekonomik değil, kültürel olgulardan ibaret olmasıdır. Diğer yandan, Friedman için kültürel olan baskın olsa da belirleyici etmen yine de ekonomidir. Friedman (1997: 69-84), modernist kültürün ve modernist dünya sisteminin bir kriz içinde olduğunu belirtmektedir. Bu kriz, Daniel Bell’ in (1976) *Cultural Contradictions of Capitalism (Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri)*’ de yıllar öncesinden belirttiği gibi Batı medeniyetinin gerilemesine işaret etmektedir.

Timothy Luke (1997: 91-106) da Friedman gibi postmodern dünya sisteminin ve aynı zamanda görünürde sistem dışı olanların sistemli bir açıklamasını ortaya koymaktadır.

Luke'un senaryosuna göre, postmodernite, distopik bir hipermodernitedir. Friedman'dan farklı olarak Luke, tamamen enformasyon egemenliğindeki bir dünya sisteminin resmini çizmektedir. XXI. yüzyılın küresel hareketlerinde, yeni dünya düzeninin modern ulus devletlerin yerini aldığı bir durumdan söz etmektedir. Luke'un postmodern yeni-dünya düzeni, sanal topluluklara dayanmaktadır. Bu topluluklarda zamanın tarihi yok ettiği, uzamın gerçekliği yıktığı ve görüntü, enformasyon akışının sosyal ortamı ortadan kaldırdığı ileri düzeyde bir soyutlama egemendir. Luke'un görüşüne göre, ulus-devletlerin realist yeni-dünya düzeninden küresel hareketlerin hiper-realist yeni dünya düzenine doğru bir değişim söz konusudur. Diğer deyişle, tarihi uzamda ulus-devletler tarafından yürütülen *gerçek politikalar*, tarih sonrası siber uzamda ulus altı ya da ulus ötesi kolektif aktörler tarafından yürütülen hiper gerçek politikalara yerini bırakmıştır.

Luke (1997: 96) Baudrillard'ın (2003) izinden giderek modernitede gerçekliğin, temsilde *eşdeğerlik sistemine* dayandığını ileri sürmüştür. Gerçekçi temsil, konunun (ya da bir fikrin, kavramın, resmin) temsil ettiği nesneyle eşdeğer olması anlamına gelmektedir. Hipergerçekçilik ise, eşdeğerlik sisteminin bir temsil sorunu olmaktan çıktığına; nesnelerin, konuların, düşüncelerin ve en nihayetinde hayatın kendisinin üretimiyle ilgili olmaya başladığına işaret etmektedir. Bu görüşe göre, modernitede teknoloji, gerçeğin temsili içerirken; postmodernitede, gerçeğin üretimiyle ilgilidir (Luke, 1997: 92).

Robertson (1997: 25), küreselleşmeyi büyük ölçekli olgularla ilişkilendirmeye dönük bir eğilim olduğundan ve bu eğilimin yanıltıcı olduğundan söz etmiştir. Bu yaklaşım, ona göre, küreselleşmeyi kültürel olarak homojenleştirici güçlerin bütün diğer kültürler üzerindeki zaferiyle ilişkilendiren küreselleşme hakkındaki mitolojinin bir parçasıdır. Robertson (1997: 25-26), küreyerelleşme kavramını ortaya atma gereksiniminin iki nedene dayandığını ileri sürmektedir. Nedenlerden birincisi; küreselleşmeyle ilgili çalışmaların çoğunun küreselleşmeyi, yerelliği geçersiz kılan bir süreç olarak ele alma eğilimleridir. Bu yorum, yerel olanın büyük ölçüde yerel ötesi bir temelde inşa edildiği gerçeğini yok saymaktadır. Çağdaş milliyetçiliğin keskin ifadelerinde dahi yerel ötesi etkenlerin yönlendirici olduğu belirtilmektedir. İkinci neden ise, mekâna yönelik ilginin artmasına ve insan hayatının zamansal ve mekânsal boyutları arasındaki yakın bağlara

dikkatin yoğunlaşmasına rağmen, bu düşüncelerin küreselleşme tartışması üzerinde şu ana kadar çok az etkide bulunmuş olmasıdır. Ayrıca, zaman-mekân tartışmalarını, evrenselcilik ve tikelcilik gibi çetrefil bir konuyla birleştirmeye yönelik çok az girişimin söz konusu olduğu ileri sürülmüştür (Robertson, 1997: 25-26).

Modernite düşüncesinin, genellikle, tarihsel bir yöntemle kurumların ve temel etkinliklerin genel olarak homojenleşmesini temel aldığı bilinmektedir. Diğer yandan, Robertson'a (1997: 27) göre modernitenin farklı yerlerde farklı biçimlerde geliştiği de kabul edilmeye başlanmıştır. Modernitenin yapıbozumunu sağlayan bu bakış açısı, küreselleşme başlığı altında mekân ya da coğrafyanın öneminin kabul edilmesini sağlamıştır. Robertson, küresel homojenleştirmenin heterojenleştirmeye karşı olduğu şeklindeki tartışmanın aşılması gerektiğini söylemektedir. Önümüzdeki tablo homojenleştirme ya da heterojenleştirme sorunuyla ilgili değildir; daha çok, bu iki eğilim, XX. yüzyıl sonlarında hayatın, birbirini bütünleyen iki temel özelliği haline gelmiştir.

Oxford Yeni Kelimeler Sözlüğü'ne (1991: 134) göre, küreyerel (glokal) terimi ve süreç olarak küreyerelleşme (glocalisation), küresel (global) ve yerel (local) sözcüklerinin birleştirilmesiyle elde edilmiştir. Yine aynı sözlüğe göre, bu kavram, Japonca *dochakuka*'ya dayandırılmıştır ve çiftçilik tekniklerinin yerel koşullara uyarlanması anlamına gelmektedir. Bunun yanında aynı terim, *küresel yerelleşme (global localization)* olarak Japon iş dünyasında da kullanılmaktadır ve yerel koşullara adapte edilmiş küresel bir bakış açısına karşılık gelmektedir. *Oxford Yeni Kelimeler Sözlüğü*'ne (1991: 134) göre, küreyerelleşme (glokalization), en çok kullanılan pazarlama terimlerinden biri haline gelmiştir. İş hayatında, küreyerelleşme terimi, mikro pazarlama terimiyle ilişkilidir. Mikro pazarlama, malların ya da hizmetlerin küresel ya da küresele yakın bir temelde gittikçe farklılaşan yerel pazarlara uyarlanması ya da sunulması anlamında kullanılmaktadır (Robertson, 1997: 28)

Robertson'un (1997: 31) küreyerelleşme ifadesiyle ileri sürdüğü temel düşüncelerden biri, küreselleşmenin, yerelliğin yeniden yapılandırılma ya da yeniden üretilme süreçlerini kapsamasıdır. Robertson'a (1997: 31) göre, küresel kültürün, büyük ya da küçük çaplı birçok yerel kültürün karşılıklı etkileşimiyle kurulduğunu ileri sürmek,

bilinenlerden farklı olan bir düşünüş şeklidir; ancak, kendisi, küresel kültürün tamamen bu karşılıklı bağıntılılıktan ibaret olmadığını belirtmektedir. Her türlü koşulda, Robertson'a (1997: 31) göre, yerel kültürlerin iletişimsel ve etkileşimsel şekilde birbirine bağlanması, bütün kültürlerin homojenleştirilmesi kavramıyla eş değer olarak düşünülmemelidir.

Diğer taraftan, diğer birçok kuramcı gibi Barber (1992: 54) da küreselleşmeyi yerelleşmenin zıddı olarak tanımlamaktadır. Ona göre, McDünyasının dinamiğini oluşturan dört temel gereklilik vardır: piyasa, kaynak, bilgi-enformasyon ve çevre koşulu. Robertson'a (1997: 34) göre, Barber'in McDünyasının gereklilikleri, yüzeysel olarak bakıldığında homojenleşmeye işaret ediyor gibi görünse de daha yakından incelendiğinde her birinin yerel, çeşitlenen bir yönü olduğu görülecektir. Dünya genelindeki özel birimlerin ardında spesifik bir sistemin işlediği göz ardı edilemese de, söz konusu birimlerin büyük ölçüde birim dışı süreçler ve eylemler tarafından; diğer deyişle, küresel dinamikler tarafından belirlendiği ileri sürülmektedir. Çağdaş toplumların çoğunun işleyişinin, devlet organizasyonlarının, özel durumlarının ortaya çıkış şeklinin, özgün kimliklerinin inşasının, gelişim seviyelerindeki farklılıklara rağmen dünya çapında birbirine benzer özellikler göstermekte olduğu belirtilmiştir.

Robertson (1997: 35), diğer yandan, Friedman'ın yaklaşımına benzer şekilde, küreselleşme sürecinin yüzyıllar ve hatta bin yıllar öncesine dayandığını ortaya koymaktadır. Bu noktada temel konu, ülkelerin karşılıklı olarak birbirine bağımlı hale geldiği dünyanın bugünkü yapısını anlamlandırabilmektir. Johnson (1991: xviii) da, Robertson gibi *Modernin Doğuşu (The Birth of the Modern)* adlı kitabında dünya toplumu ya da uluslararası toplumun 1815-30 yılları arasında kristalize olduğunu ileri sürer. Bir bütün olarak dünya bilincinin gelişmesi hakkında da önemli tespitler ortaya koyar. İçinde bulunduğumuz dünyanın gelişiminin bir tarafta, endüstri ve iletişim devrimiyle; diğer yanda da Aydınlanma dönemiyle mümkün olabildiğini dile getirir (Johnson, 1991: xix). Kern (1983) ise, ilgimizi günümüzün konularıyla da doğrudan ilişkili olan bir döneme, 1880-1918 arası döneme çekmektedir. *Zaman ve Mekânın Kültürü (The Culture of Time and Space, 1880-1918)* adlı çalışmasında, on dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılında ve XX. yüzyılın ilk yirmi yılında, zaman ve mekân algımızla ilgili kayda değer değişimler olduğunu ileri sürer. Uluslararası müzakereler ve

teknolojik yenilikler, zaman ve mekânda bir tür standartlaşma ortaya çıkarmıştır (Kern, 1983'den aktaran Robertson, 1997, s. 36). Söz konusu durum, kaçınılmaz olarak hem evrensel, hem de yereldir. Robertson'un (1997: 36) ifadesiyle, homojenleştirme ve heterojenleştirme süreçleri birlikte yürümüştür. Dolayısıyla, kimi durumlarda evrensel bir standartlaşma yaşanırken, kimi durumlarda da yerel özelliklerin küresel ortamla bütünleştiği ileri sürülebilir.

Yerel-küresel tartışmalarında, kültürel emperyalizm konusuna farklı yaklaşımlar getirilmektedir. Bütün dünyanın, Batı kültürü, daha da özel olarak, Amerikan kültürü tarafından etki altına alındığına dair çok yaygın bir görüş söz konusudur (Hall, 1991 28; Barber, 1992: 54; Pieterse, 1997: 46-47). Diğer yandan, ABD'den doğan kültürel mesajların, yerel gruplar tarafından farklı biçimlerde algılandığı ve yorumlandığı da belirtilmiştir (Tomlinson, 1991). Robertson (1997: 38) ise CNN ve Hollywood gibi küresel kültürün en büyük üreticileri olarak kabul edilen yapıların, ürünlerini farklılaşmış küresel pazara uyarladıklarını ileri sürer. Örneğin, küresel çapta seyirciye hitap edebilmek için Hollywood, çok uluslu bir oyuncu kadrosu seçer. Bunun yanında, üçüncü dünya ülkesi olduğu belirtilen yerlerden görünürde egemen olan toplumlara ve bölgelere ulaşan düşüncelerin ve uygulamaların etkisinin şu ana kadar hafife alındığı belirtilmektedir (Robertson, 1997: 38). Diğer deyişle, bu açıklamada, yaygın görüşün aksine, üçüncü dünya ülkelerinin gelişmiş ülkeleri belli açılardan etkilediği ima edilmektedir. Bu durum da, gelişen teknolojik ve iletişim araçlarının kullanımının yaygınlaşması, küreselleşen ekonomi ve üçüncü dünya ülkelerinden gelişmiş ülkelere doğru yoğun bir şekilde gerçekleşen göçlerle açıklanabilir. Söz konusu yaklaşımlarda gözden kaçırılmaması gereken nokta, yerel-küresel etkileşiminin ardında yatan iktidar ilişkileri konusudur.

Kültür emperyalizmine karşın, ortaya çıkan yerel düzeydeki çeşitlilik de tartışılmalı bir diğer konudur. Bu konuda Balibar (1991), dünya mekânı ifadesiyle konuyu açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır. Dünya-mekânı ifadesinin ana düşüncesi; yerel olanı, küresel olanın mikro düzeydeki görüntüsü olarak algılamamız gerektiğidir. XX. yüzyılın sonunda yuva kavramı, Balibar'a göre sorgulanabilir düzeye gelmiştir. Balibar'a göre, yuva kavramı ya da yurt kavramı, yerellikten ayrı olarak düşünölmeye başlanmalıdır. Balibar'ın ortaya koyduğu görüş de dünya genelinde homojen bir kültürün egemen

olduğu fikrine yakındır: Yerel kültürler, egemen devletlerin yaydığı homojen ve evrensel bir kültür egemenliği altında erimekte midir? Yoksa, yerelin küresel çaptaki etki olanağına işaret eden küreyerelleşme olgusu, küreyerel ürünlerin ortaya çıkmasına ortam sağlamakta mıdır? Küreyerelleşme durumu ve XXI. yüzyılda sanatsal çalışmaların üretim ve izlenme süreçleri düşünüldüğünde, bu sorularla küreyerel fotoğraf arasında bağlantı kurulabilmektedir.

2.1.2. Küreyerel fotoğraf

Bate (2009: 148) fotoğrafın dünya çapında gelişimi konusuna odaklanıldığında üç temel dönemin söz konusu olduğunu ileri sürmüştür: 1. Fotoğraf öncesi koşullar; 2. Fotoğrafın küreselleşmesi; 3. Fotoğrafın bilgisayar ortamında yeniden düzenlenmesi. Fotoğrafın küreselleşme sürecinin, Avrupa ticaretinin ekonomik, politik ve kültürel anlamda küreselleşmesiyle; diğer deyişle, emperyalist projelerle paralel geliştiği belirtilmiştir (Bate, 2009: 149). Böylelikle; merkezden çevreye, çevreden merkeze fotoğraflar ve fotoğrafçılar yayılmaya başlamıştır. Fotoğrafların yayılma sürecinin, dünyanın farklı yerlerinde eşitsiz güç ilişkilerini de gözler önüne serdiği belirtilmiştir. Ulaşılması zor ya da ilgi çekmeyen bölgeler görece olarak daha az ziyaretçi alırken (savaşlar ve önemli insanlık dramları dışında), turistler ya da çeşitli profesyonel fotoğrafçılar tarafından sıklıkla gidip geline bölgeler diğer yerlerden daha çok fotoğraflanmıştı (Bate, 2009: 150). Sonuç olarak, bu yerlerin fotoğrafları, küresel ölçekte dolaşıma girip daha çok tanınma şansına sahip olmuştur.

Fotoğrafın küresel dönemi olarak adlandırılabilen bu dönemde, uluslararası dayanışma fikrini telkin eden ve şu ana kadar en geniş çapta dolaşıma girmiş sergi olan *The Family of Man* (1955) sergisi gündeme geldi. New York Modern Sanat Müzesi tarafından 1955'te düzenlenen bu sergi, ABD hükümeti tarafından sağlanan fonlarla 1962 yılına kadar tüm dünyayı dolaştı. Farklı uluslara ait 503 fotoğraf görüntüsü, 38 ülkede, 91 ayrı sergide izlenmiştir (Bate, 2009: 151; Langford, 1997: 161). Bir anlamda bu sergi, adının da imâ ettiği gibi, bütün insanlık ailesini temsil ediyordu. Bu adlandırmanın kapsayıcılığı, karşıt sosyal hareketlerin yoğun olarak görüldüğü özellikle 1960'lı yıllarda, tartışılmaya başladı. Kore ve ardından Vietnam'daki savaşlar; insan

hakları hareketleri, insanlık ailesi idealine olan inancın sorgulanmasına neden olmuştu (Langford, 1997: 167).

Marien (2006: 308) ise bu serginin, 1950’ler ABD’sinin anti-komünizm paranoyası ve savaş sonrasında yaygınlaşan tüketim kültürünün yarattığı iyimserlik dikkate alınarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Siyasi kutuplaşmanın ve diğer ayrım biçimlerinin yıkıcı etkilerine karşılık, doğum, çalışma, aşk gibi evrensel temalar ekseninde insanlığın ortak özellikleri vurgulanmak istenmiştir. Sergiyi gezen insanların tepkisi çoğunlukla olumlu olmasına rağmen, bazı fotoğrafçıların, Steichen’in fotoğraflara müdahalelerini olumlu karşılamadığı belirtilmiştir (Marien, 2006: 309). Fotoğrafların tonlarının, basım formatlarının birbiriyle uyumlu hale getirilmesi, bazı fotoğrafçılar tarafından, fotoğraf aracının değerinin düşürülmesi ve fotoğrafçıların kişisel yeteneklerinin de görmezden gelinmesi olarak yorumlanmıştır. Bazı eleştirmenler ise, serginin ideolojik mesajına tepki göstermişlerdir. Sergi, Fransa’ya geldiğinde Fransız eleştirmen Roland Barthes (1915-1980), serginin evrensel birlik temasını, Amerika’nın yayılcı politikasıyla ilişkilendirmiştir (Barthes, 1991: 100-101). Birleşmiş Milletler’in İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi’ni (1948) yayınlaması da aynı dönemde gerçekleşmiştir. Bu beyannamenin, Steichen’in sergisiyle paralel bir eğilimi temsil ettiği ileri sürülmektedir: uluslararası hedefler ve ilkeler retorikini kullanarak bütün üye ülkeleri bir görüş altında birleştirme eğilimi (Marien, 2006: 310). *Family of Man (İnsanlık Ailesi)* (1955) sergisi için özel bir sayı hazırlamış olan *History of Photography (2005) (Fotoğraf Tarihi)* dergisinde, Kevin Salemm (2005: 372-377), bu serginin dönemin kültürel olgusu olan modernizmle ve hatta Amerikan rüyasıyla ilişkili olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürmektedir: “Rüya (insanlık ailesi rüyası), Steichen’a, barış ve ortaklığın soylu rüyası olarak görünmüş olsa da, bu rüya, kültürel bir olguydu, bir modernizm dışavurumuydu-bir Amerikan rüyasıydı” (Salemm, 2005: 377). Salemm, bu yorumuyla, serginin yaymaya çalıştığı evrensel mesajı, dönemin koşulları içinde tarihselleştirmiştir.

Yirminci yüzyılın başlarında, Eisinger’in (1995: 247) “iz ve dönüşüm paradoksu” (*paradox of trace and transformation*) olarak adlandırdığı fotoğrafın çatışmalı iki özelliği olan özel anın, durumun temsili ve özel durumu aşan fotoğrafın evrensel, metaforik boyutu bu dönemin fotoğraf sanatçılarınca ve eleştirmenlerince

benimsenmiştir. Salemme'in (2005: 376) ifade ettiği gibi, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Edward Weston, Ansel Adams ve Minor White'in estetik görüşleri ve ortaya koydukları çalışmalar, modernizmin, fotoğrafın görsel *indeks* özelliğini evrenselleştirme eğiliminin yansımalarıdır. Steichen, *Family of Man* (1955) sergisinde de aynı eğilimi devam ettirmektedir. *Family of Man*'ın (1955) önsözünde de belirtildiği gibi, buradaki fotoğraflar, "gündelik hayatın içindeki evrensel öğelerin ve duyguların bir aynası" olarak algılanmaktadır.

Diğer yandan, *Life*, *National Geographic* gibi ana akım kültürel yayınlar, kültürel görecelik kuramıyla ortaya atılan yeni fikirlere odaklanmaya başlamıştı. 1920'lerde ve 1930'larda antropologlar tarafından geliştirilen kültürel görecilik kavramı, insanî değerlerin evrensel düzeyde ortak olmadığı; bilâkis, birbirinden farklı kültürel deneyimlerden kaynağını aldığı düşüncesini ortaya koymaktaydı (Marien, 2006: 310).

Küresel çapta dolaşıma girmiş herhangi bir görüntünün, yerel okumalarının olması ve yerel özdeşleşme politikaları doğurması muhtemeldir. *The Family of Man* (1955) sergisi örneğinde de durum böyledir. Bu sergi sırasında ve sonrasında, küresel anlamda homojenliğe, yerel anlamların, kültürün ve mekânın yok sayılması konularına tepkiler gelmiştir. 503 fotoğrafın sergisinde ve kitabında, II. Dünya Savaşı'yla zarar görmüş olan insanlık değerlerini tamir etme amacının söz konusu olduğu belirtilmiştir. Diğer yandan, uluslararası birliğe ve dayanışmaya yönelik bu amaç, ırkçılık, cinsel ayrımcılık, sömürgeleştirme gibi dünya üzerindeki gerçek farklılıkları ve çatışmaları görmezden gelmesiyle eleştirilmiştir (Bate: 2009: 153-154). Bu eleştiri, fotoğrafların gerçekliğine değil; daha çok, serginin aşırı bir duygusallıkla insanlığı, küresel bir topluluk olarak idealize etmesine yöneltildi: Yerel olan küresel hale gelebiliyorsa, küresel olan da yerel olabilir mi? Bate (2009), küreyerel kavramının, herhangi bir kültür ya da toplumda hangi değerlerin ya da anlamların yıkılmasına ve yeniden kurulmasına işaret ettiğini sorgulamaktadır.

Bu tartışmalar, birbirlerine bağlı bilgisayar sistemlerinin ortaya çıkışıyla daha dikkate değer hale gelmiştir. Bu yeni sistemin, yeni bir tür küreselleşme ortaya çıkardığı belirtilmiştir. Yeni küreselleşme, erişilebilir olan görüntülerin dolaşımda olduğu medya iletişiminin küreselleşmesi olarak tanımlanmıştır (Bate, 2009: 154). XXI. yüzyılda

fotoğrafın da, çoğunlukla, İnternet'in yarattığı meta-sistemin parçası olarak dolaşıma girdiği görülmektedir. Dolayısıyla, küreyerel fotoğraf ve mekân konusu, İnternet'in ortaya çıkardığı sistem dahilinde ele alınmalıdır.

Fotoğrafa evrensel bir dil özelliği atfetme eğilimindeki modernist görüşün (Langford, 1997: 179), küreyerelleşme olgusuyla beraber, daha gözle görülür bir şekilde önemini yitirmeye başladığı ileri sürülebilir. Öte yandan, bu durumun, fotoğrafın her zaman farklı ulusal ifade biçimlerini yansıttığı anlamına gelmediği belirtilmiştir (Brunet, 2011: 98). Brunet (2011: 98), fotoğrafın icadının altında yatan amaçların, yönelimlerin, insanlığın evrensel, tarih dışı bir rüyası olmaktan çok Batı Avrupa'nın kültürel tarihiyle yakından ilişkili olduğunu dile getirmiştir. Bununla beraber, fotoğrafın dünya çapında yayılması, kapitalizmin küreselleşen politik ekonomisiyle bağlantılı olarak tanımlanmaktadır. Görsel kültürün günümüzdeki eleştirisinde dikkate alınması gereken ikili zıtlıkların, ulusal ya da uluslararası olmaktan çok, ulus-ötesi (Kuzey-Güney, Doğu-Batı) ya da toplumsal (ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet) kaynaklı olduğu belirtilmiştir (Brunet, 2011: 98). Toplumsal yapıların ya da kültürlerin bu şekilde sınıflandırılması, Hall'un (1991: 27) küreselleşmenin *yeni* evresiyle ilgili olan görüşleriyle örtüşmektedir. Hall (1997: 27), küreselleşmenin, ulus-devletlerin, ulusal ekonomilerin ve ulusal kültürel kimliklerin egemen olduğu bir dönemden küresel ve yerelin aynı anda iki eğilim olarak ortaya çıktığı yeni bir evreye girdiğini belirtmiştir. Ulus-devletlerin zayıflamasıyla beraber, aynı anda hem ulus ötesine ve ulus içine doğru gelişen iki ayrı yönelim olduğundan bahsedilmiştir. Küresel ekonomik ve kültürel güçlerin, yerel farklılıkları görmezden gelemeyeceği bir noktaya gelindiğine işaret edilmiştir (Hall, 1997: 30).

Küreyerelleşmeyle beraber, yerel kültürel ve sanatsal üslûpların fark edilir olması; küreselin ve yerelin bir anlamda iç içe geçmesi, fotoğrafın 1960'lardan sonraki durumuyla da çakışmaktadır. Fotoğrafın, resim ve heykelden farklı bir ifade aracı olduğuna ve ayırt edici özelliklere sahip olduğuna dair modernist yaklaşım (Szarkowski, 2006: 97-103; Langford, 1997: 179), özellikle 1960'lardan sonra ve 1970'lerde de devam ederek etkisini yitirmeye başlamıştır. Bu değişimde, Pop Art ve Kavramsal Sanat sanatçılarının, ressamların, fotoğrafları eserlerinde kullanmasının etkisi büyüktür (Langford, 1997: 181; Wells, 2004: 273-274; Barrett, 2006: 186). Bu durum, ironik bir

şekilde bir yandan fotoğrafın sanat alanındaki itibarını yükseltmiş (Woodward, 1988); diğer yandan da farklı ifade biçimlerine kapı aralamıştır. Fotoğrafın, resimle, heykelle, performans sanatıyla olan birlikteliği; üslûplar arasındaki geçişkenlik, evrensel standartlara karşılık yerel çalışmaların ortaya çıkmasını ve kabul görmesini sağlayan bir ortam yaratmıştır. Fotoğrafın ve resmin kesişmesine dair resim sanatının tarihinde birçok örneğe rastlanabildiği belirtilmiştir (Marien, 2006: 495): Eakins, Degas ve daha yakın tarihten David Hockney ve Gerhard Richter gibi sanatçıların çalışmaları örnek olarak gösterilebilir. Diğer yandan, günümüzdeki sanatçıların kullandıkları fotoğraf kaynakları, daha geniş bir yelpazeye sahiptir (Marien, 2006: 495). Buna benzer şekilde, fotoğrafçıların da diğer sanat alanlarıyla etkileşim halinde olduğu görülmektedir: yerleştirme ve video çalışmaları; bilinen resimlere yapılan göndermeler; film ve videodan miras alınan yönetimsel üslûp fotoğrafçıların uyguladıkları çalışmalar arasında sayılabilir. Sanat alanındaki bütün bu geçişlilikler; sınırların belirsizleşmesi, vernakular fotoğraf ve aile fotoğrafları gibi daha önceden önem atfedilmeyen yerel ve gündelik çalışmaların ön plâna çıkmasını sağlamıştır.

Batchen (2000: 57), *vernakular* fotoğrafın, fotoğraf tarihi ve kuramlarına genellikle dahil edilmediğini ileri sürmüştür. *Vernakular* fotoğraf denildiğinde şipşak albümler, düğün fotoğrafları, ev köpeğinin portreleri, bebek fotoğrafları, sevgililerin mutluluklarını sergiledikleri kareler gibi fotoğrafın popüler yüzü akla gelmektedir. Yine Batchen'in (2000: 58) deyişiyle *vernakular*, fotoğrafın *yan ürünü* (*parergon*) olagelmıştır: fotoğraf tarihinde kenara itilen ve hatta unutulmaya çalışılan; ancak ironik bir şekilde de fotoğraf kullanımının çok geniş bir alanını kapsayan bir türdür.

Fotoğrafın özellikle 1930'lardan itibaren Güzel Sanatlar modelini ve önemli sanatçıların ve yazarların eserlerini temel alan sanat tarihçiliği yaklaşımını benimsediği bilinmektedir. Modern Sanat Tarihinin dahi bu yaklaşımı uzun süre önce terk etmiş olduğu ileri sürülmektedir (Gunthert, 2000: 231). Diğer yandan, bu modelin, fotoğrafın birçok farklı kullanımını kapsamadığı belirtilmiştir. Sanatsal olmayan türde fotoğrafın -amatör, belgesel, bilimsel fotoğraf gibi- sergilerde ve çeşitli ortamlarda görünür olmaya başlamasıyla beraber, sanat tarihi modelinin daha da sorgulanır hale geldiği belirtilmiştir (Gunthert, 2000: 231). *Vernakular* fotoğrafın yeniden değerlendirilmesi de bu sorgulama dahilinde düşünülmektedir.

History of Photography (Fotoğraf Tarihi) (2000) dergisi, vernakular fotoğrafın, fotoğraf tarihi içindeki yerini ve kullanımını araştırmak amacıyla küratörlere, sanat ve görsel kültür tarihçilerine, galeri yöneticilerine ve akademisyenlere vernakular fotoğrafın ne olduğuna dair sorular yöneltmiştir. Vernakular fotoğraf, amatör ve eğitim almamış kişiler tarafından üretilen fotoğraf; basit, ucuz bir iletişim aracı olduğu için kartpostallar; XIX. ve XX. yüzyıla ait dönem fotoğraflarıyla süslenmiş takı, kıyafet, mobilya ve ev eşyaları gibi dekoratif ve işlevsel objeler olarak tanımlanmıştır (Kaplan, 2000: 229). Bunun yanında, vernakular fotoğrafın, kategori dışı fotoğrafları temsil ettiği belirtilmiştir. Diğer deyişle, bu görüşe göre, eğer bir fotoğraf, sanatsal bir dışavurum amacıyla bilinçli şekilde üretilmemişse, o fotoğraf, vernakular kategorisinde değerlendirilebilir. Dolayısıyla, vernakular, ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla tanımlanmaktadır (Nickel, 2000: 229). Amerikan Görsel Kültür Tarihi eğitimi almış olan Hutchinson (2000: 229) ise, vernakular fotoğraf kavramına, yakın zamana kadar rastlamadığını belirtmiştir. Vernakuların, sanat tarihi içindeki anlamını araştırdığında, özel bir bölgeye ya da gruba ait yerel ya da yaygın kullanımda olan dile işaret etmek için; mimarî tarihçilerin de 1960'ların sonlarında, özel bir bölgeyle ve zamanla ilişkili "sıradan" binaları tanımlamak için kullandıklarını keşfetmiştir. Ortaya çıkan vernakular fotoğraf kavramının da, belirsiz ve kapsayıcı olduğunu belirtmiştir: vernakular fotoğraf, XIX. yüzyıl ve XXI. yüzyıl fotoğraf uygulamalarının çoğuna karşılık gelmektedir. Dolayısıyla, Hutchinson'a (2000: 230) göre, en geniş tanımlamasıyla, vernakular fotoğraf, sanatsal bağlamda yapılmayan bütün fotoğraflardır.

Bu noktada, böyle geniş bir fotoğraf üretiminin, ne şekilde ele alınıp değerlendirileceği bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf tarihçilerinin geleneksel olarak yaptığı gibi, bu fotoğraflar, teknik ve üslûp açısından kategorilere ayrılabilir. Hutchinson (2000: 230), bu yaklaşımın işlevselliğini sorgulamaktadır. Ona göre, en iyi çözüm, fotoğrafların nasıl görüldüğünden çok, nasıl kullanıldığına odaklanmaktır. Benzer şekilde, halk sanatı araştırmacıları da, halk sanatı ürünlerinin biçimsel özelliklerini ele almak yerine, daha çok, bu objelerin izleyenler için nasıl bir anlama sahip olduğuna odaklanmaya başlamışlardır. Sonuç olarak, vernakular fotoğrafın sosyo-kültürel anlamına odaklanması gibi, sanatsal amaçla üretilmiş fotoğrafların da estetik ve teknik özellikleri yanında sosyo-kültürel bağlamda ve izleyenler karşısında edindiği anlamlar önemli hale gelmiştir.

Batılı sanatçılar kültürel, sosyal ve sanatsal birikimleri temelinde çalışmalar yaratırken, Wallerstein'in (2005: 11) deyiimiyle *çevre* ve *yarı-çevre* ülkelerin sanatçıların çalışmalarını Batı'ya duyurabilmesi, küratör Francesco Bonami'ye göre, 1980'lerden 1990 sonlarına kadar uzanan bir süreçte mümkün olabilmektedir (Aktaran Marien, 2006, s.496). Bu dönemde Batı da Sovyet Bloğunun çözülmesinden önce ulaşamaz olan yaratıcı kaynaklarla; diğer ülkelerin sanatıyla tanışmıştır. Bu durum, sadece fotoğraf alanında değil; bütün diğer sanat alanlarında da çokkültürlülük ve kimlik meselelerinin ele alınmasını tetiklemiştir. Genel olarak sanatçıların, iki farklı eğilime sahip oldukları belirtilmiştir (Marien, 2006: 496). Yerleştirme sanatçısı ve fotoğrafçı Yinka Shonibare "sanatçıları ulusal kimliğin dar çerçevesi içinde tanımlamaya yönelik eğilime direnç gösterme" zamanının geldiğini ileri sürmüştür (Aktaran Marien, 2006, s.496). Kimi sanatçıların Yinka Shonibare gibi ulusal ve etnik tanımlamalardan kaçındığı görülürken; diğer bir grubun, sanat çalışmalarında, doğrudan ve bilinçli olarak, bölgesel ve ulusal koşullara eğildikleri görülmektedir. Jean-Hubert Martin'in *Africa Remix* (2005-06) adlı sergi için dile getirdiği gibi "Aynı olmak ve farklı olmak, çağdaş sanatın içinde geliştiği paradoksal durum olarak ortaya çıkmaktadır." (Martin, 2005: 29'dan aktaran Marien, 2006: s. 497).

Çağdaş sanatın, evrensel düzeyde benzerlikleri ortaya çıkarmak ve yerel farklılıklara odaklanmak şeklinde gelişen iki eğilimi yanında, Batı'daki sanatçıların kendi toplumsal ve kültürel tarihlerine öz-eleştirel (*özdeşünümsel*) bir gözle bakmaya başladığı da gözlenmektedir. 2005'te, New York International Center of Photography'de (New York Uluslararası Fotoğraf Merkezi) düzenlenen tartışmalı gösteri, bu söz konusu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Gösterinin başlığının (White: Whiteness and Race in Contemporary Art/ Beyaz: Çağdaş Sanatta Beyazlık ve Irk) da imâ ettiği gibi, çalışmanın odağı bu kez *öteki* kimlikler olmayıp; genellikle var sayılan; ancak, nadiren mercek altına alınan *beyaz ırk* olmuştur.

Sonuç olarak, küresel fotoğraftan küreyerel fotoğrafa doğru seyir izleyen eğilimin, XXI. yüzyıldaki toplumsal, ekonomik, kültürel, teknolojik ve sanatsal değişimlerle çok yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Yukarıda anlatılan ekonomik ve toplumsal değişimlerin yanında, XXI. yüzyıl, bir önceki yüzyılda küresel çapta etki sahibi olmuş sanatsal çalışmaların (*The Family of Man* sergisi gibi) yeni bir gözle görülmesini

sağlamıştır. Yerellikler, gelişen bilgi ve iletişim teknolojilerinin de etkisiyle, evrensel çapta ifade olanağı bulurken; geçmiş yüzyılın Batı merkezli değerleri de sorgulanır hale gelmiştir. Küreyerel fotoğraf da, diğer çağdaş sanat çalışmaları gibi, böyle bir toplumsal ve kültürel bağlamın ürünü olarak ortaya çıkmaktadır.

2.2. Post-Fotoğraf

Post-fotoğraf, Mitchell'in (1992: 225) ortaya koyduğu biçimiyle sayısal teknolojilerle beraber ortaya çıkan yeni görüntü kültürüdür. Bu çalışma kapsamında, sayısal teknolojilerin yeni fotoğraf ya da post-fotoğraf üzerindeki etkileri değişen toplumsal, ekonomik ve kültürel konjonktürle beraber değerlendirilecektir. Bu amaçla, öncelikle postmodernizm ve fotoğraf ilişkisi ele alınacaktır.

Kapitalist üretim tarzının bütün çelişkileriyle birlikte dünya geneline yayılması ve yeni endüstrileşmiş devletlerin ortaya çıkması, içinde bulunduğumuz yüzyılda gözlemlenen ekonomik ve sosyal bir durumdur. Dünya çapındaki ekonomik bütünleşmenin, sermayenin farklı sektörlerinin rekâbet ettiği tek bir dünya pazarı ortaya çıkardığı ve bunun da Üçüncü Dünya'nın sonunu getirdiği ileri sürülen bir görüş olmuştur (Harris, 1986). Bu noktada, ülkelerin ya da içinde yaşayan yoksulların değil; bir ideolojinin ortadan kalktığı; diğer bir ifadeyle, sınıfların değil, ulusların temel kategori olduğu bağımlı kılma ideolojisinin yok olmaya yüz tuttuğu ileri sürülmektedir (Harris, 1986). Harris'e (1986) göre, kapitalist üretim, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika gibi merkezlerden, dünyanın diğer yerlerine yayıldıkça Batı egemenliğindeki bu dönem, sona yaklaşmaktadır. Güney Kore, Tayvan, Singapur ve Hong Kong gibi Pasifik ülkelerinin; Brezilya, Meksika ve Arjantin gibi Latin Amerika ülkelerinin ve bunlara ek olarak Hindistan, Güney Afrika, İran, Polonya ve Japonya gibi yeni endüstrileşmiş ülkelerin dünya ekonomik piyasasına dahil oldukları görülmektedir (Harris, 1986). Bu ülkeler, eski kapitalist ulusların, tek güç olarak egemenliğini kırmaktadırlar. Dolayısıyla, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'nın ekonomik, sosyal, kültürel hegemonyası zayıflarken; modern hayatın koşulları ve kapitalizmin çelişkileri Kore'den Brezilya'ya dünyanın her bölgesinde ortaya çıkmaktadır.

Postmodernist kuramcıların ileri sürdükleri düşüncelerin, söz konusu ekonomik ve toplumsal arka plânla ilişkili olarak ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Edwards'a

(2006: 193) göre, postmodern tartışmanın temelinde, meta kültürünün merkez ülkelerden çevreye yayılması ve bununla beraber sermaye birikiminin eski ve yeni merkezlerinde kültürel, toplumsal ve ekonomik anlamda hayatın dönüşümü yer almaktadır. Diğer bir ifadeyle, fotoğrafın da dahil olduğu postmodern sanat çalışmaları, sadece farklı üslûp denemeleri olarak anlaşılmamalıdır; bu farklı ifade biçimlerinin ardında değişen toplumsal, ekonomik ve kültürel hayat yer almaktadır.

Postmodernizmin, XX. yüzyılın sonuna doğru felsefede, mimaride, sanatta ve edebiyatta ortaya çıkan gelişmelere ve değişimlere işaret ettiği belirtilmiştir (Jencks, 2002: 1-3; Kumar, 2004: 138). Söz konusu değişim konusunda birbirinden farklı görüşler dile getirilmiştir. Yapılan değerlendirmeler, belli soruların merkezinde ortaya konmuştur: Postmodernizm bir üslûp mudur yoksa dönemleştirmeye sıkı sıkıya bağlı bir kavram mıdır? Devrimci bir potansiyeli var mıdır? Yoksa, modernizmin ticarileştirilmiş ve evcilleştirilmiş bir versiyonu mudur? (Harvey, 2010: 57). Huyssen (1984: 8), postmodernizmi, Batı toplumlarında ortaya çıkmaya başlayan bir kültürel dönüşümün, bir duyarlılık değişiminin parçası olarak tanımlamıştır. Buna ek olarak, yaşanan değişimi, kültürel, toplumsal ve ekonomik yapılanmalarda beliren toptan bir paradigma değişimi olarak görmediğini vurgulamış; söz konusu değişimin duyarlılıkta, pratikte ve söylem oluşumunda görüldüğünü belirtmiştir. Huyssen'e (1984: 8) göre, bu noktada araştırılması gereken temel konu, bu duyarlılık dönüşümünün, çeşitli sanat alanlarında gerçekten yeni biçimler mi yarattığı; yoksa, modernizmin tekniklerini ve stratejilerini farklı bir kültürel bağlamda yeniden uyarlayıp uyarlamadığıdır. Jencks (1987: 11) ise, postmodernizmin, yaygın görüşün aksine, ne anti-Modernist ne de tepkisel olduğunu dile getirmiştir. Postmodernizm, ona göre, bir yandan Modernizme olan borcunu teslim etmektedir; bir yandan da Modernizmi başka meselelere eklemlemesiyle onu aşan bir yaklaşıma sahiptir.

Calinescu (2010: 306) ise, postmodernizmin, “yeni bir *gerçekliğin* ya da *zihinsel yapının* ya da *dünya görünümünün* yeni bir adı olmadığını; insanın birkaç enkarnasyonu içinde modernlikle ilgili bazı sorular sormasını sağlayan bir perspektif” olduğunu dile getirmiştir. Calinescu'ya (2010: 306) göre, modernliğin sözlüğünde, postmodernizm, modernliğin farklı yüzlerini temsil ettiğini ileri sürdüğü *modernizm*, *avangard*, *dekadans* ve *kitsch* terimlerinden çok daha açıkça sorgulayıcı bir yapıya sahiptir.

Modernliğin içindeki ikircikli hallerin ve paradoksların anlaşılması için, “biri toplumsal açıdan ilerici, akılcı, rekâbetçi ve teknolojik; diğeri kültürel açıdan eleştirel ve öz-eleştirel“ olan; çatışan ve birbirinden bağımsız iki modernlik olduğunu kabul etmemiz gerektiğini ifade etmiştir. Edebi modernizmin belirtilen bu paradoksal özellikten dolayı hem modern, hem modern karşıtı olarak anlaşılabilirliğini örnek olarak göstermiştir: “yaratıcılığa bağlılığında, geleneğin otoritesini reddetmesinde, deneyciliğinde modern; ilerleme dogmasını reddetmesinde, akılcılık eleştirisinde... modern karşıtıdır” (Calinescu, 2010: 293).

Postmodern ifadesinin yaygın olarak kullanılmaya başlamasının, 1950 sonlarına dayandığı; edebi eleştiride Irving Howe ve Harry Levin tarafından, modernist akımın radikal çıkışlar ortaya koyamaz hale gelişini anlatmak için kullanıldığı belirtilmiştir (Huyssen, 1984: 11; Calinescu, 2010: 148). Daha erken bir tarih olan 1934 yılında, Frederico De Onis’in *Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana* adlı kitabında, postmodernizm kavramı, “modernizme yönelik modernizmin kendi içinden çıkan küçük bir tepki” olarak tanımlanmıştır (De Onis, 1934’dan aktaran Jencks, 1987, s. 13). Bunun yanında, Arnold Toynbee, *A Study of History*’de (1954: c.9, 182-189), dünya tarihi içerisinde XIX. yüzyılın son çeyreğinde başlayan dönemi *post-Modern* olarak adlandırmıştı. Ona göre bu dönem, Rönesans’tan XIX. yüzyılın sonlarına dek sürmüş olan “Modern Çağ”dan farklı bir döneme işaret ediyordu. Modern Çağın akla ve ilerlemeye inanmasına karşılık; post-Modern Çağ akıldışılık, anarşi ve belirsizlik özellikleriyle ortaya çıkıyordu. Jencks’in (1987: 13) yorumuyla, Toynbee, post-Modern tabirini kıyameti çağrıştırır şekilde kullanmıştır: bu kavram, Batı egemenliğinin, Hristiyan kültürünün ve bireyseliğinin sonuna işaret etmektedir. 1960’larda ise, postmodernizm teriminin, daha vurgulu bir şekilde edebiyat eleştirmenleri Leslie Fiedler ve Ihab Hassan tarafından kullanıldığı ve 1970 ortalarında, terimin mimariyi, dansı, tiyatroyu, resmi, filmi ve müziği kapsayacak şekilde geniş bir kullanıma kavuştuğu belirtilmiştir (Huyssen, 1984: 11). Douglas Crimp (1983: 44-47) ise, *On the Museum’s Ruins (Müze’nin Yıkıntıları Üzerine)* adlı makalesinde, sanat eleştirmeni Leo Steinberg’in 1968 tarihinde Robert Rauschenberg’in resimlerini incelerken postmodernizm ifadesini kullandığını belirtmiştir. Rauschenberg, 1960’lı yıllarda, bir dizi resminde geçmişteki ressamların resimlerinden görüntüler kullanıyordu; ancak, bu görüntüleri çok farklı bir biçimde kullanmıştı: kamyonlar, helikopterler, otomobil

anahtarları gibi başka başka görüntüleri içeren bir yüzeye orijinal bir fotoğrafı ipek basma tekniğiyle eklemişti. Rauschenberg, önceden yaratılmış görüntüleri, resimleri kullanarak yeniden üretimde bulunuyordu. Crimp'e (1983: 53) göre "Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan" bu farklı üslûbudur.

Postmodernizmin, yapısalcılık ve postyapısalcılık dikkate alınmadan anlaşılmasının güç olduğu belirtilmiştir (Foster, 1983: x). Her iki kuramın da kültüre mitler ve kodlar bütünü olarak bakmamızı (Barthes, 1991); herhangi bir sanat çalışmasının, modernist ifadeyle eser olarak –eşsiz, sembolik, öngörülü- değil de; postmodern anlamda metin olarak –*önceden yazılmış*- ele alınmasını sağladığı belirtilmiştir. Diğer yandan, Huyssen (1984: 39), postyapısalcılığın, hem psikanalitik hem de tarihsel anlamda bir modernizm kuramı olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürmüştür. Postyapısalcılığın, *metinsellik* kavramının yalnızca eserler açısından değil; dünya açısından geçerli olduğu ileri sürülmüş olsa da, gerçekliği estetikleştirilmesi ve pratikte daha çok yazılı dile ilgi göstermesi dolayısıyla post-modernizmden çok modernizme daha yakın olarak düşünüldüğü olmuştur (Kumar, 2004: 158). Son tahlilde, postyapısalcılığın ve yapıbozumculuğun, postmodern kuramlarla belli ortaklıklara sahip olduğu ileri sürülebilir: "Parçalanma ve çoğulculuğun altının çizilmesi, herhangi bir merkezleştirici ya da *totalleştirici* gücün yokluğuna dikkatlerin çekilmesi konusunda post-modernlik kuramları ile post-yapısalcılık arasında bir anlaşmazlık yoktur (Kumar, 2004: 158)".

Madan Sarup'un (2010: 14) belirttiği gibi yapısalcılık, anlamı herhangi bir metnin ardında ya da içinde ararken, post-yapısalcılık, anlam yaratımında okuyucu ve metnin etkileşimini vurgulamaktadır. Post-yapısalcılık, göstergenin sabit bir anlam içermediğini ileri sürmektedir ve vurguyu gösterilenden gösterene kaydırmaktadır. Post-yapısalcılık, özetle metafiziğe, nedensellik, kimlik, özne ve gerçeklik kavramlarına bir eleştiri içerir. Fransız dilbilimci felsefeci Jacques Derrida'ya göre gösteren ve gösterilen arasında birebir karşılıklı ilişkiler yoktur. Gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak yeni birleşimler içinde ya birbirlerinden koparlar ya da bir araya gelirler. Anlam sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devinir ve onun kesin yerinden asla emin olamayız; çünkü anlam hiçbir zaman tek bir göstergeye bel bağlamaz (Sarup, 2010: 54-55). Bu bağlamda, görsel göstergeleri ele aldığımızda, herhangi bir resmin ya da fotoğrafın etkisinin yalnızca temsil edilen nesne ile değil; anlamca zıtlık içinde olduğu

nesne ile de belirlendiği görülmektedir. Bununla beraber, estetik ve teknolojik kodların ve bağlamın anlama katkıda bulunduğu belirtilmiştir (Rose, 2002: 136-141).

Diğer bir önemli Fransız felsefeci Jean Baudrillard (1983: 126-133; 2003: 15-18), “iletişim esrikliği” olarak belirttiği koşullar altında, gösteren ve gerçeklik arasında doğrudan bir ilişki kurulamayacak bir duruma gelindiğini belirtmiştir. Bu duruma; diğer deyişle, “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir (Baudrillard, 2003: 15-16)”. Hipergerçeklikte, hayali olanı gerçekten, göstergeyi göndergesinden, doğruyu yanlıştan ayırmak artık olanaksızdır. Baudrillard (2003: 22-23), imgeye özgü çeşitli aşamalar olduğunu belirtmiştir: “derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge; derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge; derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge; gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simulakrı olan imge”. Baudrillard’a (2003: 60-61) göre, gerçeğin, hipergerçeğe dönüşmesinde medyanın büyük etkisi olmuştur. İletişim araçlarının ortaya çıkardığı “iletişim esrikliği”nin özerk birey varsayımını imkânsızlaştırdığını; bireyin kendisini kuşatan çevreyle nesnel, hatta *yabancılaşmış* bir ilişki içerisinde dahi bulunmadığını ileri sürer. Birey artık, Baudrillard’ın (1983: 127-128) ifadesiyle, “aktör ya da dramaturg” değil, kapsülünde oturan bir astronot gibi, elektronik ve bilgisayar denetimli iletilerin içerisinde akıp geçtiği “çokkatlı şebekelerin bir terminalidir”. Baudrillard, kısaca, karamsar bir yaklaşımla, etkide bulunabilen, özerk bireyin, enformasyon şebekelerinin egemen olduğu bir ortamda ortadan silindiğini ve gerçekliğin hipergerçekliğe dönüştüğünü belirtmiştir.

Doğrudan postmodern olarak nitelendirilemese de, Michel Foucault’nun eserleriyle ortaya koyduğu düşünceler, Batı toplumlarının ulaştığı noktada, iktidar ve bilgi arasındaki ilişkinin ve öznenin konumunun ele alınması bağlamında dikkate değerdir. Foucault, Rönesans’tan itibaren Batı düşünce tarihini incelediği *Kelimeler ve Şeyler* (2001) (*The Order of Things*, 1967) adlı çalışmasında, bilginin arkeolojisi denen tarihsellik ve pozitivizm karşıtı yöntemi kullanarak, insanın tam olarak hangi tarihte, kendisinin epistemolojik bilinci olduğunu ve insanın çöküşünün tarihini bulmaya çalıştı. Bilimin konusu olan *insanın* XVIII. yüzyılın sonlarına ve XIX. yüzyılın başındaki modern çağın doğumuna dayandığını ortaya koymuştur. İnsan bilimlerinin zemini

olması gereken insan, bilen özne değildir; incelenmesi gereken şey, insanı oluşturan ve kuran insan bilimlerinin söylemsel pratikleridir (Foucault, 2001). Foucault, bu görüşlerinde 1880’de, Tanrı’nın ölümüyle insanı da öldüren Nietzsche’nin izinden gitmektedir. Nietzsche, ortaya koyduğu düşünceleriyle eyleyici ve özne olarak insanın statüsünü sorgulamıştı. Benzer şekilde, Foucault (2001: 422-429) da yeni bir icat olan insanın, gözden kaybolma sürecine girdiğini belirtmiştir.

Jameson (2011: 31), postmodern kuramların, çoğunlukla, *post-endüstriyel toplum* olarak bilinen ve tümüyle yeni bir toplum türünün ortaya çıktığını bildiren toplumbilimsel genellemelerle güçlü bir kan bağı içinde olduğunu belirtmiştir. Jameson’a (2011: 31) göre, bu tür kuramların “söz konusu yeni toplumsal biçimlenmenin, klâsik kapitalizm yasalarının- yani endüstriyel üretimin başatlığı ve sınıf savaşımının her yerdeliğine- artık uymadığını göstermek gibi bariz bir ideolojik misyonları vardır”. Bu yüzden de Jameson (2011: 21), *Geç Kapitalizm* (1972) adlı çalışmanın yazarı Ernest Mandel’in izinden giderek, “post-endüstriyel toplum gibi kavramların vurgulamaya çalıştıkları kırılma, kopma ve mutasyonun yerine, kendisinden önceki ile arasında var olan sürekliliği belirtmek üzere geç kapitalizm” ifadesini kullanmayı tercih etmektedir. Geç kapitalizm terimi kısaca, kapitalizm dönemindeki temel ekonomik, siyasal ve kültürel altyapının ve ilişkilerin, XXI. yüzyılda da devam ettiğini imâ eder.

Jameson, geç kapitalizmin bilinen toplumsal sonuçlarını şöyle sıralamaktadır:

Uluslar ötesi iş formasyonlarının yanı sıra, (...) yeni bir uluslararası iş bölümü, uluslararası bankacılığın ve borsaların kazandırdığı baş döndürücü dinamizm (İkinci ve Üçüncü Dünyanın dev boyutlara ulaşan borçları da buna dahildir), medyalar arası yeni ilişkilerin gelişimi (...) bilgisayarlar ve otomasyon, üretimin gelişmiş Üçüncü Dünya alanlarına kaydırılması ile birlikte, geleneksel iş gücünün krizi, yuppie kesiminin ortaya çıkması ve artık globalleşen bir boyutta tabakalaşmanın oluşumu... (Jameson, 2011: 22).

Dolayısıyla, Jameson’a göre kapitalizmin temel yasaları tamamen değişmemiş olsa da çok uluslu bir nitelik kazanmıştır. Jameson (2011: 87), çokuluslu kapitalizm döneminin yeni bir uzam algısı ortaya çıkardığını belirtmiştir. Postmodernist hiper uzam olarak

adlandırdığı bu durum, insan bedeninin kendini konumlandırabilme, yakın çevresini görsel yönden örgütleyebilme ve bilişsel olarak, haritası yapılabilen bir dış dünyada kendi pozisyonunun haritasını çıkarabilme kapasitesinin aşılmasına neden olmuştur. İçinde bulunduğumuz dev, global, çokuluslu ve merkezsiz iletişim ağının haritasını çıkartabilme kapasitesinden yoksunluğumuz, belirgin bir açmaz yaratmıştır. Jameson (2011: 92), söz konusu yeni uzamla ilgili şöyle demiştir: “Postmodernizmin *gerçeklik anının* tam olarak... yeni global uzam olduğunu kabul etmemiz gerekiyor.”

Jameson’un ana tezi, postmodernist üslûbun tarihsel bir arka plânı olduğu yönündedir. Postmodern durumun, sadece kültürel bir ideoloji ya da fantazyaya olmadığı; dünya çapında kapitalizmin içinde bulunduğu yeni dönemin tarihsel ve sosyo-ekonomik durumuyla ilişkili olduğu belirtilmiştir (Jameson, 2011: 93). Dönemin gerçekliğinin ürünü olan postmodern üslûbun temel özellikleri ise şu şekilde sıralanmıştır: “yeni imge ve simulakrum kültüründe uzantısını bulan yeni bir derinlik yoksunluğu ve derinliğin yerini yüzeylerin ya da çoğul yüzeylerin alması; tarih duyumunun zayıflaması; yeni bir duygusal zemin tonu ya da duyulanımın silinmesi (Jameson, 2011: 35)”.

Jameson, çelişkili ifadeler ortaya koymuş olsa da (Calinescu, 2010: 321), genel olarak, postmodernizmin “tüketici kapitalizmin dayatmacısı” rolünü oynadığını belirtmiştir (Jameson, 1983: 124-15). Calinescu (2010: 321), Jameson’un Bob Perelman’ın zanaatını ve politikasını övmesiyle postmodernizmin çok uluslu kapitalizme yaradığına dair görüşünün çeliştiğini ortaya koymaktadır. Bunun yanında, Calinescu (2010: 321), Jameson’un, postmodernist bir sanat eserinin gerçekten nasıl kapitalizmin geç dönem mantığını dayattığını somut örnekler üzerinden göstermediğini ileri sürmektedir.

Lyotard ise (1997: 158) *Postmodern Durum* adlı ünlü kitabında, postmodernin, modernin içinde devam eden bir durum olduğunu ileri sürmüştür ve temel tezini daha çok var sayılan bilimsel bilginin meşruluğunu yitirmesine dayandırmıştır. Lyotard’ın postmodern bilgi kuramı, iki büyük anlatının güvenilirliğini kaybetmesi üzerinde temellenmektedir. Bu anlatıları *özgürleşim anlatısı* ve *spekülasyon anlatısı* olarak adlandırmıştır (Lyotard, 1997: 85-86). Özgürleşim anlatısı, siyasi bir anlatıdır ve genellikle okul eğitiminde devlet tarafından kullanılır: bilimin özgürleştirici bir güç olduğu telkin edilir. Benzer şekilde, spekülasyon anlatısı da felsefi bir anlatı yapısı

içinde bilimsel bilgiyi meşrulaştırmaya çalışır. Spekülasyon anlatısı ise, devlet politikalarına doğrudan bağlı olmadığı varsayılan üniversite eğitiminin yükselişiyile ilişkilendirilmiştir. Siyasi ve felsefi farklılıklarına rağmen, her iki anlatı türü de etkisini kaybetmiştir (Lyotard, 1997: 74-82). Büyük anlatıların güvenilirliğini kaybetmesinin nedenlerinin Lyotard tarafından detaylı bir şekilde açıklanmadığı görülmektedir; ancak genel olarak, bu durumu gelişmiş liberal kapitalizmin sonucu olarak gördüğü anlaşılmaktadır: “Doğal olarak hem kapitalist yenileme ve gönenç, hem de teknolojinin bozucu dalgalanması bilginin konumu üzerinde bir etkiye sahip olacaktı (Lyotard, 1997: 86)”.

Bunun yanında, Lyotard (1997), modernizmi çok meşgul etmiş bir konu olan dili ele alır ve onu merkezsizleştirir. Ona göre: “Gözlemlenebilen toplumsal bağ, dil hareketlerinden mürekkeptir (Lyotard, 1997: 33). Bu söz konusu toplumsal bağ tek bir iplikten değil; belirsiz sayıda dil oyunundan dokunmuştur. Dolayısıyla, Lyotard’a (1997: 29-33; 90) göre, birçok farklı dil oyunu olduğuna göre; yani ögeler, heterojen bir yapıya sahip olduğuna göre yamalı bohça gibi kurumlar; bir tür yerel determinizm ortaya çıkabilir. Lyotard’a (1986) göre, büyük anlatıların çözülmesi ve farklı dil oyunları, “heterojen ve yerel, genellikle aşırı paradoksal ve mantıksız bir doğaya sahip petites histoires kalabalığına bırakıyor yerini” (Lyotard, 1986’dan aktaran Calinescu, 2010, s. 302).

Sonuç olarak, bu görüşler gözden geçirildiğinde postmodernizmin iki temel yönünün öne çıktığı görülmektedir. Biri, oldukça karamsar bir yöne savrulan kıyametvari öngörüler içerirken; diğeri postmodernizmin sorgulayıcı ve özgürleştirici yönüne ağırlık vermektedir. Postmodernizmi “evcilleştirilmiş bir karşı modernizm” olarak tanımlayarak “tüketici kapitalizmin mantığını” dayattığını ileri süren Jameson (1983: 124-125) dahi, ünlü yazısının sonunda postmodernizmin gerçekten bütünüyle yıkıcılıktan ya da toplumsal-eleştirel değerden yoksun olup olmadığını sorduğu zaman bu konudaki şüphelerini dile getirmiş olmaktadır: “Postmodernizmin tüketici kapitalizmin mantığını çoğalttığı ya da yeniden ürettiği –dayattığı- bir yol olduğunu gördük; daha da önemli soru, bu mantığa direndiği bir yol olup olmadığı sorusudur. Ama bu soruyu açık bırakmamız gerekiyor (Jameson, 1983: 125)”. Diğer yandan Calinescu (2010), postmodernizmin bu birbiriyle çatışan yönlerinin farkında olarak,

postmodernizmin modernizm, avangard, dekadans, kitsch ile göbek bağıni tarihsel bir bakış açısıyla ortaya koymaktadır. Huyssen (1984) 1960'lardaki postmodernizmle 1970'lerdeki postmodernizmin tamamen farklı bir karakterde olduğuna vurgu yapmış; 1960'ların yıkıcı ve iyimser karakterinin 1970'lerde ortadan kalktığını; diğer yandan, toplumsal eleştirel bir yönelimin 1970'lerde de devam ettiğini belirtmiştir. Sosyo-politik ve kültürel alanda ortaya çıkan *ötekiliğin* 1980'lerdeki postmodernizmin çok önemli bir özelliği olduğunu ve olmaya da devam edeceğini ortaya koymuştur (Huyssen, 1984: 50). Söz konusu *ötekilik*, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmasını sağlayan kadın hareketini, ekoloji ve çevre odaklı hareketleri ve Avrupalı olmayan, Batılı olmayan diğer kültürleri kapsamaktadır (Huyssen, 1984: 50-52). Huyssen, postmodernizmin söz konusu bu iki yönünü, yazısının sonunda şöyle dile getirmiştir: "Postmodernizm, ufukumuzu eş zamanlı olarak daraltmakta ve genişletmektedir. Hem problemimiz, hem de umudumuzdur (Huyssen, 1984: 52)". Hal Foster da (1983: xi-xii), *direnç postmodernizmi* ve *tepkisel postmodernizm* olmak üzere iki farklı eğilime sahip postmodernizm yaklaşımı tanımlamıştır. *Direnç postmodernizmi*, Foster'a göre (1983: xii) sadece resmi modernizm kültürüne karşı değil, tepkisel postmodernizmin *sahte norm yaratma haline* karşı da bir eylem olarak yükselmektedir. Diğer yandan, *tepkisel postmodernizm* ise, postmodernizmi kutlayabilmek adına modernizmi reddetmektedir ve herhangi bir eleştirel potansiyel içermediği gibi, sosyal ve siyasi ilişkilenmeleri gizleyebilmektedir. Foster, *direnç postmodernizminin*, sorgulayıcı ve özgürleşimci bir olanak taşıdığını imâ etmektedir.

Charles Jencks (1987: 21-29) ise, dönemlere ayırarak incelediği postmodernizmin, 1970'lerde politik ve kültürel anlamda çoğulcu hale geldiğini ve kitle kültürüne karşı konumlanmış, elitist bir yaklaşıma sahip olan Modernist geleneğin yerini aldığını ileri sürmüştür. Postmodernizmin bir üslûp ya da geçmişi canlandırma meselesi olmadığını; modernleşmeye; rasyonelleşme ve bürokrasi gibi kurumlarla yerel kültürlerin yok edilmesine karşı bir toplumsal tepki olarak geliştiğini ve 1980'lerin sonunda da bunun devam ettiğini ortaya koymuştur (Jencks, 1987: 29). Bunun yanında, 1970'ler ve 1980'ler boyunca, gerçekçi bir geleneğin yeniden canlanmaya başladığını belirtmiştir (Jencks, 1987: 24). Jencks'in yaklaşımına benzer şekilde, David Bate (2005) de, çağdaş kültürde, yeni bir tür neo-realizmin gelişmekte olduğunu dile getirmiştir.

Postmodernizmin hangi eğiliminin daha etkin olduğuna karar vermek güç görünmektedir; ancak, Hal Foster'ın (1983: xi-xii) tanımladığı şekliyle, *direnç postmodernizmi* ve *tepkisel postmodernizm* olmak üzere, iki birbirine zıt eğilimi bünyesinde barındırdığı kabul edilirse, hangi eğilimin hâkim olacağına toplumların toplumsal, kültürel ve siyasi arka plânın belirleyici olduğu ileri sürülebilir. Harvey'in (2010: 81) de belirttiği gibi; "1960'lı yılların başından itibaren tanık olduğumuz, 1970'li yılların başında ise hegemonik konumunu sağlayan kültürel evrimin bir toplumsal, ekonomik ve politik boşlukta gerçekleşmediği önermesini kabul etmemiz bence önem taşıyor".

Fotoğrafta postmodernizm, dile getirilen yaklaşımlar temelinde değerlendirilebilir. Bu bağlamda, öncelikle, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulanmaya başladığı dile getirilmelidir. Baudrillard'ın (2003: 15-16) belirttiği gibi, gerçekliğin temsili yerine modeller aracılığıyla yeniden üretilmesi gündeme gelmiş; yeni ortaya çıkan ürüne ise hipergerçek ya da simülasyon denilmiştir. Hipergerçeklikte, hayali olanı gerçekten, göstergeyi göndergesinden ayırmak olanaksız hale gelmiştir. Fotoğraf alanında ise, modern dönemdeki temsilin gerçekliği birebir yansıttığına dair olan görüş, etkisini kaybetmeye başlamıştır. Basın fotoğrafçılığı, belgesel fotoğrafçılık, aile fotoğrafı gibi türlerde bile görüntüler artık yüzeysel bir şekilde ele alınmaz olmuştur. İzleyenin özne olarak sabit yapısının, değişken kimlik kavramlarının etkisiyle sarsıntıya uğradığı belirtilmiştir (Wells, 2006: 149). Tanrının ve insanın ölümü (Nietzsche, 1880); insanın, insan bilimleri tarafından icadının, iki yüz yıl önceye dayandığı düşüncesi (Foucault, 1967); yaratıcı yazarın (*auteurun*) ölümü (Barthes, 1977: 142), sanatçı ve izleyen olarak öznenin konumunu etkileyen düşünceler olmuştur.

Neiva (1999: 209) gerçeklik (doğallık) etkisinin, genelde düşünüldüğü gibi, fotoğrafın mekanik özellikleriyle sağlanmayıp izleyenlerin sahip olduğu temsili biçimler geleneğinden kaynağını alan görsel beklentilerin sonucu olduğunu ortaya koymaktadır. Bunun yanında, herhangi bir görüntünün anlamının ilişkili olduğu görüntülerden ayrı olarak ortaya konamayacağını ileri sürer. Ona göre (Neiva, 1999: 209), görüntüler, diğer görüntülerle ilişkilidir: nü resimler, Ingres (1780-1867)'in pozlarını yansıtırken; ölü Che Guevara'nın bir masa üzerindeki fotoğraf görüntüsü ise Rembrandt'ın (1606-1669) *Anatomi Dersi* tablosunu yankılar. Diğer bir ifadeyle, bir görüntünün referansının, işaret

ettiği bir nesne ya da bir kavram olmayıp; diğer görüntüler olduğu öne sürülür (Neiva, 1999: 209). Bu yaklaşım, postmodernizmin özelliklerinden biri olarak ortaya konulan *metinlerarasılık* (Harvey, 2010: 59) özelliğini akla getirmektedir.

Fotoğrafi, postmodernizmle ilişkisi içinde ele alan Douglas Crimp (1980: 91), postmodernizmin, modernizme yönelik bir karşı çıkış olarak anlaşılabileceğini ve bu karşı çıkışın, modernizm söylemini oluşturan kurumlara yönelik bir tepkiyi de içerdiğini belirtmiştir. Modernizm söylemini oluşturan kurumlar arasında, müze, sanat tarihi ve fotoğraf sayılmıştır. Modernizmin fotoğrafla ilişkisinin karmaşık bir yapıya sahip olduğu; fotoğrafın hem varlığından hem de yokluğundan etkilendiği ileri sürülmüştür (Crimp, 1980: 91). Crimp'e (1980: 91) göre, postmodernizm, sanatın dağılımıyla (yayılmasıyla) ve çoğul hale gelmesiyle ilgilidir. Bu noktada, *çoğulluk* ifadesi ile *çoğulculuğu* (pluralism) kastetmediğini de vurgulamaktadır. Burada ifade etmek istediğinin, kopyaların çoğaltılması olduğunu belirtmiştir (Crimp, 1980: 91).

Crimp (1980: 92), eşsiz olanın varlığına işaret eden Walter Benjamin'in (2011: 64) *aura* kavramının, sanat tarihinin ve müzelerin bir eseri sanat olarak kabul edip etmemesinin temel ölçütü olduğunu belirtmiştir. Buna ek olarak, Crimp (1980: 92), müzelerin sahte olanı, kopya olanı ve reproduksiyonu bünyesine kabul etmediğini ve müzeler için, sanatçının eserdeki varlığının teşhis edilebilir düzeyde olmasının temel şart olduğunu ifade etmiştir. Bu noktada, sanatın biricikliği ve *aura* konusunda Benjamin'in (2011: 55) dile getirdiği düşünceler yol göstericidir: "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren yapıtın özel atmosferi olmaktadır". Crimp (1980: 94), *auranın* mekanik bir kavram değil; daha çok tarihsel bir kavram olduğunu ileri sürmüştür: el yapımı bir eserin sahip olduğu; mekanik olarak üretilen bir eserin ise sahip olmadığı bir özellik değildir. Benjamin'e göre (2011) bazı fotoğraflar *auraya* sahiptir; diğer yandan, Rembrandt tarafından üretilmiş bir resim bile mekanik üretim çağında *aurasını* yitirmektedir. *Auranın* yok olmasının ve eserin gelenek dokusundan koparılmasının, mekanik yeniden üretim çağının *kaçınılmaz* sonuçları olduğu belirtilmiştir. Söz konusu kaçınılmaz sonuçlar, belirtildiği üzere, orijinallik ve biriciklik özelliğinin yeniden canlandırılmasına yönelik projeleri de *kaçınılmaz* hale getirmiştir. Bu durumun, en çok fotoğraf alanında ortaya çıktığı ileri sürülmüştür (Crimp, 1980: 94).

Diğer yandan, Benjamin (2011) yeniden üretimin olumlu özelliklerine de şu şekilde değinmektedir:

Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir (Benjamin, 2011: 55).

Sanat eserinin *aurasının* kaybolması, biricikliğinin inkârı ve geleneğinden koparılması, Crimp'e (1980: 95) göre 1960'lardan itibaren sanatta artarak ve hızlanarak devam etmektedir. Çoğaltılmış fotoğraf görüntülerinin sanat eserlerinde kullanılmasından, bilinen fotoğrafların yeniden fotoğraflanmasına kadar bu dönemdeki bütün radikal yaklaşımların, Benjamin'in (2011: 55) söz ettiği geleneksel kültürel değerlerin erimesine yol açtığı belirtilmiştir (Crimp, 1980: 95). Crimp'e (1980: 98-100) göre *aura*, 1980'de, varlığa değil; yokluğa işaret eden kopyanın bir özelliği haline gelmiştir; diğer deyişle, bir hayalet haline gelmiştir.

Sanatta postmodern dönem konusu ele alındığında, hangi modernist paradigmadan yola çıkıldığı, önemli bir sorun olarak belirlemektedir. Edwards (2006: 188), postmodernistlerin, görsel sanatlar alanında, sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in yazdıklarına çok şey borçlu olduklarını dile getirmiştir. Greenberg'in araştırma programı, savaş sonrası sanat okullarında büyük çapta kabul görmüştür. Resmin, diğer sanatlardan ayrılan biçimsel özelliklerini; özellikle de, düz yüzeye sahip olmasını vurgulamıştır. Bütün diğer tarihselci yaklaşımlar gibi Greenberg'in sanat tarihi okumasının da oldukça seçici ve sanat tarihinin dışında bıraktıklarıyla da öğretici olduğu belirtilmiştir. Greenberg'in sanat tarihi, özel olarak Paris'i ve New York'u temel almaktadır (Edwards, 2006: 188). Bu bağlamda, Greenberg'in Batı merkezli bir modern sanat paradigması oluşturduğu söylenebilir.

Postmodernist sanat kuramcılarının, büyük ölçüde, Greenberg'in modernizm anlatımını temel aldıkları ileri sürülmüştür (Edwards, 2006: 180-200). Greenberg'inki gibi kabul gören modernist bir tarihçe, fotoğraf alanında ise Szarkowsky (1966; 2006: 97-103); Straight (Doğrudan) Fotoğrafın temsilcilerinden Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston ve Avrupalı deneyselci biçimciliği çalışmalarında uygulayan Laszlo Moholy-Nagy tarafından şekillendiği belirtilmiştir (Langford, 1997: 179; Grundberg, 2006: 173-75). Fotoğrafın modern dönemi olarak adlandırılabilen XX. yüzyılın ilk yarısında, fotoğrafın, netlik, detay ve ton dağılımı gibi eşsiz özelliklerinin öne çıkarıldığı; önceden görmezden gelinen sıradan ya da dünyevi konuların görsel özelliklerinin herhangi bir müdahale yapılmadan, fotoğrafçının teknik ustalığıyla ortaya konulduğu ve fotoğrafın diğer güzel sanat alanlarından ayrı bir sanat alanı olarak vurgulandığı görülmüştür (Langford, 1997: 126; 179). Edwards (2006: 190) ise, bir yönüyle bilimsel ve teknolojik ilerlemeyle özdeşleşen modernizmin, fotoğraf alanında eleştirisini uygulamanın sorunlu olabileceğini dile getirmiştir. Fotoğraf, optik ve kimyasal işlemlerle özdeşleşmiştir; diğer deyişle, ortaya çıkışından beri endüstri toplumuna yönelik tartışmalarla kuşatılmıştır. Edwards'a (2006: 190) göre, fotoğrafın temelini oluşturan bu koşulların hesaba katılmaması, sorunlu bir yaklaşım olacaktır. Diğer yandan da Edwards (2006: 190), fotoğrafın farklı kullanımlarının, tek bir tarihçeye saplanıp kalmamak ve çoğulcu bir perspektiften bakmak açısından incelenmeye değer olduğunu belirtmiştir. XXI. yüzyılda yaygınlaşan ve fotoğrafı bilgisayar verisi haline dönüştüren ve bu haliyle hızlı ve pratik şekilde paylaşılmasını ve saklanmasını sağlayan sayısal teknolojiler; cep telefonu, fotoğraf makinası ve İnternetin birleştiği hibrid teknolojiler gibi yenilikler sayesinde, fotoğrafın farklı kullanımları daha yaygın olarak ortaya çıkabilmektedir.

Grundberg (2006: 168) ise, XX. yüzyıl sonlarında fotoğrafla beraber bütün diğer sanatların, bir tür kriz içinde olduğunu ileri sürmüştür. Postmodernizmin 1970'lerde çoğulculuk yaklaşımlarıyla ilk ortaya çıkışına bakıldığında, postmodern sanatın modern sanat dışında her şeye karşılık geldiği belirtilmiştir. Grundberg'in (2006: 168) ifadesiyle, postmodern sanat, kimi zaman modernist yaklaşımı bile çeşitliliğine dahil edebilmektedir. Bu görüş, Calinescu'nun (2010: 306) postmodernizmin, modernizmin yüzlerinden biri olduğuna dair görüşüyle örtüşmektedir. Bunun yanında, Grundberg (2006: 168), postmodern durum üzerine ortaya konmuş olan düşüncelere (Jameson,

2011) paralel şekilde, postmodern sanatın, özerk birey ve orijinallik mitini yapıbozuma uğrattığını belirtmiştir. Söz konusu amaçlar, postmodern sanatın ortak amaçları olsa da üslûp konusunda farklılıklar görülebildiği ileri sürülmüştür (Grundberg, 2006: 168).

Fotoğraf alanında kullanıldığı belirtilen postmodern üslûplardan biri, birden fazla aracın bir eserde kullanılmasıdır (Grundberg, 2006: 168; Barrett, 2006: 186). Bu üslûbun, modernizmin tek bir aracı fetişleştirmesine bir tür tepki olarak algılanabileceği ileri sürülmüştür. Buna örnek olarak da, teatral resimler, filmsel fotoğraflar ya da yazıyla birleştirilmiş resimler gösterilmiştir. Bu yaklaşımın, fotoğrafı ikinci sınıf sanat statüsünden dönemin sanat aracı (medium) statüsüne yükselttiği belirtilmiştir (Grundberg, 2006: 168; Wells, 2004: 274; Langford, 1997: 181). Bunun yanında, aracın önemli olmadığı; kültür içinde ve kültüre karşı sanatın ne şekilde işlediğinin öne çıktığı başka bir yaklaşımdan da söz edilmiştir (Wells, 2004: 273). Postmodern sanatta ve özel olarak da fotoğrafta çok kullanılan diğer bir anlatım tarzının, pastiş olduğuna değinilmiştir (Grundberg, 2006: 169; Langford, 1997: 197). Pastiş, belirtildiği üzere, sanat eserinde birçok farklı kaynaktan elde edilen ürünlerin birleştirilmesidir. Bu anlatım tarzının, ne herhangi bir sanatçının mirasını onurlandırmak ne de parodi amaçlı yapıldığı belirtilmiştir. Jameson (1983: 114)'un da belirttiği gibi pastiş, içi boşaltılmış, mizah anlayışını kaybetmiş parodidir. Post-modernist fotoğraf sanatçılarının özellikle, ikinci el görüntüler kullandığı; çünkü görüntülerin orijinallğine ve sanatçının yaratıcılığına olan inancın yitirildiği dile getirilmiştir (Langford, 1997: 182).

Fotoğraf alanında, 1960'ların başında ortaya çıkan ve 1970'lerde devam eden iki temel eğilimden bahsedilmiştir (Godeau, 2006: 159; Wells, 2004: 274; Marien, 2006: 437-438; Langford, 1997: 181). Bu eğilimlerden ilki, kitle iletişim araçlarından elde edilmiş olan fotoğrafların veya diğer görüntülerin sanat çalışmalarında kullanılmasıdır. Bu üslûpla çalışmalar ortaya koyan sanatçıların önde gelenleri arasında Pop Art sanatçıları Robert Rauschenberg ve Andy Warhol ve Kavramsal Sanat alanında eserler ortaya koyan John Baldessari yer almaktadır. Bir diğer eğilimin ise, sanat fotoğrafının hem doğrudan hem de üslûp anlamında akademikleşmesi olduğu belirtilmiştir (Godeau: 2006: 159). Bunun anlamı, daha çok fotoğrafçının sanat okulu ve üniversitelerde eğitim alması ve modernist fotoğrafın biçimselci özelliklerinin yeniden gündeme gelmesidir. Bu iki fotoğraf eğiliminde, fotoğrafın farklı kullanımlarına dair bir zıtlık göze çarpar.

Sanat fotoğrafçısına göre, modern dönemde olduğu gibi, biçimsel düzenleme, fotoğrafik görüntünün özerkliği, görüntünün öznelliği, basım kalitesinin önemi, sanatçının yaratıcılığı fotoğraftaki önemli unsurlar arasındadır (Godeau, 2006: 159).

Diğer yandan, fotoğrafı çalışmalarında kullanmaya başlayan sanatçılar tamamen farklı amaçlar doğrultusunda hareket etmişlerdir. Söz konusu sanatçılar, çalışmalarında en sık rastlanan fotoğrafları kullanmışlardır. Kimi zaman reklâmcılık alanından; kimi zaman da kitle iletişim araçlarından alınan hazır görüntüler kullanmışlardır. Godeau (2006: 160), işte bu ikinci eğilimden fotoğraf alanında en ilginç ve en provakatif ürünlerin çıktığını ileri sürmüştür. Fotoğrafı kullanan bu gruptaki sanatçılar birbirinden farklı amaçlara ve dünya görüşüne sahip olsalar ve biçimsel üslûp açısından farklılık gösterebilirler de ortak paydalarının her tür biçimsel analize, psikolojik yorumlamaya ya da estetik okumaya karşı çıkmaları olduğu belirtilmiştir (Godeau, 2006: 160). Bu gruptaki postmodern sanatçılar, kültürel, politik ve cinsel temalar odaklı farklı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Sanat fotoğrafı ise, Godeau'ya (2006: 163) göre, çevresindeki değişimlere ayak uyduramamaktadır: buradaki ironi, dünyaya ve dünya üzerindeki nesnelere doğası gereği bağlı bir araç olan fotoğraf, kendi estetiğini kurabilmek adına bu temel bağı bir tarafa bırakmalıdır. Godeau, ilk kez 1984 yılında yayımlanan makalesinde, o dönemdeki sanat fotoğrafının, değişen estetik, toplumsal ve kültürel duruma uyumlanıp modernist döneme ait biçimselci anlayışını terk etmesi gerektiğini ileri sürmektedir.

Özellikle 1970'lerle beraber fotoğrafı çalışmalarında kullanan postmodernist sanatçıların hemen hepsinin fotoğraf geleneğinden gelmediği belirtilmiştir (Grundberg, 2006: 173). Çalışmalarında fotoğrafı kullanma nedenlerinin başında, belirtildiği üzere (Grundberg, 2006: 173), fotoğrafın görüntü değiş-tokuşunun ortak aracı olması ve çoğaltılabilir olması gelmektedir. Diğer neden ise, fotoğrafın post-yapısalcı düşüncenin sorguladığı eser sahipliği aurasından yoksun oluşudur (Grundberg, 2006: 173). Söz konusu sanatçıların, kuramsal olarak, II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanat eleştirisi ve Kavramsal Sanat geleneğinden geldikleri; televizyon, film, reklâmcılık gibi sektörlerin dahil olduğu bütün bir kitle iletişim endüstrisinin ve bu endüstri üzerinden yayılan popüler kültürün, etkilendikleri temel kaynaklar olduğu belirtilmiştir (Grundberg, 2006: 173).

Postmodernistler için, modern dünyanın kuramları ya artık geçerli değildir ya da her zaman kurgu oldukları ileri sürülmektedir. Büyük anlatılara yönelik postmodern saldırı, Edwards'ın (2006: 185) yorumuyla, totaliter yaklaşımlara, bütün her şeyin tek bir büyük toplum teorisiyle açıklanabileceği düşüncesine yönelik karşı çıkışa işaret etmektedir. Postmodernistlerin, bu tarz bir toptancı söylemin, toplumsal farklılıkları baskılayacağını savundukları belirtilmiştir (Edwards, 2006: 185). Küreselleşme ve küreyerelleşme tartışmalarının da benzer bir yön izlediği görülmektedir. Bunun yanında, postmodernist kuramın genel, kapsayıcı bir kuramdan yoksun oluşu, toplumların halâ bu dönemi ve etkilerini yaşıyor olmalarıyla da açıklanabilir.

Postmodernizmle paralel olarak düşünülebilecek olan küreyerelleşme, kişilerin ya da grupların yerel ve küresel düzeyde kendilerini ifade etmelerine olanak sağlamaktadır. Diğer yandan, bu ifadelerin her zaman küresel çapta bir etki uyandırabileceğini ileri sürmek, iyimserlik olacaktır. Benzer şekilde, bütün dünyayı etkileyen bir küreyerelleşme olduğunu söylemek de gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır. XXI. yüzyılda, her ne kadar coğrafi sınırlar aşmaya ve teknolojik iletişim araçların kullanımı yaygınlaşmaya başlamış olsa da, bu araçların dünyanın her yerinde eşit koşullarda kullanılabildiğini ileri sürmek zordur. Bu durumda da, ülkelerin ekonomik gelişmişlik düzeyinin ve toplumsal sınıfların gelir düzeyinin önemli bir paya sahip olduğu ileri sürülebilir.

Fotoğrafın ölümü ve post-fotoğraf kültürünün doğuşu, postmodern kültürle beraber yeni sayısal teknolojilerle de ilişkilendirilmiştir (Mitchell, 1992). Görüntü kültüründeki dönüşümlerin, postmodern dönemde merkezi bir öneme sahip olduğu belirtilmiştir. Sayısal görüntü, Mitchell'in (1992:8) da belirttiği gibi postmodern dönemin çeşitli projelerine ayak uydurabilecek özelliklere sahiptir. Sayısal fotoğrafın, görüntü ve gerçek arasında kurulan ilişkiyi daha belirgin bir şekilde sarsıntıya uğrattığı belirtilmiştir (Edwards, 1998: 1). Burgin'in (1995: 68) de ileri sürdüğü gibi elektronik görüntülemenin önemi, Baudrillard'ın simulakr –orijinali olmayan kopya- olarak adlandırdığı duruma karşılık gelmektedir. Diğer yandan, bu görüş, çok fazla teknoloji odaklı olduğu ve analog fotoğrafın sadece bir özelliğine ve kullanımına değindiği için eleştirilmiştir (Manovich, 2006; Kember, 2006). Görüntü yaratma araçları değişmesine rağmen, belli estetik geleneklerin devam ettiği belirtilmiştir. Fotoğrafın yaratım

sürecinden çok kullanım alanlarına ve devam eden temsil gücüne dikkati çekenler de olmuştur (Wells, 2006: 198). Bununla beraber, teknolojik gelişmelerin daha önceki gelişmelerle ve tarihi, kültürel bağlamla diyalektik bir ilişki içinde olduğu belirtilmiştir. Sayısal görüntülerin, tarihi ve kültürel devamlılıklar içinde ve kullanıldığı bağlamlar dahilinde diyalektik bir yaklaşımla incelenmesi gerektiği ortaya konulmuştur (Lister, 2006). Daha önce de belirtildiği gibi, bağlamsal yaklaşım, herhangi bir toplumsal olgunun ya da durumun diğer olgularla ve durumlarla ilişkilendirilerek anlamlandırılmasını sağlar (Kılıç, 2008: 10).

Sayısal fotoğrafın fotoğraf-gerçeklik ilişkisine dair ortaya çıkardığı tartışma, aslında yeni bir tartışma değildir. Maniple edilmemiş, straight fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi de uzun bir süredir tartışma konusu olmuştur (Neiva, 1999: 209; Derman, 2009: 47-51). Hatta bu tartışmaların, postmodern kültür tartışmalarıyla paralel seyrettiği söylenebilir. Yeni görüntü elde etme teknolojilerinin, bu tartışmaların altını çizdiği, daha net bir şekilde görünür kıldığı ileri sürülebilir. Örneğin, yeni görüntü teknolojileri, tamamen bilgisayar ortamında gerçekçi bir görüntü yaratılmasına olanak vermektedir. Görüntünün ya da fotoğrafın nesnesinin gerçekliği üzerine yapılan tartışmaların, kişiyle ya da fotoğrafın konusuyla ve kişinin fotoğrafı kullanımıyla ilgili olan daha temel kaygıları gizlemekte olduğu belirtilmiştir (Kember, 2006: 203). Bir görüşe göre, teknolojinin sosyal ve kültürel değişimlerle ortaya çıkardığı olanaklar, fotoğraf üretimi sürecinde bilgi, güç ve öznellik konularının dönüşüme uğramasına neden olmuştur (Kember, 2006: 203). Fotoğraf nesnesinin ve fotoğrafik görüntünün nesnelliğinin ve değişmez gerçekliğinin sorgulanmasının, beraberinde, fotoğrafı üreten öznenin özerkliğinin, sosyal ve kültürel konumunun da mercek altına alınmasını getirdiği ileri sürülebilir.

Yeni görüntüleme teknolojilerinin, Batı kültürünün değerleriyle; rasyonellik ve denetleme mantığıyla ilişkili olduğu ileri sürülmüştür. Bu bakış açısı, teknolojinin tek başına belirleyen olmadığı daha geniş bir çerçeveye; Batı kültüründeki devamlılıklara ve belli alanlardaki dönüşümlere dikkatimizi çekmektedir (Robins, 1995, s.55'ten aktaran Kember: 2006, s. 206) Gerçekçi fotoğraf anlayışının, geleneksel olarak aydınlanma felsefesinin, kartezyen ikiliğin ve perspektifçiliğin ilişkili olduğu bilimsel

düşünme sistemiyle paralel ele alınması gerektiği belirtilmiştir (Kılıç, 2008: 15-24; Kember, 2006: 208; Barrett, 2006: 163). John Berger'in (1989) da belirttiği gibi,

Fotoğraf aracı 1839'da icat edilmişti. Auguste Comte da, *Pozitif Felsefeye Giriş* kitabını bitiriyordu. Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. Onları güçlendiren şey, bilim adamları ve uzmanlar tarafından kaydedilen ölçülebilir gerçeklerin, doğa ve toplum hakkında insana sunduğu toplam bilginin, insanın her ikisine de hükmedebilmesini sağlayacağına ilişkin inançtı (Berger, 1989).

Fotoğrafın kullanılmaya başladığı bu yıllarda, başka hiçbir araçla aşamayacak şekilde, gerçekliğin kaydının yapılabildiğine dair güçlü bir inanış olduğu belirtilmiştir (Neiva, 1999: 209); diğer yandan, fotoğraf eğer gerçekliği simüle ediyorsa, bu durumun, fotoğrafın hiçbir zaman gerçeklikle eş değer olmadığını gösterdiği ileri sürülmüştür. Fotoğrafik görüntü, fotoğraf aracı kullanılırken alınan teknik kararlarla -kullanılan objektif, diyafram açıklığı ya da pozlama süresi gibi- ortaya çıkmaktadır. Bir görüşe göre, XIX. yüzyılda, görsel temsil ve gerçekçilik arasında ilişki, kullanılmaya başlanan optik araçlar ve bu kullanımların ardında belirleyici olan felsefi, bilimsel, estetik söylemlerle mekanik teknikler, kurumsal gerekler ve sosyoekonomik güçlerin etkisiyle değişime uğramıştır (Crary, 2004: 20). Sayısal fotoğrafla gerçekleşenin ise, daha önce de belirtildiği gibi, gerçekliğin kurgusallığını ve anlamın değişkenliğini daha da görünür hale getirmek olduğu öne sürülebilir.

Sayısal fotoğrafın görüntü yaratımı sürecinde daha da belirgin hale getirdiği epistemolojik değişimin, görüntünün öznesi ve nesnesi arasındaki ilişkide ya da kişi ve öteki arasındaki ilişkide bir dönüşüme neden olduğu belirtilmiştir (Kember, 2006: 215). Nesne, öznenin tamamen bağımsız olarak düşünülmemektedir ve nesnenin özneye denk bir statüsü vardır. Özne-nesne arasındaki bu söz konusu ilişkinin, gerçekliğin sorgulandığı daha önceki fotoğraf deneyimlerinde de ortaya çıktığı; ancak, sayısal görüntüleme ışığında fotoğrafın ele alınmasıyla yeniden gündeme geldiği belirtilmiştir (Kember, 2006: 215).

Martin Lister (1995: 3) sayısal fotoğrafın analog fotoğraf üzerindeki etkilerinin iki temel ekseninde tartışıldığını belirtmiştir. İlk yaklaşım, yerel ve özel bir tepki olup

fotoğrafçıların geleneksel olarak yaptıkları çalışmalara dayanmaktadır. Bu yaklaşımda, fotoğraf çalışmalarına, çalışmaların anlamlarına, görüntüleri izleyen kişilerin algılama şekline yönelik tehditler olduğu varsayılmaktadır. Özellikle, basın fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğraf alanlarında çalışmalar yapanlar, yeni gelişmelerden daha çok etkilenmiş görünmektedir. Diğer yaklaşımın ise, küresel ve yeni döneme ait görüşleri kapsadığı; bilimdeki, teknolojiye ve görsel kültürdeki tarihsel değişimleri dikkate aldığı belirtilmektedir (Lister, 1995: 3).

Lister (1995: 6), teknolojinin potansiyellerinin sosyo-kültürel bağlamdan soyutlanmış bir şekilde ele alınmasının yeterli bir yaklaşım olmadığını dile getirmektedir. Teknolojinin hayatın birçok farklı alanına yönelik etkisinden bahsedilebileceği gibi, ortaya çıkışında, yapılandırılmasında ekonomik, sosyal, siyasi dinamiklerin etkisinin yadsınamaz olduğu belirtilmiştir (Lister, 1995: 6; Winston, 1996: 1-9; Crary, 2004: 20). Crary (2004: 14) de sayısal görüntüyü, tam olarak anlamlandırabilmek için teknolojik açıklamaların yeterli olmadığını; sorulması ve cevaplanması gereken birçok soru olduğunu söylemiştir: içinde bulunduğumuz dönemdeki değişimi anlamak için, görme biçimimizin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini dikkate almamız gerekmektedir. Bunun yanında, eski ve yeni görme biçimlerimizin birlikte var olma olanakları ve tüm bunların dünyayı algılama ve hissetme yeteneğimizi ne şekilde etkilediği üzerinde durulmalıdır (Crary, 2004: 14). Berger (2002: 134-135) da, eski ve yeni görme biçimlerinin manipülatif amaçlarla bir arada kullanılabileceğini reklâmlar üzerinden ortaya koymaktadır:

Yağlıboya resim, kültürel mirasın bir parçasıdır, ince zevkleri olan bir Avrupalı olduğunuzu size anımsatan bir şeydir. Böylece reklamın içine konan (bu yüzden de reklamın çok işine yarayan) sanat yapıtı birbiriyle çelişen iki şeyi aynı anda söyler bize: Zenginlik ve üstünlük gösteren o reklam ürününün hem lüks, hem de kültürel değer taşıyan bir şey olduğu imlenmiş olur (Berger, 2002: 135).

Sayısal fotoğrafik görüntünün analog fotoğrafın karşısına konumlandırılmasının, fotoğraf alanında daha önceden yapılmış olan tartışmaları hatırlattığı belirtilmiştir (Lister, 1995; Lev Manovich, 2006). Fotoğrafın gerçekliğin güvenilir bir kaydını

sağladığını ileri sürenlerle, fotoğrafın kurgulanma ve ideolojik özelliğini ön plâna çıkaranlar arasındaki tartışma, fotoğraf kullanılmaya başladığından beri süregelen bir tartışmadır. İlk görüşü savunanlar, fotoğrafın otomatik şekilde üretilmesini; ikinci görüştekiler ise, fotoğrafın üretim sürecindeki ve izlenme aşamasındaki gelenekleri, kodları, işlemleri ve bağlamları vurgularlar. Gerçekçilik vurgusu yapanlar, fotoğrafa, özellikle de geleneksel anlamda bağlılıklarını devam ettirirken; diğer görüştekiler ise yeni sayısal teknolojilerin yaratıcı olanaklarını savunmaktadırlar. Göstergebilim kuramını, fotoğrafa uygulayan Barthes (1977) ise, fotoğrafik görüntünün gösterge olarak özelliğine farklı amaçlarla vurgu yapmıştır. Fotoğrafın, gerçekliğin göstergesi olması özelliğinin, fotoğraf üretimini ve fotoğraf ürününü doğal ve gerçekçi bir süreç olarak göstererek, fotoğrafın tarihi ve kültürel anlamlarını gizlediğini belirtmiştir. Buna karşılık, fotoğrafın gerçekçilik özelliğini ön plâna çıkaran birçok kişi, fotoğrafik görüntünün, diğer temsil araçlarının yapamadığı şekilde, kültürel kodları ve amaçları bir anlamda sekteye uğrattığını belirtir. Diğer deyişle, fotoğraf, mekanik ve optik özelliklerinden dolayı, diğer araçların ulaşamadığı bir nesnellik ve gerçekçilik seviyesine ulaşabilmektedir. Bu görüşle, sayısal teknolojinin yaratıcı olanaklarını vurgulayan görüş, teknolojiye yaptıkları vurgu açısından örtüşmektedir.

Fotoğrafın teknolojik yönünü öne çıkarıp sosyal ve kültürel anlamlarını bir tarafa bırakmak fotoğrafı anlamlandırmada yeterli bir görüş sağlamayacaktır. Bu tür yaklaşımların, fotoğrafın bir ortam olarak temel ve kapsayıcı özelliklere sahip olduğunu gösterme çabaları olduğu söylenebilir. Diğer yandan John Tagg (1988: 14-15), fotoğrafı, kuşatıcı bir tarihe sahip tek ortam (medium) olarak düşünmek yerine, farklı tarihçeleri ve kullanımları olan bir ortam olarak ele almanın daha yararlı olduğunu belirtmiştir. Fotoğrafın geleneksel tarihi, edebiyat ya da sanat tarihi gibi yazılmıştır. Fotoğrafın tarihini, yazının tarihi gibi düşünmenin daha sağlıklı bir yaklaşım olacağı ortaya konulmuştur. Dolayısıyla, Tagg'ın (1988), fotoğrafı, birbirinden farklı çalışmalarda ve birbirinden farklı amaçlarla kullanılan bir teknik olarak ele aldığı söylenebilir.

Lister'a (1995: 12) göre, fotoğrafik görüntülerle karşılaştığımız ortamların sosyal ve teknolojik boyutları üzerine düşündüğümüzde, analog ve sayısal fotoğraf arasındaki farklılıklar görmezden gelinebilecek ölçüde silinmektedir. Lister (1995) burada,

fotoğrafların kullanımı ve anlamlandırılması noktasında büyük farklılıklar olmadığına dikkatimizi çekmektedir. Sayısal fotoğraf teknolojisi, fotoğrafın üretilme biçimini değiştirmiştir. Fotoğrafın kullanım ve izlenme süreçlerinde ise, aynı boyutta bir fark görülmediği belirtilmiştir; ancak, bu noktada, günümüzde yaygın bir kullanıma sahip olan sosyal medyanın, fotoğrafik görüntünün izlenme süreçlerini nasıl etkilediği hesaba katılmalıdır. Bununla beraber, fotoğrafların çok nadiren tek başlarına görüldüğü; yazı ve grafik gibi diğer gösterge sistemleriyle beraber kurgulandığı ileri sürülmüştür (Lister, 1995: 12). Sayısal fotoğraf döneminde ise, fotoğrafik görüntünün çeşitli görsel ürünlerle daha çok bir arada yer aldığı gözlemlenmektedir.

Sayısal fotoğrafla birlikte, belgesel fotoğraf ve basın fotoğrafçılığı türünde eser sahipliği ve doğruluk ilkelerine bağlılığın arttığı; *çoklu ortam* çalışmalarında ise, etkileşim olanaklarının vurgulanıp ve orijinallik, biriciklik ve eser sahipliği kavramlarının otoritesini kaybeder hale geldiği belirtilmiştir (Lister, 1995: 15-16). Sayısal fotoğraf çalışmalarının daha da yaygınlaştığı 2010'lu yıllarda, eser sahipliği, yaratıcılık, orijinallik gibi modern döneme ait kavramlar, daha da etkisini kaybetmeye başlamıştır. Sayısal fotoğrafın gerçeklikle ilişkisine odaklanan Mitchell (1992), *post-fotoğrafın* ya da sayısal fotoğrafın post-yapısalcılıkla paralel bir şekilde geliştiğini dile getirmiştir. Sayısal görüntünün açık uçluluğuna ve sınırsız şekilde manipüle edilme olanaklarına değinmiştir. Bu durumun, geleneksel olarak fotoğrafik görüntünün temsil ettiği nesneyle ya da sahneyle olan birebir ilişkisine zıt bir durum teşkil ettiğini belirtmiştir (Mitchell, 1992: 7). Sayısal görüntünün bu özelliğine benzer bir şekilde, postyapısalcı dil kuramında da göstergelerin çok anlamlılığına ve karşılıklı bağımlılığına vurgu yapılmaktadır (Kumar, 1995: 157-158; Sarup, 2010: 54).

William J. Mitchell'in (1992) analog ve sayısal teknolojiler arasındaki ayrımları dile getirdiği *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* çalışmasındaki yaklaşımlarına Lev Manovich tarafından eleştiriler getirilmiştir. Manovich (2006), sayısal medyanın analog teknolojilerle devamlılık içinde geliştiğini savunmaktadır. Mitchell'in dile getirdiği temel farklardan biri, analog ve sayısal teknolojilerde asıl ve kopya görüntü arasındaki ilişkidir. Mitchell'e göre, analog fotoğraflar kopyalandıklarında, tonal anlamda değer kaybına uğrarlar; ancak sayısal bir görüntünün bininci kopyasıyla aslı arasında hiçbir fark yoktur (Mitchell, 1992: 6).

Dolayısıyla, sayısal görüntü döneminde “bir görüntü dosyası sonsuz sayıda kopyalanabilir ve kopya, aslından ancak tarihiyle ayırt edilebilir; çünkü hiçbir kalite kaybı yaşanmaz (Mitchell, 1992: 49). Manovich (2006: 243) ise, sayısal görüntülerin kopyaları arasında, geleneksel fotoğrafın kopyaları arasında olduğundan daha fazla değer ve bilgi kaybı olduğunu ileri sürmektedir. Tek bir sayısal görüntü, milyonlarca pikselden oluşmaktadır. Bu verinin tümü, herhangi bir bilgisayarda oldukça geniş bir saklama alanı gerektirmektedir ve başka bir ağa göndermek de çok zaman almaktadır. Dolayısıyla, sayısal görüntünün elde edilmesini, saklanmasını, değiştirilmesini ve gönderilmesini sağlayan ve şu an kullanılmakta olan yazılımlar ve donanımlar, bilgi ve değer kaybına yol açan sıkıştırma işlemi kullanmaktadır (Manovich, 2006: 243).

Mitchell’e (1992) göre sayısal fotoğrafın, analog fotoğraftan ayrıldığı bir diğer nokta ise yapısındaki değiştirilebilirlik özelliğidir. Görüntülerin değiştirilmesini, birleştirilmesini ve analiz edilmesini sağlayan sayısal araçlar, sayısal sanatçı için boyalar ve fırçalar gibidir (Mitchell, 1992: 7). Mitchell (1992: 4), fotoğraf ve sayısal görüntü arasındaki bu farklılığa dayanarak, kültürel olarak birbirinden farklı iki tür algılamının ortaya çıktığı sonucuna varmıştır: manipüle edilmelerindeki güçlük nedeniyle, fotoğraflar, nesnelerin gerçeğe uygun kayıtları olarak düşünülebilirken; sayısal görüntüler, değiştirilebilirlik özelliklerinden dolayı kurgusal ve belgesel ya da fotoğraf ve çizim arasındaki ontolojik ayrımın sorgulanmasına neden olurlar. Bununla beraber, Mitchell’a (1992: 7) göre, sayısal görüntüde gösteren ve gösterilen arasındaki temel ilişki de belirsiz hale gelmiştir.

Manovich’e (2006: 244) göre Mitchell, temel olarak, gerçekçi resim geleneğiyle analog fotoğraf teknolojisini özdeşleştirirken; montaj ve kolaj geleneğiyle de sayısal görüntüyü eşleştirmiştir. Böylece, “Robert Weston¹ ve Ansel Adams’ın fotoğraf çalışmaları, XIX. ve XX. yüzyıl gerçekçi resimleri ve İtalyan Rönesansı resimleri analog fotoğrafın temelini teşkil ederken; Robinson’un ve Rejlander’ın fotoğraf bileşimleri, konstruktivist montaj, çağdaş reklamcılık görüntüleri (konstruktivist tasarıma göre yapılan) ve XVII.

¹ Manovich, L. (2006). “The paradoxes of digital photography” adlı makalesinde Ansel Adams ile beraber Robert Weston adlı bir fotoğrafçıdan söz etmiştir. Yapılan araştırmalar sonucu, söz konusu fotoğrafçının Edward Weston olduğu düşünülmektedir; ancak, alıntı doğrudan yapıldığı için, bu ad, metin içinde olduğu gibi korunmuştur.

yüzyıl Hollanda resim sanatı sayısal görüntünün temeli haline gelmektedir” (Manovich, 2006: 244-245). Diğer deyişle, Mitchell’in (1992: 1-8) analog ve sayısal görüntü teknolojilerinin kökeni olarak dile getirdiği ayrımlar, tarihteki iki farklı görsel kültür geleneğine işaret etmektedir. Kısaca, Manovich’e göre sayısal fotoğraf, *normal* manipüle edilmemiş fotoğrafı ortadan kaldırmamıştır; çünkü *normal* fotoğraf tarihte hiç var olmamıştır (Manovich, 2006: 244-245). Mitchell’in dile getirdiği anlamda *normal* fotoğrafın var olduğu ileri sürülse bile söz konusu fotoğraf kullanımının, geniş bir fotoğraf geleneğinin kollarından biri olduğu söylenebilir. Sonuç olarak, fotoğraf hangi amaçlarla ve düşünceyle üretilmiş olursa olsun, sayısal görüntü teknolojilerinin, fotoğrafı, geniş kitlelerce yeni medya ortamlarında paylaşılan sanatsal bir ifade ve iletişim aracı haline getirdiği ve bu durumun da yeni izleme süreçlerini beraberinde getirdiği ileri sürülebilir.

2.3.Yeni Medya ve Fotoğraf

Yeni medya, sadece herhangi bir sembolik içeriği aktarmak ya da katılımcıları etkileşimli bir ortamda birbirine bağlamak için uygulanan teknolojiler olarak anlaşılmamalıdır. Yeni medya, aynı zamanda yeni teknolojiyle etkileşim halinde olan toplumsal ilişkileri kapsamaktadır (Winston, 1996: 1-9; Oskay, 2010: 214, McQuail, 2000: 123-125). Yeni medyanın toplumsal ve kültürel bağlamda değişiklikler yarattığı kabul edilebilirse de bu değişimlerin, toplumsal yapının temel niteliklerinde, işbölümünün yol açtığı toplumsal farklılaşmada, üretim biçiminde ve ilişkilerinde köklü değişiklikler yaratmadığı belirtilmiştir (Oskay, 2010: 214). Buna rağmen, yeni iletişim teknolojilerinin etkileri, XXI. yüzyılda, sosyal ve kültürel alanda devam etmektedir (McQuail, 2000; Rayner vd., 2004: 217-230). Devam eden bu durum, yeni medyaya dair yeni bir kuram üretmenin güçlüğüne ortaya koymaktadır. Yine de, yeni medyayı, eski kitle iletişim araçlarından ayıran, sayısallaşma, etkileşimli ortam, teknolojik araçların birleşmesi, kitlelerin değil, kişilerin ya da yerel grupların odak hale gelmesi gibi özelliklerinden söz edilebilmektedir (Rayner vd., 2004: 220-221; McQuail, 2000: 124-128).

Manovich (2001: 19) ise, yeni medyanın bilgisayar merkezli olduğunu vurgulayıp, XXI. yüzyılda bir tür *yeni medya devrimi* yaşandığını belirtmiştir. Bilgisayarın yarattığı

etkiyi XIV. yüzyılda matbaanın ve XIX. yüzyılda fotoğrafın etkisiyle karşılaştırmıştır. Bilgisayar temelli yeni medyanın etkisi, Manovich'e (2001: 19) göre, matbaa ve fotoğrafın yarattığı etkiden çok daha derindir. Matbaa, kültürel iletişimin sadece bir aşamasını etkilemiştir- medyanın dağıtımı; benzer şekilde, fotoğraf da sadece bir kültürel iletişim türünü-durağan görüntüler- etkilemiştir. Buna karşın, *bilgisayar medyası devrimi*, alımlama, manipülasyon, saklama ve dağıtım olmak üzere iletişimin her aşamasını ve metinler, durağan görüntüler, hareketli görüntüler, ses ve uzamsal yapılar olmak üzere bütün medya türlerini etkilemiştir (Manovich, 2001: 19)

Yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin en önemli özelliklerinden biri, birçok araştırmacıya göre, sayısallaşmadır (McQuail, 2000: 118; Rayner vd., 2004: 249-250; Lister, 1995: 15-17; Mitchell, 1992: 8). Bu teknoloji sayesinde bütün metinler; diğer deyişle, kodlanmış ve kaydedilmiş bütün sembolik ürünler, ikili koda indirgenip aynı şekilde üretilirler, dağıtırlar ve saklanırlar. Bu durumun, medya kurumları açısından ortaya çıkardığı sonuç, var olan medya yapılanmalarının organizasyon, dağıtım, alımlanma ve düzenlenme açısından bir noktada birleşmeleridir (McQuail, 2000: 118). Diğer yandan, geleneksel kitle iletişim araçlarının, farklı biçimlerde varlığını sürdürdüğü; yeni elektronik medyanın ise var olan medya ortamının tamamen yerini almaktan çok, bu ortama katıldığı ileri sürülmektedir (McQuail, 2000: 118).

Bu noktada, eski ve yeni iletişim araçları arasındaki ilişkiyi ortaya koymak için kullanılan *remediation* terimine ve kullanım şekline bakmakta yarar vardır. *İyileştirme, düzeltme* anlamlarına gelen *remediation* terimi, Levinson (1998) ve daha sonra Bolter ve Grusin (2000) tarafından kullanılmıştır. Levinson (1998), *remediation* terimini bir aracın, diğer bir aracı geliştirmesini anlatmak için kullanmıştır. Levinson için *remediation* amaca dayalı evrimi anlatmaya yarar; diğer deyişle, yeni medyanın, bir önceki medyayı geliştirmesini ifade eder. Yazı, konuşmayı; video kayıt cihazı, televizyonu kalıcı hale getirmiştir; hiper metin, yazıyı daha etkileşimli hale getirmiştir. Levinson'un (1998: 104-114) tanımladığı gelişim, ilerlemeci bir yön izlemektedir. Bolter ve Grusin (2000: 59), Levinson'dan farklı olarak, eski ve yeni medya arasındaki ilişkinin, her iki yönde olabileceğini ortaya koymuşlardır. Daha açık söylemek gerekirse, eski iletişim araçları, yenilerini yeniden şekillendirebilir. Yeni medya, her

zaman eski medyanın yerini almaz; çünkü reforme etme ve yeniden şekillendirme süreci karşılıklıdır.

Özellikle İnternette bütünleşen yeni medyayı farklı şekillerde tanımlama girişimi olmuştur (McQuail, 2000, 127; Castells, 2008: 58-66; 459-475; Rayner vd., 2004: 223; Poster, 1999: 15; Livingstone, 1999: 65). Diğer yandan, gelecekteki kullanımları ve kurumsal yapılanması açısından belirsizlikler söz konusu olduğu için çerçevesi belli olan bir tanımlamaya ulaşıldığını söylemek zordur. Örneğin Poster'a (1999: 15) göre, radyo, film ve televizyonu birleştiren ve hemen her yere yayımını sağlayan İnternet, basım-yayın kurumlarının sınırlarını aşmaktadır. İnternet, birden çok insanın karşılıklı iletişimini olanaklı kılarak; kültürel ürünlerin alımlanmasını, değiştirilmesini ve yeniden dağıtımını aynı anda sağlayarak; anında küresel çapta iletişim sağlayarak; modern-geç modern özneye, bir ağla birbirine bağlı olan bir araç sunarak diğer iletişim araçlarından ayrılmaktadır. Livingstone (1999: 65) ise, İnternet teknolojisinin yeni tarafının, kitle iletişim araçlarının yeni özelliklerini *etkileşim* özelliğiyle birleştirmesi olduğunu ileri sürmüştür. Bu özellikler, içeriğin sınırsız çeşitliliği, izleyenin erişim olanağı ve iletişimin küresel boyutu olarak ortaya konulmuştur. Bu noktada, yeni medyanın, eski medyanın yerini almaktan çok, onun kullanımını genişlettiği ileri sürülebilir.

Yeni medya ve eski medya arasındaki farklılıklar, geleneksel kitle iletişim araçları yapılanmasındaki ve yeni medyadaki temel roller ve ilişkiler karşılaştırıldığında daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Eser ya da ürün sahipliği konusuna baktığımızda, yeni medyanın eser sahibi olmak için daha çok olanak sunduğu belirtilmiştir (McQuail, 2000: 119); ancak, özel bir mektup ya da şiir yazmanın ya da fotoğraf çekmenin ve bunları İnternette yayınlamanın tam bir eser sahipliği kabul edilip edilmeyeceği tartışmalıdır. Geniş kesimler tarafından tanınma ve saygı görme şartlarının yeni teknolojiyle beraber değişmediği; kitle iletişim araçlarının işbirliği olmadan yalnızca İnternet üzerinde ünlenmenin, istisnalar söz konusu olsa da güç olduğu ileri sürülmüştür (McQuail, 2000: 120). Bu noktada, Andy Warhol'un 1968'de söylediği "Gelecekte, herkes on beş dakikalığına ünlü olacak" sözü akla gelmektedir. İnternetin sağladığı olanakların bu kehaneti bir ölçüde gerçeğe dönüştürdüğü söylenebilir. Yayıncıların rolü ise, daha belirsiz hale gelmesine rağmen genel itibariyle çok değişmeden devam etmektedir. Yeni medya, blog, Web sitesi gibi alternatif yayımlama biçimleri

sunmaktadır. Geleneksel basım-yayına bir yandan yeni zorluklar, bir yandan da yeni olanaklar getirmektedir. Yapım ve dağıtım rolleri çok çeşitlenmiştir. Yeni medyayla beraber, bu alanda büyük bir değişim olduğu söylenebilir. İşlevlerin ve rollerin birleşme sürecinin, var olan birçok işlev ayrımını ortadan kaldırdığı belirtilmiştir (McQuail, 2000: 120). Kitle iletişim araçları, fiziki olarak dağınık bölgelere aynı zamanda erişebilmek için zaman ve mekân engellerini ortadan kaldırmak üzere organize edilmişti. Yeni medya sürecinde, söz konusu engellerin temel düzeyde çözüldüğü söylenebilir. Diğer yandan, İnternetin organizasyon biçiminin, temelsiz ve parçalı karakterinin, kurumsallaşmış yapılara bir tehdit teşkil ettiği de belirtilmiştir (McQuail, 2000: 120).

Yeni medyayla beraber, seyirci ya da izleyen rolünde değişimler olduğu öne sürülmüştür (Rice, 1999). Bu görüşe göre, seyirci artık bir kitlenin parçası değildir; kendi seçtiği ağı, özel bir topluluğun parçasıdır ya da bireydir (Castells, 2008: 452-458). Bunun yanında, seyircinin eylemi alımlamadan, araştırmaya, danışmaya ve etkileşimde bulunmaya doğru bir değişim göstermiştir. Bunlara rağmen, kitle seyircisinin varlığını sürdürdüğü de belirtilmiştir. Rice (1999: 29) seyircinin, genişleyen boyuttaki seçenekler karşısında yaşadığı paradoksa değinmektedir. Şu anda bireyler, daha çok seçim yapmak, bilgi sahibi olmak ve iletişimi anlamlandırabilmek için daha çok çaba sarf etmek zorundadırlar. Etkileşim ve seçenek bolluğu, evrensel düzeyde yeni medya tarafından sunulan bir olanak olarak görülmeyebilir; birçok insanın bu tür işler için ne enerjisinin, ne isteğinin, ne gereksiniminin, ne de yeterli eğitiminin olduğu ileri sürülmüştür (Rice, 1999: 29). Sonuç olarak, eski ve yeni medya yapılanmalarındaki roller karşılaştırmasında, eser sahipleri ve seyircileri etkileyen genel bir özgürlük ortamından söz edilebilir. Rice (1999: 29), yayımcı, yapımcı, tüketici ve eleştirmen arasındaki sınırların bulanıklaştığını söylemektedir. Bu bağlamda da, genel bir rol erimesinin, özel olarak uzmanlaşmış medya etkinlikleri kurumsallığının ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu etkinliklerin, kurumsal bir kimlik paylaşmadan, ya farklı teknolojilere ya da belli kullanım ve içeriğe dayalı olabileceği belirtilmiştir; bunun da zamanla, kitle iletişim araçlarının ortadan kalkmasını gündeme getireceği ileri sürülmüştür (Rice, 1999). Yeni medyanın söz konusu işlevi, Haziran 2013 İstanbul Gezi Parkı'nda başlayıp Türkiye'nin birçok iline yayılan protesto olaylarının nakledilmesinde de gözlenmiştir. Bu direnişe dahil olan ve görüntülerle, videolarla kaydını tutan birçok

kişi, sosyal medya ağlarını kullanarak bu kayıtları yerel ve küresel çapta paylaşmıştır. Yurdalan'ın (2014: x) da bu dönemin görsel kaydını tutan kişilerle yaptığı görüşmelerden oluşan kitabı *Bir İsyanı Fotoğraflamak*'ta belirttiği gibi; “Şimdiye kadar yaşadığımız toplumsal hareketler içinde en geniş etkiyi geleneksel medyada olduğu kadar alternatif mecralarda dolaşan görüntüler yarattı.” Özetle, bu dönemde, medya çalışanları dışında herhangi bir kuruma bağlı olmayan sıradan bireylerin, akıllı telefonlarını kullanarak saptadığı ve sosyal ağlarda paylaştığı görüntüler, paylaşılma hızıyla, yaygınlığıyla ve olayları yerinden aktarmasıyla ana akım medyaya bir alternatif teşkil etmiştir. Sonuç olarak, bu örnek, iletişim alanında kurumsal bir kimliğe sahip olmasa da gelişmiş iletişim teknolojilerine sahip olan sıradan bir bireyin, haber üreticisi ve yayımcısı konumuna gelebileceğini göstermektedir.

Diğer bir görüşe göre de, yeni elektronik medya teknolojilerinin, toplumların karşılıklı bağlılıklarını arttırdıkları ileri sürölmektedir (Castells, 2008). Neuman (1991: 12), yeni medyanın en önemli özelliğinin bir aracı diğerine bağlaması olduğunu belirtmiştir. Buna ek olarak, sesli, görüntölü ve elektronik metinlere dayalı karşılıklı iletişim ağının, evrensel düzeyde bir evrim geçirdiğini öne sürmüştür. Bu durum, kitle iletişimiyle kişilerarası iletişim arasındaki ayrımın silinmesine neden olmaktadır. Everett Rogers'a (1986: 9) göre ise, yeni teknolojinin üç temel özelliği şunlardır: 1) Etkileşime dayalı olması; 2) Bireyselleştirilmiş; diğer deyişle, kitlesellikten uzaklaşmış olması ve 3) Eş zamanlı olmaması (zamana bağlı olmaması anlamında). Farklılıklara rağmen, *yeni medya* satış, reklâmcılık, propaganda, ikna ve diğer kullanım amaçları açısından eski medya ile benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla, kullanım amaçları açısından bir birleşmeden söz edilebileceği öne sürölmüştür (McQuail, 2000: 124).

Yeni medya kuramlarının, enformasyon toplumu ya da post-endüstriyel toplum kavramlarıyla da ilişkili olduğu belirtilmiştir (McQuail, 2000: 120). Post-endüstriyel toplumun temel özelliğinin, ekonomide hizmet sektörünün, tarımdan ve endüstriyel üretimden daha ön plâna geçmesi olduğu ileri sürölmüştür (Bell, 1973). Bu durum da, enformasyona dayanan işlerin ekonomide daha önemli hale gelmesine işaret etmektedir. Özellikle bilgisayar teknolojisi kullanılarak her türlü bilginin üretilmesi ve dağıtılması, ekonominin ana bölümünü oluşturmaktadır (Bell 1973). Bazı yazarlar ise (Van Dijk, 1999; Castells, 2008), enformasyon toplumu yerine, ağ toplumu ifadesini kullanmayı

tercih etmektedirler. Van Dijk (1999) modern toplumun, ağ toplumuna dönüşmeye başladığını ileri sürmüştür. Yüz yüze olan sosyal iletişim ağlarının yerini alan ya da bunları tamamlayan medya ağıyla ilişkilerini organize eden bir toplum yapısının ortaya çıkmaya başladığı öne sürülmüştür.

Kitle iletişim araçlarıyla ilgili eski kuramların, belli konularda yeni medyanın özelliklerini karşılamadığı ileri sürülmüştür. İktidar ve sahiplik konularının bu özellikler arasında yer aldığı belirtilmiştir (McQuail, 2000: 125). *Yeni medyayı* sahiplik ve iktidarın kullanımı konularıyla ilişkili olarak konumlandırmak güçleşmiştir. Yeni medya araçlarının, sahiplik konusunda açık bir şekilde tanımlanabilir ve erişimin tekelleşmiş olmadığı belirtilmiştir (McQuail, 2000: 125). Bu noktadan hareketle, içeriğin ve bilgi akışının kolaylıkla kontrol edilebildiği söylenemez; çünkü bilgi ve iletişim akışının, her zaman, dikey yönlü ya da merkezden çevreye bir yön izlemediği bilinmektedir. Erişim, bir ağ içinde, gönderici, alıcı ya da katılımcı olan herkese açıktır. Bu durum, düzenlemeyi ve kontrolü de güçleştirmektedir; ancak, yeni medyayı belirli kanunlarla, düzenlemelerle ve daha güçlü bir sosyal kontrolle denetlemeye yönelik önemli adımların atılmaya başlandığı da dile getirilmiştir (McQuail, 2000: 125).

Yeni iletişim teknolojilerinin, küreyerelleşme olgusuyla ilişkili olduğu ve bu durumu pekiştirdiği ileri sürülebilir. Eski kitle iletişim araçlarının, ulus devleti, şehir yapılanmasını ya da herhangi bir idari yönetimi temel aldıkları belirtilmiştir (McQuail, 2000: 124). Kimlik ve bağlılık, büyük ölçüde coğrafi olarak tanımlanmıştır. Bu durum, diğer başka etkenler yanında fiziki mesafeyle ve zamanla sınırlanmış olan teknolojinin biçimiyle ilgiliydi. Yeni medya ise, bilindiği üzere, erişim konusunda coğrafi sınırlamalara bağlı değildir (McQuail, 2000: 125). Lindlof ve Schatzer (1998) de, bilgisayarla dolayımlanan iletişimin, diğer medya araçlarının sağladığı iletişimden farklı olduğunu ileri sürmektedirler; çünkü kısa süreli ve çok biçimli bir karaktere sahip olduğundan kullanımla ilgili çok az kural gerektirmektedir. Bunun dışında, içerik, kullanıcı tarafından ileri düzeyde manipüle edilebilmektedir. Özetle, yeni medya, kaynağın mekânının önemsiz hale gelmesi, paylaşımlı öğrenme imkânları, coğrafi sınırlar olmadan kültürler arası iletişim gibi sosyal olanaklar sağlamaktadır.

Yeni medyanın kapsadığı çeşitlilik ve halen değişen özellikleri nedeniyle, sonuçları ve etkileri üzerine net bir kuram oluşturmak güç görünmektedir; ancak, yeni medyanın kullanım, içerik ve bağlam anlamında dört temel kategoriye ayrılabilceği belirtilmiştir (McQuail, 2000: 127): kişilerarası iletişim medyası; etkileşimli oyun medyası; enformasyon araştırma medyası; kolektif katılımlı medya. Bu farklı kullanımlar ve içerikler üzerinden yeni medyayı, eski medyadan ayıran belli değişkenler ve özellikler ortaya konulabilir: Öncelikle, yeni medyayla beraber, etkileşim derecesinin ve sosyalleşebilme olanağının arttığı söylenebilir. Yeni medyanın, kullanıcıya sağladığı özerklik olanağı da, daha önce belirtildiği gibi, dikkate değer bir özelliktir. Bu özellik, kullanıcının, içeriği denetleyebilme derecesine karşılık gelmektedir. Yeni medyanın bir diğer özelliği ise etkileşimli oyun ve eğlence olanağıdır. Bir başka ayırıcı özelliği ise, kişiselleştirilebilme yönüdür. Bu özellik de, içeriğin ve kullanımın, kişiselleştirilip benzersiz hale getirilebileceğine işaret etmektedir (McQuail, 2000: 127-8).

Morris ve Ogan (1996) da, İnternet'i yeni bir iletişim teknolojisi olarak ve izleyen açısından tanımlamaya çalışmışlardır. Karşılaştıkları zorluk, İnternet'in çok parçalı yapısı ve yazılı, sözlü, görüntülü olmak üzere çok farklı türlerde iletişim deneyimi sunması olmuştur. Yeni bir araç olan İnternet'in kurumsal özelliklerinden söz etmek güç görünmektedir. Diğer yandan, İnternet'in belirtilen etkileşim ve sosyalleşme potansiyeli, belirtildiği üzere, tartışmalı bir konudur (Morris ve Ogan, 1996). İnternet'in, insanları diğer insanlara bağladığı doğrudur da, kullanım sırasında kişiler yalnızdır; genellikle de bireysel tercihler ve tepkiler belirleyicidir.

Yeni özellikler gösteren ve farklı kullanımlara sahip olan sayısal fotoğrafı ise, teknolojik belirlenimci (determinist) bir yaklaşımdan çok, *remediation* teriminin işaret ettiği gibi, eski ve yeni araçların karşılıklı ilişkisi; devamlılıklar ve farklılıklar bağlamında ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Sayısal görüntünün ortaya çıkışı, kimilerine göre, fotoğrafın görsel dünyadaki hegemonyasını sarsma olanağına sahip; fotoğrafik nesnellikle ilgili düşünceleri yapıbozuma uğratan ve gittikçe daha da kemikleşen bir resim geleneğine direniş gösteren bir fırsat olarak algılanmaktadır (Mitchell, 1992: 8) Her ne kadar fotoğraf, ilk ortaya çıkışından itibaren kitleler için kullanılan bir araç olsa da (Rosenblum, 1997), yeni iletişim teknolojileri, herhangi bir fotoğrafın hızlı bir şekilde yaygınlaşmasını gündeme getirmiş; aracı ve nesnesini

dönüştürerek, aynı zamanda her yerde bulunan bir nesne haline getirmiştir. Yerel ve gündelik fotoğraflar, küresel çapta dolaşıma girme şansına sahip olmuştur. Diğer yandan, Bolter ve Grusin (2000: 17) ise sayısal fotoğrafa, özellikle üretim süreci açısından, farklı bir konum atfetmeyerek geçmişten günümüze bütün görsel medya araçlarının, özellikle perspektif resminin, fotoğrafın, film ve televizyonun ve yeni sayısal medyanın *immediacy* ve *hypermediacy*; *şeffaflık* ve *opaklık* özellikleri arasında gidip geldiğini belirtmişlerdir.

Şeffaflık yöneliminin sanat tarihinde uzun bir tarihi vardır. Rönesans'tan beri, Batı görsel ve yazılı temsil geleneğinin temel özelliği olagelmıştır. İlk görsel medya araçları, lineer perspektif, silme, anıdalık gibi tekniklerle şeffaflığı bir estetik değer olarak ortaya koymuşlardır (Bolter ve Grusin, 2000: 24). Söz konusu tekniklerin, sayısal teknolojiye de kullanıldığı belirtilmiştir (Bolter ve Grusin, 2000: 24) . *Silme* ile kastedilen, fırça darbelerinin fark edilmeyecek hale getirilmesidir. *Anıdalık (Immediacy)* ile kastedilen ise lineer perspektif tekniğini otomatikleştirmektir. Fotoğraf, mekanik ve kimyasal bir işleyişe; diğer deyişle, otomatik bir yapıya sahip olmasıyla, sanat ürününün yaratım sürecini ve sanatçısını gizlemeye yönelik ve dolayısıyla da esere şeffaflık kazandırmaya yönelik eski geleneği devam ettirmekteydi (Bolter ve Grusin, 2000: 25-26). Sayısal fotoğrafla beraber ise, ürünün kurgusallığının vurgulandığı, opaklık özelliğinin öne çıktığı söylenebilir. Diğer yandan, bu durumun sayısal teknolojinin doğrudan getirdiği bir özellik olmaktan çok, XXI. yüzyılın sosyo-kültürel ortamından kaynaklandığı ileri sürülebilir.

Sonuç olarak, yeni medyanın en önemli özelliklerinin bilgisayar teknolojisiyle beraber sayısallaşma; radyo, film, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının birleşmesi ve *çoklu ortamların* ortaya çıkması; İnternet'in sağladığı yeni iletişim olanaklarıyla birlikte seyircinin edilgen bir konumdan daha etkin; etkileşimde ve müdahalede bulunabildiği bir konuma geçmesi olduğu söylenebilir. XXI. yüzyılda fotoğraf, çoğunlukla, sözü edilen bu yeni medya ortamında üretilmekte, manipüle edilebilmekte, paylaşılmakta, saklanmakta, diğer *medium*larla birleştirilebilmekte, önceden üretilmiş fotoğraflarla beraber kullanılabilmekte ve farklı coğrafyalardan izleyenlerin seyrine sunulabilmektedir.

2.4. Özdüşünümsel Yaklaşım ve Fotoğraf

Küreyerelleşme, postmodernizm ve yeni medya bağlamında görsel çalışmalara, bu çalışma özelinde de fotoğrafa yönelik değerlendirmelerin, bütün bu süreçleri de dikkate alan eklektik bir yol izlemesi gerektiği düşünülmektedir. Gillian Rose'un *Visual Methodologies* (2002; 2012) (*Görsel Yöntembilimler*) adlı çalışması, bu konuda yol gösterici olmuştur. Rose'a (2012: 19) göre, bir görüntünün değerlendirilmesinde üç temel alan, öne çıkmaktadır: görüntünün üretim alanı, görüntünün kendisi ve görüntünün ne şekillerde ve kimler tarafından izlendiğiyle ilgili olan izleyici alanı (Rose: 2012: 19). Söz konusu alanlardan sadece birine odaklanmak, görüntüyü, bu çalışma bağlamında ise fotoğrafı, bütün yönleriyle değerlendirememek anlamına gelecektir. Dolayısıyla, fotoğrafın değerlendirilmesi sürecinde, bu üç alanın birlikte ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

Bunun yanında, fotoğraf izleyicileri dışında eleştirmenlerin ve araştırmacının da özdüşünümsel bir yaklaşımla değerlendirme sürecine dahil olması, değerlendirme çalışmasının, uygulayıcıların kişisel ve sosyal özelliklerinden ayıramayacağını göstermiş olacaktır. Rose'a (2002: 200-201) göre, izleyici alanıyla paralel bir şekilde, daha önceki birçok çalışmada dikkate alınmayan bir diğer konu da araştırmacının *özdüşünümselliği* (*self-reflexivity*) konusudur. Rose, görüntüyü, herhangi bir nitel araştırmadaki bir örneklem olarak ele almış ve görüntünün anlamını ortaya koymaya çalışan kişiyi de bir araştırmacı olarak tasarlamıştır. Araştırmacının *öz-düşünümselliği*; diğer deyişle, araştırmacının süreç içinde araştırdığı nesneyle ve araştırmaya katılanlarla ilişkisinin ortaya konulması, bütün araştırma sürecine ve bulgularına yeni bir boyut katmış olacaktır.

2.4.1. Özdüşünümsel yaklaşımın kökeni

Özdüşünümsellik (*self-reflexivity*) teriminin etimolojisine bakıldığında Latince kökenli *reflexio*, *reflectere* terimlerinden kaynağını aldığı ve geriye doğru eğilmek, bükülmek anlamlarına geldiği görülmektedir. Matematikte, felsefede, dilbilimde, sosyolojide, antropolojide, güzel sanatlarda kullanıldığı belirtilmektedir (Pearson ve Simpson, 2001: 377). Merriam-webster sözlüğüne göre ise ilk bilinen kullanımı 1933 yılına aittir ve bu sözlüğe göre *self-reflexive* terimi, kendi kurmaca yapısına gönderme yapma özelliğiyle

dikkati çeken eserler için kullanılan bir sıfat olarak açıklanmıştır. Johnson'a (2000: 255) göre ise, düşünümsellik, kişilerin ya da kuramların kendilerine gönderme yapmalarına işaret etmektedir. Örneğin, bilgi sosyolojisinde temel düşünce, bütün bilginin, nesnel ve dışsal bir gerçeklik olarak var olmaktan çok, toplumsal olarak yapılandırıldığına dayanmaktadır. Söz konusu yaklaşım, kişilere uyarlandığında ise, düşünümsellik, kişilerin kendisini başka biri gibi düşünme yeteneğine işaret etmektedir (Johnson, 2000: 255).

Düşünümsellik (reflexivity) terimi, görsel-işitsel ürünlere uyarlandığında ise bir film ya da televizyon metninin kendi kurgusallığına ilgiyi çekmesi özelliğine gönderme yapmaktadır. Metinlerin birer temsil olduklarının kabul edilip, üretimlerinin arka plânının ve kökenlerinin ortaya serilmesi işlemi olarak tanımlanmaktadır (Pearson ve Simpson, 2001: 377). Görsel-işitsel ürünlerde düşünümsel bir yaklaşım ortaya konulmasını sağlayan birçok araçtan bahsedilmiştir: yabancılaştırma, yarıda kesme, kesintililik gibi. İzleyenin kurgusal bir ürün izlediğinin farkına vardırıan her türlü biçimsel araç, düşünümselliğe katkıda bulunmaktadır. Diğer düşünümsel stratejiler arasında, seyirciye kamera, mikrofon, ışık gibi yapım araçlarını göstermek ve böylelikle, yapım araçlarına ve süreçlerine dikkati çekmek yer almaktadır. Söz konusu metinsel odaklanma sayesinde, aracın kendisi asıl ilgi kaynağı haline gelmektedir. Örneğin, Dziga Vertov'un *Man with a Movie Camera* (1929) filminde film yapım aracı gösterilirken dikkatler filmin yapım sürecine çekilmektedir. Görsel-işitsel alanda, çerçeve içinde çerçeve, film içinde film, sürecin ve aracın gösterilmesi gibi birçok meta-sinemasal ya da düşünümsel aracın kullanıldığı belirtilmiştir. (Pearson ve Simpson, 2001: 377-78).

2.4.2. Özdüşünümsel yaklaşımın kullanımları

Özdüşünümsel yaklaşım, daha çok sosyal bilimler alanındaki çalışmalarda dikkati çekmektedir. Michael Quinn Patton (2002: 495) düşünümsel yaklaşımın farklı boyutlarını şu şekilde ortaya koymuştur: 1. Öz-düşünümsellik: Ne biliyorum? Bildiğimi nasıl biliyorum? Bakış açımı neler şekillendiriyor ya da şekillendirdi? Algılayışım ya da geçmişim topladığım verileri ve bu verileri analizimi nasıl etkiledi? Yaptığım çalışmaları nasıl değerlendiriyorum? Bulguladıklarımla ne yapacağım? Bu sorular,

araştırmacının aynı zamanda bir öğrenci haline gelmesini ve *kişisel epistemolojisi* hakkında derinlemesine düşünmesini sağlar. 2. Araştırılanların düşünümseelliği: araştırılanlar bildiklerini nasıl bilmektedirler? Dünya görüşlerini neler şekillendirmiştir ve şekillendirmektedir? Araştırmacı olan beni nasıl algılamaktadırlar? Neden? Bunu nasıl biliyorum? 3. İzleyenlerin düşünümseelliği: Bulgularımı görenler bunlardan nasıl bir anlam çıkarmaktadırlar? Önerdiğim bulgulara ne tür görüşler ileri sürmektedirler? Beni nasıl algılamaktadırlar? Ben onları nasıl algılamaktayım? Bu düşünceler, ne sunduğumu ve nasıl sunduğumu ne şekilde etkilemektedir? Patton'ın (2002: 495) ortaya koyduğu açıklamada görülmektedir ki düşünümseellik, araştırılan nesne dışında, araştırmacının kendisi de dahil olmak üzere bütün katılımcıların nesneleştirilme sürecine işaret eder.

Pierre Bourdieu'nun (Bourdieu ve Wacquant, 2010: 36), *sosyolojinin sosyolojisi* olarak dile getirdiği düşünümseellik, sosyolojik çalışmaların nesnel yaklaşımını engelleyecek düzeyde etkileyen hemen her etkenin deşifre edilmesi anlamına gelmektedir. Bourdieu (2010: 36), sosyolojik bakışa gölge düşürecek etkenleri *üç yanlılık* olarak dile getirir. Nesnel bakışa ket vuran etkenlerden ilki, araştırmacının kişisel kökenine ve konumuna (sınıf, cinsiyet ya da etnik yapı) bağlıdır. İkincisi, araştırmacının akademik alanın mikrokozmosunda, yani belirli bir anda ona sunulan entelektüel konumların nesnel alanındaki, bunun da ötesinde iktidar alanındaki konumuna bağlıdır. Bourdieu'ya (2010: 36-37) göre çok daha derin ve tehlikeli bir yanlılık olan entelektüel yanlılık ise, araştırmacının üniversite alanındaki konumundan ve toplumsal kökeninden kaynaklanır. Söz konusu yanlılık, araştırmacıyı pratik çözümler bekleyen toplumsal sorunlardan uzaklaştırıp, dünyayı yorum bekleyen bir işaretler bütünü gibi algılamasına neden olur (Bourdieu ve Wacquant, 2010: 36-37). Bu üçüncü yanlılığın, kuramı, pratiğin dışına yerleştiren bir bakış açısına neden olduğu söylenebilir.

Düşünümseellik, Bourdieu'nun ifadesiyle (1990) bir tür psikanaliz gibi bilimsel bilinçdışının deşifre edilmesine yardım eder: “Nesnenin inşası ediminde sürekli olarak sınanması ve etkisiz hale getirilmesi gereken şey, bilimcinin bilme yetisindeki kategorilerin (özellikle ulusal), sorunların ve kuramların içinde kayıtlı bulunan kolektif bilimsel bilinçdışıdır”. Bourdieu'ye (2010: 40) göre düşünümseellik, “bireysel olandaki toplumsalı, mahremin altında gizlenen gayri şahsiyi, özelin en derinine gömülmüş

evrenseli keşfettirerek” araştırmacıları kendi konumlarına ilişkin yanılsamalardan kurtarır. Diğer deyişle, araştırmacının kendi konumunu, otobiyografik özeleştirisini yaparak değil, bu konumu toplumsal alanla ilişkili olarak nesneleştirip soruşturmasını sağlar. Araştırmacının, ya da bilen öznenin de nesneleştirilmesini ve ayrıcalığının sorgulanmasını sağlar. Benzer şekilde, fotoğraf değerlendirme sürecinde uygulanacak özdüşünümsel bir yaklaşım da fotoğraf, fotoğrafçı, izleyen sürece dahil edilirken bu sürecin genellikle dışında tutulan eleştirinin ve araştırmacının da *nesneleştirilmesine* olanak sağlayacaktır.

Araştırmanın öznesini araştırma nesnesi haline getirme sürecinde, Bourdieu’nun (2010: 93) ortaya koyduğu *alan* ve *habitus*² konusu da dikkate alınmalıdır. Araştırma işlemlerinin merkezinde olması gereken konulardan biri alandır. Bireyler, alanda, biyolojik bireyler, aktörler ya da öznel olarak değil; toplumsal olarak etkin ve hareketli olan eyleyiciler olarak kurulurlar. Bireylerin, tekilliklerinin, özgünlüklerinin, tikel dünya görüşlerinin ne olduğunu daha iyi anlamak için dahil oldukları alanın bilgisinden yola çıkılması gerektiği belirtilmiştir (Bourdieu, 2010: 93). Bourdieu, alanı şöyle tanımlamıştır:

Çözümleyici açıdan alan, konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonu ya da ağı olarak tanımlanabilir. Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal edenlere, eyleyicilere ya da kurumlara dayattıkları belirlenimler açısından, farklı iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ve potansiyel durumlarıyla (situs), ayrıca diğer konumlara nesnel bağıntılarıyla (tahakküm, itaat, benzeşme vb.) nesnel olarak tanımlanır. Söz konusu iktidar (ya da sermaye) türlerine sahip olmak, alanda elde edilebilecek özgül faydalara erişimi belirler (Bourdieu, 2010: 81).

Bunun yanında, Bourdieu’nun alan kavramıyla Althusser’in aygıt kavramı arasında bir fark olduğu ortaya konulmuştur. Bourdieu (2010: 87), bir alandaki eyleyicilerin ve kurumların, “oyunda kazanılması söz konusu olan özgül faydaları ele geçirmek için (...)

² *Habitus* kavramının özellikle Aristoteles’te karşılaşılan Yunanca *hexis* (alışkanlık, yatkınlık) kelimesinin Latince karşılığı olduğu belirtilmiştir (Bourdieu, 2012: 18). Birçok kaynakta *habitus* olarak kullanılan kavrama, Barış Mücen (2010: 421) “tutum” karşılığını önermiştir.

bu oyun alanını oluşturan kurallara ve düzenliliklere uyarak (...)” mücadele ettiğini ortaya koymuştur. Diğer yandan, “aygıt” kavramını, “kavramsal işlevselciliğin Truva atı” ve “bazı amaçlara ulaşmaya programlanmış bir cehennem makinası” olarak tanımlamış ve bu kavramsallaştırmanın, mücadeleyi dışladığını ve eleştirel düşüncüyü felç ettiğini ortaya koymuştur (Bourdieu, 2010: 87).

Habitus ise, alanların yapısal, nesnel karakterinin özne tarafından içselleştirilmesi, pratikler olarak dışsallaştırılması olarak tanımlanmıştır. Bunun yanında, “algı-eylem-yorumlama şemaları, yatkınlıklar sistemi, pratik duyu, bilinçsel yapılar” gibi anlamlara sahip olduğu belirtilmiştir (Etil ve Demir, 2014: 339-340). Wacquant (2010: 61) ise habitusu “algıladığımız, değerlendirdiğimiz ve içinde hareket ettiğimiz dünya aracılığıyla oluşan kalıcı ve aktarılabilen bir eğilimler sistemi” olarak tanımlamıştır. Buna ek olarak, Wacquant (2010: 61), bu kavramın Hegel, Weber, Durkheim, Mauss, Husserl ve Aristoteles tarafından kullanılan eski bir felsefi kavram olduğunu ve Bourdieu’nun bu terimi 1967’de, sanat tarihçisi Erwin Panofsky’nin düşüncesi üzerine bir analizde ilk kez kullandığını ve daha sonra, hem ampirik hem de teorik olarak bu kavramı bütün temel çalışmalarında geliştirdiğini belirtmiştir. Bourdieu’nun birey ve toplum arasında kendiliğinden bir ilişki yerine, habitus ve alan arasında inşa edilmiş bir ilişkiyi; diğer bir ifadeyle, “eğilimler olarak ‘bedenlerde cisimleşmiş tarih’ ve konumlar sistemi biçiminde ‘şeyler içinde nesneleşmiş tarih’ ilişkisini geçirdiği belirtilmiştir (Wacquant, 2010: 64). Düşünümsellik yaklaşımının da, bilimsel alanın belli bir habitusa sahip olan öznesini, bilimsel alanın kendisini ve bunlar arasındaki ilişkiyi sistematik bir şekilde ele almayı önerdiği ileri sürülebilir.

Sosyolojide benzer bir yaklaşıma Amerikalı sosyolog Alvin W. Gouldner’in (1920-1981) görüşlerinde rastlanmaktadır. En etkili çalışması olan *Coming Crisis of Western Sociology* (1970) (*Batı Sosyolojisinin Yaklaşan Krizi*), düşünümsel olarak adlandırılan bir sosyoloji için özel ve ayrıntılı bir tartışma ortaya koymaktadır. Gouldner (1970), bilimin, özelde de sosyolojinin, nesnel hakikatler üretme iddiasına karşı çıkarak, bilginin bilen kişiden bağımsız olmadığını, sosyolojinin, içinde var olduğu siyasal ve sosyo-ekonomik bağlamla yakından ilişkili olduğunu savunmaktadır.

Diğer yandan, Bourdieu'nun düşünümselliğinin, Gouldner'ın tartıştığı düşünümsellikten farklı olduğu da ileri sürülmüştür. Gouldner'ın savunduğu düşünümsellik biçiminin, “kişi olarak sosyoloğun biyografisine içtenlikli ve kibar bir dönüşle, nesneleştirilmesi gerekenin sadece araştırma yapan birey olması” gerektiği düşüncesini içerdiği belirtilmiştir (Şen, 2014: 373). Benzer şekilde, Wacquant (2010: 38) da, Bourdieu için düşünümselliğin, “Hegelci Selbstbewusstsein anlamında öznenin özne üzerine düşünmesi, etnik yöntembilim ve fenomenolojik sosyolojinin ya da Alvin Gouldner'ın savunduğu ‘egolojik bakış açısı’ anlamına” gelmediğini; daha çok, “düşünülebilir olanı sınırlandıran ve düşünüleni önceden belirleyen düşünülmemiş düşünce kategorilerinin sistematik bir biçimde araştırılması anlamına” geldiğini ifade etmiştir. Diğer deyişle, düşünümsellik, araştırmacının kendi bakış açısına epistemolojik bir iç bakışa değil; sahip olduğu bakış açısının ve eğilimlerin akademik evrenle ilişkisine ve bu bakış açısının akademik alanda egemen olan kuramsal varsayımlarla, toplumsal dünyadaki ilişkilerle ve kurumların meşrulaştırılmasını sağlayan doxa'larla³ nasıl sınırlandırıldığının farkında olmaya ve bu sürecin sistematik bir şekilde ortaya serilmesine işaret etmektedir.

Modern sonrası dönemi incelediği çalışmasında Giddens (2004: 43) ise, modern toplumsal yaşamın *düşünümselliğini*, toplumsal uygulamaların, bu uygulamalarla ilgili yeni bilgiler ışığında sürekli olarak incelenip reforme edildiği; böylece karakterlerini yapıcı olarak değiştirdikleri şeklinde tanımlamaktadır. Buna ek olarak, postmodernizmin de, modernliğin doğası üzerine estetik düşünümün çeşitli yönleriyle ilgili olduğunu belirtmiştir. Giddens'a (2004: 48-49) göre, modernin düşünümselliği, bu dünyayla ilgili bilginin, onun istikrarsız ve değişken karakterine katkıda bulunduğuna işaret eder.

Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* (2001) (*The Order of Things*, 1966) adlı çalışmasında düşünümsellik konusuna dolaylı olarak değinmiştir. Rönesans'tan itibaren Batı düşünce tarihini incelediği eserinde her tarihsel dönemin, bilgiyi yapılandıran ve organize eden bir epistemesi olduğunu ileri sürmektedir. XX. yüzyılda ise, insanın hem bilen özne hem de kendi çalışmasının nesnesi haline geldiğini belirtmektedir. Dolayısıyla da

³ Bourdieu'nun çalışmalarında kullandığı “doxa” kavramının Türkçe karşılığı olarak, Barış Mücen (2010: 421), “Sabitfikir” terimini önermiştir.

Foucault, sosyal bilimlerin nesnel olmaktan çok, kendi özel söylemi içinde gerçekliği ortaya koyduğunu ileri sürer. Foucault'daki söz konusu yapıbozumcu yaklaşım, Bourdieu'ya (2010: 41) göre araştırmacıyı nihilist bir temelcilik karşıtlığına sürükler. Bourdieu, bu noktada, yapıbozumun yapıbozumunu ya da düşünürselliğini önerir:

Yapıbozum, kendi kendisini yapıbozuma uğratsaydı kendi tarihsel olasılık koşullarını keşfederdi ve kendisinin de entelektüel evrenin toplumsal yapısında kök salmış akılcı diyalog ve doğruluk ölçütleri varsaydığını kabul etmek zorunda kalırdı (Bourdieu, 2010: 41).

Bu düşünceye göre, araştırma evrenindeki her ögeyi mercek altına almak, araştırma konusunu tek bir temelden açıklamayı güçleştirirken, hiçbir açıklama zeminin olamayacağı sonucuna da götürmez. Böyle bir yaklaşım, araştırma sürecinin tüm şeffaflığıyla ortaya konulmasının ve böylece, araştırmanın kendisinin inceleme konusu haline gelmesinin olanaklarını sağlar.

Fotoğrafın değerlendirilmesinde geçmişten günümüze ortaya konulmuş kuramlar katkı sağlayabileceği gibi, özdeşünümsel bir değerlendirme yaklaşımının uygulanması da bilginin ve öznenin nesnelliğinin sorgulandığı XXI. yüzyılda gerekli görülmektedir. Fotoğraf, XXI. yüzyılda, sayısal teknolojiyle beraber halen değişmekte olan bir ortamdır (medium) ve diğer ortamlarla (mediumlarla) neredeyse iç içe bir üretim sürecine girmiştir. Diğer yandan fotoğrafın, optik yoluyla kaydetme aracı olması, bir anı dondurması, tek bir kare olması gibi değişmeyen özelliklerinden de söz edilebilir. Bu noktada, fotoğraf üzerine ortaya konulmuş kuramsal yaklaşımlar yanında, eleştirmenin ve araştırmacının konumunun da diğer öğelerle beraber sorgulandığı bir değerlendirme perspektifinin, fotoğraf eleştirisi ve genel olarak görsel çalışmalar alanına bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Fotoğrafın kendisi, üretim süreci ve izleyen boyutu olmak üzere üç alanına odaklanılmasını öneren Gillian Rose'un (2012) görsel yöntembilimi, değerlendirme sorularıyla ve katılımcıların cevaplarıyla bu çalışma için tasarlanmış olan Web sitesi üzerinde uygulanmış ve bu değerlendirmelerle birlikte, katılımcılarla yapılan birebir görüşmeler, nitel veri analizi yöntemleri ve Pierre Bourdieu'nun (2010) özdeşünümsel yaklaşımı çerçevesinde analiz edilmiştir.

3. Yöntem

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma, bir nitel durum çalışmasıdır. Yin (2003: 39-40), herhangi bir kuramın önermelerinin ne derece geçerli olduğunun ya da bu kurama yönelik daha farklı açıklamaların gerekli olup olmadığının belirlenmesi için tek durum çalışmasının uygulanabileceğini belirtmiştir. Bu çalışmada da, Gillian Rose'un (2012: 346-350) görsel ürünlere yönelik ortaya koyduğu değerlendirme yönteminin, Web sitesi üzerinde gerçekleştirilecek bir durum çalışması üzerinden geçerliliği, kapsayıcılığı ve bir kuram ortaya koyma potansiyeli araştırılacaktır.

Araştırılacak olan tek durum, bütüncül bir özelliğe sahiptir; diğer bir ifadeyle, Rose'un (2002: 193) önerdiği yönetime göre alt birimlerden oluşan bir durumdur. Rose (2002: 27), bir görsel ürünün değerlendirilmesinde, görüntünün kendisi yanında, üretim özelliklerinin ve izleyen etkeninin de dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir. Bu noktadan hareketle, oluşturulan Web sitesi üzerinde, fotoğraflarını paylaşacak olan bir grup fotoğraf sanatçısı yanında, bir grup izleyen ve bu değerlendirme yöntemini uygulayacak olan bir grup eleştirmen yer almıştır. Araştırmacı ise, gözlemci olarak araştırma sürecine dahil olmuştur. Fotoğrafların yayımlandığı Web sitesi üzerinde yer alan söz konusu alt birimlerin, değerlendirmeyi kapsamlı hale getireceği ve tek durumun çıkarımlarını zenginleştireceği düşünülmektedir.

3.2. Araştırma Süreci

3.2.1. Birinci aşama: web sitesinin tasarımı

Araştırma sürecinin aşamalarından ilki, çalışmanın yürütüleceği Web sitesinin tasarlanması sürecidir. Site tasarımının gerçekleştirilmesi, Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri'nin sağladığı maddi destekle gerçekleşmiştir. Site tasarımını yapacak şirketin belirlenmesi için, Bilimsel Araştırmalar Proje (BAP) Birimi'ne iki şirketin önerdiği fiyat teklifi, proforma faturayla birlikte sunulmuştur. BAP Birimi, bu şirketlerden, ASD Tasarım Bilişim Reklâm Matbaa San. Tic. Ltd. Şti

ile bir yıllık kullanım süresi olan domain (isim tescili), hosting (barındırma), profesyonel Web tasarım ve kodlama hizmeti almak üzere anlaşma yapmıştır.

Daha sonraki süreçte, Web sitesinin Gillian Rose'un önerdiği yöntemin sağlıklı bir şekilde işleyebilmesi için nasıl tasarlanması gerektiği üzerinde çalışılmıştır. Uzaktan eğitim ve uzaktan eğitim ortamlarının tasarımı üzerine çalışmaları bulunan Anadolu Üniversitesi'nde Uzaktan Öğretim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapan ve Nitel Araştırma Yöntemleri ve Proje Yönetimi derslerini yürüten Prof. Dr. Gülsün Eby, yöntem ve uygulama konusunda fikirleriyle ve geri bildirimleriyle destek sağlamıştır. Ayrıca, Uzaktan Eğitim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapan Nilgün Özdamar Keskin'e de tasarım konusunda danışılmıştır. Bu görüşmeler doğrultusunda, kağıt üzerinde tasarımı yapılan Web sitesiyle ilgili ayrıntılar, ASD şirketine bildirilmiştir. Sitenin tasarımı ve kodlaması yaklaşık olarak bir ay içinde tamamlanmış (1.09.2013-10.10.2013) ve bu süreç sonunda site, kullanıma hazır hale gelmiştir. Tasarım sürecinde, ayrıntılarla ve aşamalarla ilgili olarak, Web sitesi şirketiyle sık sık görüşmeler yapılmıştır. Tasarım tamamlandıktan sonra da, sitenin kullanılabilirliğini ölçmek üzere denemeler yapılmıştır. 1.11.2013 itibarıyla, Web sitesi kullanıma tamamen hazır hale gelmiştir. Web sitesinin adı, tez danışmanı Prof. Dr. Levend Kılıç'ın önerisiyle www.levfun.com olarak belirlenmiştir. Katılımcılar arasında iki yabancı yer aldığı için, Web sitesi üzerinde kullanılacak olan dilin, ortak dil olan İngilizce olmasına karar verilmiştir.



Şekil 1. Web Sitesi Giriş Sayfası

Kaynak: www.levfun.com

Çalışmanın ilk döneminden (22 Kasım-15 Ocak 2014) sonra, çalışmayı ve Web sitesini değerlendirmek üzere yapılan görüşmelerde ifade edilen beklentileri karşılamak üzere, site üzerinde ve kullanımında birkaç değişiklik yapılmıştır. Bu değişikliklerden ilki siteyi daha etkileşimli bir hale getirmekle ilgilidir. Katılımcılardan Black&White'ın (20.01.2014), becomeone'ın (23.01.2014) ve Mm'in (9.02.2014) talepleri doğrultusunda, herhangi bir katılımcının çalışmasına ya da yorumuna herhangi bir yazı yazıldığında, bu katılımcının e-mailine bu konuda bir bildirim gönderilmesi şeklinde bir uygulama başlatılması talep edilmiş; ancak, Web sitesi tasarım şirketi, bu durumu sadece fotoğrafçı katılımcılar için sağlayabilmiştir.

İkinci değişiklik, katılımcıların kullandığı dil ile ilgilidir. İlk dönemde, sadece İngilizce'nin kullanılması, bazı katılımcıların (Vivian Maier, Black&White, Çıtçıtlibody, Becomeone, Turuncu, Stalker) belirttiklerine göre, onları kısıtlayan bir duruma dönüşmüştü. İngilizce kullanımında sorun yaşayan katılımcılara (Çıtçıtlibody, Becomeone, Black&White) çeviri konusunda yardımcı olunmuştur; ancak, sorun, İngilizce yazı yazabilmenin dışında, iletişimle ve dili rahat bir şekilde, bir sınırlama

olmadan kullanmakla ilgili olduğu için, ikinci dönemde herkesin anadilini kullanmasına karar verilmiştir. İkinci dönemde (1 Şubat-23 Mayıs), yabancı katılımcıların İngilizce olarak yazdıkları Türkçe'ye; Türk katılımcıların Türkçe olarak yazdıkları da İngilizce'ye araştırmacı tarafından çevrilmiştir.

Üçüncü değişiklik ise, siteye yüklenen fotoğrafların görüntülenmesiyle ilgilidir. İlk dönemde, yüklenen fotoğraflar, site üzerinde belirtilen en yüksek çözünürlük değerine genişletilerek site üzerinde yer almıştı. Bu durum, fotoğrafçı katılımcıların bu konudaki tercihini ortadan kaldırdığı gibi, fotoğrafın görüntüsünü de etkilemiştir. İlk dönem sonunda yapılan görüşmelerde, bir fotoğrafçı katılımcının belirtmesi üzerine (mm, 09.02.2014), bu durum, Web sitesi tasarım şirketine bildirilerek düzeltilmiştir (20.02.2014).

Diğer bir değişiklik de, sitenin her sayfasını daha etkileşimli bir hale getirmek amaçlanmıştır. İlk dönemde, katılımcıların sitenin Genel Yorum (General Comment) sayfasında serbest bir şekilde yorumlar yapmaları beklenmiştir. Katılımcılar bu dönemde çoğunlukla, katılımcı sayfalarını değil de, genel yorum sayfalarını kullanmayı tercih etmişlerdir. İkinci dönemde ise, katılımcıların, Gillian Rose'un (2012) önerdiği değerlendirme sorularını cevaplandırıp yorum yapmaları dışında, soru-cevap; yorum-karşı yorum üzerinden etkileşime girmeleri beklenmiştir. Dolayısıyla, bu beklentiye yönelik olarak düzenlemeler yapılmıştır. Fotoğrafçı, eleştirmen ve izleyen olmak üzere üç grup katılımcı olduğu için, her katılımcı grubunun durumuna özel değişiklikler yapılmıştır. Örneğin, bir fotoğrafçı katılımcı siteye giriş yaptığında, kendi sayfasının üst bölümünde Gillian Rose'un yöntemibilimine göre kendisine yöneltilmiş olan soru gruplarını, yüklediği fotoğrafları ve o zamana kadar yapılmış olan bütün yorumları ve "Respond" (Cevaplayınız) komutuyla beraber cevap ve/veya yorum yazması için ayrılmış olan alanı görebilmektedir. İlk dönemde fotoğrafçılar sadece Genel Yorum sayfasında cevap ve yorum yazabiliyorken, bu dönemde kendi sayfalarını da kullanabilmişlerdir. Bunun yanında, diğer katılımcıların sayfalarına giderek onlara dilerlerse soru da yöneltebilmeleri için "Ask Questions" (Soru Sorunuz) komutuyla beraber bir alan ayrılmıştır. Bir eleştirmen katılımcı siteye giriş yaptığında ise, kendi sayfasının en üst bölümünde üç gruba ayrılmış sorular dışında, yüklenen fotoğrafları, kendi yaptığı yorumları ve de "Respond" (Cevaplayınız) komutuyla da yazı yazması

için ayrılmış alanı görebilmektedir. Bir fotoğrafçının sayfasına girdiğinde ise, söz konusu fotoğrafçının fotoğraflarını ve o zamana kadar yapılmış yorumları, “Write Your Evaluations” (Değerlendirmelerinizi Yazınız) komutunu ve yazı için ayrılmış alanı; bir izleyenin sayfasına girdiğinde ise, fotoğraflar yanında söz konusu izleyenin yapmış olduğu yorumları ve “Ask Questions” (Soru Sorunuz) komutuyla izleyenlere soru sorabilmesi için ayrılmış olan alanı görebilmektedir. Bu sayfalar yanında, ilk dönemdeki gibi Genel Yorum sayfasını da kullanabilmektedir. İzleyen kategorisindeki bir katılımcı ise, kendi sayfasında, doğrudan ona yöneltilmiş olan soruları görmesinin dışında, eleştirmen kategorisindeki katılımcılarla aynı yazma alanlarını kullanma olanağına sahiptir. Sonuç olarak, bir eleştirmen katılımcının kendi sayfasında ilân edilen soruları cevaplayıp yorum yazması; bunun dışında dilerse, fotoğrafçıların kendi sayfalarında genel değerlendirmelerini yapabilmesi; izleyen sayfalarında ise dilerse izleyenlere doğrudan soru yöneltebilmesi için olanak sağlanmıştır. Aynı olanakların sadece eleştirmenlere değil; diğer katılımcılara da tanınmış olması; yani, herkesin karşılıklı olarak birbirlerinin sayfalarında yazabilme olanağı, hem çalışmayı daha etkileşimli hale getirmek, hem de çalışmayı sadece eleştirmen ya da fotoğrafçı odaklı olmaktan çıkarmak için tasarlanmıştır.

Bunların dışında, fotoğraflar için yazılmış bütün yorumların hem Genel Yorum sayfasında, hem de ilgili fotoğrafçının sayfasında görülmesi sağlanmıştır. İlk dönemde, katılımcılar daha çok Genel Yorum sayfasını kullanmayı tercih etmişlerdir. Katılımcı sayfalarına yazdıkları yorumlar ise, “Comments on the Participants’ Page” (Katılımcı Sayfalarındaki Yorumlar) başlığı altında yine burada görülebilmektedir. İkinci dönemde, Genel Yorum sayfasını kullanmaya devam eden katılımcılar (Becomeone, Stalker) olduğundan, onların yorumlarının katılımcı sayfasında da görülemesini sağlamak amacıyla gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Bu şekilde, Genel Yorum sayfasını kullanmaya devam eden bir katılımcı, diğer sayfalarda yapılan yorumları da görebilmiştir. Bunun dışında, sadece katılımcı sayfalarını kullanan bir katılımcı ise, Genel Yorum sayfasında yapılmış olan bir yorumu, fotoğrafçının kendi sayfasında görebilmiştir. Buna ek olarak, ikinci dönemde, katılımcı sayfalarında, yazılanları kaldırma seçeneğinin olmadığı farkedilmiştir. Bu konuyla ilgili düzeltme de, ikinci dönemin başında, Web sitesi tasarım şirketi tarafından yapılmıştır.

3.2.2. İkinci aşama: katılımcıların belirlenmesi

Katılımcıların, Gillian Rose'un (2012) değerlendirme yöntemi izlenerek, fotoğraf sanatçıları, izleyenler ve eleştirmenler olmak üzere üç gruptan oluşması plânlanmıştır. Bu katılımcı grubu yanında, araştırmacı ve çalışmanın danışma kurulu niteliğindeki komite üyeleri de gözlemci olarak çalışmada yer alabilmişlerdir. Öncelikle, fotoğraf alanında uzman olan kişilerden oluşan bir komite belirlenmiştir. Fotoğraf sanatçılarından ve/veya fotoğraf alanında akademisyenlerden oluşan yedi komite üyesinin her birine tez çalışmasının bir özeti gönderilerek (17.07.2013), 10'ar adet fotoğraf sanatçısı, eleştirmen ve görsel sanatlar izleyicisi isimleri önermeleri istenmiştir. Tez izleme komitesince belirlenen özelliklere göre, fotoğraf sanatçıları, çalışmalarıyla ve birikimleriyle ulusal ve/veya uluslararası çapta kendini kanıtlamış; ve İngilizce okuma-yazma yeterliliğine sahip (Web sitesi üzerinde kullanılan dil İngilizce olacağı için) kişilerden oluşacaktır. Eleştirmenlerin ise, İnternet ortamında ve/veya basılı yayınlarda fotoğraf üzerine değerlendirmeler ortaya koymuş kişiler olmasına karar verilmiştir. Son olarak, izleyenlerin görsel sanatlara ilgi duyan ve sergiler, İnternet üzerindeki etkinlikler ve/veya basılı yayınlar üzerinden görsel sanatları takip eden kişilerden oluşması plânlanmıştır.

Komite üyelerince 158 isim önerilmiştir (10.09.2013). Bu önerilen isimler arasından seçim yapabilmek için, öncelikle, amaçlı örneklem yöntemlerinden biri olan kartopu yöntemi takip edilerek iki veya daha çok kez tekrar eden isimler üzerinde odaklanılmıştır. Patton'a göre (2002: 237), kartopu yöntemi, bilgi sahibi olabilecek kişilere danışılmasıyla başlar: "... konusu hakkında kim(ler) çok bilgi sahibidir? Kim(ler)le konuşmalıyım?" Kimlerle konuşulacağı soruldukça kartopu gittikçe büyür. Birçok programda ya da çalışmada, birkaç anahtar isim tekrar edilir. Farklı kişiler tarafından tekrar eden bu isimler, ön plâna çıkar (Patton, 2002: 237). Bu çalışmada da, öncelikle tekrar eden isimler üzerinde durulmuş; bu isimlerin iletişim bilgilerine komite üyeleri aracılığıyla ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu kişiler dışında, komite üyelerinin ve tez danışmanının önerileri doğrultusunda diğer kişilerle de temasa geçilmiştir.

Bu isimler arasından iletişim bilgilerine ulaşılamayan ve iletişim bilgilerine geç olarak ulaşılan iki katılımcı adayı dışındaki bütün isimlere çalışmaya davet niteliğinde

hazırlanmış olan bir mektup gönderilmiştir. Sonuç olarak, 40 katılımcı adayına araştırma daveti gönderilmiştir. 11 kişiden olumlu ya da olumsuz herhangi bir yanıt alınamazken; 5 kişi ile iletişim kurulmuş; çalışma hakkında bilgilendirme yapılmış; ancak kesin bir yanıt alınamamıştır. 11 kişi de iş yoğunluğu; farklı bir gündeme sahip olmaları ve/ya da İngilizce kullanım yetersizliği gerekçeleriyle çalışmaya katılamayacaklarını bildirmişlerdir. Bu kişiler arasında T. B., kendisinin katılamayacağını; ancak, E. S. adlı bir arkadaşını önerebileceğini söylemiş ve çalışma davetini arkadaşına yönlendirmiştir; ancak, E. S.'dan herhangi bir yanıt alınamamıştır.

Çalışmaya doğrudan olumsuz yanıt vermeyen, çalışmanın ayrıntılarına ve takvimine göre karar vereceğini bildiren kişilere ve komite üyelerine (toplam 23 kişi) ayrıntılı araştırma dosyası ve takvimi gönderilmiştir (24.09.2013). Bu kişiler arasında 5 kişi yabancı olduğu için araştırma dosyası İngilizce'ye çevrilmiştir. Araştırma dosyası gönderilen kişilerden, dosya ellerine ulaştıktan sonra, iki hafta içinde çalışmaya katılıp katılmayacaklarına dair cevap vermeleri istenmiştir. Sonuç itibarıyla, 4 fotoğrafçı; 4 eleştirmen ve 5 izleyen olmak üzere toplam 13 kişi çalışmaya katılmayı kabul etmiştir (2.11.2013). Araştırma boyunca, her bir gruptaki katılımcılardan araştırmanın amaçları doğrultusunda çalışmalar beklenmiştir. Bu beklenen çalışmalar, Web sitesi üzerindeki Duyurular (Announcements) bölümünde, belirli tarih aralıklarıyla katılımcılara bildirilmiştir. Bu süreçte, gerek duyulduğunda, e-mail yoluyla ya da cep telefonuyla katılımcılara hatırlatmalarda bulunulmuştur.

Fotoğraf sanatçıları, görüntünün üretim alanıyla ve kendisiyle ilişkili olarak araştırmada yer alacaklardır. Fotoğrafçıların, araştırma alanı olarak tasarlanan Web sitesi üzerinde *iki* hafta sürmesi plânlanan iki dönemde (1. Dönem: 22 Kasım-7 Aralık; 2. Dönem: 1 Şubat-15 Şubat), araştırmacının Web sitesinde ilân edeceği temalar üzerinden (“insan” ve “barış”) en az *üç*, en fazla *beş* fotoğraf paylaşması beklenmektedir. İkinci dönemde, fotoğraf paylaşımı için en az sınırı sabit kalmakla beraber, en çok sınırı fotoğrafçıya bırakılmıştır. Böyle bir tercihin ardındaki amaç, seri fotoğraf paylaşmak isteyen fotoğrafçılara, dilediği ve uygun gördüğü sayıda fotoğraf paylaşma olanağı tanımaktır. Bu kararın II. Dönem için alınmasının nedeni ise, I. Dönem sonunda yapılan görüşmelerde, fotoğrafçı katılımcılardan birinin (Haliç) bu yöndeki talebidir.

Fotoğrafçılar, çalışmanın ilk döneminde, yükledikleri fotoğraflarla ilgili eleştirmenlerin ya da izleyenlerin sorularını yanıtlayabilir ve/veya “General” (Genel) sayfasında yer alan serbest forum bölümünde, isteğe bağlı olarak, yapılan yorumlara karşı yorumla cevap verebilir konumda olmuşlardır. İkinci dönemde ise, araştırmacının Gillian Rose’un (2012) yöntembilimini takiben ilân edeceği soruları ve eleştirmenlerin onlara yönelteceği soruları cevaplandırmaları beklenmiştir. Bunun yanında, yine, paylaşılan fotoğraflarla ve yapılan değerlendirmelerle ilgili yorum yapabileceklerdir.

İzleyenler, Gillian Rose’un (2012) ortaya koyduğu izleyici alanını temsilen çalışmada yer almaktadırlar. İzleyenlerin, çalışmanın ilk döneminde (22 Kasım-15 Ocak 2014), fotoğraflar hakkında kişisel bakış açılarına göre yorumlar ortaya koymaları beklenmiştir. Eleştirmenlerin soru yöneltmesi durumunda da, cevaplamaları istenmiştir. Dilerlerse, fotoğrafçılara, fotoğrafları hakkında sorular sorabilecekleri belirtilmiştir. Çalışmanın ikinci döneminde (1 Şubat-23 Mayıs 2014) ise, fotoğraflara yönelik kişisel izlenimleriyle ve kendi kişisel geçmişleriyle ilgili, araştırmacının Gillian Rose’un (2012) yöntembilimine göre ilân edeceği ve eleştirmenlerin onlara yöneltebileceği soruları yanıtlamaları beklenmiştir.

Eleştirmenlerin, çalışmanın ilk döneminde (22 Kasım-15 Ocak 2014), Web sitesine yüklenen fotoğrafları kendi bakış açılarına ve yönelimlerine göre değerlendirmeleri beklenmiştir. Çalışmanın ikinci döneminde (1 Şubat-23 Mayıs) ise, fotoğraf sanatçıları ve izleyen grubuyla iletişim halinde olarak, Web sitesine ikinci dönem yüklenmiş olan fotoğrafların, Gillian Rose’un (2012) önerdiği *fotoğrafın kendisi*, *fotoğrafın üretimi* ve *izleyici alanına* dair araştırma sorularına dayanarak değerlendirmelerini yapmaları beklenmiştir. Bu sorular, belirli aralıklarla (7-10 gün) Gillian Rose’un önerdiği başlıklar altında, (*fotoğrafın kendisi*, *fotoğrafın üretimi*, *izleyici alanı* -toplumsal yapı, görüntü kompozisyonu, teknoloji) Web sitesi üzerindeki katılımcı sayfalarında, Türkçe ve İngilizce olarak eleştirmenlere iletilmiştir. Eleştirmenlere, ilân edilen sorulara, kendi sormak istediklerini de ekleyerek sorabilecekleri bildirilmiştir. Eleştirmenlerin, dilediklerinde, doğrudan fotoğrafçıya ve/veya izleyenlere soru yöneltebilecekleri hatırlatılmıştır. Sonuç olarak, eleştirmenlerin yaklaşık 1,5 aylık ilk dönem ve 3, 5 aylık ikinci dönem boyunca (1. Dönem: 22 Kasım 2013-15 Ocak 2014; 2. Dönem: 1 Şubat

2014-23 Mayıs 2014), site üzerinde yüklenen fotoğrafları yorumlamaları ve değerlendirmeleri beklenmiştir.

3.2.3. Üçüncü aşama: katılımcılarla yapılan görüşmeler

Web sitesi üzerindeki çalışma öncesi, çalışmaya katılmayı kabul etmiş olan katılımcılarla İnternet üzerinden görüntülü görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerle, genel olarak, katılımcıların fotoğrafla ilişkileri; çalışma hakkındaki düşünceleri ve çalışmadan beklentileri kaydedilmiştir. Katılımcıların kendileri ve çalışma hakkındaki düşüncelerinin, çalışmanın özdeşünümselliğine katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Görüşmeler, görüntülü ve sesli olarak kaydedilmiştir. Bu konuda katılımcılardan izin alınmıştır. Çalışma öncesi yapılan görüşme soruları aşağıda belirtilmiştir:

1. Bu çalışmada fotoğrafçı/eleştirmen/izleyen kategorisinde yer alıyorsunuz. Kendinizi, dışarıdan bir gözle, bir fotoğrafçı/eleştirmen/izleyen olarak değerlendirebilir misiniz?
2. Bu çalışmaya katılmayı kabul etmenizin nedenlerini söyleyebilir misiniz?
3. Bu çalışmanın, edindiğiniz ön bilgi kadarıyla, sizce, alanında nasıl bir önemi olabilir?
4. Çalışma başlığı (*Küreyerel Fotoğrafa Özdeşünümsel Bir Yaklaşım: Bir Sosyal Medya Araştırması*) hakkında ne düşünüyorsunuz?
5. Sizce, XXI. yüzyılda, fotoğraf eleştirisi nasıl olmalıdır?
6. Bu çalışmadan beklentileriniz nelerdir?

Görüşmeler yapılmadan önce, katılımcılara uygun gün ve saatlerini öğrenmek amacıyla e-posta gönderilmiştir. Katılımcılardan 9'u çalışmanın yapıldığı şehir dışında ikâmet ettiği için, görüşmelerin, İnternet üzerinden gerçekleştirilmesi ve kaydedilmesi plânlanmıştır. Görüşmeler gerçekleştirilmeden önce, 3.11.2013'te Prof. Dr. Gülsün Eby'yle görüşme soruları kullanılarak Adobe Connect <http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/uze902-uze702/> üzerinden 20 dakikalık bir deneme

görüşmesi gerçekleştirilmiştir. Deneme görüşmesi sonrasında, dikkat edilmesi gereken konular belirlenmiştir: Katılımcı konuşurken, onaylayıcı şekilde baş sallanmamalıdır; çünkü, böyle bir jest, katılımcıyı yönlendirebilir. Görüşmeci, “anladım” ifadesini kullanmamalı; bunun yerine, teşekkür etmeli; geçiş ifadeleri kullanılmalıdır. Konuşulanların derinlemesine soruşturulması amaçlandığından, “anladım” ifadesinin konuşmanın ilerlemesini engelleyeceği düşünülmüştür. Seslerin karışabilme ihtimaline karşı da her iki tarafın kulaklık kullanması gerektiği belirtilmiştir (Gülsün Eby, 3.11.2013). Görüşme öncesinde, her bir katılımcıya şu konular hatırlatılmış ve yapılacak olan görüşmenin sesli ve görüntülü olarak kaydedileceğine ve görüşmelerdeki verilerin çalışmada katılımcı adı belirtilmeden kullanılacağına dair katılımcıdan izin alınmıştır:

1. Yapılacak olan görüşme, sesli ve görüntülü olarak, izniniz olduğu takdirde, kaydedilecektir.
2. Bu görüntü ve ses kaydı, çalışma sırasında araştırmacı, araştırmacının danışmanı ve analiz edecek diğer kişiler tarafından görülebilecek ve çalışma bittiğinde de ortadan kaldırılacaktır.
3. Çalışmanın herhangi bir aşamasında herhangi bir yaptırım olmaksızın ve herhangi bir gerekçe sunmadan çalışmadan ayrılabilirsiniz.
4. Çalışma verileri yorumlanırken kişisel gizliliğe önem verilecek ve isimler anonim kalacaktır.
5. Çalışma süresince, sorularınızı araştırmacıya ve/veya danışmana her zaman iletebilirsiniz.
6. Çalışma sonunda ortaya çıkan çalışmayı sizinle paylaşmaktan memnuniyet duyarız.

Görüşmelerin, yaygın olarak kullanılan Skype üzerinden gerçekleştirilmesine karar verilmiştir. Katılımcıların birçoğunun hâlihazırda Skype hesabı mevcuttur; olmayanlara ise ücretsiz olan Skype hesabı alınması gerektiği hatırlatılmıştır. Skype görüşmelerinin görüşme sırasında kayıt edilebilmesi için ayrı bir programa gereksinim duyulmuştur. İnternet üzerinde yapılan araştırma sonucu ulaşılan *Screencap* adlı bir kayıt programıyla bir deneme yapılmıştır; ancak programın kullanışlı olmadığı görülmüştür. Bunun üzerine, *Vodburner* adlı başka bir Skype kaydeden program temin edilmiştir. *Vodburner*

üzerinden yapılan 5 dakikalık kayıt denemesi başarılı olmuştur (3.11.2013). Bu deneme sonrasında, gerçekleştirilecek olan görüşmelerde, *Vodburner* adlı kayıt programının kullanılmasına karar verilmiştir.

5.11.2013'te Ziya Özkedi takma adını kullanan fotoğrafçı katılımcı ile Skype üzerinden yapılacak olan ve *Vodburner* programıyla kaydedilecek olan görüşmede kayıt işleminde sorun yaşanmıştır. Ses kaydedilebilmiş; ancak, görüntü kaydolmamıştır. Bu teknik aksaklık nedeniyle, görüşmenin iki gün sonraya ertelenmesine karar verilmiştir. Bu süre zarfında, teknik aksaklığın giderilmesi için *Vodburner* programının teknik danışmanından bilgi alınmıştır. Talimatlar uygulandığı halde, daha sonra yapılan denemelerde sorun tekrar yaşanmıştır. Sonuç olarak, görüşmelerin Adobe Connect <http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/> adresi üzerinden yapılmasına karar verilmiştir. Bu adres üzerinden yönetici hesabı alınması için, Prof. Dr. Gülsün Eby'den ve Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi'nde Yrd. Doç. Dr. olan Recep Okur'dan destek alınmıştır. 7.11.2013'te yapılacak görüşme öncesinde, sunucuda yaşanan sorun yüzünden fotoğrafçı katılımcı Ziya Özkedi ile olan görüşme saat 15.00'dan 21.00'a ertelenmiştir. 20.00'da eleştirmen katılımcılardan Black&White ile ve 21.00'da da fotoğrafçı katılımcı Ziya Özkedi ile görüşme yapılmış; ancak, kayıt gerçekleştirilemediği için Ziya Özkedi ile olan görüşme 9.11.2013 gününe ertelenmiştir.

9.11.2013'te başlayan görüşmeler, 19.11.2013'e kadar sürmüştür. 13 katılımcıyla yapılmış olan bu görüşmeler, ortalama 35-40 dakika sürmüştür. Görüşmeler, görüntülü ve sesli olarak kaydedilmiş ve analiz edilmek üzere kayda geçirilmiştir. Bu görüşmeler dışında, çalışmanın ortasında 20 Ocak 2014-09 Şubat 2014 tarih aralığında, ilk dönem çalışmalarını değerlendirmek amacıyla 11 katılımcıyla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşme yapılamayan iki katılımcı, çalışmanın ikinci döneminde, iş yoğunluğu ve/veya özel sebeplerle çalışmadan ayrılmışlardır. Bu görüşmeler ise, ortalama olarak 15-20 dakika sürmüştür. Bu görüşmeler sırasında, ilk görüşmelerde kullanılan platform olan Adobe Connect <http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/> adresinde teknik problemler yaşanmasından dolayı son beş görüşme, elephant takma adlı katılımcının önermesiyle, www.gmail.com'un *hangouts* uygulaması üzerinden gerçekleştirilmiş ve youtube üzerinden canlı olarak kaydedilmiştir. Çalışma öncesi ve çalışma ortası yapılmış olan bu

görüşmeler, görüntülü ve sesli olarak kaydedilmiş ve analiz edilmek üzere kayda geçirilmiştir.

Çalışma ortasında yapılmış olan görüşmelerde de, ilk dönem öncesi yapılmış olan görüşmelerde olduğu gibi, yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşmede, üç konuya odaklanılmıştır:

1. Bu zamana kadarki süreçte, çalışma içindeki durumunuzu değerlendirir misiniz?
2. Bu zamana kadar olan süreçte Web sitesi üzerindeki yaşantılarınızı/deneyimlerinizi bizimle paylaşır mısınız?
3. Bir sonraki aşama için önerileriniz, beklentileriniz nelerdir?

Çalışmanın sonunda, 26 Mayıs-25 Haziran 2014 tarihleri arasında çalışmanın bütünü ve katılımcıların paylaşımlarını düşünömsel bir perspektifle değerlendirmek amacıyla, görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeler, ortalama 40-45 dakika sürmüştür. Bu görüşmeler de www.gmail.com'un *hangouts* uygulaması üzerinden gerçekleştirilmiş ve youtube üzerinden görüntülü ve sesli olarak kaydedilmiştir. Mm ve Ziya Özkedi takma adlı katılımcılarla iki kez görüşölmüştür. Mm adlı katılımcıyla görüşme sırasında oluşan bir bağlantı kopukluğu nedeniyle görüşmenin 22. dakikasından sonrası kaydedilememiştir. Bu durum, araştırmacı tarafından görüşme sonrasında fark edilmiş ve katılımcı ile ileri bir tarihte yeniden görüşmek için haberleşilmiştir. Ziya Özkedi'yle yapılan görüşme sırasında ise, görüşme yapılacak katılımcılardan birinden gelen acil bir telefon sebebiyle görüşmeye ara verilmiş; aynı gün içinde, yarım saat sonra görüşmeye kaldığı yerden devam edilmiştir. Görüşme soruları aşağıdaki gibidir:

1. Bu fotoğraf projesi, beklentilerinizi (proje öncesi aklınızdan geçenleri) ne ölçüde karşıladı? Hangi açılardan beklediğinizden farklıydı?
2. Proje öncesi aklınızda olan fotoğraf değerlendirme ölçütlerinden hangileri uygulandı? Hangileri uygulanmadı?
3. Proje sizi, kişisel, akademik ve/veya sanatsal açıdan nasıl etkiledi?
4. Bu projede uygulanan metodolojinin sizce farklı yönleri nelerdir?

5. Gillian Rose'un önerdiği soruları nasıl değerlendirirsiniz?
6. Gillian Rose'un önerdiği sorulara verilen cevapları nasıl değerlendirirsiniz? (Eleştirmenlere ve izleyenlere): a) Diğer katılımcıların yazdıkları, yorumlarınızı nasıl etkiledi?
7. Projenin mecrası olan www.levfun.com adlı siteyi, özellikle Gillian Rose'un metodolojisiyle ilişkili olarak, nasıl değerlendirirsiniz?
8. Bundan sonra yapacağınız fotoğraf çalışmalarında (değerlendirmelerinde) bu çalışmanın nasıl bir etkisi olacak?
9. Özellikle site üzerinde yazdıklarınızı (ve paylaştığınız çalışmaları) dikkate aldığınızda, bakış açınızı neler şekillendirdi ve şekillendiriyor?
10. Bakış açınız ya da kişisel geçmişiniz (sınıf, cinsiyet, etnik köken, yaş, eğitim, meslek) yaptığınız değerlendirmeleri (paylaştığınız çalışmaları) nasıl etkiledi?
11. Neler eklemek istersiniz? (Sitede değinmek isteyip de değinemediğiniz konular neler?)

Çalışma öncesinde, ortasında ve sonunda yapılan görüşmelerin tarihleri, yerleri ve süreleri tablolarda belirtilmiştir.

Tablo 1. Çalışma Öncesi Yapılan Görüşmelerin Tarihleri, Yerleri ve Süreleri

Kişiler	Tarih	Yer	Süre
Ziya Özkedi	09.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	26dk.
Heavy dreamer	10.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	43 dk.
Mm	11.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	37 dk.
Arda Çakmak	13.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	52 dk.
Elephant	14.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	34 dk.
Turuncu	14.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	52 dk.
Becomeone	14.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	24 dk.
Haliç	15.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	31 dk.
Black&White	15.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	53 dk.
Vivian Maier	16.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	56 dk.
Stalker	17.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	44 dk.
Rodinal	17.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	20 dk.
Çıtçıtıbody	19.11.2013	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	21 dk.

Tablo 2. Çalışma Ortası Yapılan Görüşmelerin Tarihleri, Yerleri ve Süreleri

Kişiler	Tarih	Yer	Süre
Black&White	20.01.2014	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	15dk.
Turuncu	21.01.2014	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	20 dk.
Becomeone	23.01.2014	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	13 dk.
Ziya Özkedi	24.01.2014	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	24 dk.
Haliç	24.01.2014	http://sanalsinif3.anadolu.edu.tr/	18 dk.
Felipe	29.01.2014	www.gmail.com (hangouts)	19 dk.
Vivian Maier	29.01.2014	www.gmail.com (hangouts)	16 dk.
Stalker	30.01.2014	www.gmail.com (hangouts)	23 dk.
Rodinal	31.01.2014	www.gmail.com (hangouts)	13 dk.
Mm	09.02.2014	www.gmail.com (hangouts)	15 dk.

Tablo 3. Çalışma Sonunda Yapılan Görüşmelerin Tarihleri, Yerleri ve Süreleri

Kişiler	Tarih	Yer	Süre
Elephant	26.05.2014	www.gmail.com (hangouts)	26dk.
Mm (1. Görüşme)	31.05.2014	www.gmail.com (hangouts)	22 dk.
Rodinal	01.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	30 dk.
Haliç	01.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	38 dk.
Heavy dreamer	02.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	58 dk.
Vivian Maier	04.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	49 dk.
Black&White	06.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	50 dk.
Mm (2. Görüşme)	07.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	30 dk.
Becomeone	10.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	27 dk.
Ziya Özkedi (1. Görüşme)	13.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	14 dk.
Ziya Özkedi (2. Görüşme)	13.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	39 dk.
Turuncu	25.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	44 dk.
Stalker	25.06.2014	www.gmail.com (hangouts)	22 dk.

3.2.4. Dördüncü aşama: web sitesi üzerindeki çalışmalar

Çalışma iki döneme ayrılmıştır. İlk dönemin, 22 Kasım 2013-15 Ocak 2014; ikinci dönemin, 1 Şubat 2014-15 Mart 2014 tarihleri arasında olması plânlanmıştır. İkinci dönemde, Gillian Rose’un yöntembilimi uygulandığı için katılımcılardan beklenen çalışmalar artmıştır. Hem bu nedenden hem de katılımcıların iş yoğunluklarından dolayı ikinci dönem, plânlanan tarihten iki ay sonra, 23 Mayıs 2014’te sonlanmıştır. İlk dönemde, 22 Kasım-7 Aralık tarihleri arasında, daha önce de belirtildiği gibi fotoğrafçılar, ilân edilen “insan” teması üzerine ürettikleri fotoğrafları siteye yüklemişlerdir. Fotoğrafçılardan, “mm” takma adlı katılımcı 4 fotoğraf; “Çıtçitlibody” takma adlı katılımcı 4 fotoğraf; “Haliç” takma adlı katılımcı 4 fotoğraf; Ziya Özkedi takma adlı katılımcı 5 fotoğraf paylaşmıştır.

8 Aralık itibariyle, Web sitesindeki fotoğraflar üzerine değerlendirmeler ve yorumlar yapılabileceği ve karşılıklı etkileşim kurulabileceği, eleştirmen ve izleyen katılımcılara e-posta ve telefon mesajı yoluyla hatırlatılmıştır. Bu ilk dönemde, eleştirmenlere ve izleyenlere araştırmacı tarafından herhangi bir yönlendirmede bulunulmamıştır. Bu şekilde, eleştirmenlerin ve izleyenlerin bir fotoğrafı değerlendirirken hangi konulara öncelik verdikleri ve hangi açılardan değerlendirme yaptıkları bulgulanmaya çalışılmıştır. Bu uygulama üzerinden, hem katılımcıların kişisel bakış açıları tespit edilebilecek; hem de, ilk dönemdeki değerlendirmelerin çalışmanın ikinci döneminde uygulanması plânlanan Gillian Rose'un (2012) görüntü analizi yöntemiyle ve Pierre Bourdieu'nun (2010) özdüşünsel yaklaşımıyla karşılaştırması yapılabilecektir.

İlk plânlamada, 31 Aralık 2013'e kadar devam etmesi düşünülen ilk dönemin süresi, önce 7 Ocak 2014'e; daha sonra 15 Ocak 2014'e kadar uzatılmıştır. Bu uzatmanın nedeni, eleştirmen ve izleyen katılımcıların daha çok yorum yazabilmek için ek süre talep etmeleri olmuştur. Bu süre zarfında, eleştirmen katılımcılar, yüklenen fotoğraflar hakkında İngilizce yorumlar yazmışlardır. 1 eleştirmen katılımcı (Black&White), İngilizce yazma konusunda araştırmacıdan yardım istemiştir. Bu katılımcının Türkçe olarak yazdığı eleştiriler, araştırmacı tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir. İzleyici kategorisindeki katılımcılardan, Heavy dreamer, iş yoğunluğundan dolayı çalışmanın ilk döneminde yorum yazarak katılım gösteremeyeceğini; sadece çalışmayı takip edebileceğini belirtmiştir. Arda Çakmak takma adlı diğer bir izleyici katılımcı ise, site üzerinde belirttiği belirli gerekçelerle yorum yazmamayı tercih etmiştir. Bu gerekçeler arasına, diyafram ve pozlama değeri gibi teknik bilgileri verilmeyen fotoğrafları yorumlamanın güçlüğü ve fotoğrafın nerede, ne zaman çekildiği; fotoğraf içinde yer alan kişiler ile ilgili bilgilerin olmayışı yer almaktadır. İzleyici katılımcılardan Becomeone takma adlı katılımcı da, İngilizce yazma konusunda sıkıntı yaşadığını belirtmiştir. Bu katılımcının yazdığı yorumlar da araştırmacı tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir. Dolayısıyla, eleştirmen ve izleyen kategorisindeki katılımcılardan iki kişi, İngilizce okuyup anlayabildiklerini; ancak yazmak konusunda sıkıntı yaşadıklarını dile getirmişlerdir. Fotoğrafçı kategorisindeki katılımcılardan Çitçitlibody takma adlı katılımcı ise, İngilizce okuma-anlama sorunu yaşadığını belirttiği için, bu katılımcının fotoğrafları hakkında yazılan yorumlar da Türkçe'ye çevrilip katılımcıyla özel olarak paylaşılmıştır.

1 Şubat-23 Mayıs tarihleri arasındaki ikinci dönemde, fotoğrafçılara ilân edilmiş olan tema “barış”tır. Fotoğrafçılara 15 Şubat’a kadar süre verilmiştir ve en az üç fotoğraf paylaşmaları beklenirken, en fazla kaç fotoğraf olacağına dair bir sınır konulmamıştır. Bu şekilde, seri fotoğraf paylaşmak isteyen fotoğrafçıların, paylaşmak istedikleri fotoğraf adedi tercihlerine bırakılmıştır. 15 Şubat’a kadar olan süre içinde, Mm takma adlı fotoğrafçı 6 fotoğraf, Haliç takma adlı fotoğrafçı 6 fotoğraf ve Ziya Özkedi takma adlı fotoğrafçı da 5 fotoğraf paylaşmıştır. Fotoğrafçı katılımcılardan Çitçitlibody, ikinci dönemde, iş yoğunluğundan ve özel sebeplerden dolayı projeden ayrılmıştır.

1 Şubat-23 Mayıs arası dönemde, Gillian Rose’un (2012) önerdiği yönteme göre fotoğrafçılara, eleştirmenlere ve izleyenlere daha önce de belirtildiği gibi sorular ilân edilmiş ve katılımcıların, bu sorular üzerinden yorum ve değerlendirme yapmaları beklenmiştir. Gillian Rose, *Visual Methodologies* (2012: 346) (*Görsel Yöntembilimler*) adlı çalışmasında, “herhangi bir görüntünün anlamının karmaşıklığına ve zenginliğine ulaşmanın en uygun yolu olarak” ifade ettiği üç grup soru önermiştir. Bu sorular, sırasıyla, görüntünün üretimi, görüntünün kendisi ve görüntünün izleme süreçleri ile ilgilidir. Gillian Rose (2002; 2012) bu soruları, tek tek üzerinde durduğu görüntü analiz yöntemleri olan kompozisyon analizi, içerik analizi, göstergebilim, psikoanaliz, söylem analizi ve izleyici çalışmaları gibi yöntemlerin odaklandıkları alanları (üretim, görüntünün kendisi, izleyici) dikkate alarak oluşturmuştur. Bu yöntemlerin, belirtilen alanlardan genellikle sadece birine odaklandığını ve kapsamlı bir değerlendirmenin ise, her bir alanın ele alınmasıyla gerçekleştirilebileceğini ileri sürmüştür. Dolayısıyla, bu üç soru listesi eklektik bir listedir ve bir grup soru, diğer bir grup sorudan daha önemli olarak görülmemektedir. Diğer yandan, Rose (2012: 348), bu soru listelerinin tek yöntem olmadığını; ele alınan görüntünün başka soruları akla getirebileceğini de ifade etmektedir.

Rose (2012: 346-48), bu soruların, herhangi bir görüntünün analizinde kullanılabileceğini öne sürmüştür; ancak, nasıl kullanılabileceğine dair bir yöntem önermemiştir. Bu çalışmada, soru gruplarının işaret ettiği konularda (görüntü, görüntünün üretimi ve izleyici) katılımcıların yer alması plânlanmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, fotoğrafçılar, görüntü ve görüntü üretimi alanlarını temsilen; izleyenler, izleyici alanını temsilen; eleştirmenler ise, hem diğer bir izleyici grubu olarak hem de

her üç kategoride önerilen soruları, üretilen çalışmalar üzerinden cevaplayacak ve değerlendirmelerde bulunacak katılımcı grubu olarak tasarlanmıştır.

Değerlendirmeler ve cevaplandırmalar için kullanılacak olan soru sayısı 44'tür. Bunun yanında, araştırmacı, eleştirmenlerin kendi yaklaşımlarını da öğrenmek amacıyla, eleştirmen soru listesine 2 soru daha eklemiştir. Dolayısıyla, Web sitesi üzerinde ilân edilen soru sayısı 46'ya yükselmiştir. Bu 46 sorudan, 12'si fotoğrafçılara; 29'u eleştirmenlere; 5'i ise izleyenlere sorulmuştur. Bunun dışında, eleştirmenlere ve izleyenlere, dilerlerse, fotoğrafçılara başka sorular sorabilecekleri site üzerinde ve e-posta yoluyla hatırlatılmıştır. Cevaplama ve değerlendirme aşamasını, katılımcılar açısından kolaylaştırmak adına, soruların gruplara ayrılarak site üzerinde ilân edilmesine karar verilmiştir.

Soruların gruplara ayrılma sürecinde öncelikle, hangi katılımcı grubu doğrudan ilgilendirebileceği dikkate alınmıştır. Bazı sorular, hem eleştirmen, hem de izleyen grubuna sorulmuştur çünkü bu iki grup da izleme sürecini gerçekleştiren gruplardır. İkinci olarak da, Gillian Rose'un (2012: 346-47) belirttiği üç alanın -görüntü, görüntünün üretimi ve izleme süreçleri- alt konuları (*modalities*) dikkate alınarak bir gruplandırma yapılmıştır. Bu alt konular/ özellikler (*modalities*), teknoloji, görüntü kompozisyonu ve toplumsal yapıdır ve bu konular, üç alanda da karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü olarak da, soruların birbiriyle ilişkisi üzerinde durularak bir gruplandırma yapılmıştır. Örneğin, fotoğrafçılara fotoğraf yüklemeleri için verilmiş olan iki haftalık süre içinde (1 Şubat-15 Şubat 2014) onlara yönelik ilk sorular da ilân edilmiştir. Bu soruları, 4 Şubat-22 Şubat tarihleri arasında cevaplandırmaları beklenmiştir. Bu sorular, fotoğraflarla ilgili temel bilgileri içermektedir ve fotoğrafın kendisi ve üretimiyle ilgili olduğu için doğrudan fotoğrafçılara sorulmuştur:

Tablo 4. Fotoğrafçılara Yöneltilmiş İlk Grup Sorular (4 Şubat-22 Şubat)

1. Bu fotoğraf, ne zaman çekildi (basıldı,yayımlandı)?
2. Bu fotoğraf, nerede çekildi (basıldı,yayımlandı)?
3. Bu fotoğraf, bir kişi (ya da kurum) için mi yapıldı?
4. Bu fotoğrafın yapımı, hangi teknolojilere dayanmaktadır?
5. Bu fotoğrafın yayımlanması, hangi teknolojilere dayanmaktadır?

Fotoğrafçı grubundan mm adlı katılımcının 9 Şubat'ta "Barış" (Peace) teması altında fotoğraflarını yüklemesi ile de eleştirmenlerin ilk grup soruları ilân edilmiştir. Bu soruların 9 Şubat-22 Şubat arasında cevaplanması beklenmiştir; ancak, bütün fotoğrafların siteye yüklenmesi 15 Şubat'ta tamamlandığından ve sitenin kullanımıyla ilgili teknik düzeltmelerin tamamlanmasının beklenmesinden dolayı bu süre önce, 10 Mart'a; daha sonra da genel talep üzerine 25 Mart'a uzatılmıştır. Bu sorular da fotoğrafın temel düzeyde betimlenmesi ve yorumlanmasıyla ilgilidir ve şu alt konuları kapsamaktadır: görüntü, kompozisyon, teknoloji, izleyici.

Tablo 5. Eleştirmenlere Yöneltilmiş İlk Grup Sorular (9 Şubat-25 Mart)

1. Ne gösterilmektedir? Fotoğrafta yer alan görsel öğeler nelerdir? Bu öğeler nasıl düzenlenmiştir?
2. Bu fotoğrafta izleyenin dikkati nereye (hangi noktaya) çekilmektedir? Neden? (Eleştirmenler isterlerse, bu soruyu ayrıca izleyenlere de sorabilirler).
3. Fotoğraf, nasıl bir bakış noktasından (vantage point) çekilmiştir?
4. Fotoğrafı oluşturan öğeler arasında görsel olarak kurulan ilişkiler nelerdir?
5. Bu fotoğrafı oluşturan öğeler arasındaki ilişkiler değişken midir?
6. Bu fotoğraf, çelişkili bir görüntü mü sunmaktadır?

7. Renkten nasıl yararlanılmıştır?
8. Fotoğrafın teknolojisi konuyu (anlamı) ne şekilde etkilemiştir?
9. Fotoğraf, hangi tür/türler kategorisine dahil edilebilir?
10. Bu fotoğraf, türünün özelliklerini ne derece taşımaktadır?
11. Bu fotoğraf, türünün özelliklerine eleştirel bir yorum getirmekte midir?

Eleştirmenlerin bu soruları cevaplandırıp yorumlamalarından önce, fotoğrafçıların, fotoğrafın nerede, ne zaman, kim(ler) için ve hangi teknolojilere dayanarak üretildiğini açıklamalarının, eleştirmenlerin bu soruları yorumlamasını kolaylaştıracağı düşünülmüştür. Bu gruptaki 8. Soru (Fotoğrafın teknolojisi konuyu (anlamı) ne şekilde etkilemiştir?), fotoğrafçılara ilân edilen ilk grup sorulardan 4. soruyla ilgilidir. Dolayısıyla, soru grupları ilân edilirken, bu tarz ilişkiler göz önünde bulundurulmuştur. İlk grup soruları, Vivian Maier ve rodinal takma adlı eleştirmenler bütün fotoğraflar için cevaplarırken, turuncu, mm'in bütün fotoğrafları ve Haliç'in de iki fotoğrafı için cevaplandırmıştır. Son olarak Black&White ise, bu soruları, mm'in üç, Haliç'in beş, Ziya Özkedi'nin de üç fotoğrafı üzerine cevaplayıp yorumlamıştır. Rodinal ve Vivian Maier, seri fotoğraflar ortaya koyan Ziya Özkedi'nin çalışmalarını toplu olarak değerlendirmişlerdir. Ayrıca, rodinal ve turuncu adlı eleştirmenler, mm'in fotoğraflarını tek tek değerlendirmenin yanında, seri fotoğraflar olduğu için genel bir yorum da ortaya koymuşlardır.

İzleyen grubuna yönelik ilk soruların ise 22 Şubat-5 Mart arasında cevaplandırılması beklenmiştir. Daha sonra bu süre 31 Mart'a kadar uzatılmıştır. Bütün izleyenlerin soruları cevaplamayı 30 Mart'ta tamamladığı görülmüştür. Buradaki gecikmenin nedeni, katılımcıların belirttiğine göre ve diğer katılımcılar için de olduğu gibi, iş yoğunluğudur.

Tablo 6. İzleyenlere Yöneltilmiş İlk Grup Sorular (22 Şubat-31 Mart)

1. Bu fotoğrafı nasıl yorumlarsınız?
2. Bu fotoğrafla ne tür (ne kadar etkin bir şekilde) bağ kurmaktasınız?

Heavydreamer, becomeone ve Stalker takma adlı izleyiciler, bu soruları, bütün fotoğrafçılar için cevaplarken; elephant takma adlı izleyen, mm'in bütün fotoğrafları için; Haliç'in bir ve Ziya Özkedi'nin de üç fotoğrafı için cevaplandırmıştır. Stalker adlı izleyen, mm'in ve Ziya Özkedi'nin fotoğrafları seri fotoğraflar olduğu için, bu fotoğrafları toplu olarak yorumlamıştır.

Fotoğrafçılara yönelik ikinci grup soruların, 22 Şubat-5 Mart aralığında cevaplandırılması beklenmiştir. Bu soruların bütün fotoğrafçı katılımcılar tarafından cevaplandırılması, 10 Mart'a kadar sürmüştür. Sorular, görüntünün üretimi ve toplumsal alan konularıyla ilgilidir:

Tablo 7. Fotoğrafçılara Yöneltilmiş İkinci Grup Sorular (22 Şubat-10 Mart)

6. Fotoğrafi çekenin, fotoğrafın sahibinin ve fotoğrafın öznesinin sosyal kimliklerini (ekonomik sınıf, cinsiyet, etnisite, yaş) tanımlar mısınız?
7. Fotoğrafi çekenin, fotoğrafın sahibinin ve fotoğrafın öznesinin birbiriyle ilişkisi nedir?

Soruları numaralandırırken, baştan numaralandırmak yerine en son hangi numarada kalındıysa o rakamdan devam edilmesi uygun görülmüştür. Bu şekilde, soruların devam ettiği vurgulanmış; aynı zamanda da, katılımcıların verdikleri cevapların karışması engellenmiştir.

Eleştirmenlere yönelik 22 Şubat'ta ilân edilen ikinci grup soruların önce, 27 Mart'a kadar cevaplandırılması beklenmiştir. Daha sonra bu tarih, 31 Mart'a, sonra 10 Nisan'a, en sonra da 13 Nisan'a ertelenmiştir. Bu ertelemelerin nedenleri, daha önce belirtildiği gibi, hem katılımcılardan beklentilerin yüksek olması, hem de her bir katılımcının iş

yoğunluğudur. Bu soruların da, fotoğrafçıların verdiği/vereceği cevaplarla ilişkili olmasına dikkat edilmiştir. Eleştirmenlere, bu soruları cevaplarken, fotoğrafçıların verdiği cevaplara göz atmaları konusunda hatırlatmada bulunulmuştur. Sorular, 6 adettir ve görüntü, görüntü üretimi ve toplumsal alan konularıyla ilgilidir:

Tablo 8. Eleştirmenlere Yöneltilmiş İkinci Grup Sorular (22 Şubat-13 Nisan)

12. Fotoğrafın türü, fotoğrafın üretim sürecindeki ilişkileri ve kimlikleri ele almakta mıdır? (Fotoğrafçılara yönelik 6. ve 7. sorularla ilgili)
13. Fotoğrafın biçimi, söz konusu kimlikleri ve ilişkileri yeniden inşa etmekte midir? (Fotoğrafçılara yönelik 6. ve 7. sorularla ilgili)
14. Fotoğrafın farklı öğeleri, hangi anlamlara işaret etmektedir?
15. Bu fotoğraf aracılığıyla ne tür bilgiler ortaya konulmaktadır?
16. Kime (kimlere) ait bilgiler bu temsil dışında tutulmuştur?
17. Bu fotoğrafın öznesini ele alma şekli özneyi güçten yoksun bırakmakta mıdır?

Vivian Maier takma adlı eleştirmen, mm fotoğraflarının ikisi için, turuncu takma adlı eleştirmen, mm fotoğraflarının hepsi için ve Haliç fotoğraflarının ikisi için; rodinal, bütün fotoğraflar için; Black&White takma adlı eleştirmen ise, mm adlı fotoğrafçının bir fotoğrafı, Haliç adlı fotoğrafçının iki fotoğrafı, Ziya Özkedi adlı fotoğrafçının da bir fotoğrafı için bu soruları cevaplayıp yorumlamışlardır.

Fotoğrafçılara yönelik son grup sorular ise 16 Mart'ta ilân edilmiştir ve 31 Mart'a kadar cevaplandırılması için süre tanınmıştır. Bu sorular, beş adettir ve görüntü ve izleyici alanlarıyla ilgilidir:

Tablo 9. Fotoğrafçılara Yöneltilmiş Üçüncü Grup Sorular (16 Mart-31 Mart)

8.Bu fotoğraf, bir serinin parçası mıdır? Eğer öyleyse, serinin diğer fotoğrafları nelerdir?
9. Bu fotoğrafın ilk izleyeni (izleyenleri) kimlerdir?
10.İlk olarak, fotoğraf (ve varsa, metin) nerede ve nasıl sergilenmiştir?
11. Nasıl saklanmıştır?
12. Bu fotoğrafı, en son izleyenler kimlerdir?

Bu sorular, fotoğrafların seri fotoğraf olup olmayışıyla, sergilenme ve izlenme koşullarıyla, seriyi tamamlayan (varsa) metinle ve saklanma koşullarıyla ilgilidir. Fotoğrafçılardan sadece mm adlı fotoğrafçı, ürettiği seriyle ilgili bir kavramsal metin paylaşmıştır. Diğer katılımcılardan Ziya Özkedi, seriyle ilgili olmamakla beraber, genel olarak sanatsal anlayışını ve günümüzde fotoğraf sanatına nasıl baktığını aktardığı bir makaleyi, araştırmacıyla özel olarak paylaşmıştır. Haliç adlı fotoğrafçı ise, tek tek fotoğraflarıyla ilgili düşüncesini ve bu fotoğraflarla ne anlatmak istediğini site üzerinde kısa bir şekilde belirtmiş olsa da, fotoğraflarıyla ilgili bir kavramsal metin sunmamıştır.

Eleştirmenlere yönelik son sorular, on adettir ve izleme, kompozisyon, teknoloji ve toplumsal alan konularıyla ilgilidir. Bu sorular da, fotoğrafçıların en son cevapladıkları sorularla doğrudan ilişkilidir. Bu soruların önce, 20 Mart-31 Mart aralığında cevaplanması beklenmiş; ancak, önceki sorular için yapılan ertelemeler ve verilen sürenin yeterli gelmemesi nedeniyle ve fotoğrafçıların son grup soruları cevaplamaları beklendiği için önce, 27 Mart-10 Nisan aralığı, daha sonra, 1 Nisan-15 Nisan aralığı, en son olarak da 14 Nisan-30 Nisan aralığı bu soruların cevaplanması için ayrılan süre olmuştur.

Tablo 10. Eleştirmenlere Yöneltilmiş Üçüncü Grup Sorular (14 Nisan-30 Nisan)

18. Fotoğrafın öğeleriyle ilişkili olarak izleyici nerede konumlandırılmıştır?
19. Bu durum, görüntü ve izleyenleri arasında nasıl bir ilişki doğurmaktadır?
20. Fotoğrafın, sergilendiği/ izlendiği andaki yorumları yönlendiren bir yazılı metni, örneğin bir başlığı ya da katalog tanıtımı var mıdır? Var ise, yorumlarınız bu yazılı metinlerden nasıl etkilenmiştir?
21. Fotoğrafın paylaşılmasında ve sergilenmesinde kullanılan teknolojiler fotoğrafa olan tepkinizi etkiledi mi?
22. Söz konusu teknolojiyi takip etmenin (izlemenin) belli bir geleneği var mıdır?
23. Fotoğrafın birden fazla yorumu mümkün müdür? (İzleyenlerin ya da eleştirmenlerin yorumlarına bakabilirsiniz).
24. Bu fotoğraf, bir serinin parçasıysa, önceki ve sonraki fotoğraflar, fotoğrafın anlamını nasıl etkilemektedir?
25. Belli bir izleyicinin, fotoğrafın üretim aşamasında tasarlanandan ya da fotoğrafın kendisinden farklı bir anlam ürettiğine dair herhangi bir kanıt var mıdır? (İzleyenlerin ve diğer eleştirmenlerin cevaplarına bakınız).
26. Sınıf, cinsiyet, etnik köken, yaş v.s. gibi sosyal kimlik özellikleri açısından kendinizi tanımlar mısınız?
27. Söz konusu farklı kimlik eksenleri ne şekilde farklı yorumlar ortaya çıkarmıştır? İzleyenlerin ve eleştirmenlerin yorumlarından örnekler verebilir misiniz?

Vivian Maier adlı eleştirmen, mm'in bütün fotoğrafları; turuncu adlı eleştirmen mm'in bütün fotoğrafları ve Haliç adlı fotoğrafçının iki fotoğrafı için; rodinal adlı eleştirmen mm'in seri olarak bütün fotoğrafları, Ziya Özkedi'nin seri olarak bütün fotoğrafları ve Haliç'in tek tek bütün fotoğrafları için; Black&White adlı eleştirmen ise, mm'in üç fotoğrafı, Haliç'in üç fotoğrafı, Ziya Özkedi'nin de bir fotoğrafı için bu soruları cevaplayıp değerlendirme ortaya koymuşlardır.

İzleyenlere yönelik son grup sorular, eleştirmenlerin son grup sorularıyla doğrudan ilişkili olduğu için, izleyenlerin soruları eleştirmenlere soru ilân edilmeden önce sitede

yayınlanmıştır. İzleyenlerin, bu soruları, eleştirmenler son grup sorularını cevaplamaya başlamadan önce cevaplamaları beklenmiştir. İzleyicilere yönelik olan bu son üç sorunun tarih aralığı, 27 Mart-10 Nisan'dan, 27 Mart-13 Nisan aralığına alınmıştır. Bu sorular, izleyici, kompozisyon, teknoloji ve toplumsal alan konularıyla ilgilidir.

Tablo 11. İzleyenlere Yöneltilmiş Üçüncü Grup Sorular (27 Mart-13 Nisan)

3.Fotoğrafın dağıtımında ve paylaşımında kullanılan teknolojiler fotoğrafı yorumlamanızı etkiledi mi?
4.Bu fotoğraf, bir serinin parçası mı, eğer öyleyse, önceki ve sonraki fotoğraflar fotoğrafın anlamını nasıl etkilemektedir? (Fotoğrafçılara sorulan 8. soruyla ilgili; bkz. fotoğrafçıların cevapları)
5.Sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisite, cinsiyet v.s. açısından kendinizi tanımlayabilir misiniz?

İzleyenlerden becomeone ve heavydreamer bu soruları, bütün fotoğraflar için; stalker, mm adlı fotoğrafçının seri olarak bütün fotoğrafları ve Ziya Özkedi adlı fotoğrafçının seri olarak bütün fotoğrafları ve Haliç adlı fotoğrafçının da bir fotoğrafı için cevaplandırmıştır. Elephant takma adlı izleyen ise, iş yoğunluğundan ve site üzerinde, soruları açık bir şekilde göremediğini belirterek cevaplayamamıştır. Daha sonra e-posta yoluyla ve gmail hangouts aracılığıyla bu katılımcıyla haberleşilmiş ve sorular doğrudan kendisine iletilmiştir. Yine de, soruların cevaplanmadığı görülmüştür. Elephant takma adlı bu katılımcıyla en son yapılan çevrimiçi görüşmede (26.05.2014), katılımcı, soruları cevaplayamamasının nedenini, iş yoğunluğu olarak belirtmiştir.

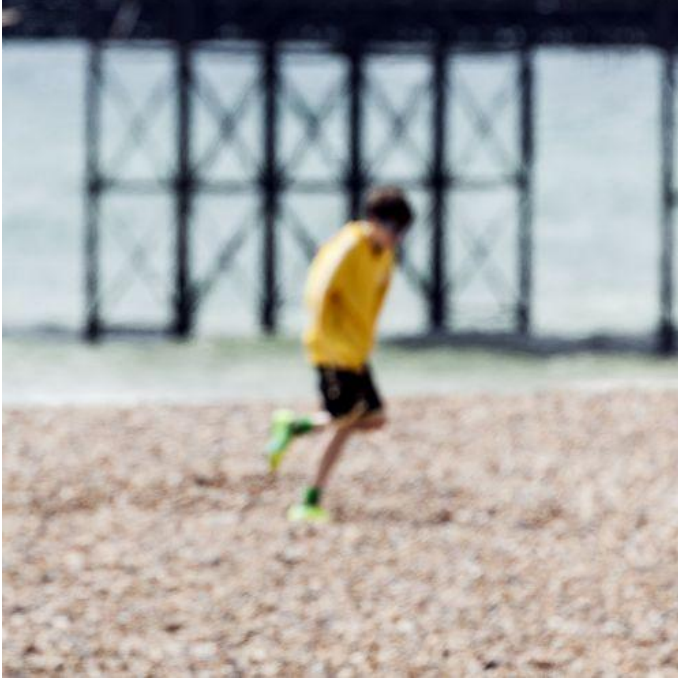
Son olarak, araştırmacı tarafından eleştirmenlere, Gillian Rose'un (2002, 2012) önerdiği sorular dışında kendi yorumlarını ve bakış açılarını ortaya koyabilmeleri için iki soru daha sorulmuştur. Sorular şöyledir:

Tablo 12. Eleştirmenlere Yöneltilmiş Olan Ek Sorular (2 Mayıs-10 Mayıs)

1. Bu soru listesine, hangi soruyu (soruları) eklediniz ve nasıl cevaplardınız?
2. Bu fotoğraf (ya da seri) hakkındaki yorumlarınız/düşünceleriniz nelerdir?

Vivian Maier adlı eleştirmen, bu soruları bütün fotoğrafçılar için cevaplamış; sorularla ve fotoğraflarla ilgili genel fikrini ortaya koymuştur. Turuncu adlı eleştirmen, bu sorulardan ilkinde değil, ikincisine cevap yazmıştır ve mm'in fotoğrafları ve Haliç'in iki fotoğrafı için ikinci soruyu cevaplamıştır. Rodinal adlı eleştirmen, bütün fotoğrafçıların fotoğraflarını toplu olarak bu iki soru üzerinden değerlendirmiştir. Black&White ise, mm'in üç, Haliç'in üç, Ziya Özkedi'nin de bir fotoğrafı için bu soruları cevaplandırmıştır. Eleştirmen katılımcıların ve izleyici kategorisindeki katılımcıların, genel olarak, seri fotoğrafları toplu olarak değerlendirme eğiliminde oldukları görülmüştür.

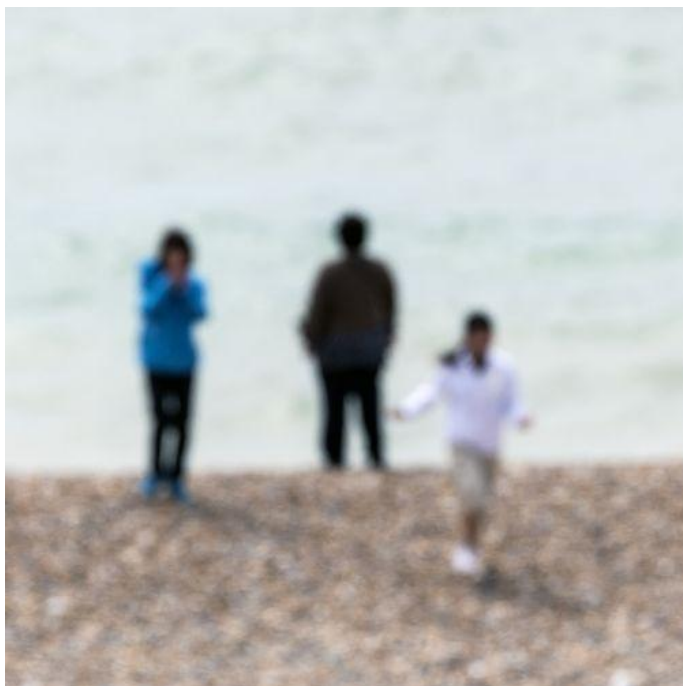
3.2.4.1. Birinci dönem fotoğraf çalışmaları



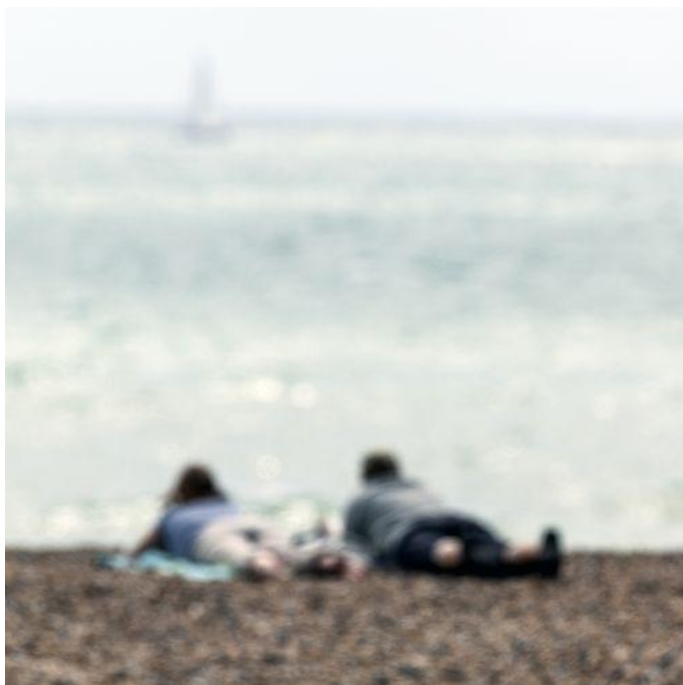
Fotoğraf 1. Mm “İnsan-1”



Fotoğraf 2. Mm “İnsan-2”



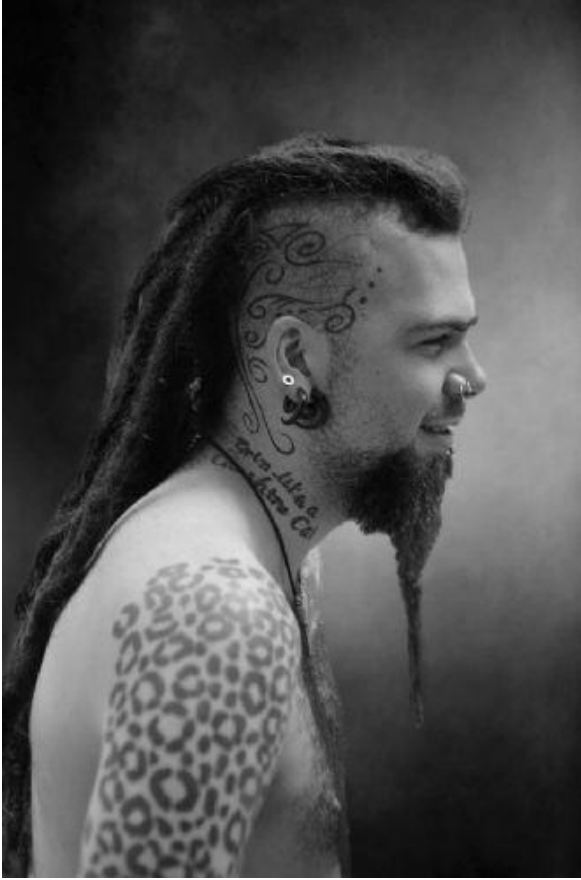
Fotoğraf 3. Mm “İnsan-3”



Fotoğraf 4. Mm “İnsan-4”



Fotoğraf 5. Çıtçıtlibody “İnsan-1”



Fotoğraf 6. Çıtçıtlibody “İnsan-2”



Fotoğraf 7. Çıtçıtlibody “İnsan-3”



Fotoğraf 8. Çıtçıtlibody “İnsan-4”



Fotoğraf 9. Ziya Özkedi “İnsan-1”



Fotoğraf 10. Ziya Özkedi “İnsan-2”



Fotoğraf 11. Ziya Özkedi “İnsan-3”



Fotoğraf 12. Ziya Özkedi “İnsan-4”



Fotoğraf 13. Ziya Özkedi “İnsan-5”



Fotoğraf 14. Haliç “İnsan-1”



Fotoğraf 15. Haliç “İnsan-2”



Fotoğraf 16. Haliç “İnsan-3”



Fotoğraf 17. Haliç “İnsan-4”

3.2.4.2. İkinci dönem fotoğraf çalışmaları



Fotoğraf 18. Mm “Barış-1”



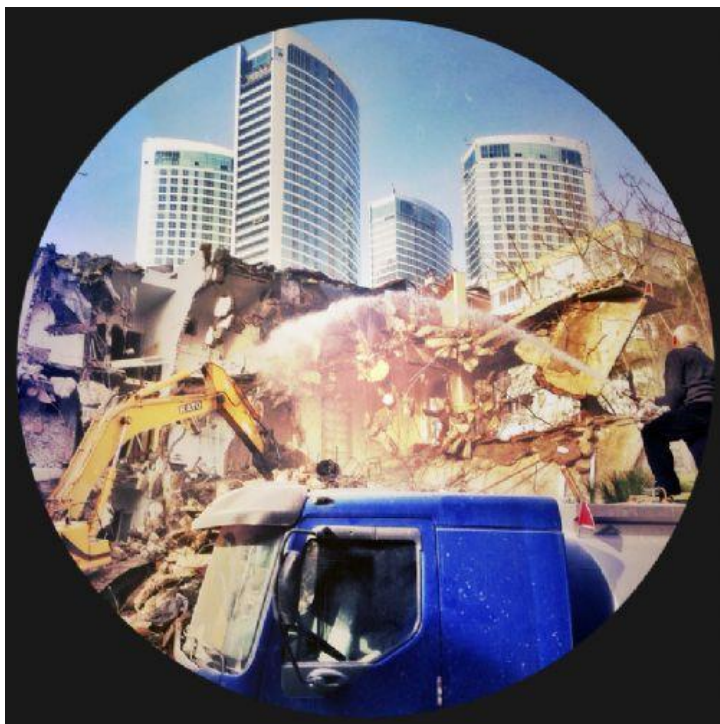
Fotoğraf 19. Mm “Barış-2”



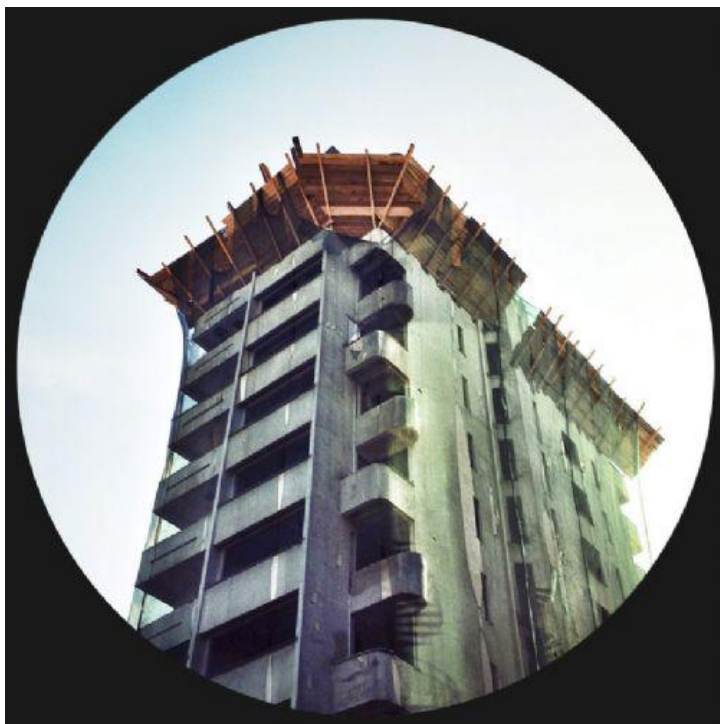
Fotoğraf 20. Mm “Barış-3”



Fotoğraf 21. Mm “Barış-4”



Fotoğraf 22. Mm “Barış-5”



Fotoğraf 23. Mm “Barış-6”



Fotoğraf 24. Ziya Özkedi “Barış-1”



Fotoğraf 25. Ziya Özkedi “Barış-2”



Fotoğraf 26. Ziya Özkedi “Barış-3”



Fotoğraf 27. Ziya Özkedi “Barış-4”



Fotoğraf 28. Ziya Özkedi “Barış-5”



Fotoğraf 29. Haliç “Barış-1”



Fotoğraf 30. Haliç “Barış-2”



Fotoğraf 31. Haliç “Barış-3”



Fotoğraf 32. Haliç “Barış-4”



Fotoğraf 33. Haliç “Barış-5”



Fotoğraf 34. Haliç “Barış-6”

3.3. Araştırma Alanı

Bu çalışmadaki araştırma alanı, her türlü görsel ve yazılı çalışmanın paylaşılmasına, değerlendirilmesine ve kişilerarası etkileşime olanak sağlayan www.levfun.com adlı bir Web sitesidir. Tanıtım, yayım, kişilerarası iletişim, tartışma gibi farklı amaçlara hizmet eden Web siteleri, yeni medyanın araçlarından biridir. Bu çalışmadaki Web sitesi, flickr.com gibi sosyal medya ortamları belli açılardan örnek alınarak tasarlanmış olsa da ve kullanıcılar sosyal medya kullanım alışkanlıklarını bu mecraya bir ölçüde taşımış olsalar da, levfun.com'un söz konusu ortamlardan farklılıkları da göze çarpmaktadır. Richter ve Schadler (2009: 171) sosyal medyayı, bireylerin sanal kişiler olarak, neredeyse anonim olarak, bir kullanıcı adıyla etkileşimde bulundukları platformlar olarak tanımlamışlardır. Bu tür İnternet toplulukları herkese açıktır ya da davetle bireylerin kullanımına açık hale gelir. Bu çalışma için tasarlanmış olan Web sitesi ise, yalnızca önceden belirlenmiş olan katılımcıların kullanımına açıktır.

Flickr.com üzerinde paylaşılan fotoğrafların, üye kullanıcıların seçebileceği üç yolla diğer kişilerle paylaşılabilirdi belirtilmiştir: 1. Sosyal ağlar yaratarak; 2. Etiketleyerek; 3. Diğer kişisel Web sitelerine fotoğrafları ilâştirerek. Kullanıcı bir hesap açtığında, diğer kullanıcıları da arkadaş olarak listesine ekleyebilmektedir. Arama motorunu kullanarak, kullanıcı adı ve e-mail adresleri üzerinden diğer kullanıcıları arayabilmektedir. Ayrıca, tamamen yabancı birini de listesine ekleyebilmektedir. Teorik olarak bu strateji, bir fotoğrafın seçilmiş bir arkadaş grubuyla ve kişisel herhangi bir bağlantının olmadığı bir insan grubuyla paylaşılması için ortam yaratmaktadır. Diğer bir fotoğraf yayma yolu olarak belirtilen etiketleme ise, yüklenen bir fotoğrafa bir ad vermekle ilgilidir. Kullanıcı, fotoğrafını yükledikten sonra, fotoğrafını etiketleme; diğer deyişle, fotoğraflarını isimler ve kategoriler altında sunma olanağına sahiptir. Fotoğraf için yazılan etiketler, fotoğrafı doğrudan, aynı etiketin verildiği diğer fotoğraflarla ilişkilendirmektedir. Etiketleme, zorunlu olmayıp kullanıcının seçeceği bir kullanım şeklidir. Fotoğrafların yayılmasının üçüncü yolu da, ilâştirme olanağıdır. Flickr.com, kullanıcıya, Flickr içeriğini başka web sitelerine taşıma olanağı vermektedir. Fotoğraflar, özel blog ya da kişisel web sayfası gibi ortamlara taşınabilmektedir (Richter ve Schadler (2009: 173-75)).

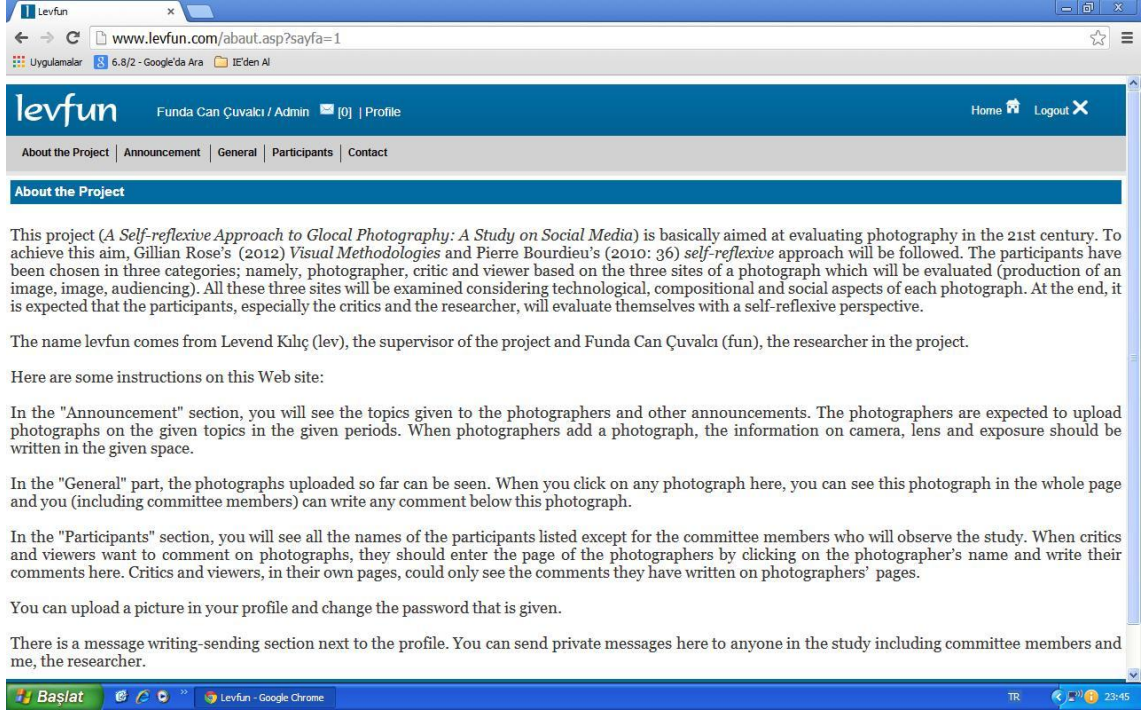
Bu çalışmada ise, belirlenmiş olan bir fotoğrafçı grubunun; belirlenmiş temalar altında ve belirlenmiş sayıda fotoğraf yükleyebildiği ve katılımcı olan her grubun -fotoğrafçı, izleyen, eleştirmen, araştırmacı- birbirleriyle iletişim kurabildiği bir Web sitesi tasarlanmıştır. www.levfun.com adlı bu Web sitesinin, Flickr.com gibi sosyal paylaşım sitelerinden, katılımcılara sosyal ağlarını geliştirme ve fotoğraflarını yayma olanağı tanımamasıyla farklılaştığı söylenebilir.

Sonuç olarak, bilinen sosyal medya örneklerinden ayrıldığı noktalar olsa da, www.levfun.com'un, kullanıcılara, İnternet ortamında paylaşımda bulunup iletişim kurmalarına olanak sağlayan bir ortam sunmasıyla bu çalışma için ortaya konulmuş bir sosyal medya tasarımı olduğu ileri sürülebilir. www.levfun.com, çalışmanın kontrol edilebilmesi ve amaca yönelik araştırma yapılabilmesi hedefiyle, belli sayıda katılımcı (13 katılımcı, 7 gözlemci) ve belirli bir kullanım süresi (7 ay) ile sınırlandırılmıştır. Tasarlanan www.levfun.com, bilgisayarla dolaymlanan yeni medya ortamlarından biridir. Lindlof ve Schatzer'ın (1998) de belirttiği gibi, bilgisayarla dolaymlanan iletişim, diğer medya araçlarının sağladığı iletişimden farklıdır: içerik, kullanıcı tarafından ileri düzeyde manipüle edilebilmekte; kaynağın mekânı önemsiz hale gelmekte; coğrafi sınırlar olmadan paylaşımlı öğrenme imkânları ve kültürler arası iletişim gibi sosyal olanaklar sağlanmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, McQuail (2000: 127), kullanım, içerik ve bağlamı dikkate alarak dört yeni medya kategorisi ortaya koymuştur: kişilerarası iletişim medyası; etkileşimli oyun medyası; enformasyon araştırma medyası; kolektif katılımlı medya. www.levfun.com, söz konusu yeni medya kategorilerinden kolektif katılımlı medya kategorisine dahil edilebilir. Kişiler, İnternet platformunun yöneticisi olan araştırmacı tarafından ortama dahil edilmiş ve katılımcı sayısı 20 kişi ile sınırlandırılmış olsa da, bu kişiler Web sitesi aracılığıyla paylaşımda ve etkileşimde bulunabilmişlerdir. Bunun yanında, araştırma için ortaya konulan bu sosyal medya tasarımı, diğer yeni medya ortamları gibi, yerel ortamda üretilen eserlerin, coğrafi sınırları ortadan kaldırarak dünyanın herhangi bir yerindeki bir kişiyle paylaşılabilirdiği bir ortam sunmuştur.

Katılımcılar arasında iki yabancı yer aldığı için Web sitesi üzerinde kullanılan dil ilk dönem İngilizce olmuştur; ancak, kullanıcılardan gelen talep doğrultusunda, ikinci dönem kullanılan dil, hem İngilizce hem Türkçe olmuştur.

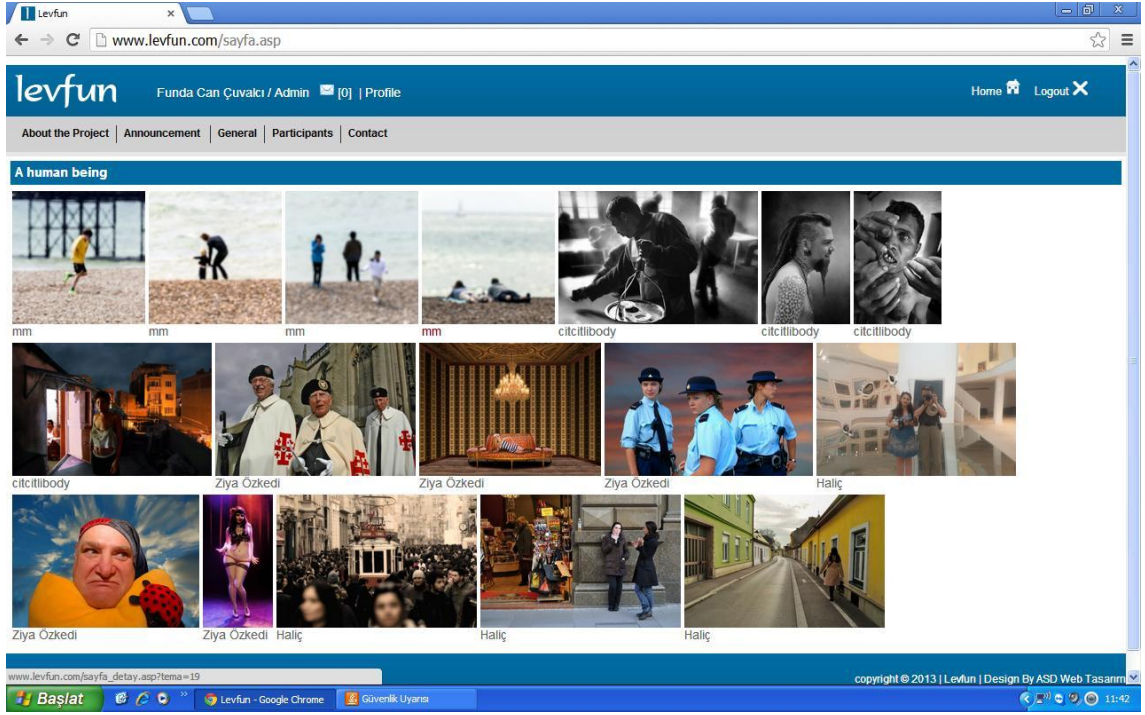
Bir sonraki sayfada görülen, sitenin “About the Project” (Proje Hakkında) sayfasında, projenin amacı kısaca aktarıldıktan sonra, sitenin bölümleri ve kullanımıyla ilgili kullanıcılara kısa bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler şu şekilde ifade edilmiştir: “levfun adı, projenin danışmanı Prof. Dr. Levend Kılıç’ın ‘lev’ ve projenin araştırmacısı Funda Can Çuvalcı’nın ‘fun’ olmak üzere, adlarının ilk hecelerinin biraraya getirilmesinden elde edilmiştir. “Announcement” (Duyuru) bölümünde, fotoğrafçılar için ilân edilmiş olan temaları ve diğer duyuruları görebileceksiniz. Fotoğrafçıların, verilen sürede, ilân edilen tema üzerine fotoğraflarını paylaşmaları beklenmektedir. Fotoğrafçılardan, ekledikleri fotoğrafla ilgili makine, lens ve pozlama bilgilerini de ayrılan alana yazmaları beklenmektedir. “General” (Genel) adlı bölümde, o zamana kadar yüklenmiş olan fotoğraflar görülebilir. Bu sayfadaki herhangi bir fotoğrafın üzerine tıklandığında ise, bu fotoğraf büyütülmüş olarak görülebilir ve fotoğrafın altına (komite üyeleri de dahil olmak üzere) yorum yazılabilir. “Participants” (Katılımcılar) bölümünde, çalışmayı gözlemleyen komite üyeleri dışında, bütün katılımcıların isimleri görülebilir. Eleştirmenler ve izleyenler, fotoğraflar üzerine yorum yazmak istediklerinde, hakkında yorum yazmak istedikleri fotoğrafçının adına tıklayarak açılan sayfada ve ayrılan yerde yorumlarını yazabilirler. Eleştirmenler ve izleyenler, kendi sayfalarında, sadece fotoğrafçıların sayfalarına yazdıkları yorumları görebilmektedirler. Profil kısmında fotoğraf yükleyebilir ve size verilen şifreyi değiştirebilirsiniz. Profilin yanında, mesaj yazma-gönderme bölümü bulunmaktadır. Bu bölümde, komite üyeleri ve araştırmacı da dahil olmak üzere bütün katılımcılara özel mesaj gönderebilirsiniz.”

Çalışmanın ikinci döneminde, eleştirmenlere ve izleyenlere, hem kendi sayfalarında hem de fotoğrafçıların sayfalarında yorum yazabilecekleri alanlar ayrılmıştır. İlk dönemde olduğu gibi, Genel Yorum sayfasında da yazma olanakları devam etmiştir. Katılımcı sayfalarının bu şekilde düzenlenmesiyle, daha etkileşimli bir ortam yaratılması amaçlanmıştır. İkinci dönemde, izleyenlerden ikisi, Genel Yorum sayfalarını kullanmaya devam etmiş; diğer ikisi de kendi sayfalarında yazmayı tercih etmişlerdir. Eleştirmenler de katılımcı sayfalarında yorumlarını ortaya koymuşlardır.



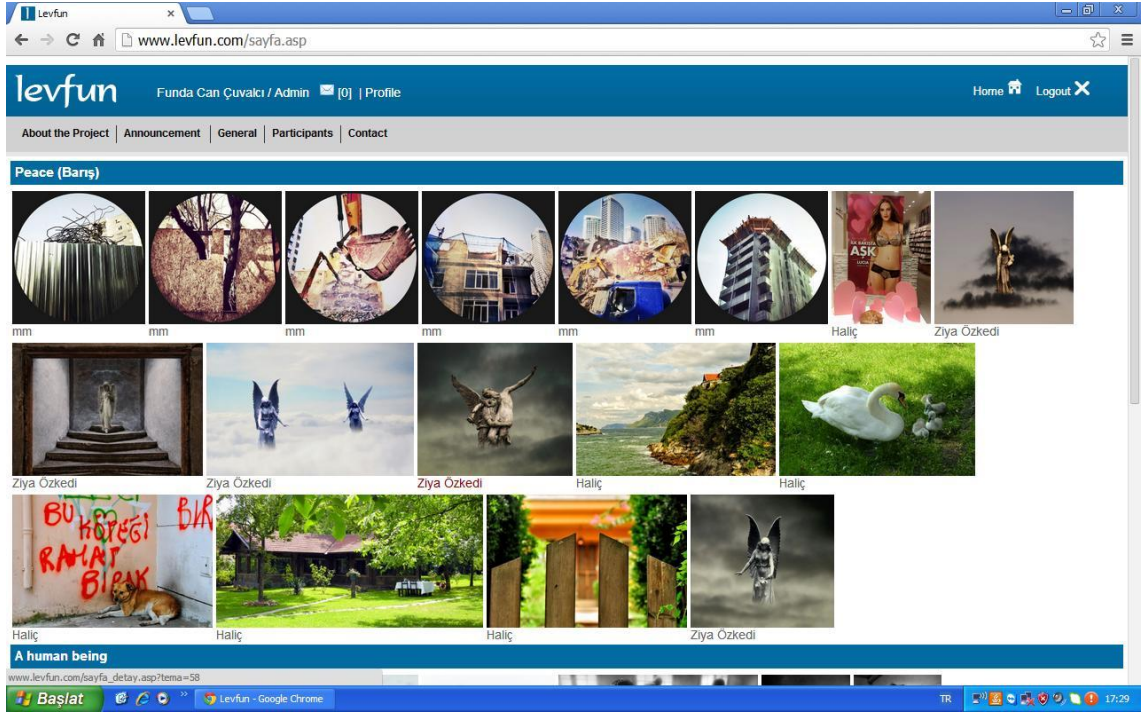
Şekil 2. Proje ve Site Hakkında Genel Bilgiler

Kaynak: www.levfun.com



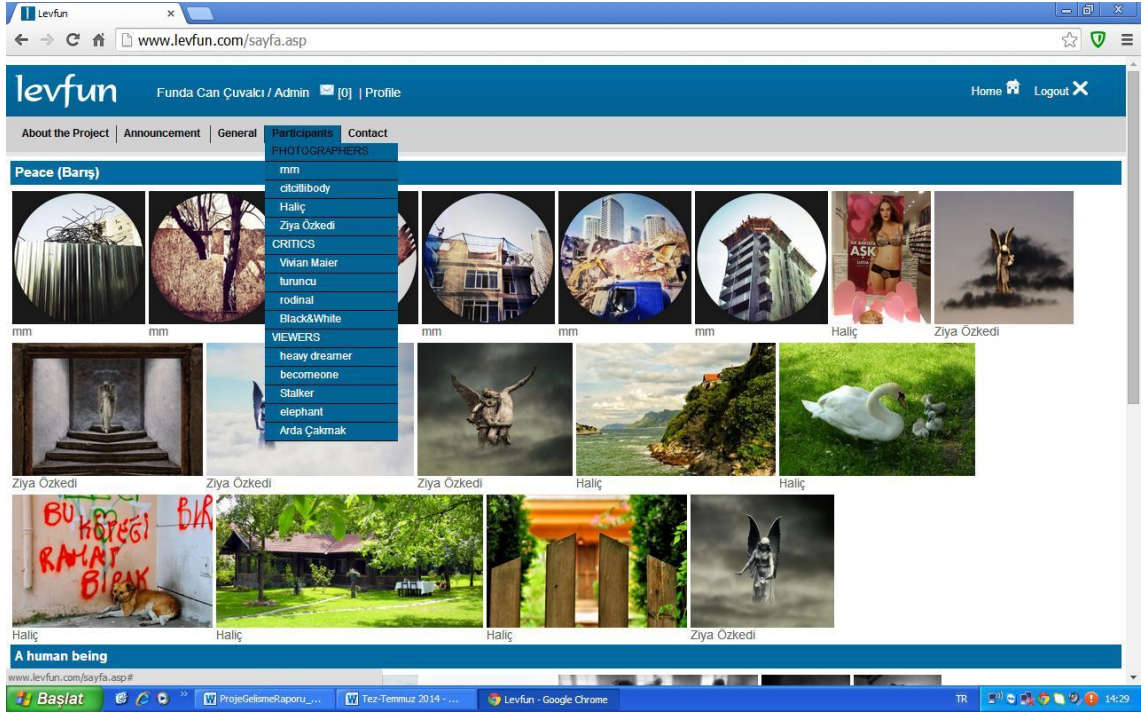
Şekil 3. Levfun Anasayfa- I. Dönem Çalışmaları (7.12.2013)

Kaynak: www.levfun.com



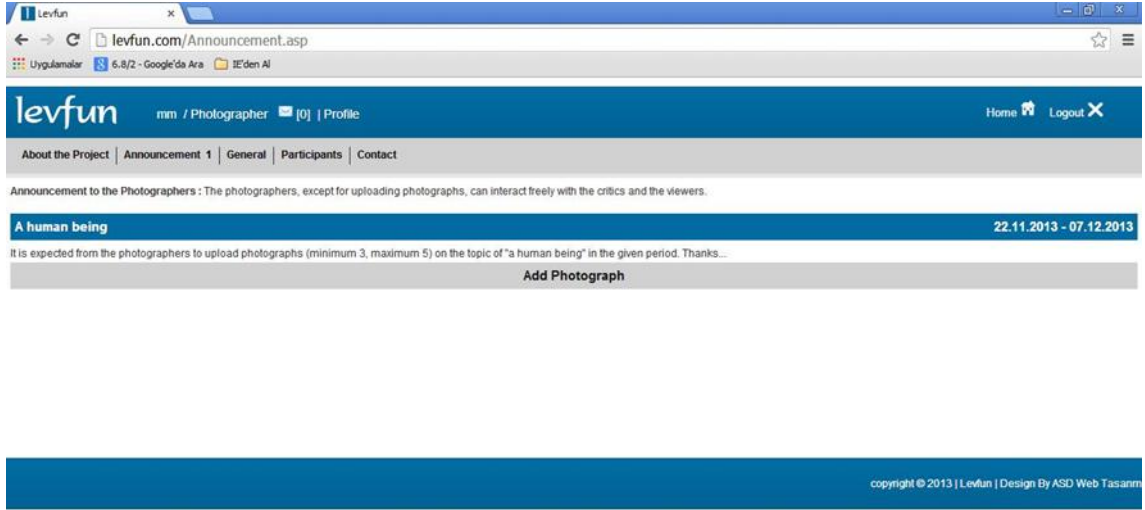
Şekil 4. Levfun Anasayfa- II. Dönem Çalışmaları (03.04.2014)

Kaynak: www.levfun.com



Şekil 5. Takma Adlarıyla Katılımcılar (14.07.2014)

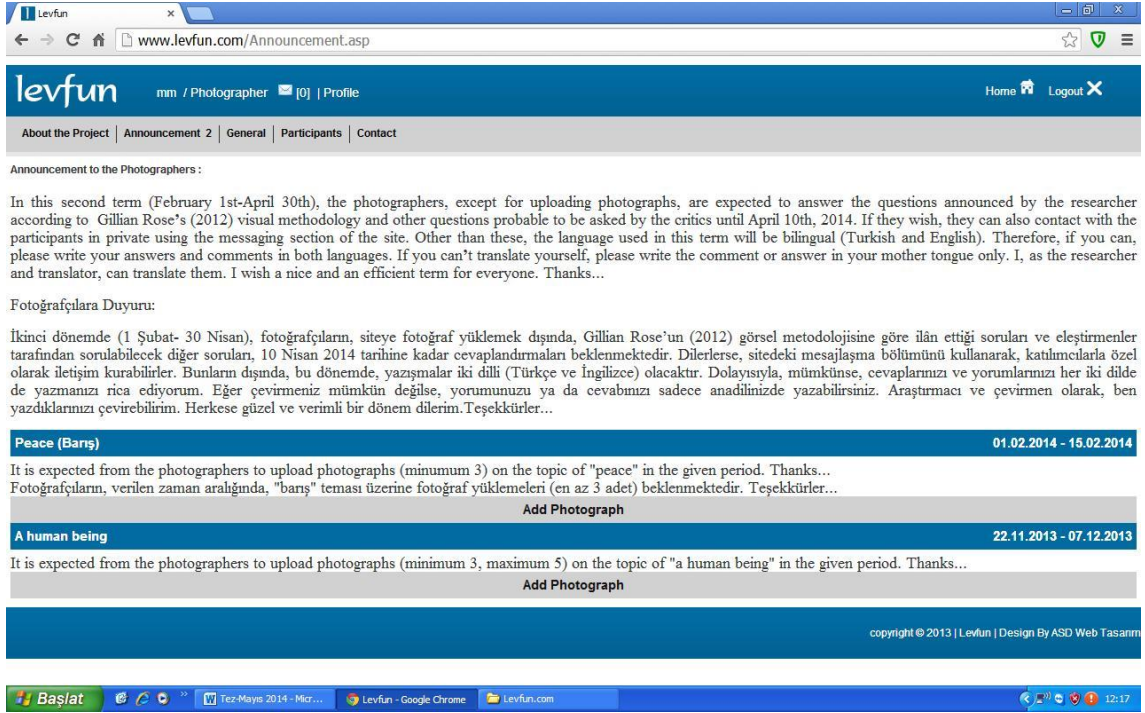
Kaynak: www.levfun.com



Şekil 6. “mm” Takma Adlı Fotoğrafçının İlân Sayfası-I. Dönem (21.11.2013)

Kaynak: www.levfun.com

Web sitesi üzerindeki ilân sayfasında hangi zaman aralığında (21.11.2013-07.12.2013) ve hangi temayla ilgili fotoğrafçılardan fotoğraf yüklemeleri beklendiği belirtilmiştir: “Fotoğrafçıların, “insan” teması üzerine, verilen zaman aralığında, en az 3, en fazla 5 fotoğraf yüklemeleri beklenmektedir. Teşekkürler”. Bunun yanında, fotoğrafçılar, eleştirmenler ve izleyenler için ayrı duyurular yapılmıştır. Yukarıdaki duyuru, fotoğrafçılara yapılmış olan duyurunun bir örneğidir: “Fotoğrafçılar, fotoğraf yüklemek dışında, eleştirmenlerle ve izleyenlerle serbest bir şekilde etkileşimde bulunabilirler.”



Şekil 7. “mm” Takma Adlı Fotoğrafçının İlân Sayfası-II. Dönem (27.03.2014)

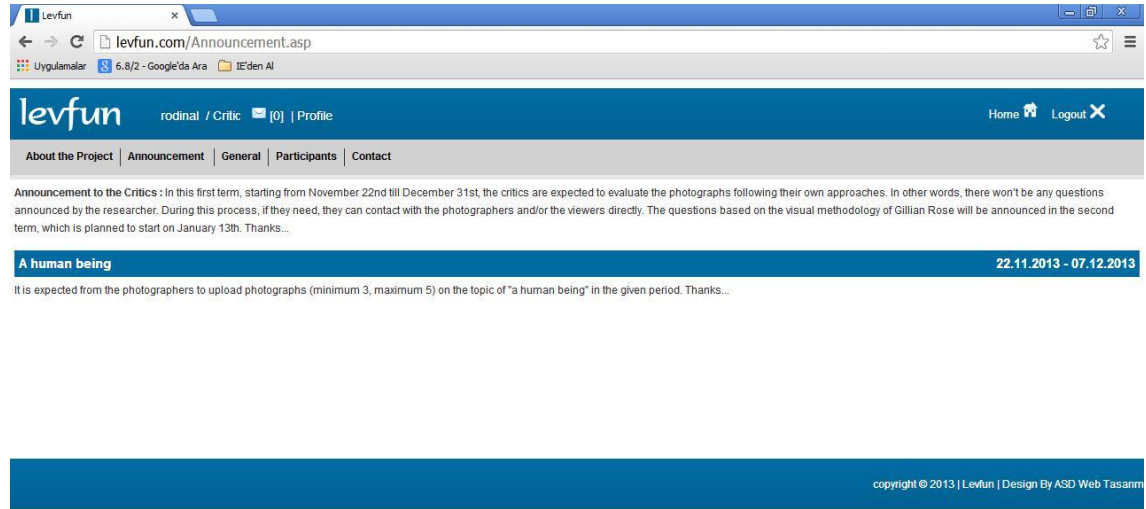
Kaynak: www.levfun.com

Web sitesi üzerindeki ilân sayfasında fotoğrafçıların hangi zaman aralığında (01.02.2014-15.02.2014) ve hangi tema altında fotoğraf yüklemeleri gerektiği belirtilmiştir: “Fotoğrafçıların, verilen zaman aralığında, "barış" temasıyla ilgili fotoğraf yüklemeleri (en az 3 adet) beklenmektedir. Teşekkürler...”. Bu dönemde, en az fotoğraf sınırı belirlenmekle beraber, en çok kaç fotoğraf yükleneceği fotoğrafçılara bırakılmıştır. Bunun yanında, bu dönemde, Gillian Rose’un yöntembiliminin uygulanacağı hatırlatılmıştır. İlân, hem İngilizce, hem Türkçe olarak yazılmıştır. Burada dönemin bitiş tarihi, 30 Nisan olarak görülmektedir. Dönem, katılımcılara tanınan ek sürelerle 23 Mayıs’ta sonlanmıştır.

Aşağıdaki sayfa örneklerinin ilkinde ise, eleştirmenlere yapılmış olan bir duyuru yer almaktadır. Duyuru şöyledir: “22 Kasım-31 Aralık arasındaki bu dönemde, eleştirmenlerin, fotoğrafları kendi yaklaşımlarıyla değerlendirmeleri beklenmektedir. Diğer deyişle, araştırmacı tarafından soru ilân edilmeyecektir. Bu süreçte, eleştirmenler, ihtiyaç duydukları takdirde, fotoğrafçılarla ve/veya izleyenlerle doğrudan temasa geçebilirler. Gillian Rose’un görsel metedolojisi üzerine temellenen sorular, 13 Ocak’ta

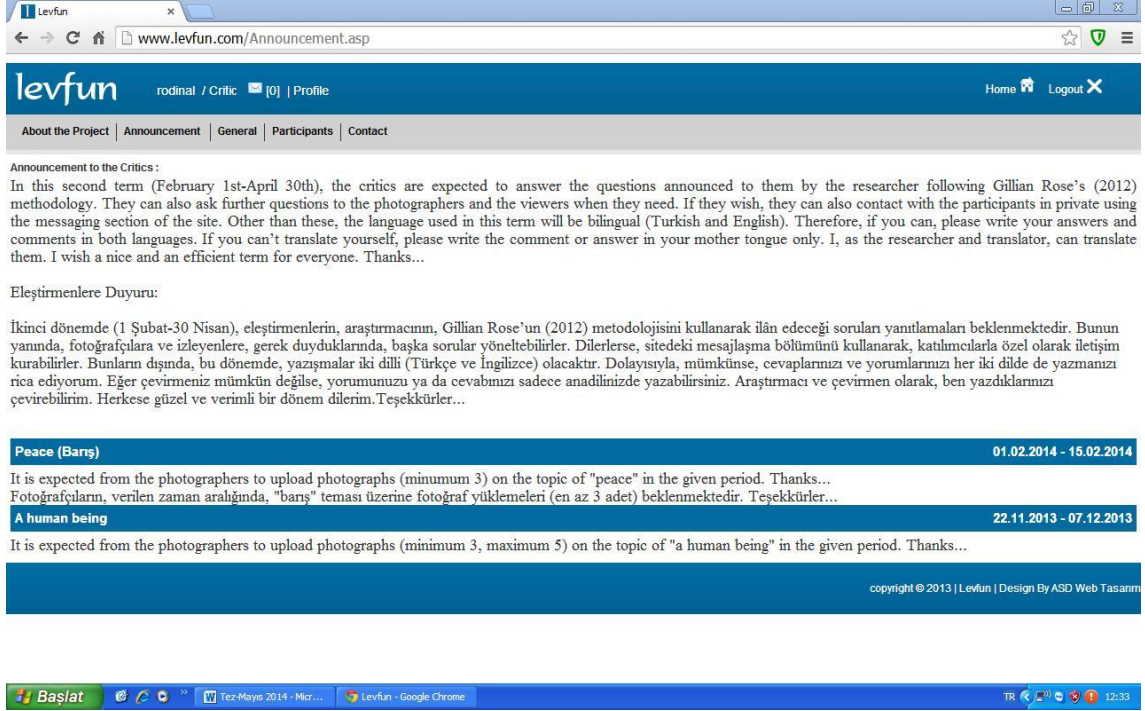
başlaması plânlanan ikinci dönemde ilân edilecektir. Teşekkürler...” Bu ilân, 21 Kasım’da sitede ilân edilmiştir. Süreç içinde, tarihlerde değişiklik olduğunda, yine bu ilân sayfasında katılımcılara duyurulmaktadır. Örneğin, dönem tarihi 31 Aralık’tan 7 Ocak 2014’e uzatılmıştır. İkinci dönemin başlama tarihi de, 13 Ocak’tan 20 Ocak’a alınmıştır. Bu değişiklik, site üzerine 27.12.2013 tarihinde yazılmıştır. Daha sonra ise, ilk dönemin bitiş tarihi 7 Ocak’tan 15 Ocak’a; ikinci dönemin başlama tarihi ise 20 Ocak’tan 1 Şubat’a alınmıştır. Bu değişiklikler siteye 10.01.2014 tarihinde eklenmiştir. Sürenin uzatıldığı bilgisi, e-mail üzerinden 8.01.2014’te, katılımcılara bildirilmiştir.

Şekil 9’da da, eleştirmenlere ikinci dönemde (1.02.2014-23.05.2014) yapılmış olan duyuru görülmektedir. Eleştirmenlere, Gillian Rose’un yöntembiliminin kullanılacağı; dilerlerse fotoğrafçılara ve izleyenlere kendi sorularını yöneltebilecekleri; sitedeki dilin Türkçe ve İngilizce olacağı hatırlatılmıştır. Gillian Rose’un sorularını son cevaplama tarihi 30 Nisan olarak görülmektedir; ancak araştırmacının son eklediği iki soruyla bu tarih, önce 10 Mayıs’a, sonra 23 Mayıs’a uzatılmıştır.



Şekil 8. “rodinal” Takma Adlı Eleştirmenin İlân Sayfası-I. Dönem (21.11.2013)

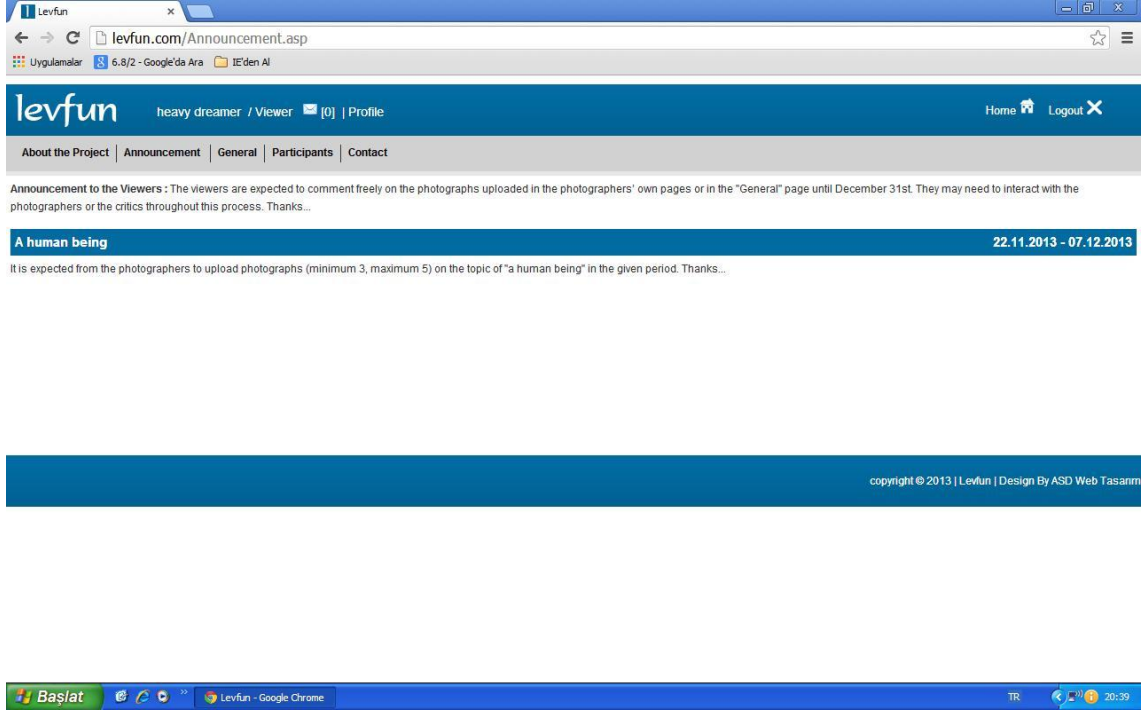
Kaynak: www.levfun.com



Şekil 9. “rodinal” Takma Adlı Eleştirmenin İlân Sayfası-II. Dönem (27.03.2014)

Kaynak: www.levfun.com

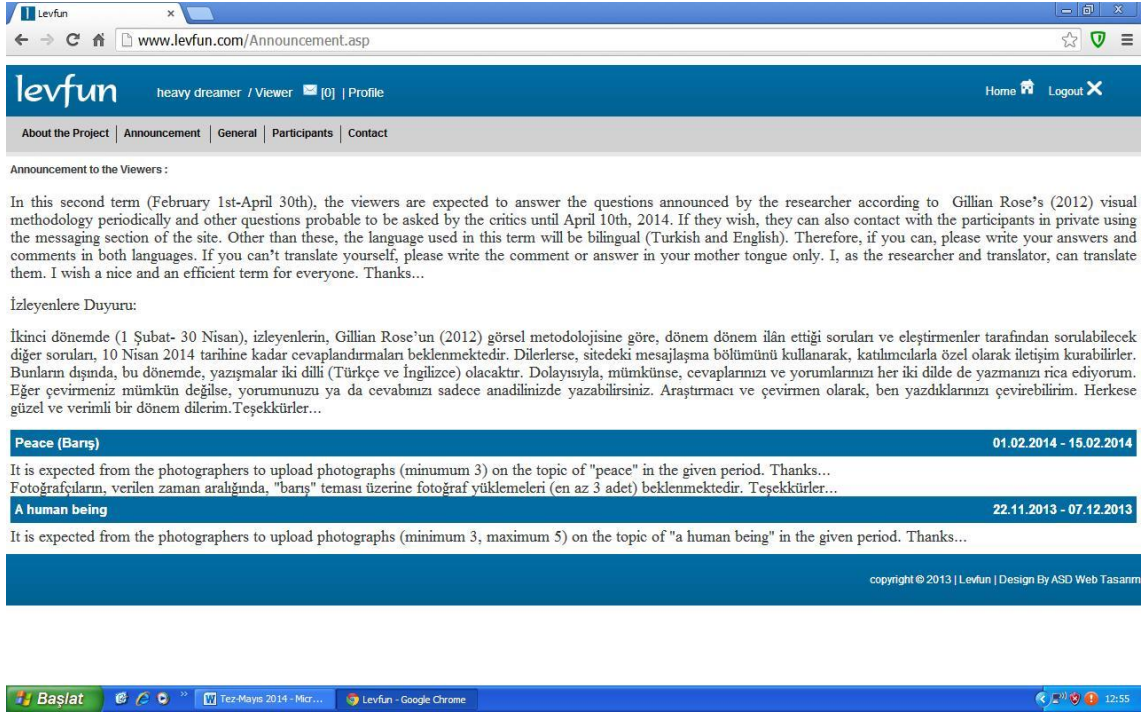
Şekil 10’da gösterilen sayfa örneğinde ise, izleyenlere yapılmış bir duyuru görülmektedir. Duyuru şöyledir: “İzleyenlerin, yüklenen fotoğraflar üzerine, fotoğrafçıların kendi sayfalarında ya da “Genel” yorum sayfasında, 31 Aralık’a (15 Ocak’a 2014’e) kadar serbest bir şekilde yorum yapmaları beklenmektedir.”



Şekil 10. “heavy dreamer” Takma Adlı İzleyenin İlân Sayfası-I. Dönem (21.11.2013)

Kaynak: www.levfun.com

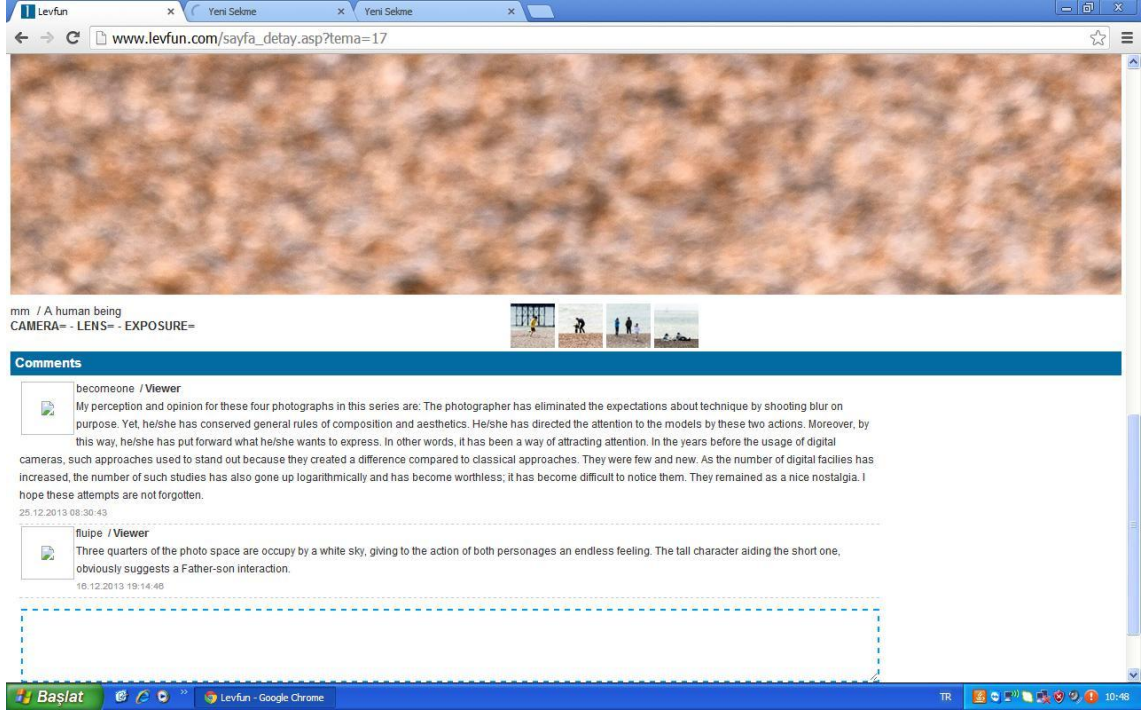
Şekil 11’deki sayfa örneğinde ise, izleyenlere ikinci dönemde yapılmış olan duyuru görülmektedir. Burada da, Gillian Rose’un metodolojisinin kullanılacağı; katılımcıların sitedeki özel mesajlaşma bölümünü kullanabilecekleri; sitedeki dilin Türkçe ve İngilizce olacağı hatırlatılmıştır. Gillian Rose’un sorularını son cevaplama tarihi 10 Nisan olarak görülmektedir; ancak bu tarih, daha sonra üç gün uzatılmıştır. Üç gün sonrasında da, izleyenlerin dilerlerse, yazmaya devam edebilecekleri belirtilmiştir.



Şekil 11. “heavy dreamer” Takma Adlı İzleyenin İlân Sayfası-II. Dönem (27.03.2014)

Kaynak: www.levfun.com

Şekil 12’de görülen sayfa ise, “General” (Genel) sayfasındaki fotoğraflardan birinin üzerine tıklanmasıyla açılmış olan detay sayfasıdır. Bu sayfada, detaylı olarak görülen fotoğraf üzerine yorum yapılabilecek bir alan da yer almaktadır. Fotoğrafın hemen altında, teknik bilgiler (fotoğraf makinesi, lens, pozlama); fotoğrafçının takma adı; fotoğrafçının küçültülmüş bir şekilde diğer fotoğrafları görülebilmektedir. Bu bölümde, eleştirmenler ve izleyenler yorum yapabildiği gibi, gerek duydukları takdirde fotoğrafçılara soru da yöneltebilirler. Bunun yanında, eleştirmenler, izleyenlere de soru yöneltebilirler. Fotoğrafçılar ise, bu alanda kendilerine yöneltilen soru ve yorumlara cevap yazabilirler.



Şekil 12. Genel Sayfa- Becomeone'in ve Flupe'nin (Elephant'ın) Mm Adlı Fotoğrafçının 4. Fotoğrafı Üzerine Yorumları

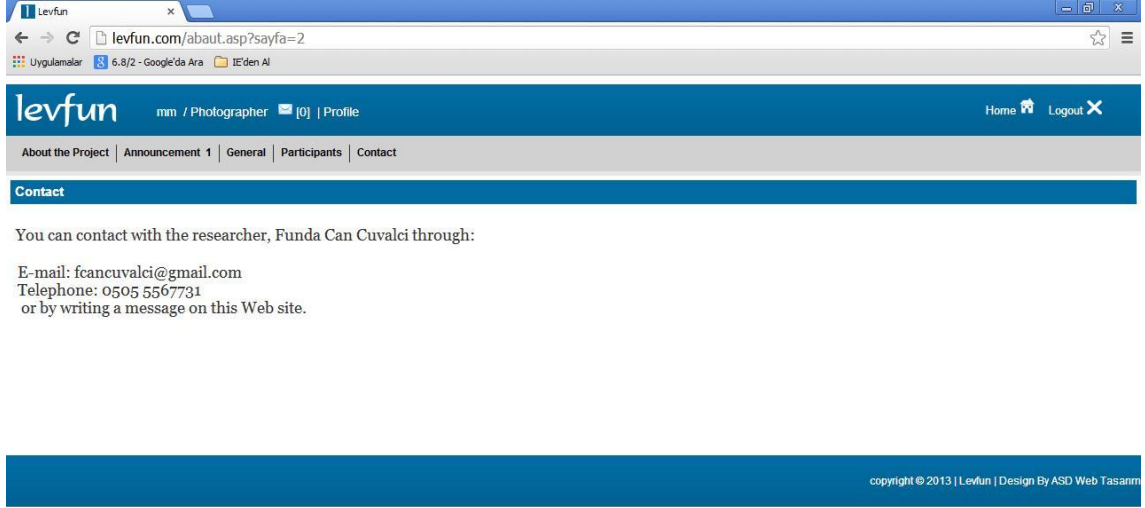
Kaynak: www.levfun.com



Şekil 13. Haliç Adlı Fotoğrafçının Sayfasında Turuncu Adlı Eleştirmenin Yorumu- II. Dönem

Kaynak: www.levfun.com

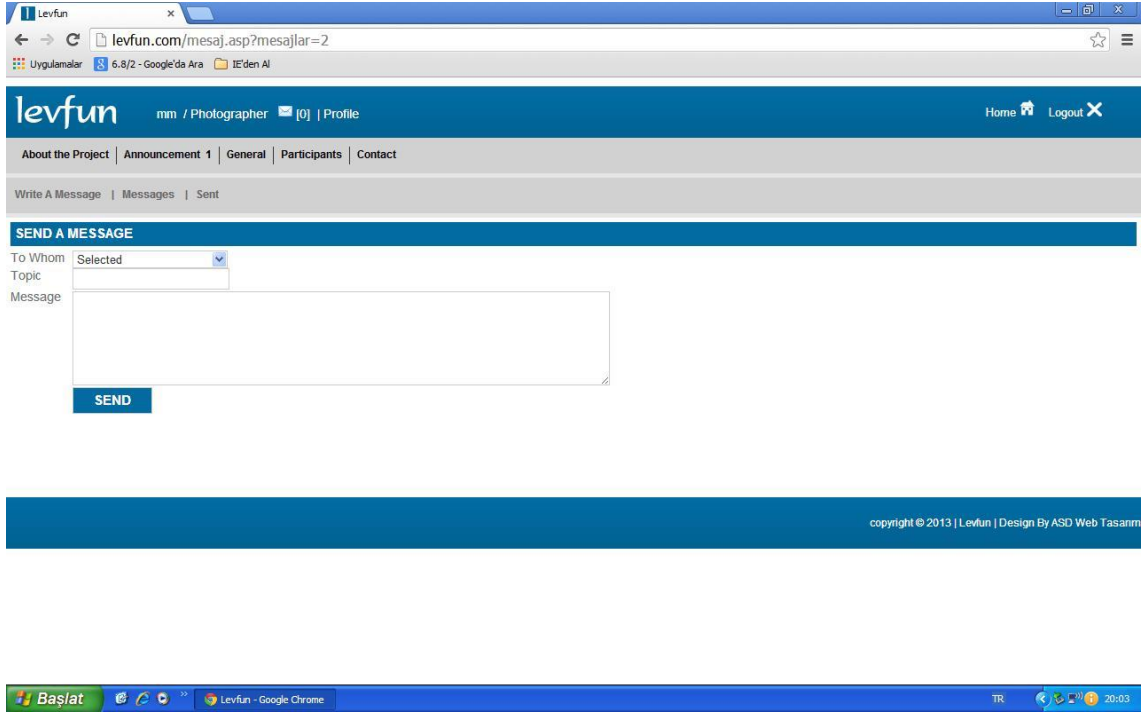
Genel sayfada karşılıklı yorum yapılabilirken, fotoğrafçıların kendi sayfalarında ise, eleştirmenler ve izleyenler fotoğraflar üzerine değerlendirmelerde bulunabilmektedirler. Bunlara ek olarak, çalışmanın ikinci döneminde, eleştirmenler ve izleyenler, kendi sayfalarında da yorum yapabilmişlerdir. Fotoğrafçılara sormak istedikleri herhangi bir soruyu ise, kendi sayfalarında, fotoğrafçıların sayfalarında ve Genel Yorum sayfasında yazabilme olanağı sağlanmıştır. Fotoğrafçılar-eleştirmenler ve fotoğrafçılar-izleyenler arasında soru-cevap şeklinde değil de, daha çok yorum-karşı yorum şeklinde diyalogların geliştiği gözlenmiştir. Diğer yandan, eleştirmenlerin izleyenlerle herhangi bir diyaloguna rastlanmamıştır. Katılımcı sayfaları, Gillian Rose'un değerlendirme sorularının cevaplandığı ve yorumlandığı alan; Genel adlı bölüm ise daha serbest bir şekilde kullanılabilen, karşılıklı yorum ve tartışma alanı olarak tasarlanmıştır.



Şekil 14. İletişim Sayfası

Kaynak: www.levfun.com

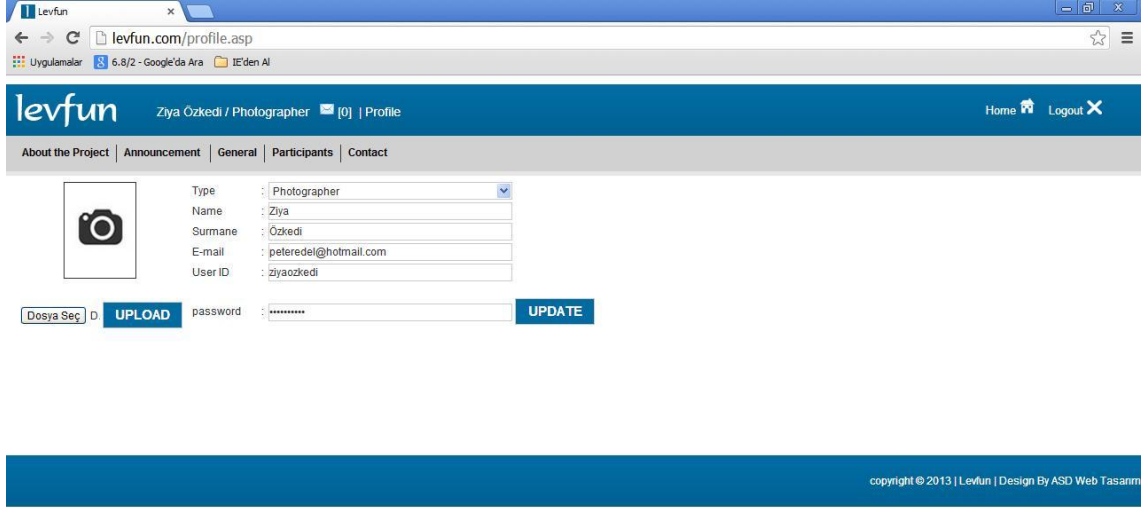
Web sitesi üzerinde, ayrıca, araştırmacının iletişim bilgilerinin yer aldığı “Contact” (İletişim) sekmesi bulunmaktadır. Bunun dışında, aşağıdaki sayfada da görüldüğü gibi, katılımcıların, site üzerindeki bütün katılımcılara ve danışma kuruluğu niteliğindeki komite üyelerine birebir mesaj gönderebileceği bir bölüm de yer almaktadır. Bu bölüm, katılımcılar tarafından kullanılmamıştır; ancak, katılımcıların genel yazışmalar dışında herhangi başka bir katılımcıyla doğrudan ilgili olan bir konuyu konuşmak, tartışmak ihtiyacı duyabileceği düşünülerek eklenmiştir. Sosyal medya ortamlarında da herkesin (ya da belirli arkadaş grubunun) görebildiği kişilerarası yazışma olanakları dışında, özel (birebir) mesajlaşma olanağı da sunulmaktadır. Buradaki amaç da, benzer bir olanağı www.levfun.com’a taşımak olmuştur.



Şekil 15. Mesaj Bölümü

Kaynak: www.levfun.com

Katılımcılar, Şekil 16’da görülen profil sayfalarında, istedikleri takdirde, araştırmacının onlara ilettiği kullanıcı adı ve şifrelerini değiştirebilmekte ve bir profil resmi yükleyebilmektedirler. Katılımcılar arasından sadece Haliç takma adlı fotoğrafçı katılımcının, kişisel bir şifre ve profil fotoğrafı eklediği görülmüştür. Gözlemci-katılımcı konumundaki araştırmacı da, araştırmadaki varlığını gösterir şekilde profil fotoğrafı eklemiştir.



Şekil 16. Katılımcıların Profil Sayfası

Kaynak: www.levfun.com

3.4. Katılımcıların Özellikleri

Çalışmada, 4 fotoğrafçı, 4 eleştirmen ve 5 izleyen yer almaktadır. Çalışmanın ikinci döneminde, iş yoğunluğu ve/veya özel sebeplerle çıtıtlıbody takma adlı fotoğrafçıyla, Arda Çakmak takma adlı izleyici çalışmadan ayrılmıştır. Dolayısıyla, çalışmanın ikinci döneminde 11 kişi yer almıştır.

Fotoğrafçılardan “Mm” takma adlı katılımcı, Mimarlık ve Şehir Plânlamacılığı eğitimi aldığını ve belli bir müddet her iki mesleği de icra ettikten sonra şu an tamamiyle fotoğrafa odaklanmış olduğunu belirtmektedir. Sanat, fotoğraf ve yeni medya alanlarında üniversitede ders vermesinin yanısıra, fotoğrafı bir ifade aracı olarak kullanan bir sanatçı; aynı zamanda da profesyonel fotoğrafçı olduğunu ifade etmiştir. Lise yıllarından beri fotoğrafla iç içe olduğunu; ancak sanat ve profesyonellik anlamında on-on iki yıldır fotoğrafla uğraştığını söylemiştir. Fotoğrafçılığı mimarlık mesleğini bırakarak tercih etmiştir ve bu uğraşmayı çok severek gerçekleştirdiğini; işin mutfığında yer almaktan da ayrıca hoşlandığını belirtmiştir. Her ne kadar

alışmalarında Mimarlık ve Şehir Plânlamacılığının etkileri görölse de, bu konuda çok ısrarlı olmadığını; farklı denemelere de her zaman açık olduğunu ortaya koymuştur. Ancak, çalışmalarının çoğunda, bu etkiye rastlanmaktadır: “Mekân algısı, mekân kurgusu ve sonunda ortaya çıkan ürünlerde tabii ki mimarlık eğitiminin büyük bir etkisi olduğunu düşünüyorum” (Mm ile çevrimiçi görüşme, 11 Kasım 2013).

Fotoğrafçı katılımcılardan “Ziya Özkedi” takma adlı katılımcı ise, Hollanda’lı bir fotoğraf sanatçısıdır. 40 yıldır fotoğrafla uğraştığını; 1980 yılında Amsterdam’da Güzel Sanatlar eğitimi görmesinden itibaren birçok farklı fotoğraf türüyle ilgilendiğini dile getirmiştir. 1990’lardan beri de fotoğrafı ifade aracı olarak kullanan bir sanatçı olarak birçok sergi açtığını söylemiştir. Bu süreçte, diğer sanatçılar için de fotoğraflar ürettiğini belirtmiştir. 5-6 yıl önce, ilgilendiği tarih, siyaset gibi konular dolayısıyla Türkiye’ye gelmiştir ve 2 yıldır da Türkiye’de yaşamaktadır. Şu anda bir fotoğraf sanatçısı olarak sergiler açmaya ve tarih ve siyaset konuları üzerine yazmaya devam etmektedir (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 9 Kasım 2013).

Fotoğrafçı katılımcılardan “Haliç” takma adlı katılımcı ise, 25 yıllık Göz Hekimidir. Fotoğrafçılığa olan ilgisinin ise son on yıldır devam ettiğini; bir devlet üniversitesinin Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Bölümü’nü 2011 yılında birincilikle bitirdiğini belirtmiştir. Şu anda ise, bir özel üniversitede Fotoğraf ve Video Bölümü’nde Yüksek Lisans yapmaktadır. Üzerinde çalıştığı tez konusu ise, Vahşi Yaşam Fotoğrafçılığı’dır. Optik alanındaki bilgisinin mesleği itibarıyla geniş olduğunu; bu yüzden sanatsal bir ifade aracı olarak fotoğrafa yöneldiğini ifade etmiştir. Akademik anlamda fotoğraf alanında çalışmalarına devam etmesinin yanısıra, makro fotoğrafçılıkla uğraştığını ve daha çok da doğa ve hayvan fotoğrafları çektiğini belirtmiştir (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 15 Kasım 2013).

Fotoğrafçı kategorisindeki katılımcılardan “Çıtçıtlıbody” takma adlı katılımcı ise, 30 yıldır fotoğraf çalışmaları yaptığını belirtmiştir. Çıtçıtlıbody’nin de asıl mesleği, Haliç’inki gibi, doktorluktur. İlk olarak İFSAK’da (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) temel fotoğraf dersleri aldığını; daha sonra da profesyonel olarak fotoğraf çalışmalarına devam ettiğini ifade etmiştir. Fotoğrafa olan ilgisinin çocukluğuna dayandığını şöyle anlatmıştır:

1. Dünya Savaşı'nda Osmanlı İmparatorluğu, toplamda 7 cephede savaşıyordu. Bu savaştığı cephelerden biri de Galiçya cephesi. Dedem, o Galiçya cephesinin fotomuhabiri olarak gitmiş. Hem Almanya'ya, hem de o zamanki Osmanlı İmparatorluğu'ndaki medyaya fotoğraflar çekmiş... Çocukluğum hep onun fotoğraflarına bakarak geçti. 1. Dünya Savaşı, oradaki yaşanan dramlar falan... Oldukça da güzel fotoğraflar çekmiş şimdi bakıyorum da. Ondan gelen bir hevesle sanırım, çocukluğumdan beri bir şeyleri yakalamak, görüntüyü hapsetmek hep çekici gelmiştir bana (Çıtırtılıbody ile çevrimiçi görüşme, 19 Kasım, 2013).

Eleştirmen kategorisindeki katılımcılardan “Turuncu” takma adlı katılımcı, 1976'dan itibaren fotoğrafla uğraştığını; 1977'de bir fotoğraf derneğinin kurucuları arasında yer aldığını ve o yıllardan beri de fotoğrafla ilişkili olduğunu ifade etmiştir. Fotoğrafı, hayattaki duruşunun, düşüncelerinin, merakının ve itirazının bir ifade aracı olarak tanımlamaktadır. Fotoğraf üzerine üç kitap çalışması bulunmaktadır. Fotoğrafın daha çok, haber, bilgi ve tanıklık iletme özelliğiyle ilgilendiğini; dolayısıyla tür olarak da, fotoröportajların, foto hikâyelerin, belgesel fotoğrafların ve haber fotoğraflarının ilgi alanına girdiğini söylemiştir. Bunun yanında, fotoğraf üzerine yazılar yazdığını; uzun seyahatler gerçekleştirdiğini ve belgesel fotoğraf atölyeleri düzenlediğini belirtmiştir (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

Eleştirmen kategorisindeki katılımcılardan, takma adını ikinci dönemin sonunda, “Black & White” takma adıyla değiştiren katılımcı ise, fotoğrafa İFSAK'da (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) amatör olarak başladığını; daha sonra bir devlet üniversitesinde fotoğraf eğitimi aldığını; medyada iki yıllık iş deneyiminin ardından ise bir devlet üniversitesinde öğretim üyesi olarak çalışmaya başladığını belirtmiştir. Yüksek lisans tezini mimari fotoğraf konusunda; doktora tezini ise haber fotoğrafçılığı konusunda yapmıştır. Şu anda ise bir devlet üniversitesinde profesördür ve Fotoğraf Bölümü Başkanı'dır (Black & White ile çevrimiçi görüşme, 15 Kasım, 2013).

Eleştirmen kategorisindeki diğer bir katılımcı olan “Vivian Maier” takma adlı katılımcı ise, 1997 yılında, üniversiteye ilk girdiği sene, babasının aldığı fotoğraf makinasıyla fotoğrafa başladığını; 2002'de İFSAK Fotoğraf Günleri'nde kişisel sergisini açmasıyla

birlikte de fotoğrafçılığa profesyonel bir giriş yaptığını belirtmiştir. Bir süre fotomuhabirliği yaptığını; WorldPress Photo'nun seminerine seçildiğini; Anadolu Ajans'ında bir süre çalıştığını; daha sonra da başka sebeplerle üniversiteyi tercih ettiğini belirtmiştir. Şu anda, bir devlet üniversitesinin Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde Yrd. Doç. Dr. olarak çalışmaktadır. Kendi çalışma alanını sadece fotoğraf olarak adlandırmadığını; görsel çalışmalar alanında uzmanlaşmaya çalıştığını belirtmiştir. Bunun için de antropolojiyi ve sosyolojiyi de dahil ederek, fotoğrafı diğer disiplinlere eklemlenmeye çalıştığından söz etmiştir. Akademik çalışmaları yanında, bir fotoğrafçı olarak da hem belgesel hem sanatsal ürünler ortaya koymaya çalıştığını ifade etmiştir (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 16 Kasım, 2013).

Eleştirmen kategorisindeki katılımcılardan “Rodinal” takma adlı katılımcı, amatörlükten gelen bir fotoğrafçı olduğunu ve kendini yetiştirdiğini belirtmiştir. Psikoloji eğitimi aldığı halde, hayatında fotoğrafa öncelik vermiştir. 1980'lerden bu yana profesyonel olarak fotoğrafla ilgilenmektedir. Fotoğrafçılığın farklı cephelerinde yer aldığını; hem bunun ticaretini yapan şirketlerde satış ve teknik kadrolarda çalıştığını; üniversitelerde ve dernek gibi başka eğitim kurumlarında bilgilerini paylaştığını ve kendi sanat çalışmalarını yürüttüğünü ifade etmiştir. Bunun yanında, uzun süre reklâm fotoğrafçılığı yaptığını söylemiştir. Editöryel çekimler yapmaktadır; diğer sanatçılar ve müzeler için fotoğraf çalışmaları üretmektedir. İlk başladığı günlerle beraber 43 yıldır hayatında en önde gelen konunun, fotoğraf olduğunu ifade etmiştir (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

İzleyen kategorisindeki katılımcılardan “Heavy dreamer” takma adlı katılımcı ise, 2008 yılında, Fotoğraf alanında lisans eğitimini tamamlamıştır. Lisede Radyo-tv Bölümü okuduktan sonra, üniversitede Fotoğraf eğitimi almaya karar vermiştir. Daha sonra ise, bir fotoğraf dergisinde editör olarak çalışmaya başladığını belirtmiştir. 3,5 yıldır editörlüğün yanı sıra, derginin eğitim merkezinde eğitmen olarak da çalıştığını eklemiştir. Sergiler ve yerli-yabancı fotoğrafçılarla atölye çalışmaları düzenlemenin, dergi çatısı altında yaptığı diğer faaliyetler olduğunu ifade etmiştir (heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 10 Kasım, 2013).

İzleyen kategorisindeki diğer bir katılımcı olan “Arda Çakmak” takma adlı katılımcı, bir devlet üniversitesinde, İletişim Bilimleri Fakültesi Basın-Yayın Bölümü’nde lisans eğitimini tamamlamıştır. Arda Çakmak, bu bölümde eğitim almadan önce, mühendislik eğitimi aldığını ve son sınıfa geldiğinde de fotoğraf eğitimi almaya karar vererek okulu bıraktığını anlatmıştır. Doğrudan fotoğraf eğitimi almak yerine, fotoğrafı kullanabileceği bir alanın eğitimini almayı tercih etmiştir. İlgi duyduğu alan haber fotoğrafçılığı olduğu için de Basın-Yayın bölümünü seçmiştir. Mezun olduktan sonra, bir süre foto-muhabir olarak çalışmıştır. Daha sonra ise, mezun olduğu bölümde öğretim üyeliği yapmaya başlamıştır. Şu anda da, Öğretim Görevlisi olarak üniversitedeki kariyerine devam etmektedir. Üniversitede çok uzun süredir fotoğraf dersleri verdiğini; neredeyse kuruluşundan itibaren bir fotoğraf derneğinin içerisinde yer aldığını; bu derneğin Yönetim Kurulu Başkanlığı’nı yaptığını, uzun süredir ve hâlâ orada dersler verdiğini; birçok uluslararası projede, etkinlikte değişik yaş gruplarından ve ilgi düzeylerinden insana fotoğraf eğitimi verdiğini belirtmiştir. Ağırlıklı olarak, haber fotoğrafçılığının ilgisini çektiğini ve barış gazeteciliği ve haber fotoğrafçılığını birleştirmek gibi bir hayalinin olduğunu dile getirmiştir (Arda Çakmak ile çevrimiçi görüşme, 13 Kasım, 2013).

İzleyen kategorisindeki katılımcılardan, ikinci dönemde adını “Elephant” takma adıyla değiştiren katılımcı ise, Kolombiya’nın Bogota şehrinde bir kamu televizyonunda 15 yıldır TV yapımcılığını ve yönetmenliğini ve bir üniversitede de öğretim üyeliğini sürdürmektedir. Yönetmen olarak yalnızca video kurgusuyla değil, en iyi ışığı, pozlamayı seçerek fotoğraf kurgusuyla da uğraştığını belirtmiştir. Bunun yanı sıra, birkaç arkadaşıyla birlikte çalıştığı bir şirketi olduğunu ve uluslararası şirketlere ya da Kolombiya’daki yerel şirketlere video projesi hazırladıklarını ve video yaratımı sürecinde fotoğrafla da uğraştıklarını söylemiştir. Hazırladığı bu videolar için fotoğraf kullandığını; bu fotoğrafları kimi zaman kendi ürettiğini, kimi zaman da photoshop kullandığını ifade etmiştir (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

İzleyen grubunda yer alan katılımcılardan “Becomeone” takma adlı katılımcı, fotoğrafa ilgisinin ortaokul yıllarında başladığını; ancak daha profesyonel anlamda üniversite yıllarında fotoğrafla uğraşmaya başladığını belirtmiştir. O dönemde, fotoğrafı sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmadığını; daha çok hatıra fotoğrafçılığıyla uğraştığını

söylemiştir. Daha sonra, 2006 yılına kadar fotoğraf uğraşısına yoğun iş ortamı nedeniyle ara verdiğini; 2006 yılında daha stressiz iş koşullarına ulaştıktan sonra ise bir fotoğraf derneğinde eğitim alarak tekrar fotoğrafa döndüğünü ifade etmiştir. 2006'dan itibaren de yoğun bir şekilde fotoğrafla uğraştığını; farklı fotoğraf projeleri üzerinde çalıştığını ve son olarak da bir fotoğraf derneğinin başkanlık görevini yürüttüğünü belirtmiştir (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

İzleyen kategorisindeki diğer bir katılımcı olan “Stalker” takma adlı katılımcı ise, fotoğrafla ilişkisinin küçüklüğe dayandığını; ancak profesyonel anlamda, üniversiteye başladığı yıl ilgilenmeye başladığını belirtmiştir. Bu dönemde, bir fotoğraf derneğinde fotoğraf dersleri aldığını; daha sonra da öğrenim gördüğü Basın-Yayın Bölümü'nde aldığı dersler sırasında fotoğraf bilgisini geliştirdiğini söylemiştir. Daha sonra bu bilgisini, kuramsal konularla, Güzel Sanatlar ve Sanat Tarihi ile bütünleştirmeye çalışmıştır. Haber fotoğrafları üzerine incelemeler gerçekleştirmiştir. Yeni tamamladığı doktora tez çalışmasında, Türkiye'deki savaş fotomuhabirleriyle ve gazetelerin fotoğraf editörleriyle görüşmeler gerçekleştirdiğini; bununla beraber fotoğraflara görsel içerik çözümlemesi uyguladığını belirtmiştir (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

3.5. Veri Toplama Araçları

Araştırmada, veri toplama araçları olarak yarı yapılandırılmış bireysel görüşmeler ve yarı katılımcı gözlem kullanılmıştır. Araştırma verileri, 9 Kasım 2013-25 Haziran 2014 arasında katılımcılarla yapılan görüşmeler ve 22 Kasım-23 Mayıs arasında, katılımcıların çalışma için tasarlanan Web sitesinde (www.levfun.com) paylaştıkları fotoğraflar ve fotoğraf değerlendirme faaliyetleri ve bu faaliyetlere yönelik araştırmacının gözlemlerinden oluşmaktadır.

3.5.1. Yarı yapılandırılmış görüşme

Görüşmeler, yarı-yapılandırılmış ve açık uçlu olarak tasarlanmıştır. Katılımcılara sorulacak olan görüşme soruları önceden belirlenmiştir. Sorular, her bir katılımcıya, aynı sırada, aynı ya da benzer ifadelerle sorulmuştur. Soruşturmadaki esneklik soruların önceden belirlenmesi dolayısıyla bir ölçüde sınırlı olsa da, belirlenen sorular yanında, cevaplar yeterli olmadığında, daha ayrıntılı bilgi almak amacıyla neden, nasıl gibi

sorular da yöneltilmiştir. Görüşme sonrasında elde edilen veriler, her bir katılımcı düşüncelerini ve açıklamalarını kendi kelimeleriyle aktardığı için, açık uçludur. Patton (2002: 346), yapılandırılmış açık uçlu görüşme tekniğinin kullanılmasını, dört gerekçeye dayandırmıştır:

1. Görüşme soruları, çalışmanın bulgularını kullanacak kişiler tarafından incelenebilir durumdadır;
2. Farklı görüşmecilerin kullanılması gerektiği durumlarda, görüşmeciler arasındaki farklılık, asgari düzeye indirilmiş olur;
3. Görüşme, amaca ve konuya oldukça odaklı olduğu için, katılımcının zamanı verimli bir şekilde kullanılmış olur;
4. Bu görüşme tekniği, cevapların kolay bir şekilde bulunmasını ve karşılaştırılmasını sağladığı için, elde edilen verilerin çözümlenmesini kolaylaştırır (Patton, 2002: 346).

Yapılandırılmış görüşme yerine, yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği, araştırmacıya, görüşme soruları kaleme alındığında tahmin edilmeyen, görüşme sırasında ortaya çıkan konuların da soruşturulmasına imkân sağlamıştır. Diğer deyişle, söyleşi tekniğiyle yapılandırılmış görüşme tekniği birleştirilmiştir.

Bu görüşmeler, çalışmaya katılmayı kabul eden katılımcıların, fotoğrafla ilişkili olarak derinlemesine tanınması, çalışmadan beklentilerini ve çalışma hakkındaki düşüncelerini öğrenmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, görüşmeler, katılımcıların kendi çalışma süreçlerini değerlendirmelerine olanak sağladığı için özdeşünümsel veriler de ortaya çıkarmıştır. Görüşmeler, görüntülü ve sesli olarak kaydedilmiştir. Bu konuda katılımcılardan izin alınmıştır.

3.5.2. Yarı katılımcı gözlem

Gözleme dayalı veri toplama sürecinin birinci aşamasında araştırma ortamının, bu ortamda ortaya konulan faaliyetlerin ve bu faaliyetlere katılan kişilerin tanımlanmasının gerekli olduğu belirtilmiştir (Patton, 2002: 262). Bu çalışmadaki araştırma alanı, daha önce de belirtildiği gibi, çalışma için ortaya konulmuş bir sosyal medya tasarımıdır. Bu sosyal medya tasarımı (www.levfun.com), daha geniş ölçekte, yeni medya bağlamında düşünülebilir. Kullanılan bu alanın detaylı tanıtımı “Araştırma Alanı” bölümünde yapılmıştır. Bu alan üzerinde faaliyet göstermiş olan katılımcılar da “Katılımcıların

Özellikleri” bölümünde tanıtılmıştır. Katılımcıların 22 Kasım-23 Mayıs tarihleri arasında, www.levfun.com üzerindeki çalışmaları ise genel olarak, “Araştırma Süreci” bölümünde anlatılmıştır. Katılımcıların, site üzerinde paylaştıkları fotoğraflar, sorulara yazdıkları cevaplar, yaptıkları değerlendirmeler, birbirleriyle ilişkileri, siteyi kullanım şekilleri ve sıklıkları, beklenen ancak ortaya konulmayan davranışlar gibi bütün faaliyetleri ise, bulguların yorumlanması bölümünde değerlendirilecektir.

Bu araştırmada, araştırmacı yarı-katılımcıdır; diğer deyişle, katılımcıların site üzerindeki faaliyetlerini gözlemlemiştir; ancak, katılımcıların yaptığı gibi fotoğraf ya da yazıyla katkıda bulunmamıştır. Diğer yandan, araştırmacının gözlemci olarak varlığı diğer katılımcılar tarafından bilinmektedir. Araştırmacı, İngilizce çeviri ihtiyacı olan katılımcılara, onların yazdıklarını ya da onlara yazılanları çevirerek katkıda bulunmuştur. Katılımcılar, sitenin özel mesajlaşma bölümünde, araştırmacı da dahil olmak üzere araştırmanın danışmanları niteliğindeki gözlemcilere özel mesaj gönderme olanağına sahip olmuşlardır. Bunun yanında, araştırmacı, katılımcıların siteyi kullanımlarını takip ederek, programın plânlanmış dönemleri ve süreleri hakkında süreç içinde katılımcılara hatırlatmalarda bulunmuş ve bu şekilde, çalışmanın plânlanmış olan süreye uygun olarak ilerlemesini sağlamıştır.

Gözlem sırasında araştırmacının tuttuğu günlük de gözlem verisi olarak kabul edilmektedir (Patton, 2002: 303). Eylül 2013’ten Haziran 2014’e kadar tutulan bu günlükte, araştırmacı, araştırmanın gidişatı ile ilgili duygu ve düşüncelerini, çıkarımlarını, gözlemlediklerinin araştırma için önemini ve özdeşünümsel dışavurumlarını ortaya koymuştur.

Gözlemler, dışsal davranışlara odaklanmaktadır; diğer deyişle, gözlemci, gözlemlenen kişilerin süreç içindeki duygu ve düşüncelerini görememektedir. Bununla beraber, gözleme dayalı veri, genellikle, gözlemlenen sınırlı sayıdaki faaliyetle kısıtlanmıştır. Diğer bir veri toplama yöntemi olan görüşmelerin ise, görüşme yapılan katılımcının görüşme sırasındaki duygu durumundan etkilenebileceği bilinmektedir. Gözlemler, bu bağlamda, görüşmeler sırasında nakledilmiş olan verilerin kontrol edilmesini sağlarken; görüşmeler de gözlemlenen dışsal davranışın daha ötesine gidilerek duyguların ve düşüncelerin anlaşılmasını sağlayabilir. Dolayısıyla, bu şekilde birden fazla veri

toplama yöntemi kullanılması, belirtildiği gibi, bir yaklaşımın güçlü yönleri diğer yaklaşımın zayıf yönlerini telâfi edeceği için, çalışmanın geçerliliğinin artmasını sağlayacaktır (Patton, 2002: 306).

Gözlem aşamasında araştırmacının özdüşünümselliği konusu ise, veri toplama sürecindeki diğer önemli konudur. Araştırmacının özdüşünümselliği, alan araştırması sırasında, araştırmacının diğer katılımcılarla beraber kendini ve katılımcılarla ilişkisini gözlemlemesi anlamına gelmektedir (Patton, 2002: 299). Araştırmacının çalışma süresince tuttuğu günlük, araştırmacıya özdüşünümsellik konusunda katkı sağlayan bir araç olmuştur. Patton'un (2002: 301) belirttiği gibi, gözlem sürecinin, gözlemlenen durumu nasıl etkilediği ve gözlemcinin özgeçmişinin gözlemlenen ve algılanan durumu nasıl sınırlandırdığı ve belirlediği soruları, gözlemin düşünsel bir yaklaşımla değerlendirilmesini sağlamıştır.

3.6. Veri Toplama Süreci

Yarı yapılandırılmış bireysel görüşmeler, katılımcıların çalışmayla ilgili beklentilerinin ve görüşlerinin alınması ve değerlendirilmesi amacıyla çalışma öncesinde, ortasında ve sonunda yapılmıştır.

Diğer veri toplama aracı olan yarı katılımcı gözlem sürecinde, çalışmaya katılmayı kabul etmiş olan katılımcıların Web sitesi üzerindeki faaliyetleri gözlemlenmiş ve bu faaliyetlerin toplamı ve gözlemler sırasında alınan notlar değerlendirilmiştir. Bu süreçte, çalışmanın programa uygun bir şekilde ilerlemesi için katılımcılara dönem dönem hatırlatmalarda bulunulmuş; katılımcılarla sürekli olarak iletişim halinde olunmuştur. Araştırma kapsamında kurulan Web sitesi, araştırmacının, sanatçıların, eleştirmenlerin ve izleyenlerin faaliyetlerini yedi gün, yirmi dört saat gözlemleyip; onlarla görüşmeler yapabilmesini sağlayacak bir ortam sunmuştur; ancak, daha hızlı ve doğrudan iletişim kurulması gerektiği durumlarda, araştırmacı, e-posta, sosyal ağlar ve telefonu da iletişim aracı olarak kullanmıştır.

3.7. Verilerin İşlenmesi ve Yorumlanması

Bireysel görüşmelerden ve gözlemden elde edilen veriler nitel içerik analizi yöntemlerine göre tümevarımsal olarak analiz edilmiştir. Elde edilen veriler, gerek veri toplama sürecinde, gerekse de toplandıktan sonra değerlendirilmiştir. Bu veriler, belirtilen (Strauss ve Corbin, 1990) dört aşamaya göre incelenmiştir. Bu aşamalar; verilerin kodlanması; temaların bulunması; kodların ve temaların organize edilmesi; bulguların tanımlanması ve yorumlanması olarak belirtilmiştir. Bunun yanında, Strauss ve Corbin (1990), üç tür kodlama biçiminden söz etmektedir. Bunlardan ilki, daha önceden belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlamadır. Araştırmanın temelini ve sorularını oluşturan kavramsal çerçeve ve kuramlar, bu kodlama kapsamındadır. Bu araştırmanın kavramsal çerçevesini oluşturan, Gillian Rose'un (2002; 2012) görsel çözümleme yöntemi ve Pierre Bourdieu'nun (Bourdieu ve Wacquant, 2010) özdüşünümsel yaklaşımı, kodlama sürecinin ilk aşamasını oluşturmaktadır. İkinci kodlama biçimi ise, verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılmaktadır. Bu kodlama, veri toplama sürecinde ve sonrasında gerçekleştirilmiştir. Üçüncü kodlama biçimi olarak da genel bir çerçeve içinde yapılan kodlamadan söz edilmiştir. Bu kodlama da, verilerin analizinden önce oluşturulan genel kavramsal yapıya karşılık gelmektedir.

Araştırmacı çevrimiçi ortamda kaydedilmiş olan görüşmeleri bilgisayara aktararak tek tek dinlemiştir. Daha sonra da, bu görüşme kayıtlarını kullanılan dili değiştirmeden yazıya dökmüştür. Çalışmanın güvenilirliğini ve inanırlığını sağlamak amacıyla görüşme verilerinin işlenmesi aşamasında iki uzmanın görüşüne başvurulmuştur. Biri, bir devlet üniversitesinin Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde öğretim üyesi olan; diğeri bir devlet üniversitesinin Uzaktan Öğretim Bölümü'nde (Bilgisayar Destekli Eğitim Birimi) öğretim üyesi olan ve doktorasına devam etmekte olan iki uzman, verilerin işlenmesinde ayrı ayrı görüş bildirmiş; verilere son halinin verilmesinde etkili olmuşlardır.

Aynı şekilde, oluşturulan Web sitesi üzerinde katılımcıların ortaya koyduğu cevapların ve değerlendirmelerin analizi aşamasında da iki uzmanın görüşüne başvurulmuştur. Biri, bir devlet üniversitesinde Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde profesör; diğeri yine bir devlet üniversitesinin Uzaktan Öğretim Bölümü'nde profesör olan iki

uzman, verilerin işlenmesinde ayrı ayrı görüş bildirmiş; verilere son halinin verilmesinde etkili olmuşlardır.

Çalışmaya konu olan veriler, çalışmanın kuramsal çerçevesi ve analizler sonucunda ortaya çıkan form çerçevesinde analiz edilmiştir. Nitel araştırma yönteminin gizlilik ilkesi bağlamında çalışmanın hiçbir katılımcısının gerçek ismi hiçbir formda kullanılmamış; bunun yerine, katılımcılar, kendileri için seçtikleri takma isimleriyle çalışmada yer almışlardır.

Temaların ve ana temaların belirlendiği görüşme formu örneği Tablo 13’de gösterilmektedir.

Tablo 13. Çalışma Öncesi Katılımcılarla Yapılan Görüşme Formu Örneği

KİŞİLER	1. SORU Kendinizi, dışarıdan bir gözle, bir fotoğrafçı/eleştirmen/izleyen olarak değerlendirebilir misiniz?	TEMA	ANA TEMA
ZİYA ÖZKEDİ FOTOĞRAFCI			
MM FOTOĞRAFCI			

Temaların ve ana temaların belirlendiği I. Dönem değerlendirme formu örneği Tablo 14’te gösterilmektedir.

Tablo 14. I. Dönem Cevapları/Değerlendirmeleri Örnek Formu

KİŞİLER	MM'İN FOTOĞRAFLARI	TEMA	ANA TEMA
Mm (Fotoğrafçı)			
Vivian Maier (Eleştirmen)			
Turuncu (Eleştirmen)			
Rodinal (Eleştirmen)			

Temaların ve ana temaların belirlendiği II. Dönem değerlendirme formu örneği Tablo 15'te gösterilmektedir.

Tablo 15. II. Dönem Cevapları/Değerlendirmeleri Örnek Formu

FOTOĞRAFÇILAR	I. GRUP SORULAR (4 Şubat- 22 Şubat)	TEMA	ANA TEMA
	1. Bu fotoğraf, ne zaman çekildi(basıldı, yayımlandı)? 2. Bu fotoğraf, nerede çekildi(basıldı, yayımlandı)? 3. Bu fotoğraf, bir kişi (ya da kurum) için mi yapıldı? 4. Bu fotoğrafın yapımı, hangi teknolojilere dayanmaktadır? 5. Bu fotoğrafın yayımlanması, hangi teknolojilere dayanmaktadır?		
Mm			
Haliç			
Ziya Özkedi			

3.8. Araştırmanın İnanırlığı (Geçerliliği ve Güvenirliği)

Bu çalışmada, bireysel görüşmeler, gözlem ve araştırmacı günlüğü olmak üzere birden çok veri toplama yönteminden yararlanılmıştır. Bu durum da veri çeşitliliğinin artmasını sağlamış ve elde edilen veriler birbiriyle karşılaştırılabilmiştir. Elde edilen verilerin aynı doğrultuda olması temel amaç değildir. Veri çeşitliliği, konunun birçok boyutuyla görülmesini sağlamıştır. Katılımcılarla yapılan görüşmeler, katılımcıların karşılıklı yazışmalarının ve fotoğraf çalışmaları üzerine ortaya koydukları değerlendirmelerinin gözlenmesi ve çözümlenmesi veri çeşitliliği sağlamıştır.

3.9. Araştırmacının Rolü ve İnanırlığı

Katılımcılarla beraber araştırmacının da özdüşünsel bir yaklaşım ortaya koyması, araştırmanın inanırlığı açısından önemlidir. Araştırmacı, vardığı temel sonuçları ve söz

konusu sonuçlara ne şekilde vardığını çalışmanın aşamalarında gözden geçirip sorgulamıştır. Bunun yanında, araştırmacı, araştırmanın başından sonuna kadar, aynı alanda çalışan diğer araştırmacıların görüşlerine başvurmuştur.

3.10. Araştırmanın Güçlü ve Sınırlı Yönleri

Araştırma tek bir durumla sınırlı olsa da, durumun alt birimlerden oluşması bütüncül bir değerlendirme yapılmasına olanak sağlamıştır. Böylelikle, tek durumun sınırlı yönleri, alt birimlerle –fotoğrafçıların ve paylaştıkları fotoğrafların dışında, izleyenlerin ve eleştirmenlerin katkısıyla- aşılmıştır. Bunun yanında, nitel bir araştırma olması nedeniyle, katılımcı sayısı birinci dönem 13, ikinci dönem 11’le sınırlandırılmıştır. Ayrıca, çalışmanın nitel bir araştırma olması, olan durumu ortaya koyduğuna ve genellenemez olduğuna da işaret etmektedir.

Araştırmada kullanılan veri toplama yöntemleri olan görüşme, yarı-katılımcı gözlem ve araştırmacı günlüğü üzerinden elde edilen veriler, veri çeşitliliği sağlamıştır. Veri çeşitliliği, çalışmanın geçerliğini ve inanırlığını artıran bir unsurdur.

Araştırmacının, özdüşünümsel bir yaklaşımla bulgularını ve yorumlarını gözden geçirmesi de çalışmanın geçerliğini ve inanırlığını artırmaktadır.

4. Bulgular ve Yorumlanması

Bu bölümde, çalışmada toplanan verilere ilişkin bulgulara ve bulguların yorumlanmasına ayrı başlıklar halinde yer verilecektir.

Araştırma için oluşturulan sosyal medya alanında paylaşılan fotoğraf çalışmalarına, eleştirmen ve izleyen katılımcı grubunun, birinci dönemde kendi eğilimlerine göre, ikinci dönemde Gillian Rose'un önerdiği yöntembilimi takip ederek değerlendirmeler ortaya koyduğu bu çalışmada, ilk araştırma bulguları, XXI. yüzyılda fotoğrafın yeni üretim, paylaşım ve değerlendirme biçimlerine yönelik olmuştur.

4.1. XXI. Yüzyılda Fotoğrafın Yeni Üretim, Paylaşım ve Değerlendirme

Biçimlerine İlişkin Bulgular ve Yorumlanması

Bu çalışma kapsamında üretilen fotoğrafların fotoğrafçıların paylaştıkları bilgilere göre sayısal teknolojiyle ve cep telefonu ile üretildiği ve kimi fotoğrafların bu proje için tasarlanan Web sitesi www.levfun.com dışında, *twitter*da, *instagram*da, bir takım fotoğraf sitelerinde ve bir sergide paylaşıldığı bilinmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, medya iletişiminin küreselleşmesi olarak belirtilen (Bate, 2009: 154) yeni küreselleşme döneminde fotoğraf, İnternetin yarattığı meta-sistemin parçası olarak çoğunlukla dolaşıma girmektedir. Bu durum, yeni fotoğrafın en önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu küresel iletişim ağı sayesinde dünyanın herhangi bir yerinde üretilmiş olan bir fotoğraf, yine dünyanın herhangi bir yerindeki bir izleyiciye ulaşabilmektedir. Bu çalışmada da fotoğrafçılar, Türkiye'nin farklı yerlerinde ya da yurtdışında ürettikleri fotoğrafları, çalışmanın Web sitesinde paylaşmışlar ve bu fotoğraflar, Türkiye'den katılan eleştirmen ve izleyen grubu dışında, Kolombiya'dan bir izleyici tarafından da aynı şekilde izlenebilmiştir.

Sayısal fotoğraf döneminin, analog dönemden farklılığına ve bu yeni dönemin katılımcılar tarafından nasıl değerlendirildiğine ilişkin önemli bulgulara ulaşılmıştır. Katılımcılardan fotoğrafçı kategorisindeki Ziya Özkedi, fotoğrafın bu yeni dönemini şöyle tanımlamıştır:

(...) fotoğraf alanında çok önemli değişimler yaşandı. Bu durum, geleneksel, analog fotoğrafla bir farklılık ortaya çıkardı; örneğin, fotoğraf yasal prosedürlerde kanıt olarak kullanılırdı. Şimdiyse, fotoğraflar, farklı bir hikâye anlatmak için ve aynı zamanda yaratıcı amaçlarla, çok fazla manipüle edilebiliyor. Bu durum, bana göre şöyle; fotoğrafın her zaman gerçeklikle güçlü bir bağı oldu ve bence sayısal fotoğraf, dışarıda ne olup bittiğinden çok, iç gerçekliği yansıtabilme olanağına sahip. Aynı zamanda içerde ne olduğunu (başını işaret ederek) gösterebiliriz artık (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 9 Kasım, 2013).

Sayısal fotoğrafın gerçekliğin yaratıcı şekillerde değiştirilmesine daha çok olanak sağladığı söylenebilirken bu olanağın analog dönemde de mevcut olduğu ve kullanıldığı bilinmektedir. Daha önceden de belirtildiği gibi, fotoğrafın gerçekliğin güvenilir bir kaydını sağladığını ileri sürenlerle, fotoğrafın kurgusal ve ideolojik özelliğini öne çıkaranlar arasındaki tartışma, fotoğraf kullanılmaya başladığından beri süregelen bir tartışmadır (Lister, 1995; Lev Manovich, 2006). Gerçekçilik vurgusu yapanlar, fotoğrafa özellikle de geleneksel anlamda bağlılıklarını devam ettirirken; diğer görüştekiler ise yeni sayısal teknolojilerin yaratıcı olanaklarını sahiplenmektedirler. Söz konusu ayrımın, katılımcıların fotoğrafa yaklaşımlarında da ortaya çıktığı görölmektedir. Örneğin, Ziya Özkedi'nin ikinci dönem fotoğrafları, fotoğrafın geleneksel estetik ölçütlerine göre değerlendirildiğinde başarılı bulunmamıştır. İzleyen kategorisinde yer alan bir katılımcı olan Becomeone, Ziya Özkedi'nin fotoğraflarıyla ilgili şöyle bir tespitte bulunmuştur: “Meleklerin fotoğraflarında da meselâ teknik tarafta da birtakım sıkıntılar görünce, o kolajlar çok belliydi. O tarafta da sıkıntılar görünce, belki küçümsedim fotoğrafları...” (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014). Katılımcı, fotoğrafların *kurgusallığı*nı öne çıkaran “kolajların belli olması” durumunu, fotoğrafın teknik başarısızlığı olarak değerlendirmiştir. “Kolajların belli olması” durumu, Bolter ve Grusin'in (2000: 24), geçmişten günümüze medyanın sahip olduğu özelliklerden biri olarak tanımladıkları *opaklığa*; diğer deyişle, kullanılan aracın görünür olması durumuna işaret etmektedir. *Şeffaflık* aracın doğrudan gerçekliği yansıtmaya ve aracın neredeyse görünmez olmasına; *opaklık* ise, aracın varlığının belirgin olduğu kurgusallık durumuna gönderme yapmaktadır. Sayısal fotoğrafla beraber eserin kurgusallığının vurgulandığı, *opaklık* özelliğinin öne çıktığı söylenebilir.

Diğer yandan, kurgusallığın sayısal teknolojinin doğrudan getirdiği bir özellik olmaktan çok, XXI. yüzyılın sosyo-kültürel ve düşünsel ortamından kaynaklandığı düşünülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi *opaklık* özelliği, postmodern dönemin ürünlerinde gözlemlenen *düşünümsellik* özelliğini akla getirmektedir. Benzer şekilde, bu dönemin eserlerindeki düşünümsellik, izleyenin kurgusal bir ürün izlediğinin farkına vardırıan her tür biçimsel araca karşılık gelmektedir. Bu durumda, Ziya Özkedi'nin ikinci dönem fotoğraflarında, *montaj* durumunun belli olması, bir fotoğrafında kullandığı *çerçece içinde çerçeve* üslubu ve bunun yanında, Mm adlı fotoğrafçının birinci dönem fotoğraflarındaki netsizlik ve ikinci dönem fotoğraflarında kullandığı dairesel çerçeve, düşünümsel üslûba örnekler olarak değerlendirilebilir.

Ziya Özkedi ise bu çalışmaları bilinçli olarak tepki yaratmak için seçtiğini ve bu beklentisinde de haklı çıktığını şu şekilde ortaya koymuştur: “ (...) bu derleme çalışmasını yaptım ve sadece iki öge kullandım ve şöyle bir şey vardı tepkilerde “aşırı basit” (...) bence fotoğraf, gerçekliği göstermekten daha kapsamlı bir medium haline geldi (...) bu yönde hâlâ yeterince bir anlayış olduğunu düşünmüyorum” (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014). Ziya Özkedi'nin fotoğraflarının *basit* ve hatta teknik olarak *yetersiz* bulunmasının nedeni, bir yandan sanatçının tanınmaması; dolayısıyla fotoğraflarıyla neyi amaçladığının bilinmemesi; diğer yandan da fotoğrafın geleneksel teknik ve estetik ölçütlerinin değerlendirmelerde öncelikle dikkate alınması olduğu ileri sürülebilir.

Bunun yanında, kamera, lens, pozlama değeri, diyafram açıklığı, örtücü hızı gibi bilgilerin fotoğrafı değerlendirirken bilinmesinin gerekliliği bir izleyen (Arda Çakmak) ve bir eleştirmen (Black& White) tarafından vurgulanmıştır. Ayrıca, Black& White adlı eleştirmen, fotoğraf değerlendirme soru listesine teknik ayrıntılarla ilgili daha fazla soru eklenmesini önermiştir. Bu yaklaşımların, analog fotoğraf döneminin değerlendirme ölçütlerini yansıttığı ileri sürülebilir. Diğer taraftan, Ziya Özkedi, fotoğraflarıyla ilgili teknik bilgileri paylaşmak istememesinin nedenini şöyle açıklamıştır:

Öncelikle, bu teknik bilgiler, benim için, yaptığım işle çok ilişkili değil (...) Benim çalışmam genelde, birkaç fotoğraftan meydana gelir ve teknik bilgi ve veri bilgisi bu anlamda farklı olur. Bu durumda, birden fazla pozlama değeri bilgisi vermem gerekir çünkü bazen bir çalışmanın içinde dört ya da beş fotoğraf yer alır (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 24 Ocak, 2014).

Mm adlı fotoğrafçı da, benzer şekilde, fotoğraflarının objektif, kamera ve pozlama bilgilerini paylaşmamayı tercih etmiş ve şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “Teknik bilgi detayı paylaşmak fotoğrafın içeriğini öldürüyor bazen diye düşünüyorum” (Mm’in gönderdiği e-posta, 22 Kasım, 2013).

Fotoğrafın teknik özelliklerine odaklanılarak yapılacak olan bir değerlendirmenin yeterli olmayacağı; tekniğin içerikle bağlantılı olarak ele alınmasının daha derinlikli bir yaklaşım sağlayacağı eleştirmen ve izleyen kategorisindeki katılımcıların hemen hepsi tarafından dile getirilmiştir. Bunun yanında, fotoğrafa ait teknik bilgilerin yukarıda sözü geçen kamera, lens, diyafram, örtücü hızı bilgileri dışında “leica format, view kamera, analog film, dijital kayıt, lomo, fuji / linhof panoramik, scanner ile çekilmiş, cep telefonu fotoğrafı, pinhole” gibi bilgilere de işaret ettiği belirtilmiştir (Mm’in gönderdiği e-posta, 22 Kasım, 2013). Fotoğrafın sadece söz konusu teknik özellikleriyle değerlendirilmesinin, Türkiye ölçeğinde, fotoğraf dernekleri gibi daha çok eğitim ve hobi aktivitesi yürütmek amaçlı kurulmuş olan kuruluşlarda sıkça yapıldığı; hatta bu tarz değerlendirmelerin ötesine çoğu kez geçilemediği gözlenmiştir. Fotoğrafçı katılımcıların teknik bilgileri paylaşmak istememeleri de bu bağlamda düşünülebilir. Böyle bir yaklaşım, fotoğrafın teknik üretim sürecini görmezden gelmek değil; daha çok, fotoğrafın kavramsal boyutta anlamlandırılmasının önünü açmak olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında, www.levfun.com’da paylaşılan fotoğraflarda da ortaya çıktığı gibi, günümüzde fotoğraf üretim teknolojileri öngörülemez sayıda ve tarzda çeşitlenmiş durumdadır. Bu durum da, eleştirmenlerin, fotoğrafın üretim teknolojilerinden çok (ya da teknolojileriyle beraber) kavramsal anlamına odaklanmalarını teşvik etmektedir.

Teknik ve estetik ölçütler üzerinden yapılan değerlendirme alışkanlığına dair Ziya Özkedi’nin tespiti şöyledir:

Düşüncem şu ki, resme atfedilen kutsallık, fotoğrafa da atfediliyor. Ortaya konulan tepkilerde, insanların fotoğraf konusunda hâlâ kutsal kriterlere bağlı olduklarını fark ettim. Fotoğraf, bir sanatsal ifade biçimi olarak, insanların tepkilerinde hâlâ bazı sınırlılıklar yaratıyor (...) fotoğraf bir modern sanat formu olarak, bir takım kriterleri karşılamak durumunda. Eğer bir çalışma, bu kriterlerin dışına çıkarsa, insanlar kararsız kalıyorlar” (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014).

Dolayısıyla, Ziya Özkedi, sayısal fotoğrafla beraber bir fotoğrafı değerlendirme ölçütlerinin de değişmesi ve sanat eserinin sanatçıyla ilişkili olarak ve kavramsal açıdan anlamlandırılması gerektiğini belirtiyor. Ancak, kimi zaman fotoğrafı yorumlayanlar, bu çalışmada da olduğu gibi, geleneksel estetik ölçütlerin sağlanmasını bir fotoğrafın *başarılı* bulunması için öncelikli koşul olarak görebilirler ve bir fotoğraf söz konusu ölçütlerin dışına çıktığı zaman da, bu bilinçli bir şekilde yapılmış olsa bile, üzerine fikir üretmek için değerli bulmayabilirler. Mm takma adlı fotoğrafçının Web sitesi üzerinde yapılan değerlendirmelere dair genel görüşü Ziya Özkedi’nin düşüncesiyle örtüşmektedir: “ (...) bizde biraz içeriğe göre değil de, görselliğe, kompozisyona, şuna, buna işte klâsik fotoğraf yaklaşımlarına göre değerlendirme yapılması eğilimleri var. O tür eğilimlerin çoğunlukta olduğunu gördüm” (Mm ile çevrimiçi görüşme, 31 Haziran, 2014).

Diğer yandan, Haliç takma adlı fotoğrafçı da fotoğrafın değerlendirme ölçütlerinden netliğin, kompozisyonun, çerçevelemenin önemli olduğunu belirtmiştir. Buna yakın bir anlayışla, Black&White takma adlı eleştirmen de değerlendirme soruları arasında fotoğrafın teknik üretimiyle ilgili soruların olduğunu; ancak bu soruları yetersiz bulunduğunu belirtmiştir:

(...) bu 13-14 ya da 20 sorunun 4-5 tanesi, sizce nasıl bir objektifle çekilmiş olabilir, neden bu tip bir objektif kullanılmış olabilir şeklinde bir kaç analiz soruları da olabilseydi, belki daha farklı yere gidebilirdi (...) nasıl bir teknoloji kullanılmıştır, ya da teknolojiden nasıl etkilenmiştir değil de, acaba burada kullanılan odak uzaklıkları, ya da burada kullanılan diyafram ve enstantane değerleri, ya da kullanılan ışığın cinsi, yapay mı, yoksa doğal

mı, bunlar sizce, fotoğrafa etki etmiş midir diye birkaç tane soru” (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 6 Haziran, 2014).

Buna karşılık olarak, Heavy dreamer adlı izleyici kategorisindeki katılımcı, söz konusu yaklaşımla ilgili düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir: “Bir eleştirmen de şey böyle, hâlâ fotoğrafın görüntü özellikleri açısından, teknik açıdan sürekli değerlendiriyor, o kadar sıkıldım ki artık bir yerde, onu okumamaya başladım” (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014).

Bu çalışmada uygulanan yöntem bilim, sözü geçen iki yaklaşımı birleştirmektedir; diğer bir ifadeyle, fotoğrafın teknik ve estetik özellikleri yanında düşünsel arka plânını araştırmaya yönelik sorulardan oluşmaktadır. Katılımcılardan Rodinal adlı eleştirmen, bu konudaki çıkarımını şöyle ifade etmiştir:

(...) yapısal özelliklerle veya teknik, ne diyelim kıstaslara göre değerlendirmektense bir işi, öncelikle, arkasındaki düşüncüyü, önermeyi, düşünsel altyapısını açığa çıkarıp tekniğin uygunluğunu bunun üzerinden tartışmak çok daha doğru ve gerekli diye düşünüyorum. Burada da öne çıkan, sanırım böyle bir şeydi, imâ edilen yöntem. Tabii ki teknik unsurlar önemlidir ama bunlar sadece, ne diyelim fikrin, hikâyenin hizmetkârı olmak durumunda... (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Sonuç olarak, fotoğrafçı, eleştirmen ve izleyen kategorisindeki katılımcılar arasında fotoğraf değerlendirme ölçütlerinden teknik ve estetik ölçütlere öncelik verenler olduğu gibi (Haliç, Black&White, Becomeone, Arda Çakmak, Elephant); fotoğrafın yeni döneminin fotoğrafın kavramsal yönüne odaklanılmasını gerektirdiğini öne sürenler de (Mm, Ziya Özkedi, Rodinal, Turuncu, Vivian Maier, Stalker, Heavy Dreamer) olmuştur. Bu ayrım, geçmişten bu zamana, fotoğrafın iki geleneğinden (analog/sayısal; gerçekçilik/ kurgusallık) kaynağını alan iki farklı eğilim olarak değerlendirilebilir.

Bunun yanında, XXI. yüzyılın fotoğraf üretim ortamı, türler arasındaki sınırların birbirinin içine girdiği bir ortam sunmaktadır. İnternet ortamında, vernakular fotoğraftan sanat fotoğrafına, tanıtım fotoğrafından haber fotoğrafına farklı türlerdeki fotoğraflar, yan yana yer alabilmektedir. Bağlamına göre bir vernakular fotoğraf sanat fotoğrafı

kabul edilebilirken; bir haber/belge fotoğrafı tanıtım fotoğrafına dönüşebilir. Bu çalışmada ise, fotoğrafçılara herhangi bir tür sınırlaması konulmamıştır. Bir fotoğrafçı (Ziya Özkedi) kavramsal fotoğraflara ağırlık verirken; bir fotoğrafçı (Çıtıçtıtbody) belgesel portre çalışmalarına; başka bir fotoğrafçı (Haliç) da yine belgesel; bunun yanında gezi fotoğrafı ve vernakular fotoğraflara; diğer bir fotoğrafçı (Mm) da belgesel/kurgusal arasında yer alan işlere yer vermiştir. Gillian Rose'un önerdiği değerlendirme soruları değişiklik yapılmadan her fotoğraf için uygulanmıştır. Bu noktada, izleyenler ve eleştirmenler, her fotoğrafın aynı şekilde değerlendirilmesi konusunda, birbiriyle çatışan düşünceler ortaya koymuşlardır. Örneğin, ölçütler skalasında bir fotoğrafın estetik ve teknik özellikler açısından başarılı bulunmaması durumunda (görüntünün net olmaması; fotoğraftaki öğelerin geleneksel kompozisyon ölçütlerine göre düzenlenmemesi; yetersiz ışık, fazla ışık vs.) söz konusu fotoğrafın kavramsal yönünün de zayıf olduğu ya da bu fotoğraf üzerine kavramsal çıkarımlar yapmanın fazla zorlama olduğu/olacağı yönünde bir yaklaşım ortaya konulmuştur. Diğer yandan, bu projenin, estetik ve teknik açıdan *başarısız* addedilen fotoğraflar üzerine de düşünce üretmeye teşvik ettiğini belirten katılımcılar da olmuştur. Örneğin, Becomeone adlı izleyen, düşüncesini şu şekilde belirtmiştir:

(...) sadece teknik ve estetik kurallarla çok beğenmeyeceğim, sıradan bulacağım bir fotoğraf da bu çalışma sonrasında bakıp anlamına, ne mesaj vermeye çalışıyor, bunu nasıl veriyor, renklerle mi veriyor, bir takım hareketlerle mi, bu tarafta bir artı kazanım oldu benim için (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014).

Bu çalışmadaki fotoğrafların söz konusu çeşitliliği ve katılımcıların anonimliği, farklı türlerde paylaşımların aynı anda yer aldığı; fotoğrafçının kimliğinin çoğunlukla bilinmediği ya da bir takma adla bilindiği günümüzdeki sosyal medya paylaşımlarına benzer bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bununla beraber, Gillian Rose'un yöntembilimindeki soruların büyük bir bölümünün, özellikle proje amaçlı üretilen ve bir bütünlüğü olan fotoğraflara uygulanabilecek tarzda olduğu görülmüştür. Dolayısıyla da, sanatçının niyetinin ortaya konulduğu bir kavramsal metinle beraber ve/veya bir bütünlük içinde (seri olarak) sergilenmeyen fotoğraflar için uygulandığında, eleştirmenler ve izleyenler, fotoğrafları anlamlandırmakta zorlanmışlardır.

Bunun yanında, Mm adlı fotoğrafçı, her tür imgenin anlamının, bu çalışmada olduğu gibi, kolektif bir ortamda ortaya konulmaya çalışılmasının önemine dikkati çekmiştir:

(...) burada gerçekten kolektif bir ortamda imgenin varlığı, anlamı sorgulanıyor. Bu tür şeylerden daha sık yapılması gerektiğini düşünüyorum ki biz de daha çok bunları yorumlamayı öğrenebilelim; kendi, insanlar zaten kendi öykülerini aktarıyorlar bunun üzerinden, biz de o öyküler üzerinden kendi anladıklarımızı çıkarabilmeli; belki daha sonra kendi başımıza üretmek istediğimiz metinsel veya resimsel diğer öykülere bir ipucu yakalayabilmeliyiz diye düşünüyorum; o yüzden, bu tür çalışmaların ben çok faydası olduğuna inanıyorum. Belki, hani, nasıl diyeyim, biraz daha kesin, ne derler, nasıl diyelim, çok kesin yargılar içeren yorumların olmadığı; daha tartışma ortamı, herkesin eşit tartışabildiği bir ortam söz konusu olduğunda bu tartışmalar çok daha faydalı bir hale dönüşebilir. Herkes birbirinin söylediğinin üzerine ufak bir taş koyarak yavaş yavaş ortaya çıkan şeyi, düşünceyi, ortaya çıkan fotoğraf teorisini inşa edebilir diye düşünüyorum (Mm ile çevrimiçi görüşme, 31 Mayıs, 2014).

Fotoğraf üretiminin ve paylaşımının hızla artmasında, fotoğraf eğitimi olmayan kişilerin dahi kullanabileceği akıllı telefonlar başta olmak üzere, yeni görüntü kayıt teknolojilerinin ve yaygın şekilde kullanılan sosyal medyanın etkili olduğu bilinmektedir. Sosyal medyanın fotoğraf üretimine etkisi, katılımcılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Eleştirmen kategorisindeki katılımcılardan Vivian Maier, sosyal medyanın ve bilgisayar ortamında fotoğraf üretiminin günümüz fotoğrafçısının kimliğinin yavaş yavaş yok olmasına yol açtığını belirtmiştir:

Modernist fotoğrafın demokratik olduğunu savunuyorduk; şimdi ise fotoğrafın nasıl tanımlanacağını ben de bilmiyorum. Şimdiye geldiğimizde ise, herkesin kaliteli fotoğraf çekecek düzeye gelmesi fotoğrafı teknolojiye bağımlı kılmıştır. Meselâ şimdi, Instagram’da, herkes cep telefonunda çekip fotoğrafını, üstüne HDR’yi uygulayıp yayınlatabiliyor. Herkes de nasıl fotoğraf diyor. Modernizmde zanaat önemliydi. Postmodernizmde masa başına dönüştü. Modernizmde karanlık oda vardı; postmodernizmde

aydınlık oda var. Doğal olarak da fotoğrafçı kimliğini yavaş yavaş kaybetmeye başladı. Postmodernist dönemde, bir grafiker de fotoğrafçı olabiliyor maalesef (Vivian Maier’le çevrimiçi görüşme, 16 Kasım, 2013).

Vivian Maier, sayısal teknolojilerin ve sosyal medyanın ortaya çıkardığı görüntü enflasyonunu ve fotoğrafla yıllardır uğraşan bir kişiyle başka meslekten (örneğin *grafikerlik*) fotoğraf alanına geçiş yapmış bir kişinin kısa sürede benzer kalitede işler üretebilmesini olumsuz bir durum olarak değerlendirmiştir. Bunun yanında, modernizmin zanaatkârlık dönemine atıfta bulunarak, belli bir düzeyde fotoğraf üretiminin uzun yıllar çalışma gerektirdiğini imâ etmiştir.

İzleyen kategorisinde katılımcı olan Heavy dreamer da sosyal medyadaki fotoğraf enflasyonunu olumsuz olarak ve ortaya çıkan bu durumu *tüketim kirliliği* olarak tanımlamıştır: “Çok fazla sayfalar açılmaya başlandı. Bu sayfaların niteliği tartışılır. Artık makinesini alan kendini fotoğrafçı olarak görmeye başladığı için. İnanılmaz bir tüketim kirliliği var. Ben çok rahatsız olmaya başladım” (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 10 Kasım, 2013).

Diğer yandan, eleştirmen kategorisinde katılımcı olan; ancak, aynı zamanda yıllardır fotoğrafçılıkla da uğraşan Rodinal, söz konusu durumun, sanatsal yaratıcılığa olumlu bir etkisi olduğunu ve olacağını ileri sürmüştür:

Ekran kültürünü de önemsiyorum. Dijital fotoğrafı da ilk dönemlerinde kullanmış birisi olarak. Sosyal mecrada, tabii bir fotoğraf patlaması olmasından dolayı, fotoğrafçıların şikâyetçi olduklarını görüyorum. Bir fotoğraf bombardmanı var. İyi-kötü herşey birbirine karışıyor. Ben hiçbir sakınca görmüyorum bunda. Hatta bazı sığ çalışmalar Türkiye’de her zaman ancak bıktırana kadar tüketildikten sonra ortadan kalkabildi. Bu durumdan da kurtulmak için şikâyet etmek bir işe yaramıyor. Sükûnetle beklemek gerekiyor. Artı, fotoğrafın bu kadar gündelik hayatın içinde olması, genel olarak herkesi yukarıya doğru iten bir durum olarak da değerlendiriyorum. Bu kadar çok kişi fotoğrafla bizzat ilgilendiği zaman, meslek olarak bunu yapan veya kendine sanat disiplini olarak bu alanı seçmiş kişilerin, bunun daha üzerinde bir şeyler yapmak gibi mecburiyetleri ortaya çıkıyor ve

fotoğraf sanatını da bu, yukarıya doğru itiyor diye düşünüyorum (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

Rodinal'ın yaklaşımına benzer şekilde, fotoğrafçı kategorisindeki katılımcı Ziya Özkedi de, fotoğraf üretiminin kolaylaşmasının ve artmasının, yaratıcılığı ve çalışmanın ardındaki fikri öne çıkardığını belirtmiştir:

Fotoğraf önceden, özellikle fotoğraf çalışmak isteyenlerin uğraştığı bir alandı. Şimdiyse, herkes fotoğraf çekiyor. Bu durum aynı zamanda, profesyonel fotoğrafçıların işini de zorlaştırdı çünkü kendi çalışmalarını herkesin yaptığından farklılaştırma zorunluluğu doğdu. Bence, fotoğraf cep telefonları yüzünden, bu saydıklarım yüzünden, çok daha zorlu bir alan haline geldi (...) Benim durumumda ise, yaptığım çalışmayı bir fikirle ilişkilendirmek çok önemli, örneğin. Bana göre, ifade ettiğim şey, ortaya koyduğum görüntüden ziyade, görüntünün ardındaki fikir; kavram diğer deyişle (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 9 Kasım, 2013).

Haliç takma adlı fotoğrafçı da, fotoğrafı etkileyen iki etkenden birinin İnternet; diğerinin de İnternetin içinden doğan sosyal medya olduğunu belirtmiş ve sosyal medyanın fotoğraf üretimi üzerindeki etkilerinin gelecek yıllarda daha çok hissedileceğini ileri sürmüştür:

Dijital fotoğrafın en büyük getirilerinden birisi de çok hızlı ve çok fazla kişiyle İnternet üzerinde paylaşılması. Binlerce insan, ürettiğiniz fotoğrafları görebiliyor, eleştirebiliyor, konuşabiliyor, geri bildirim yapabiliyor hatta sizinle interaktif bir şekilde ilişkiye girebiliyor. Tabii bu inanılmaz bir ortam. Üretim üzerindeki etkileri çok fazla olacaktır. Önümüzdeki onlarca yıllık süreçte etkilerini hissedeceğiz bence (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 15 Kasım, 2013).

Elephant takma adlı izleyen de sosyal medyanın fotoğraf üretimi ve paylaşımı üzerindeki etkisini olumlu olarak değerlendirmiştir: “Sosyal medya sayesinde, fotoğraf paylaşabiliyoruz ve herkesin fotoğrafını görebiliyoruz (...) İnsanlar farklı olanakları keşfediyorlar. Herkesin işi hakkında bilgi sahibi olunca da, arkadaşlarınızla rekâbet

edebiliyorsunuz; büyük bir motivasyon kaynağı” (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

Stalker takma adlı izleyen ise, sosyal medyanın hem olumlu hem olumsuz yanları olabileceğine değinmiştir:

Bir taraftan, görüntü bombardmanı altında kalmaya başladık. Gösteriş için de kullanılıyor. İnsanlar onları göstermeden varlıklarını ispatlayamıyorlar. Başka bir taraftan da, orada bulunmak gerekiyor fotoğraf sanatçısı açısından. Bu şekilde adam, fotoğraflarını evrensel düzeye çıkarıyor. Adını tanıtabiliyor, v.s. (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

Sosyal ve sanatsal alanda yaşanan; aynı zamanda, fotoğraf alanına da yansıyan bu değişimler, fotoğrafın bu dönemde nasıl değerlendirilebileceğine dair soruları da gündeme getirmiştir. Fotoğrafçı kategorisindeki katılımcı Mm, bir eleştirmenin kıstaslarını; diğer deyişle, bir eseri neden kötü ya da iyi bulduğunu açıklayabilmesinin önemine işaret etmiştir. Bunun yanı sıra, eleştiride somut ve soyut arasında bir denge kurulması gerektiğini belirtmiştir: “Batıda herşeyi fazla kavramsallaştırmak gibi bir sorun var. Aslolan bir denge lâzım. Somut da lâzım ki hepimiz hayatımıza bağlayalım konuştuğumuz şeyi. Soyut da lâzım ki rutinin dışına çıkabilelim” (Mm ile yapılan çevrimiçi görüşme, 11 Kasım, 2013). Çıtçıtlibody takma adlı fotoğrafçı da Mm’in dile getirdiği görüşe yakın bir görüş ortaya koymuştur: “Daha anlaşılır bir dil kullanılmasından yanayım. Sonuçta, fotoğraf iyi, güzel de; çok fazla anlamlar yüklenmemeli; çok fazla ciddiye alınmamalı. Aslolan hayat” (Çıtçıtlibody ile çevrimiçi görüşme, 19 Kasım 2013).

Turuncu adlı eleştirmen, sayısal fotoğrafın yeni teknolojik özelliklerinin ve izlenme mecrasının değerlendirmelerde dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir: “Ekranla gelen fotoğrafla kağıt üstünde gelen fotoğrafın bile anlamlandırılmasında farklı şeyler oluyor. Mecranın içeriğinden söz etmiyorum, sadece tekniği bile. Hal böyle olunca, tek bir fotoğraf okumasından söz etmek zor” (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

Vivian Maier ise, her dönemde fotoğraf eleştirmeninin, fotoğrafın “o günkü dünya konjonktüründe ne anlama geldiği, o dönemin siyasal koşullarının ne olduğu, tarihsel-toplumsal bir takım dönüşümlerin neler olduğunu bilmesi” gerektiğini belirtmiştir (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 16 Kasım, 2013). Bunun yanında, aynı eleştirmen, fotoğraf okumalarında yananlamın önemine işaret etmiştir: “Barthes, yananlam derken çok öznel bir şeye değinmiştir; bilimsel şeylerin içinde yer almaz. Niye? Bence, yananlam da eleştirinin içinde kullanılabilir. Barthes, ilk fotoğrafı yazmaya başladığında, annesinin fotoğrafını gördükten sonra yazmaya başlıyor; bu öznellik değil de nedir?” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 16 Kasım, 2013). Barthes (2014: 11), fotoğrafın da dahil olduğu taklide dayalı sanatların iki ileti içerdiğini belirtmiştir: “*Analogon*’un kendisi olan bir *düzanlamlı* ileti ve toplumun bu ileti hakkında düşündüğü şeyi belli bir ölçüde okumaya sunduğu *yananlamlı* ileti.” Diğer bir ifadeyle *düzanlam* (*denotatif* anlam), bir imgedeki herhangi bir unsurun *doğrudan* anlamına işaret ederken, yananlam (*konotatif* anlam), anlamın ikinci boyutuna; daha geniş çapta, belli bir kültür içindeki göstergeler sistemine ve imgenin unsurlarının kültürel anlamına işaret etmektedir. Barthes (2014: 32-35), fotoğrafın, ütöpik bir şekilde, bütün yananlamlarından arınmış, kodsuz bir şekilde mesaj ileten *Edenic* (Ademvâri) bir duruma sahip olduğunu belirtmiştir. Fotoğraf, Barthes’ın ifadesiyle Cennet bahçesini (*Eden*) terk eder terk etmez; diğer ifadeyle, dolaşıma girer girmez, kültürel olarak kodlanmış, yananlamlar ülkesine adımını atmış olur. Vivian Maier’in burada işaret ettiği öznel anlam, *yananlam*dan çok, yine Barthes’ın ortaya koyduğu *punctuma* işaret ediyor gibidir. Barthes (2008), *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*’de fotoğrafın anlamlandırılmasında, okuyucunun imgeyle ilişkisini belirleyen iki unsura dikkati çekmiştir: Latince kökenli *studium* ve *punctum*. Barthes, *studium*’u şöyle tanımlar:

(...) insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir *studium*. Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak... katılıyorum (2008: 41).

Diğer tarafta yer alan *punctum*, bir fotoğraftaki kodlanmamış bir detaydır ve “aynı zamanda ısırk, benek, kesik, küçük deliktir” (2008: 42). *Stadium*’u bozan *punctum*, özel ve kişiseldir. Diğer deyişle, *punctum*, bir fotoğrafa gösterilebilecek en kişisel tepkidir.

Rodinal adlı eleştirmen ise, izleyicinin gündelik hayatı içinde fotoğrafla kurduğu ilişkinin, eleştiri kuramcıları tarafından dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir:

Her dönemde ortalama bir sanatla sıradan veya vasat ilişki kuran insanların gündelik hayatlarında fotoğrafı nasıl kullandıkları, içinde fotoğraf barındıran sanat eserleriyle kurduğu ilişkiyi belirliyor. O yüzden de izleyicinin de fotoğrafla ne yaşadığını takip etmek önemli. Bugün de eleştiri kuramı içinde sanırım bunun bir girdi olarak yer alması gerekiyor (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

Rodinal’ın işaret ettiği izleyicinin fotoğrafla kurduğu ilişki, Barthes’ın yananlam kavramını akla getirmekle beraber bunun yanında, bir *obje* olarak fotoğrafın gündelik hayatta nasıl kullanıldığını da hesaba katmayı gerektirmektedir. Günümüzün sıradan izleyicisinin, fotoğrafı, çoğunlukla ekranda, hatta daha çok da cep telefonu ekranında gördüğü ve bir izleyen (Stalker) da belirttiği gibi bir tür *varlığını kanıtlama, ben buradayım, şu kişilerle birlikteyim* mesajını verme aracına dönüştüğü ileri sürülebilir. Gündelik, sıradan hayat belki de hiç olmadığı kadar belgelenmekte ve dolaşıma girmektedir. Bu durumun, izleyenlerin fotoğraf sanatıyla kurduğu ilişkiyi de etkilemesi kaçınılmazdır. Fotoğrafın *aurasını* geri getirmenin artık neredeyse imkânsız hale geldiği söylenebilir. *Auranın* yok olması ve eserin gelenek dokusundan koparılması, mekanik yeniden üretim çağının *kaçınılmaz* sonuçlarıdır. Söz konusu kaçınılmaz sonuçlar, Crimp’in (1980: 94) de belirttiği gibi, orijinallik ve biriciklik özelliğinin yeniden canlandırılmasına yönelik projeleri de *kaçınılmaz* hale getirmiştir. (Crimp, 1980: 94). Ziya Özkedi’nin ve Rodinal’in de belirttiği gibi, bu dönemde sanatçının işi zorlaşmıştır. İzleyenlerin, her gün defalarca ve çok sayıda gördükleri görüntülerin bir benzerini görmek için galerilere gitmek istememesi anlaşılır bir durumdur. Bu durumda, fotoğraf sanatçısının, bir yandan izleyenle ilişki kurmaya çalışırken bir yandan da sıradan,

gündelik görüntülerin üzerine çıkacak ve böylelikle izleyenin ilgisini çekecek işler üretmeye zorlanmış olduğu ileri sürülebilir.

4.1.1. Çalışmadaki fotoğrafların paylaşıldığı ve değerlendirildiği ortam olan www.levfun.com ile ilgili bulgular ve yorumlanması

Fotoğrafın bilgisayar ortamında düzenlendiği ve paylaşıldığı içinde bulunduğumuz yeni dönemin koşulları gözetilerek, bu çalışma için www.levfun.com adlı bir Web sitesi tasarlanmıştır. Bu sitenin ayrıntılı tanımı, “Araştırma Alanı” başlığı altında yapılmıştır. Bu bölümde, sitenin genel özelliklerine kısaca değinilip, siteyle ilgili katılımcıların düşüncelerine ve buradan varılacak sonuçlara yer verilecektir.

www.levfun.com, McQuail’in (2000: 127), kullanım, içerik ve bağlamı dikkate alarak ortaya koyduğu yeni medya kategorilerinden kolektif katılımlı medya kategorisine dahil edilebilir. Bu medya kullanıcıları, seyirci gibi pasif bir konumda olmayıp kendi seçtikleri ağın, özel bir topluluğun parçasıdırlar ve diğer katılımcılarla etkileşim olanağına sahiptirler. Bunun yanında, www.levfun.com’da da diğer yeni medya araçlarında olduğu gibi, kaynağın mekânı belirleyici değildir ve bu durum da coğrafi sınırlar olmadan paylaşımlı öğrenme ve iletişim gibi sosyal olanaklar sağlamaktadır.

İzleyen kategorisindeki Stalker adlı katılımcı, www.levfun.com’un diğer sosyal medya örneklerinden farklı görüldüğünü belirtmiştir: “Bu tam anlamıyla bir sosyal medya çalışması değil. Bunda üç grup var. İsimleri ve cisimleri belli insanların. Bazılarının üreteceklerinden, bazılarının diyecekleriyle ilgili bir çalışma” (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013). www.levfun.com, daha önce de belirtildiği gibi, çalışma için kontrolün sağlanması amacıyla belli sayıda bir katılımcı grubuyla sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla, diğer sosyal medya örnekleri gibi herkese açık bir ortam değildir. Kişilerin, sosyal ağlarını büyütme olanakları yoktur. Ancak, belirli sayıdaki katılımcı grubun site üzerinde yapabildiği fotoğraf paylaşma, karşılıklı yazışma, tartışma faaliyetleri diğer sosyal medya örneklerindeki faaliyetlere benzerdir. Bunun yanında, katılımcılar, sosyal medyada olduğu gibi, katılımcı olan diğer kişilerin faaliyetlerini de gözlemleyebilmektedir.

İzleyen kategorisindeki bir katılımcı, siteyle ilgili beklentisini, çalışma öncesi yapılmış olan görüşmede şu şekilde ortaya koymuştur:

Türkiye’de fotoğraf paylaşım siteleri çok fazla alaylı insanın elinde ve katılımcılar öyle (...) Büyük çoğunluk, bilimsel bir tabana dayanmayan piyasa işi şeyler. O nedenle, biraz daha kaliteli, seviyeli, nitelikli bir yapıya ihtiyaç var. Türkiye fotoğrafının İnternet ortamında paylaşımı için. Bu alanda doğru teşhisi koyabilir, yani böyle bir şey çıkabilir araştırmadan (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

Birinci dönem çalışmalarından sonra yapılmış olan görüşmelerde, katılımcılar sitenin kullanımıyla ilgili görüşlerini belirtmişlerdir. Ziya Özkedi, Haliç, Turuncu, Elephant ve Stalker adlı katılımcılar siteyi kullanışlı ve amacına uygun olarak değerlendirirken; Mm, Rodinal, Heavy dreamer, Becomeone adlı katılımcılar ise sitenin arayüzünün daha işlevsel ve tasarım olarak sade ama estetik hale getirilebileceğini belirtmişlerdir. Mm, ayrıca, fotoğrafların, fotoğrafçıların yüklediği çözünürlükte kalmasını önermiştir:

Piksel ebadını çok önemsemiyoruz; (...) piksel ebadı bir tercihtir aslında; yani meselâ, hani çabuk yüklensin diye çok yüklü dosya koymazsınız, ama bir yandan da çok küçük görünsün istemezsiniz, çünkü fotoğrafınızın pek iyi algılanmayacağını düşünürsünüz falan, böyle herkesin kendine göre bir optimizasyonu var (Mm ile çevrimiçi görüşme, 9 Şubat, 2014).

Bunun yanında, Mm, Black&White, Vivian Maier, katılımcılar arasında daha hızlı bir etkileşimin sağlanabilmesi için yapılan yorumlarla ilgili bildirim gönderilmesini talep etmişlerdir. Sitenin arayüzü, zaman kısıtlılığı ve tasarım işini yürüten şirketin bu konudaki deneyimsizliği yüzünden değiştirilememiştir. Diğer yandan, fotoğrafçıların yükledikleri fotoğraflar ikinci dönemde, kendi tercih ettikleri çözünürlükte görülebilmiş ve bütün katılımcılar arasında kurulması istenen bildirim (notification) sistemi de, tasarım şirketi ve araştırmacı arasında yaşanan iletişimsizlik yüzünden sadece fotoğrafçılar için sağlanabilmiştir.

Web sitesinin kullanımında fotoğrafların ve soruların aynı anda görülmesinde ve yorumların yazılmasında da sorunlar yaşandığı belirtilmiştir: “ (...) bir fotoğrafçıya

tıkladığın zaman sayfa kapanıyor, yazdıkların gidiyor, o yüzden de hep böyle new window açman gerekiyor. Ona tıkladığın zaman otomatikman açılabilir. Birkaç kere başıma geldi, bütün yazdıklarım gitti meselâ” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 4 Haziran, 2014). Benzer bir yorum Becomeone adlı izleyen tarafından da yapılmıştır:

Üzerinde konuşacağım fotoğrafı hiçbir zaman tam boyut ekranda göremedim. Yani, çok büyük boyutta yüklenmiş fotoğraflar ekrana sığmıyordu. Açılması çok zaman alıyordu. Yani, fotoğrafı gidip inceliyorsunuz, yorum yapacaksınız, taa alta iniyorsunuz, böyle bir sıkıntı vardı; yani, izlenecek fotoğraf ekranın bir kısmında sabit dursa, siz aşağıda yorumunuzu yapsanız, o fotoğrafa bak dön, bak dön. O biraz işi zorlaştırdı” (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014).

Bunun yanı sıra, Web sitesi üzerinde kullanılan dil olan İngilizce de ilk dönemde çok işlevsel bulunmamıştır. Bu durumu, Mm adlı fotoğrafçı söyle anlatmıştır: “ (...) biz kendi aramızda İngilizce konuşunca, bence, bazen yani, herkesin de tabii İngilizce seviyesi aynı olmadığı için, ya bence (...) bir taraf kendini iyi ifade edemiyor belki; siz belki onu yanlış anlıyorsunuz onu o yüzden...” (Mm ile çevrimiçi görüşme, 9 Şubat, 2014). Dolayısıyla, katılımcıların İngilizce seviyelerindeki farklılık, büyük iletişim sorunları yaratmamakla beraber, sağlıklı bir şekilde anlaşmanın ve ifadenin önemli olduğu böyle bir çalışmada, değiştirilmesi gereken bir durum olarak ortaya çıkmıştır. Bir sonraki dönemde, Web sitesi üzerinde paylaşılan yazılar, araştırmacı tarafından Türkçe’den İngilizce’ye ve İngilizce’den Türkçe’ye çevrilmiştir.

Web sitesinin değiştirilemeyen olumsuzluklarının katılımcıların siteyi kullanım konusundaki motivasyonlarını düşürdüğü söylenebilir. Vivian Maier adlı eleştirmen, çalışma sonunda yapılan görüşmede düşüncesini şöyle aktarmıştır:

(...) ben aslında şöyle bir şey olmasını tercih ederdim. Benim de kendi adıma şeye daha kolay dahil olabilmek için. Meselâ bir Facebook üzerinden bir kapalı grup oluşturulsaydı da, fotoğraflar yüklendikçe insanların yorumları, meselâ, daha interaktif hale gelseydi (...) sitenin en büyük eksikliği bence buydu (Vivian Maier’le çevrimiçi görüşme, 4 Haziran, 2014).

Fotoğraf çalışmalarının hangi mecrada izlendiği, izleyenin algısını ve anlamlandırma sürecini etkilemektedir. Bu çalışmada da, fotoğrafları www.levfun.com üzerinde izlemenin, katılımcıların fotoğraf algılamalarını nasıl etkilediği, yorumlama sürecinin değerlendirilmesi açısından önemlidir. Ziya Özkedi adlı katılımcı bu konuyla ilgili genel görüşünü şu şekilde ifade etmiştir:

(...) bir galeride bir çalışma gördüğünüzde, insanlar, galerinin ününü de hesaba katıyorlar. Diğer taraftan, İnternette gördüğünüzde, çalışmayı gördüğünüz Web sitesinin nasıl bir site olduğunu merak ediyorsunuz. Bir sanat eseri için galeride yer almak çok daha önemli. Bu durum, izleyenin düşüncesini, İnternette görmekten daha çok etkiliyor, diye düşünüyorum (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014).

Heavy dreamer adlı izleyen de bir fotoğrafı İnternet ortamında izlemenin fotoğrafın etkisini azaltacağını belirtmiştir; diğer yandan da, bazı fotoğrafların mecradan bağımsız olarak etkili olabileceğini ortaya koymuştur:

Bir fotoğrafı galeride gördüğümüzde, Web sitesinden baktığımızda inanılmaz değişiyor ya da bir kitapta. Dolayısıyla İnternet, çok fazla tüketildiği için herşey, çok fazla önemsemediğimiz ve bakıp bir sonrakine geçtiğimiz bir alan. Belki de bu kadar beni etkilememesinin sebeplerinin başında burası geliyor; ama Mm'in fotoğrafları hem İnternet üzerinden, hem bir galeride olsa beni etkileyecek çalışmalar (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014).

İnternet, bazı katılımcılar için derinlikli fikir yürütmelere ve tartışmalara çok uygun bir ortam yaratmamaktadır. Örneğin, Turuncu adlı eleştirmene göre, bu ortam, coğrafi engelleri ortadan kaldırarak bir konuyu tartışma imkânı sağlasa da, iletişim kopukluklarına ve yanlış anlamalara da neden olabilmektedir:

Benim gibiler için belki aynı şey geçerli. Cihazın soğukluğundan ve doğrudan bir ilişki kuramamış olmaktan. Hani tamam, şimdi görüntülü telefon, bu iyi bir şey, faydalı bir şey ama, yazıp çizdiğimiz vakit, bu da olmadığı için ve de eleştiriler ve yorumlar belki de hani bir kitap ya da

makale hazırlamış titizliğiyle yapılmadığı için, kimi zaman şeye de yol açıyor, nedir onun adı, konuşmanın sıcaklığı ortadan kalkıyor ve yanlış anlamalara da yol açabiliyor (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Diğer yandan, İnternetin izleme ve yorumlama sürecini olumlu ya da olumsuz etkilemediğini; çalışmanın çerçevesinin ve katılımcılardan beklentilerin daha belirleyici olduğunu belirten katılımcılar da olmuştur. Bu katılımcılardan Stalker adlı izleyen, Web sitesi kullanımını şu şekilde değerlendirmiştir: “(...) bunu bir çalışma olarak değerlendirdim; yani hakikaten de fotoğraf analiziyle ilgili bilimsel bir çalışma; buna göre de benim görevim var. Onu yerine getirmeye çalıştım yani; tek yaptığım şey o oldu” (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Sonuç olarak, bu çalışma için tasarlanmış olan Web sitesinin, bir taraftan coğrafi sınırları ortadan kaldırmasıyla katılımcılara kullanım rahatlığı sağladığı; diğer taraftan da, çok işlevsel bulunmaması, anında etkileşim sağlayan bir ortam sunmaması ve İnternetin fotoğrafların hızlı bir şekilde tüketilmesine neden olduğuna dair olumsuz önyargıyı akla getirmesi gibi nedenlerle katılımcıların, fotoğrafları izleme ve değerlendirme sürecini etkilediği söylenebilir. Ancak, son kertede, bu etkinin, çalışmanın gidişatını etkileyecek düzeyde bir olumsuzluğa yol açmadığı ve kimi zaman, çalışmanın amacının ve fotoğrafların kendisinin, mecradan bağımsız olarak değerlendirildiği de belirtilmelidir.

4.2. Küreyerelleşme Bağlamında Fotoğrafın Durumuna İlişkin Bulgular ve

Yorumlanması

Teknolojik yenilikler, daha önce de belirtildiği gibi, zaman ve mekânda bir tür standartlaşma ortaya çıkarmıştır (Kern, 1983’ten aktaran Robertson, 1997, s.36). Kimi durumlarda evrensel bir standartlaşma yaşanırken, kimi durumlarda da yerel üretimlerin küresel ortamda ifade edilebildiği görülmektedir. XX. yüzyıldaki Batı hegemonyasının siyasal ve ekonomik alanda olduğu gibi kültürel alanda da etkisini sürdürdüğü söylenebilir de, XXI. yüzyılda yaygınlaşan İnternet kullanımının ve ucuzlaşan

görüntü kayıt teknolojilerinin, yerel üretimlerin de küresel çapta görünür olmaya başlamasına olanak sağladığı öne sürülebilir.

Geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlanan (Jameson, 2011) postmodernizm de küreyerelleşme olgusuyla paralel değerlendirilebilir. Huyssen (1984: 50-52), sosyo-politik ve kültürel alanda ortaya çıkan ötekiliğin 1980'lerdeki postmodernizmin önemli bir özelliği olduğunu ve olmaya da devam edeceğini ortaya koymuştur. Söz konusu ötekilik, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmasını sağlayan kadın hareketini, ekoloji ve çevre odaklı hareketleri ve Avrupalı olmayan, Batılı olmayan diğer kültürleri kapsamaktadır.

Bu çalışmada, küreyerelleşme yukarıda söz edilen ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel sürece işaret ederken, küreyerel fotoğraf kavramı da, daha önce belirtildiği gibi, fotoğrafın günümüzdeki üretim, izleme ve değerlendirme süreçlerini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Çalışmanın birinci ve ikinci döneminde sergilenmiş olan fotoğrafların büyük kısmının, fotoğrafçıların yer aldığı fiziki coğrafyadan bağımsız olarak, hem küresel hem yerel özellikleri bir arada barındırdığı görülmüştür. Örneğin, çalışmada bir tarafta Haliç adlı, Türkiye'den projeye katılan bir fotoğrafçının, birinci dönemde paylaştığı bir Avrupa ülkesinde çekildiği anlaşılan fotoğrafları görülebilirken, diğer tarafta Mm adlı yine Türkiye'den katılan bir fotoğrafçının birinci dönemde paylaştığı, herhangi bir yerel gösterge barındırmayan, dünyanın herhangi bir köşesinde çekilmiş olduğu izlenimi veren fotoğrafları yer alabilmektedir. Diğer yandan, belgesel türde fotoğraflar paylaşan Çitçitlibody adlı, Türkiye'den projeye katılan bir fotoğrafçı ise doğrudan yerel özellikler içeren Türkiye'den bir kahvehane fotoğrafının yanında, bir Latin Amerika ülkesinin *barriosunda* (yoksul mahallesi) çekilmiş olduğu düşünülebilecek olan bir başka fotoğraf paylaşmıştır. Hollanda'lı bir fotoğraf sanatçısı olan Ziya Özkedi'nin birinci dönemdeki fotoğraflarının ilk dördü *Batılı* özellikler sergilerken, sonuncu fotoğraf *Doğulu* olduğu düşünülebilecek bir kadın figür üzerinden bu dizgeyi bozmaktadır. Bu sonuncu fotoğraf, Stalker adlı bir izleyici tarafından *oryantalist* olarak tanımlanmıştır (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014).

Çalışmanın ikinci dönemindeki fotoğraflara bakıldığında, yine fotoğrafçıların bulundukları ve eserlerini paylaştıkları fiziki ve beşeri coğrafyanın yerel ve kültürel özelliklerinin çok belirleyici olmadığı görülmektedir. Mm adlı fotoğrafçının, İstanbul'daki kentsel dönüşümü anlattığı seri fotoğraflarının, çok belirgin bir yerel gösterge barındırmamasıyla evrensel özellikler taşıdığı ileri sürülebilir. Rodinal adlı eleştirmen, Mm'in serisinin bu özelliğiyle ilgili Web sitesi üzerinde şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: “Bu süreci gerçekleştiren ya da sonuçlarından etkilenecek bireyler dışarıda tutulmuştur. Bu sayede fotoğraf jenerikleşiyor, evrenselleşiyor (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Nisan, 2014). Ziya Özkedi adlı fotoğrafçı ise, melek figürlerinin olduğu, Hristiyanlık dinine göndermeler barındıran ikincisi İstanbul'da; diğer dördü Amsterdam'da çekilmiş olan beş fotoğraf paylaşmıştır. Bu fotoğraflar da Batı'nın ekonomik ve dini hegemonyası düşünüldüğünde “evrensel” addedilebilir. Bir yandan da, fotoğraf serisinin barındırdığı göstergelerin, Türkiye gibi İslâm kültürünün egemen olduğu bir coğrafya için “yabancı” öğeler içerdiği söylenebilir. Haliç adlı fotoğrafçının paylaştığı fotoğrafların üçüncüsünün Belçika'da, diğerlerinin Türkiye'nin farklı şehirlerinde çekilmiş olduğu belirtilmiş olsa da, birinci ve dördüncü fotoğraflarındaki Türkçe yazılar dışında, fotoğrafların yerel ve Türkiye'ye özgü kültürel öğeler sundukları söylenemez.

Sonuç olarak, fiziki ve beşeri coğrafyaya özgü yerel özelliklerin, fotoğrafların bir kısmının anlamlandırılmasında önemli olduğu görülürken, www.levfun.com'da paylaşılmış birçok fotoğrafın evrensel unsurlar barındırdığı görülmüştür. Dolayısıyla, küreyerel kavramı, fotoğrafçıların beslendiği kaynaklarla ve çalışmalarını paylaşabildikleri küresel düzeydeki platformlarla ve daha geniş ölçekte, dünyanın içinde bulunduğu durumla ilişkilendirilerek düşünülebilir.

Katılımcılardan Mm adlı fotoğrafçı, küreyerel kavramıyla ilgili düşüncesini şöyle ortaya koymuştur:

Yerel ve küreselin arasındaki kelime olan küreyerel (glokal), o iki boyut çok önemli. Tabii bir yandan, dünyayla çok sağlam, hiç bitmeyen bir bağlantıda olmayı çok önemsiyorum, diğer yandan da yani bu küresellik adı altında ortaya sürülen küresel olan, egemen kültürün ortaya sürdüğü bir durumdur.

Lokal olarak bir üretim olması, lokal kimliğin korunması, insanların kendi coğrafyalarında üretimde bulunması beni çok ilgilendiriyor (Mm ile çevrimiçi görüşme, 9 Kasım, 2013).

Daha önce de belirtildiği gibi, yerellikler, gelişen bilgi ve iletişim teknolojilerinin de etkisiyle, evrensel çapta ifade olanağı bulurken, geçmiş yüzyılın Batı merkezli değerleri de sorgulanır hale gelmiştir. Mm adlı katılımcının da küreselleşme ifadesiyle öne sürülen olguyu “egemen kültürün ortaya sürdüğü bir durum” olarak tanımlayarak eleştirel yaklaştığı görülmüştür. Haliç adlı fotoğrafçı ise, küreyerelleşme olarak ifade edilen durumu, kendi bakış açısıyla şöyle tanımlamıştır: “ (...) lokal değerlerin kaybolmasına yol açabileceği gibi aynı zamanda insanların ortak bir anlatım dili oluşturmaya da katkıda bulunabilir bir yandan” (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 15 Kasım, 2013). Diğer yandan, Kolombiya’lı Elephant adlı izleyen kategorisindeki katılımcı, küreyerel kavramına ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

Glokal kelimesi bugünlerde çok popüler oldu, değil mi? Bana, insanlar tarafından üretilmiş, her yerde üretilmiş fotoğrafları ve belki yerel bir bağlamda; fakat en nihayetinde küresel bir ruhla üretilmiş fotoğrafları çağırıştırıyor. Yeni Zelanda’da bir arkadaşım var. Onun projesinin temel düşüncesi de, herkes tarafından ortaya konulmuş küreyerel belgesel. Dünyanın her köşesinde, yüzlerce çekim yaptılar (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

Bir fotoğraf dergisinde editörlük yapan Heavy dreamer adlı, diğer bir izleyen kategorisindeki katılımcı da fotoğraf üretiminde küreyerelleşmenin önemine işaret etmiştir:

Bizde ne yazık ki 80’li 90’lı yıllara kadar biraz uzak olduğumuz için Avrupa ya da Asya fotoğrafından hani; tek tip bir fotoğraf geleneği vardı; bence bu da artık kırılmaya başladı. Hani 90’lı yıllardan sonra yeni soluklar yeni vizyonlar devreye girdiği için. Rusya’ya bir sergi gidiyor meselâ, ne kadar güzel bir şey. Ve de şey artık, dünya fotoğrafıyla ilişkili bir hale gelmeye başladık, bu bizim hem vizyonumuzu genişletti hem de kendimize özgü bir

Üretim yapmamızı sağladı (Heavy dreamer ile evrimii görüşme, 10 Kasım, 2013).

Bu çalışmada kullanılan Gillian Rose’un önerdiği eleştirel görsel yöntembilimin ve Pierre Bourdie’nun zdşnmsellik yaklaşımının, Batı’da geliştirildiği bilinmektedir. Dolayısıyla, bu çalışmayla, Batı’da geliştirilmiş bir yöntem, Türkiye yerelinde (iki yabancı katılımcının da dahil olmasıyla) uygulanmıştır. Bu durum da, çalışmanın “küreyerelleşme” ile ilgili diğer bir bağlantısına işaret etmektedir. Rodinal adlı eleştirmen, bu konunun önemine şöyle dikkati çekmiştir:

Batıda geliştirilmiş bir teorinin peşinen bizim toplumumuzda da geçerli olabileceğini hiç zannetmiyorum (...) O yüzden, yaptığımız çalışma bana değerli görünüyor. Yani bir eleştiri yönteminin burada, bu kültürün içinde test edilmesi, bir tür yerelleştirme çalışması yapılıyor olmasını önemsiyorum (Rodinal ile evrimii görüşme, 17 Kasım, 2013).

Diğer taraftan, çalışmanın uygulamasına ve yöntembilimine katılımcılar tarafından eleştiriler de yöneltilmiştir. Vivian Maier adlı eleştirmen, global fotoğraf zerine Türkiye’de yapılan bir çalışmanın sadece Türk fotoğrafçılarla yapılması gerektiğini belirtmiştir: “Eğer global fotoğraf falan diyorsak belki biraz daha Türkiye leğinde kalınabilirdi. Benim nerim şey yani, sadece Türk fotoğrafçılar olabilirdi” (Vivian Maier’le evrimii görüşme, 16 Kasım, 2013). Bu çalışmadaki fotoğrafçı katılımcılara bakıldığında, Vivian Maier’in önerisinin büyük ölçüde uygulandığı söylenebilir. şöyle ki, dört fotoğrafçı katılımcı arasından  Türk, bir kişi ise Hollanda’lıdır. Çalışmanın başlangıcında, yabancı ve Türk katılımcılar arasında niceliksel olarak bir denge kurulmak istenmiştir; ancak, daha çok Türk katılımcılar çalışmaya katılmayı kabul etmiştir. Daha önce de değinildiği gibi, fotoğrafçı katılımcıların ürettikleri çalışmalara bakıldığında, yerel ve evrensel öğelerin birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla, Türkiye’li bir fotoğrafçının, her zaman Türkiye yereline özgü ürünler ortaya koymayabileceği; yerel ve evrensel arasındaki sınırların i içe geçebileceği görülmüştür.

Turuncu adlı eleştirmen de, çalışmada kullanılan Gillian Rose’un yöntembiliminin, Türkiye’deki fotoğraf kültürü dikkate alınarak yerelleştirilmesi gerektiğine dikkati çekmiştir:

(...) ele aldığımız kriterler, fotoğraf eleştirisi ve yorumu kriterleri çok bir, nasıl diyeyim ona, bizim insanın, bizim, hadi benim diyeyim, kendi adıma konuşayım, fotoğrafik arka plânında karşılığı olan şeyler değildi; kriterler değildi. Bunu birkaç açıdan söylüyorum: bir kere fotoğraf okuma; yani görüntüyle ilişki kurma yöntemleri evrensel değil. Elbette evrensel kodları var bunun; yani işte fotoğraf evrensel değildir diyoruz, tamam, çok üst başlık olarak bir anlam ifade eder bence; alt başlığında her kültürün kendine özgü birbirinden farklı fotoğraf okumaları var. Bizim görsel alanda, temel eksiklerimizden biri bu. Peki, kültürel kökenimiz itibariyle fotoğrafla kurduğumuz ilişki nedir, bu sorunun cevabına bir ihtiyacımız var ve bunu yine analitik metodla, tıpkı sizin uyguladığınız metodda olduğu gibi, alt başlıklarının çıkarılmasına ihtiyaç var (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Turuncu adlı eleştirmenin işaret ettiği konular önemlidir. Diğer yandan, Roland Barthes (2014) gibi *Batılı* bir fotoğraf kuramcısı ve göstergebilimci de fotoğrafın tam da bu paradoksuna dikkati çekmiştir. Fotoğraf bir yandan doğal/evrensel; bir yandan kültürel bir özelliğe sahiptir. Fotoğrafın düzanlamı, bu evrensel yanına işaret ederken; yananlamı ise bağlamsal/kültürel anlamına gönderme yapmaktadır. Gillian Rose'un soruları arasında yananlamı sorgulayan sorular bulunmaktadır; ancak, sorularla beraber eleştiri sürecinin ana unsuru olan fotoğraflar da dikkate alınmalıdır. Çalışmanın birinci döneminde fotoğraflar, herhangi bir bağlamsal bilgi verilmeden Web sitesinde sunulmuştur. İkinci dönemde ise, Mm adlı fotoğrafçının serisinin, kavramsal metniyle, yananlamın deşifre edilmesine olanak sağlayan en uygun seri olduğu söylenebilir. Bu durum da, Gillian Rose'un değerlendirme ölçütlerinin, bağlamsal bilgilere sahip fotoğraflarda daha kapsamlı sonuçlar doğurabileceğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

4.3. Fotoğrafın Üretim Süreci Üzerinden Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlanması

İki döneme ayrılmış olan bu çalışmada, birinci dönemde fotoğrafçılar, “insan”; ikinci dönemde de “barış” teması ile ilgili fotoğraflar paylaşmışlardır. Çalışmanın ilk

döneminde, fotoğrafçılara, eleştirmenlere ve izleyenlere Gillian Rose'un önerdiği sorular yöneltilmemiş; eleştirmenlerden ve izleyenlerden, kendi değerlendirme ölçütlerine göre, fotoğraflar hakkındaki izlenimlerini ve değerlendirmelerini paylaşmaları istenmiştir. Bunun yanında, eleştirmenlere ve izleyenlere, fotoğrafçılara soru yöneltme ihtiyacı duyduklarında, yöneltebilecekleri belirtilmiştir. Bu süreçte, fotoğrafçılar ise fotoğraflarını yükleyip çalışmadan çekilmemişler; yapılan yorumları takip etmişler ve dilediklerinde karşı yorumlarla değerlendirme sürecine katılmışlardır.

İkinci dönemde ise, Gillian Rose'un (2012) önerdiği sorular, bütün katılımcı grubuna yöneltilmiş; eleştirmenlerin ve izleyenlerin bu sorular üzerinden değerlendirme yapmaları istenmiştir. Öncelikle, fotoğrafın üretim sürecinin fotoğraf değerlendirmesinde nasıl ele alındığı, birinci dönemin bulguları üzerinden yorumlanacaktır. Fotoğrafın üretim süreci, Gillian Rose'un (2012: 20) ifadesiyle, herhangi bir görsel eserin diğer alanlarında olduğu gibi, *teknoloji, kompozisyon ve toplumsal alan* konularını kapsamaktadır. Fotoğrafçıların, eleştirmenlerin ve izleyenlerin, fotoğraf üretiminin bu üç alanıyla ilgili ne tür ifadeler ortaya koydukları saptanıp değerlendirilecektir.

4.3.1. Birinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması

Fotoğrafın üretiminde kullanılan *teknoloji*, fotoğrafın yarattığı etkiyi ve dolayısıyla anlamlandırılmasını da belirlemektedir. Kimi fotoğraf eleştirmenlerine göre teknoloji, fotoğrafın anlamlandırılmasında en önemli unsur olarak kabul edilir. Bu çalışmada da eleştirmenler arasında Black&White adlı katılımcı, fotoğrafın teknolojisinin fotoğrafın biçimini, anlamını ve etkisini belirlediğini dolaylı olarak ifade etmiş ve bu konunun daha fazla soruyla soruşturulması gerektiğini belirtmiştir (Black& White ile çevrimiçi görüşme, 6 Haziran, 2014). Black&White dışında, Arda Çakmak ve Elephant adlı izleyen kategorisindeki katılımcılar da fotoğrafın yapım aşamasında kullanılan teknolojilere vurgu yapmışlardır. Arda Çakmak adlı katılımcı, birinci dönemde, fotoğraflarıyla ilgili teknik veriyi paylaşmayı tercih etmeyen Mm adlı fotoğrafçının fotoğraflarıyla ilişkili olarak Web sitesinde şöyle yazmıştır: “Bu fotoğrafla [*serinin her fotoğrafına atfen*] ilgili teknik veriyi; örneğin, hangi kamera ve lens kullanıldığını ya da pozlama değerini gerçekten bilmek isterdim” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Mm adlı fotoğrafçı ise, teknik veriyi paylaşmama

gerekçesini şu şekilde açıklamıştır: “Teknik veriyi paylaşmayı tercih etmiyorum; çünkü teknik verinin, fotoğrafın içeriği, hikâyesi ve kavramıyla pek ilişkili olduğunu düşünmüyorum (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Bu ayrım, daha önce de belirtildiği gibi, fotoğrafın iki geleneğinden (analog/sayısal; gerçekçilik/ kurgusalılık) kaynağını alan iki farklı eğilim olarak değerlendirilebilir. Birinci eğilimin, her tür teknolojik bilgiyi bir fotoğrafın anlamlandırılmasında öncelikli veri olarak değerlendirdiği; ikinci eğilimin, teknolojik yapım sürecinden çok, ortaya çıkan sonuca ve fotoğrafın kavramsal yönüne odaklandığı ileri sürülebilir.

Teknolojiyle ilişkilendirilebilecek fotoğrafın bir diğer yönü de gerçeği yansıtmadaki özelliğidir. Bu özelliğin, fotoğraf makinesinin doğal bir özelliği olmadığı; daha çok fotoğrafların nasıl algılandığına ilişkin bir özellik olduğu bilinmektedir. İlk dönemlerinden itibaren, fotoğraf, bir yandan, gerçekliği olduğu gibi kayıt altına alan bir araç olarak, bir yandan da hayali ya da kurgusal gerçeklikler yaratmanın bir aracı olarak kullanılmış ve değerlendirilmiştir. Birinci dönemde, belgesel türde çalışmalar ortaya koyan Çitçitlibody’nin üçüncü fotoğrafı, yaşanmış (gerçek) görünen ve dokunaklı bir sahneyi ortaya koymasıyla katılımcılar arasında tartışmalar yaratmıştır. Vivian Maier adlı eleştirmen, bu fotoğrafı, “dramatik, dokunaklı ve sinir bozucu” olarak değerlendirirken bir yandan da “belgesel” olduğunu ifade etmiştir. (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Turuncu adlı bir başka eleştirmen de, bu fotoğrafın belgesel yönüne vurgu yaparken sanatçının niyetinin de düşünülmesi gerektiğini belirtmiştir:

Yaralayıcı bir fotoğraf. İtiraz edilebilir bir görüntü. Bir karede görünen üç el ve korku dolu gümüşü bir göz (...) bu gezegen üzerinde bu durumda yaşayan çok fazla varlık var (...) Bedenimiz üzerinde bilmediğimiz birçok el var. Fotoğrafçının amacı bu mu; yoksa bize sadece “Bakın, ne kadar dokunaklı bir fotoğraf çektim” diye göstermek mi istiyor? (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2014)

Rodinal adlı eleştirmen ise, fotoğrafın teknik olarak başarılı ve izleyenin dikkatini çeken bir kare olduğunu belirtmenin yanında, rahatsız edici bulunabileceğini de ifade etmiştir.

Bu fotoğraf, belgesel fotoğraf türüne ait özellikler (siyah-beyaz kullanımı, konu seçimi) gösterse de barındırdığı dokunaklı görüntü ve sanatçının niyetinin bilinmemesi yüzünden, gerçek bir mekânda ve zamanda saptanmak yerine, sahnelenmiş bir görüntü de olabileceği belirtilmiştir:

(...) bu fotoğrafı, fotoğrafın çekildiği anı yeniden kurmaktan kendimi alıkoyamadığım için, çok rahatsız edici buldum. Fotoğrafçının karaktere aşırı yakın durduğu ve karakterin –fotoğrafın mükemmel bir şekilde gösterdiği üzere- fotoğrafı çekilebilsin diye “çirkin” dişini göstermeye zorlanmaktan dehşete kapıldığı o anı. Açık bir şekilde görülüyor ki, bu kişinin korneasında da sorun var, belki bir tür katarakt; bu durum da bu deneyimi onun için çok daha korkutucu ve nahoş hale getiriyor. Umuyorum ki, bütün bu sahne, makyaj ve dublörlerle vs. mükemmel bir şekilde sahnelenmiştir. Eğer öyle değilse, bu görüntüyü kimsenin gerçekten ihtiyaç duymadığı bir ucube şovu olarak tanımlardım (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014).

İzleyen kategorisindeki bir katılımcı olan Becomeone da, teknik ve çerçeveleme olarak çalışmayı çok başarılı bulmuş olmasına rağmen, fotoğrafın bir seri içinde değil de tek başına yer almasının rahatsız edici olduğunu belirtmiştir:

Bu fotoğraf bir serinin, bir projenin mi parçası? Değilse, bu tarz irite edici karelerin tek başına yayınlanmasını tasvip etmiyorum. 40 adet belgesel fotoğrafın arasında gidebilir; ama tek başına durmamalı. Diğer taraftan: İnsanı aşağılıyor. Zavallığını teşhir ediyor. İzin alınmış olsa bile (ki verenin bunun ayırdında olacağı sanısı oluşmuyor bende) yayınlanması etik dışı (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013).

Stalker adlı bir başka izleyen için de fotoğrafçının niyetinin ve fotoğrafın bağlamının bilinmemesi, gerçek ve kurgu arasındaki sınırı daha da muğlaklaştırmış ve soru işaretlerine neden olmuştur: “Adamın ağzında eller, rahatsız edici. Şiddet mi uyguluyorlar? Bu adam kim? Burası neresi? Fotoğrafçıya poz mu vermiş? Neden? Buna hakkımız var mı? Burada yanlış olan bir şeyler var. Bu fotoğraf, Diane Arbus’un

fotoğraflarına benzemiyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013).

Belgesel fotoğraf türüne ait biçimsel özellikler göstermekle beraber, fotoğrafın gerçeklikle kurgusallık arasındaki çizgisine, izleyen kategorisindeki bir katılımcı olan Elephant da işaret etmiştir. Elephant adlı izleyen, fotoğrafı, bu haliyle rahatsız edici bulmayan tek kişi olmuştur. Bu durum, Elephant’ın başka bir kültürden gelmesiyle ve bir görüşmede de belirttiği gibi yorumları yaparken “kibar” olmaya çalışmasıyla açıklanabilir: “Ne kadar çarpıcı bir gerçeklik gösterisi! Bu an eşsiz; hareket ve kırılgenlikle yüklü. Ana karakterin endişesi ve uzman ellerin neredeyse şefkatli hali, bu görüntüyü bir sağlık taraması anındaki bir baba-oğul sahnesi haline getiriyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 1 Ocak, 2014).

Sonuç olarak, bu fotoğraf, üretim özellikleri itibariyle belgesel fotoğraf türüne yakın görünse de, sıradışı bir gerçekliği sergilemesiyle; diğer deyişle, konusu itibariyle, kurgusal bir esere de benzetilmiştir. Dolayısıyla, gerçekliğin doğrudan saptandığı varsayılan durumlarda dahi, fotoğrafın konusunun kurgusal ya da gerçek olduğuna dair kuşkular söz konusu olabilir. Bu durumda, sanatçının niyetinin, belgesel-kurgusal algılamasını netleştirebileceği söylenebilir.

Fotoğrafın üretimiyle ilgili ikinci alan da *kompozisyon* alanıdır. Gillian Rose’un (2012: 22) belirttiği gibi, bazı yazarlara göre bir görüntünün üretim koşulları, o görüntünün nasıl bir kompozisyona sahip olacağını da belirler. Bu tartışma, fotoğrafların hangi türe ait olduğu konusuyla da ilişkilidir. Diğer bir ifadeyle, belli bir türe ait fotoğrafların benzer özellikler göstermeleri beklenir. Türün diğer örnekleri bilindiğinde, bir fotoğrafın barındırdığı öğeler, diğer örneklerle karşılaştırmalı olarak anlamlandırılabilir. Örneğin, Stalker adlı izleyen Çıtçıtlibody’nin üçüncü fotoğrafını, konu olarak Diane Arbus’un fotoğraflarıyla ilişkilendirse de, konunun işlenişi açısından farklılığına işaret etmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013). Diğer yandan, birçok fotoğrafın birden fazla türle ilişkilendirilebileceği de söylenebilir. Bu noktada, Bolter ve Grusin’in (2000) yeni medyayla ilişkili olarak ortaya koydukları *remediation* terimi akla gelmektedir. Bu bağlamda *remediation*, sayısal teknolojilerin

geleneksel medyanın genel özelliklerine gönderme yaparken kendi türlerini de yaratmalarına işaret etmektedir.

Bu çalışmanın birinci döneminde Ziya Özkedi adlı fotoğrafçı belgesel/kavramsal fotoğraflara; Çıtçıtlibody adlı fotoğrafçı belgesel portre çalışmalarına; Mm adlı fotoğrafçı, belgesel/kavramsal arasında yer alan işlere; Haliç adlı fotoğrafçı da belgesel/ sokak fotoğrafı ve vernakular fotoğraflara yer vermiştir. Fotoğrafçıların tek bir türe odaklanmadıkları ve kimi zaman aynı çalışma içinde birden fazla türe gönderme yapabildikleri görülmektedir. Çıtçıtlibody'nin paylaştığı çalışmalar arasında özellikle üçüncü ve dördüncü fotoğrafı, konu ve biçim itibarıyla belgesel fotoğraf özellikleri taşımaktadır. Belgesel fotoğraflar, birçok kaynakta da belirtildiği gibi, çoğunlukla yoksul, ezilen ya da marjinal bireylerin görüntülerini resmederler ve bu gösterimin ardında da, çoğunlukla (özellikle sosyal belgesi fotoğraflarda) sosyal değişimi harekete geçirmek amacı yatmaktadır (Clarke, 1997; Marien, 2006; Hirsch, 2009). Çıtçıtlibody adlı fotoğrafçının üçüncü ve dördüncü fotoğraflarındaki kişilerin yardıma muhtaç durumda olduğu görülmektedir. Diğer bir fotoğrafçı olan Haliç'in birinci fotoğrafını, Rodinal adlı eleştirmen, "aile enstantane" fotoğrafı olarak tanımlamıştır (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Diğer fotoğraflarının da belgesel/sokak fotoğrafı olduğu söylenebilir.

Ziya Özkedi'nin fotoğraflarının türüne ve üslûbuna dair ise eleştirmenler ve izleyenler çeşitli görüşler ileri sürmüşlerdir. Vivian Maier adlı eleştirmen, Ziya Özkedi'nin bu dönemdeki fotoğraflarını, *sanal*, *gerçekdışı* gibi ifadelerle tanımlamıştır. Ziya Özkedi'nin ikinci fotoğrafı hakkında, "Sanal bir oyun gibi görünüyor" derken; dördüncü fotoğrafını "Flaş kullanımı nedeniyle Martin Parr resimlerine benziyor. Renkli ve kiç. Gerçek mi değil mi anlayamıyorsunuz. Bu kişi gerçek olamayacak kadar sanal" şeklinde tanımlamıştır. Beşinci fotoğrafı hakkında da, yine fotoğrafın *sanallığını* imâ ederek, "Sanki, video görüntüsünü fotoğraflamışsınız gibi" demiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Rodinal adlı eleştirmen ise bütün fotoğrafları toplu olarak şu şekilde değerlendirmiştir:

Bütün fotoğraflar, ticari bir fotoğrafçının "İnsan" kategorisi altındaki portfolyosundan alınmış gibi görünüyor. Hepsi çok iyi tasarlanmış; dikkatli

bir şekilde hazırlanmış çekimler; muhtemelen bir takım çalışmasının sonucu ve müşterinin talimatına göre ortaya konulmuş. Diğer deyişle, bunların reklâm çekimleri olduğu ve fotoğrafçının kişisel, sanatsal çalışmaları olmadığı duygusunu edindim. Samimi görünmüyorlar ve yakalanmış olan kişiliklere ya da duruma dair herhangi bir kişisel yorumdan yoksunlar. Tek istisna, yukarıdaki [*Beşinci fotoğrafı kastederek*] striptiz dansçısı olabilir, reklâm fotoğrafçılığında yoğun gren (noise) çok nadir olduğu için; ancak, neden olmasın? (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014).

Black&White adlı eleştirmen ise, Ziya Özkedi'nin sadece ikinci fotoğrafı hakkında yazdığı yorumda, bu fotoğrafı “mimarî fotoğraf” kategorisinde değerlendirmiştir:

Mimari fotoğrafın temel prensiplerinden biri olan akstan çekime verilebilecek iyi örnekle karşı karşıyayız. Fotoğrafçının akstan bakmasıyla elde ettiği diğer bir özellik, düşeylerin sensör kenarlarına paralelliği. Dolayısıyla, fotoğrafçının bu çabası mekânı daha iyi algılamamızı sağlayan duvar kağıtlarının çizgisel etkisine de eşlik ediyor. Fotoğrafçı, mimari fotoğrafın diğer bir handikapı olan mekânın boyutu hakkındaki belirsizliği, fotoğraf içine yerleştirdiği bir canlı modelle yok etmiş ve modelle mekânın boyutu hakkında bilgi vermiş (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013).

Stalker adlı izleyen de, Rodinal adlı eleştirmene katılarak, Ziya Özkedi'nin ikinci, üçüncü ve dördüncü fotoğraflarını “reklâm fotoğraflarına” benzetmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014).

Diğer yandan, bu fotoğrafların üreticisi olan Ziya Özkedi, çalışma ortası yapılan görüşmede, eleştirmenlerin ve izleyenlerin bu yorumları hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

Özellikle biri [*vurgulu bir şekilde*], beni gerçekten şaşırttı [*güler*]: benim fotoğraflarımın bir ekiple ortaya konulan ticari fotoğraflar olduğunu ileri sürüyordu. Yani, [*güler*] bu kesinlikle doğru değil. Ben yalnız çalışıyorum;

bir ekiple çalışmıyorum ve ticari bir fotoğrafçı değilim. Her iki düşünceye de nasıl vardığını anlamış değilim. Açıklaması zor. Aslında, bu fotoğraflarla anlatmaya çalıştığım şey, insan teması söz konusu olduğunda, bunu çok çeşitli şekillerde ortaya çıkabileceğiydi; çünkü çok fazla farklı insan var ve ben çalışmamla, insan farklılıklarını göstermeye çalıştım ve insanın kimi zaman ne kadar eğlenceli de olabileceğini göstermeye çalıştım. Bu, benim başlangıç noktalarımın biriydi. Ama bu çalışma, ticari amaçla ortaya konulmamıştı. Belki diğer fotoğrafçılarla karşılaştırıldığında benim özelliğim, benim rengi kullanım şeklim, bu kişinin, benim ticari fotoğrafçı olduğumu düşünmesine yol açmıştı (...) Bu da şunu gösteriyor, eğer fotoğrafçıyı ve fotoğrafın yapıldığı bağlamı bilmiyorsanız, böyle bir sonuç ortaya çıkabilir (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 24 Ocak, 2014).

Eleştirmenlerin ve izleyenlerin, birinci dönemde, fotoğrafları gördükleri şekliyle yorumladıkları söylenebilir. Bu dönemde fotoğraflar, herhangi bir tanıtım yazısı, kavramsal metin ya da başlık altında sunulmamıştır. Bunun yanında, fotoğrafçılar da dahil olmak üzere katılımcıların gerçek adları kullanılmamıştır. Dolayısıyla, herhangi bir fotoğrafın türünün belirlenmesi ve bunun üzerinden de o tür içindeki diğer örneklerle ilişkilendirilerek anlamlandırılması için, fotoğrafın yer aldığı bağlam dışında, fotoğrafçının niyetinin ya da fotoğrafçının kimliğinin bilinmesi gerektiği ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın üretimiyle ilgili üzerinde durulması gereken üçüncü konu da *toplumsal* alandır. Bazı kuramcılara (Harvey, 2010; Jameson, 2011) göre, görsel eseri belirleyen kültürel üretim, ekonomik altyapıyla doğrudan ilişkilidir. Örneğin, Harvey (2010), Batı toplumlarında üretilen görsel ürünlerin, postmodernitenin temsilleri olduğunu ileri sürmektedir. Türkiye’de ise, 1980’lerden sonra hızla uygulanmaya başlanan neoliberal iktisat politikalarından ve küreselleşme sürecinin etkilerinden söz edilebilir (Pamuk, 2014: 265-268). Bu bağlamda, Pamuk (2014: 302), Türkiye’nin konumunu ve ekonomik değişimlerini, küresel ölçekte şöyle değerlendirmektedir:

Türkiye’nin jeopolitik önemi yüksek dünya kavşaklarından birinde yer alması, dünyadaki eğilimleri, baskıları daha kolay hissetmesine yol açıyor.

Son 200 yılın her döneminde, gelişen ekonomiler için dünya ölçeğinde egemen olan iktisadi modeli, kısa bir süre içinde Türkiye’de de kabul edildi. Bu durum, 19. yüzyılın liberal açık ekonomi modeli ve 1930’lardan itibaren başlayan müdahaleci ulusal ekonomi ya da ithal ikamesi yoluyla sanayileşme modeli için olduğu gibi, 1970’lerden itibaren yayılmaya başlayan neoliberal model ve küreselleşme için de geçerli oldu.

Gelişen bir ülke olarak Türkiye’nin, dünya ölçeğinde yaşanan ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel olayları doğrudan deneyimlediği ve/veya etkilerine maruz kaldığı görülmektedir. Fotoğraf üretimi konusunda ise, bütün bu sosyal ve siyasal durumun etkilerine ek olarak, daha önce de belirtildiği gibi, sayısal teknolojilerin ve görüntü kayıt teknolojilerinin gelişmesinin ve ucuzlayarak yayılmasının, fotoğraf üretimini etkilediği söylenebilir. Fotoğraf üretimin artmasının yanında, İnternet, özellikle de sosyal medya kullanımı nedeniyle fotoğrafların paylaşımının ve dolayısıyla tüketiminin de arttığı gözlenmiştir. Sonuç olarak, bu çalışmada üretilen ve paylaşılan bütün fotoğrafların, söz konusu sosyal ve kültürel arka plânın ürünleri olduğu ve yapılan Web sitesi çalışmasıyla da bu durumun küçük ölçekte örneklendiği söylenebilir.

Herhangi bir fotoğrafın toplumsal üretimiyle ilgili diğer bir özelliğin de fotoğrafla birlikte etkinleştirilen toplumsal ve siyasal kimlikler olduğu belirtilmiştir (Rose, 2012: 25). Birinci dönemde Mm adlı fotoğrafçının paylaştığı odak dışı fotoğraflar, bu bağlamda ele alınabilir. Fotoğrafçının, bu fotoğraflar hakkındaki açıklaması şöyle olmuştur: “Bu fotoğraf serisindeki odaksızlık, fotoğrafçı ve fotoğraflanan arasındaki mesafeyi ifade etmektedir ve dolaylı bir şekilde de, güvenlik, gözetim adlı altında hepimizi izleyen sistemi (“büyük birader”) eleştirmektedir” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Fotoğrafçı ve fotoğraflanan arasındaki mesafe, aynı zamanda, izleyen ve fotoğraflanan arasında da geçerlidir. İzleyen de tıpkı fotoğrafçının kendisi gibi gizli bir bakış noktasından fotoğrafta yer alanlara bakmaktadır. Fotoğrafçı, gözetim toplumunu eleştirdiğini belirttiğine göre, kendisiyle beraber izleyenleri de bu duruma seyirci kalmakla ve hatta “büyük birader”le suç ortaklığı yapmakla eleştirdiği çıkarımı da yapılabilir. Eleştirmenler ve izleyenler ise, fotoğrafta görünen kişileri genellikle aile bireyleri olarak tanımlamışlardır. Vivian Maier adlı eleştirmen, fotoğraftaki kişilerin kimliği ve sunulma tarzı hakkında şöyle bir

tespitte bulunmuştur: “Gerçek hayatın içinden insanları görebiliyorsunuz. Ancak, fotoğrafçının tekniği, gerçekliği yerle bir ediyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014). Rodinal adlı eleştirmen, fotoğraftaki kişileri, “kendi halinde ve mesafeli görünen” küçük insan grupları şeklinde tanımlamıştır (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Rodinal, ayrıca, fotoğrafçının ve izleyenin konumuna ve kimliğine dair de çıkarımda bulunmuştur:

(...) derin bir sersemlik duygusu içinde ve belki de bu küçük ve mahrem gruplara dahil olmak için duyulan hüznü bir istekle, yoğun bir soyutlanmışlık ve reddedilmişlik duygusu yaratıyor (...) Çok temiz ve çok melankolik; sanki fark edilmeden göçüp gidecek birinin gözlerinden çekilmişçesine (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014).

Black&White, Stalker ve Elephant adlı katılımcılar da, fotoğrafta yer alan figürleri aile bireyleri olarak tanımlamışlardır. Mm’in gözetim sistemini eleştirdiği bu fotoğraflarda, Rodinal dışındaki katılımcılar, fotoğrafta görünen figürlerin kimliklerini tanımlamaya çalışmışlardır. Rodinal, fotoğraftaki kişilerin kimlikleri dışında fotoğrafçının/izleyenin bakışını da yorumlamıştır. Bu yorumlama, fotoğraf değerlendirmesine ayrı bir boyut katmıştır. Fotoğraftaki figürlerin aile bireyleri ya da “küçük insan grupları” olarak algılanması, Mm’in “hepimizi izleyen” gözetim sistemini dolaylı olarak destekler görünmektedir. *Büyük birader*, en mahrem yaşantımız sayılabilecek aile yaşantımızı dahi izlemektedir.

Çıtçıtlıbody adlı fotoğrafçının belgesel/portre türünde ürettiği fotoğraflarında, hangi toplumsal ve siyasal kimliklerin kullanıldığına ve fotoğrafçının/izleyenin konumuna bakıldığında ise, katılımcıların birbiriyle örtüşen ve farklılaşan yorumlarına rastlanmaktadır. Vivian Maier adlı eleştirmen, Çıtçıtlıbody’nin ikinci fotoğrafındaki kişiyi şöyle tanımlamıştır: “Dövmeler, saç, küpe, sakal ve diğer şeyler, kişinin tarzını ve ait olduğu grubu aktarabilir” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Turuncu adlı eleştirmen ise aynı fotoğraftaki karakter için “tuhaf/sıradışı” ve her gün karşılaşmadığımız bir yüze sahip şeklinde tanımlamıştır

(www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Elephant adlı izleyen, Çıtçıtlibody'nin bu fotoğrafındaki karakter için şu tanımlamayı yapmıştır: “(...) oldukça dikkat çeken, beden sanatıyla gurur duyan bir şehir insanının (urban tribe) tanıdık yüzü” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 1 Ocak, 2014). Sonuç olarak, Çıtçıtlibody'nin, bu fotoğrafıyla, belgesel fotoğraf türünün marjinal (sıradışı) toplumsal kimlikleri resmetme geleneğine uygun hareket ettiği söylenebilir.

Çıtçıtlibody'nin üçüncü fotoğrafındaki karakterle ilgili olarak Vivian Maier, “Adamın yüzünde üç tane el var, ona dokunulması için izin veriyor. Bu an, bana zihinsel bir sorunu olabileceğini düşündürdü” şeklinde bir açıklama yapmıştır (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Rodinal adlı eleştirmen fotoğraftaki kişiyle ilgili olarak, “ ‘çirkin’ dişini...”; “...kişinin korneasında da sorun var”; “ucube şovu” gibi betimlemeler yapmıştır. Bunun yanında, Rodinal, fotoğrafçının karaktere yaklaşım tarzını “rahatsız edici” olarak değerlendirmiştir. Fotoğrafçının karaktere aşırı yakın durarak ve “çirkin” dişini göstermeye zorlayarak onu “dehşete” düşürdüğünü ve bir anlamda mahrem alanını ihlâl ettiğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Rodinal'ın yorumuna benzer şekilde Becomeone adlı izleyen de, fotoğrafçının tutumunu “irite edici” bulunduğunu ifade etmiş ve şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “İnsanı aşağılıyor. Zavallılığını teşhir ediyor. İzin alınmış olsa bile (ki verenin bunun ayırdında olacağı sanısı oluşmuyor bende) yayınlanması etik dışı” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013). Stalker adlı izleyen de fotoğrafçının tutumunu eleştirerek fotoğraf çekim sürecini sorgulamıştır: “Adamın ağzında eller, rahatsız edici. Şiddet mi uyguluyorlar? Bu adam kim? Burası neresi? Fotoğrafçıya poz mu vermiş? Neden? Buna hakkımız var mı? Burada yanlış olan bir şeyler var” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 8 Ocak, 2014). Elephant adlı izleyen ise, bu çekimi ve fotoğrafçının tavrını, daha önce de belirtildiği gibi, diğer kişilerden daha farklı yorumlamıştır: “Ana karakterin endişesi ve uzman ellerin neredeyse şefkatli hali, bu görüntüyü bir sağlık taraması anındaki bir baba-oğul sahnesi haline getiriyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 1 Ocak, 2014). Fotoğrafçı, Elephant’a göre, müdahaleci olmaktan çok insancıl ve şefkâtlı bir kimliğe sahiptir.

Çıtıtlıbody, belge fotoğrafçılığı türünün konularına sadık kalarak dördüncü fotoğrafında da yoksul ve çaresiz görünen genç bir kadını, ana karakter olarak seçmiştir. Vivian Maier, Çıtıtlıbody'nin bu fotoğraftaki karakterini ise şöyle betimlemiştir: “Bu fotoğraf, bana kadının çaresizliği ve yoksulluk hakkında bir hikâye anlatıyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014). Benzer şekilde, Turuncu adlı eleştirmen de, fotoğraftaki kadın figürü endişeli ve zor durumda olarak tanımlamıştır: “Bu fotoğrafla, kadının sağ gözünden endişesini algılayabildim. Güçlü bir şekilde şu temel soruyu soruyor: Bu durumun sorumlusu kim?” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Elephant adlı izleyen ise aynı karakteri “ince, kırılgan, seksi, endişe ve belirsizlik dolu” sıfatlarıyla tanımlamış ve “sakatlanmış” olan sağ koluna dikkati çekmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 1 Ocak, 2014).

Diğer bir fotoğrafçı olan Ziya Özkedi ise, insan teması altında farklı insan portrelerine yer vermiştir. Vivian Maier adlı eleştirmen, Ziya Özkedi'nin birinci fotoğrafındaki karakterlerin “Hristiyan otoritesini” temsil ettiğini ve ayrıca bu kişilerin kıyafetlerinden ve aksesuarlarından “kıdemli kilise yetkilileri” olduklarının anlaşıldığını belirtmiştir. Bu karakterlerin aktarılma şekliyle ilgili yorumu da şöyle olmuştur: “Bu fotoğraf bende otorite bana gülümsüyor duygusu yarattı. Gülümsese ya da gülümsemese de otorite otoritedir” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Aynı fotoğrafla ilgili Turuncu adlı eleştirmen de fotoğraftaki figürlerin “otorite” olmalarına ve “güvenilmez ve korkutucu” göründüklerine dikkati çekmiştir. Becomeone adlı izleyen de bu fotoğraftaki yüzleri şöyle tanımlamıştır: “Yüzler ilginç. Uzun yıllardır var olan bir geleneği sorgulamadan uygulayan insan yüzleri” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Diğer bir izleyen olan Stalker ise “Farklı yüz ifadeleri, jestler hoş. Benzer din, yaş, kıyafetler vs. söz konusu; diğer yandan da farklı yüz ifadeleri ve jestler var. Benzer insanların farklılığı vurgulanmış. İnsani bir durum” şeklinde bir yorum getirmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014). Katılımcılardan ikisi “otorite” kimliğini öne çıkarırken, bir diğeri de otorite ve düzen düşüncesine yakın olarak “geleneğin uygulayıcıları” şeklinde bir kimlik tanımlaması yapmıştır. Stalker adlı izleyen ise, benzer kıyafetler içindeki bu figürlerin, karakter olarak aslında birbirlerinden farklı göründüklerine dikkati çekmiştir. Stalker'ın işaret ettiği bu nokta, Ziya Özkedi'nin

“farklı insanlık durumlarını gösterme” amacıyla da örtüşmektedir. Aynı kıyafeti ya da üniformayı taşıyan insanları, tek tip bir grup ya da bir simge (örneğin otorite simgesi) olarak algılama eğilimi söz konusudur. Diğer yandan, bu kişilerin aynı kıyafeti taşımaları, her zaman aynı karakteristik özelliklere sahip oldukları anlamına gelmez. Elephant adlı izleyen de bu fotoğraftaki kişileri temsil ettikleri kurumdan bağımsız olarak ve aralarındaki ilişkiye dikkat çekerek yorumlamıştır: “Sanki ilk baştaki ikisi, üçüncü adamın utandığı bir şey hakkında gülüyorlarmış gibi. Bu üçüncü kişi, gerçekten orada olmak istemiyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 14 Ocak, 2014).

Ziya Özkedi’nin ikinci fotoğrafındaki kadın figürün kimliği hakkında yalnızca Stalker adlı izleyen, bir yorumda bulunmuştur. Kadın karakterin içinde bulunduğu “eski” görünen odayla bir zıtlık içinde olduğunu ve “burjuvazi”yi ya da “aristokrasi”yi simgelediğini belirttiği odaya karşılık kadın figürün, “popüler kültür”ü simgelediğini ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014).

Ziya Özkedi’nin üçüncü fotoğrafındaki kadın figürlerin ise, Vivian Maier ve Turuncu adlı eleştirmenler tarafından yine “otorite”yi temsil ettikleri belirtilmiştir. Vivian Maier, figürlerin polis; ancak, kadın olmalarıyla bir zıtlık yaratıldığını ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Turuncu ise, bu fotoğrafı birinci fotoğraftaki otorite figürleriyle birlikte değerlendirmiş ve bütün yüzleri “güvenilmez ve korkutucu” bulduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014).

Ziya Özkedi’nin dördüncü fotoğrafındaki karakter hakkında ise yalnızca Vivian Maier yorum yazmıştır: “Gerçek mi değil mi anlayamıyorsunuz. Bu kişi gerçek olamayacak kadar sanal” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Bu tanımlama, doğrudan bir toplumsal kimliğe işaret etmek yerine, daha çok “kimliksizliğe” işaret ediyor gibidir. “Gerçek olamayacak kadar sanal” ifadesi gerçekte böyle bir kişinin var olamayacağını imâ etmektedir.

Ziya Özkedi’nin son fotoğrafı olan beşinci fotoğrafındaki kadın figürle ilgili olarak Stalker adlı izleyen şöyle bir yorumda bulunmuştur: “1900’ler başlarının erotik

fotoğraflarını akla getiriyor: oryantalist ve erkekler için tasarlanmış” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Stalker bu yorumuyla, kadın figürün nasıl sunulduğuna ve fotoğrafçının/izleyenin kimliğine vurgu yapmıştır. Bu noktada, Berger’in (2002: 47) Batı nü kadın resim geleneğini ele aldığı çalışmasındaki bakış siyasetini hatırlamakta yarar vardır: “Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyredeler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyredeler”. Bu fotoğrafta yer alan kadın figürünün de, benzer şekilde, erkek bakışı için sunulmuş olduğu söylenebilir. Bu fotoğraftaki kadın figürün sunulma şekli ve bunun figürün duygu durumu üzerindeki etkisi hakkında Elephant, şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Boyundan aşağı bölgede, rengin ve ışığın işlenişi, dışadönük ve neredeyse zorlama bir şekilde mutlu bir hava yaratıyor. Boyundan yukarısı, daha karanlık, neredeyse hüzünlü, anonim” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 14 Ocak, 2014).

Fotoğrafçı kategorisindeki diğer bir katılımcı olan Haliç adlı fotoğrafçı ise, insan teması altında dört adet fotoğraf paylaşmıştır. Black&White adlı eleştirmen, bu fotoğraflardan birincisinde yer alan karakterlerin, fotoğrafçının kendisiyle beraber başka bir kişi olduğuna işaret etmiştir: “Bir grup özportre çekimiyle karşı karşıyayız. Burada iki portre kendi yansımalarını aynadan çekiyorlar (...) orada olduklarını ispatlamak istercesine kadrajın içinde belirgin olmak istiyorlar” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). Rodinal adlı eleştirmenin belirttiği gibi, bu fotoğraf, bir gezi sırasında çekilmiş bir aile enstantane fotoğrafına benzemektedir.

Turuncu adlı eleştirmen, Haliç’in üçüncü fotoğrafında yer alan karakterlerden ikisini “sigara içen gençler” olarak tanımladıktan sonra, bu kişilerle beraber fotoğraftaki nesneleri, tüketim toplumunun simgeleri olarak betimlemiştir: “(...) birçok bilgi içeren/sembolik imge söz konusu (dükkkândaki turistik çöplük, duvardaki endüstriyel içecek ve sigaralar gibi...). Bu üçü, tüketim toplumunun bir bireyi olarak çağımızı yeteri kadar iyi bir şekilde temsil ediyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 4 Ocak, 2014). Rodinal adlı eleştirmen de, fotoğrafta yer alan karakterlerin, (dışarıda sigara içen gençler ve dükkân içinde alışveriş yapan orta yaşlı kadın) “farklı olan iki” dünyayı temsil ettiğine işaret etmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Rodinal’ın işaret ettiği bu

farklılığın, fotoğraftaki karakterlerden hareketle, ekonomik, kültürel ve dolayısıyla yaşam tarzı farklılığı olduğu ileri sürülebilir. Dükkânın içindeki kadının üst-orta sınıfa ait olduğu; dışarıdaki gençlerin ise alt ya da orta sınıfa ait olduğu söylenebilir. Buna ek olarak Rodinal, karakter seçimiyle ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur: “(...) daha iyi karakter seçimi de, iki dünya ve temsil ettikleri şeyler arasında daha güçlü bir zıtlık ortaya çıkarırdı” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 14 Ocak, 2014).

Sonuç olarak, fotoğraflarda yer alan toplumsal kimliklere ve fotoğrafçının/izleyenin kimliğine dair eleştirmenler ve izleyenler tarafından dile getirilen bütün bu yorumlar, doğrudan fotoğraflardan yapılan çağrışımsal çıkarımlardır. Fotoğraflar hakkında herhangi bir bağlamsal bilginin ve fotoğrafçıların kimliğine dair bilgilerin olmaması dolayısıyla, söz konusu çıkarımlar, fotoğraf ve izleyen arasında kurulan ilişkiye dayanmaktadır. Fotoğraf ve izleyen arasında kurulan bu yorumsal ilişkinin kişiselliği ölçüsünde özdüşünümsel olduğu da söylenebilir. Diğer deyişle, izleyenlerin ve eleştirmenlerin yorumu, fotoğrafın konusundan çok onların kişisel eğilimlerini dışsallaştırmaktadır. Diğer dikkati çeken nokta ise, yorumlama sürecinde, fotoğrafta yer alan kişilerin kimliklerinin anlamlandırılmaya çalışılması kadar fotoğrafçının/izleyenin kimliğine ve konuya yaklaşımına değinilmemesidir. Bu durumun da, fotoğrafı fotoğrafçısından bağımsız değerlendirme alışkanlığının/geleneğinin bir dışavurumu olduğu ileri sürülebilir.

Herhangi bir fotoğrafın üretimiyle ilgili üzerinde durulabilecek diğer bir konu da fotoğrafçının *auteur* (eserin yaratıcısı) olarak ele alındığı yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre, herhangi bir görsel eseri anlamlandırabilmek için yaratıcısının niyetini; ortaya koyduğu eserle ne göstermeye çalıştığını bilmek gerekmektedir (Rose, 2012: 26). Bu yaklaşımı, özellikle iki eleştirmenin yorumlarında görmek mümkün olmuştur. Turuncu adlı eleştirmen, fotoğrafta ne anlatıldığını anlamaya çalıştıktan sonra, fotoğrafçının asıl amacını görmeye çalıştığını belirtmiştir. Rodinal adlı eleştirmen de sanatçının ne anlatmaya çalıştığını; eseriyle öne sürdüğü düşünceye vurgu yapmıştır. Görsel eserler üzerine yapılan kimi çalışmalarda da sanatçının niyetinin, o eseri anlamlandırmakta belirleyici olmadığı öne sürülmektedir. Görsel eserin kendisinin, yarattığı etkinin, üretimiyle ilgili ekonomik ve kültürel etkenlerin, hangi bağlamda yer aldığının ve

görüldüğünün o eserin değerlendirilmesinde daha önemli olabileceği belirtilmektedir (Rose, 2012: 26). Bunun yanında, bir görsel eserin her zaman diğer görsel eserlerle ilişkili olarak üretildiği ve görüldüğü ve bu geniş görsel bağlamın, bir eserin anlamlandırılmasında sanatçının niyetinden daha önemli olduğu da öne sürülmüştür. Barthes (1977: 145-6), “yazarın ölümünü” ilân ederken bu yaklaşıma işaret etmektedir. Diğer bir yaklaşım da, bir görsel eserin, sanatçının niyetiyle ya da üretim süreciyle değil de, daha çok izleyenlerin eserle kurduğu ilişkiyle, kendi görme biçimleriyle ve esere getirdiği anlamlarla değerlendirilebileceğini öne sürmektedir.

Mm adlı fotoğrafçının birinci dönemde paylaştığı fotoğraflara “auteur” yaklaşımıyla bakıldığında, öncelikle sanatçının kendisinin, fotoğraflarla amaçladığı düşüncüyü açıkladığı görülmektedir: “Bu fotoğraf serisindeki odaksızlık, fotoğrafçı ve fotoğraflan arasındaki mesafeyi ifade etmektedir ve dolaylı bir şekilde de, güvenlik, gözetim adı altında hepimizi izleyen sistemi (‘büyük birader’) eleştirmektedir” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Vivian Maier adlı eleştirmen, fotoğrafçının bu seride kullandığı odaksızlık tekniğini, gerçekliği yerle bir etmek için kullandığını ve bu şekilde de “rüya” ya da “geçmiş zaman” etkisi yarattığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014). Turuncu adlı eleştirmen de bu seriyi ortaya koymakla sanatçının ne amaçladığını sorgulamaktadır: “Algıladığım kadarıyla, bu, çocukluk dönemi ve mutluluk anları. Bütün bunları anlamak kolay; fakat mm niye bize bu hikâyeyi anlatıyor? Belki kaybedilen bir şeye duyulan özlem, belki herkesin bildiği gibi ‘zaman akıp gider’ duygusu” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013). Rodinal adlı eleştirmen de, sanatçının pastel ve soluk renkler ve yoğun lens bluru kullanarak hüznü, mesafeli, melânkolik bir hava yarattığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Black&White adlı eleştirmen ise, sanatçının kullanmayı tercih ettiği anlatım tekniğiyle gerçekliği gizlemeye çalıştığını ve böylelikle izleyicide merak uyandırdığını ileri sürmüştür: “Fotoğrafçı var olan gerçeği, objektifin teknik bir özelliğinden yararlanarak izleyicinin gözünde merak uyandırması açısından gizlemeye çalışmıştır” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). İzleyen kategorisindeki katılımcılardan Becomeone adlı izleyen, sanatçının kullandığı teknikle dikkatin modellere yöneltildiğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem

değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013); ancak, sanatçının neden ilgiyi fotoğrafta yer alan modellere çekmek istediğine dair fikir ileri sürmemiştir. Arda Çakmak adlı izleyen ise, fotoğrafa dair bağlamsal bilgilerle beraber fotoğrafçıyı bilmenin, fotoğrafı anlamlandırmadaki önemine işaret etmiştir: “Fotoğrafçıyı bilmediğinizde, fotoğrafın nerede, ne zaman, ne için çekildiğini bilmediğinizde, geriye sadece fotoğrafın estetik özelliği kalır (...) Estetik özellik hikâyeye ne kadar ilişkilidir? (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014). Fotoğrafçıyı bilmek, onun hangi amaçla bir fotoğraf çalışması ortaya koyduğunu da bilmeyi ya da en azından tahmin edebilmeyi sağlayabilir.

Diğer bir fotoğrafçı olan Çıtçıtlibody’nin birinci dönemde paylaştığı fotoğraflarla neyi anlatmayı amaçladığı, katılımcılar tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Turuncu adlı eleştirmen, Çıtçıtlibody’nin birinci fotoğrafı hakkında Henri Cartier-Bresson’a gönderme yaparak fotoğrafın “karar anı”nın (*decisive moment*) iyi olduğunu belirtmiştir: “Karar anı iyi; ama çerçevenin arka fonu nedeniyle hikâyeye zayıf” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 4 Ocak, 2014). Black&White adlı eleştirmen de aynı fotoğraf için ve fotoğrafçının harekete geçtiği an için benzer bir yorumda bulunmuştur: “Ters ışığın vermiş olduğu dramatik etkiden yararlanarak öndeki portrenin kritik anında deklanşöre basılarak yüksek örtücü hızı değerinde hareket yakalanmış” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). Bu katılımcılara ek olarak, Becomeone adlı izleyen, fotoğrafçının çekim anını şöyle değerlendirmiştir: “Doğru zamanlama. Sadece çayı alanın perdelenmiş olması eksikliği karenin. Çünkü tüm yüzler ters tarafta” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 3 Ocak, 2014).

Çıtçıtlibody’nin ikinci fotoğrafı için ise yine Turuncu adlı eleştirmen, fotoğrafçının amacını sorgulamıştır:

(...) her zaman kendime soruyorum; fotoğrafçının yaratıcı bakışı nedir diye. Bu yakışıklı/hoş yüze ne eklemektedir? Herkesin, kendi bedeni üzerinde her türlü hakka sahip olduğunu düşündüğümünden, bedenini istediği gibi, özgürce kullanabilir. Yani? Fotoğrafçının düşüncesi bu mu ya da başka bir şey mi? (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014).

Aynı eleştirmen, Çıtçılıbody'nin üçüncü fotoğrafını ise “itiraz edilebilir” bir görüntü olarak tanımlamış ve bu fotoğrafı çekerken, fotoğrafçının içinde bulunduğu konumu ve amacı sorgulamıştır: “Bedenimiz üzerinde bilmediğimiz birçok el var. Fotoğrafçının amacı bu mu; yoksa bize sadece ‘Bakın, ne kadar dokunaklı bir fotoğraf çektim’ diye göstermek mi istiyor? (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2014). Diğer bir ifadeyle, fotoğrafçının, bu örnek figür üzerinden sosyal bilinç mi yaratmaya çalıştığı yoksa zor durumdaki bir kişinin mahremiyetine dokunaklı ve “etkileyici” bir fotoğraf için müdahale mi ettiği sorgulanmaktadır. Rodinal, Becomeone, Stalker adlı katılımcılar da bu fotoğrafta, fotoğrafçının amacını ve yaklaşımını sorgulamışlardır. Web sitesinde yer aldığı haliyle, fotoğrafçının tahakküm kuran, üstten bir bakışla ve rahatsız edici bir tutumla konusuna yaklaştığını belirtmişlerdir. Rodinal, fotoğrafçının, bu çekimi sahnelemesinin daha kabul edilebilir olduğunu ortaya koyarken, Becomeone, bu fotoğrafın yalnızca seri içinde yayınlanmasının kabul edilebileceğini ileri sürmüştür. Diğer yandan, Elephant adlı izleyen, bu fotoğrafı ve fotoğrafçının yaklaşımını rahatsız edici bulmamış; aksine, fotoğrafçının fotoğraftaki karakter üzerinde koruyucu ve kollayıcı bir tutuma sahip olduğunu belirtmiştir. Sonuç olarak, katılımcıların bu fotoğrafa dair tepkilerinin ve sorgulamalarının, fotoğrafçının niyetinin tahmin edilmesiyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Ziya Özkedi'nin fotoğraflarıyla amaçladığı ise, fotoğrafın türüne dair yapılan değerlendirmelerde de belirtildiği gibi, katılımcıların geneli tarafından tam olarak anlaşılamamıştır. Ancak, bu durum, eleştirmenlerin ve izleyenlerin çıkarımlarının doğrudan yanlış olduğu anlamına gelmemektedir. Katılımcılar, fotoğrafları, var olan birikimlerine ve kişisel geçmişlerine göre yorumlamışlardır. Turuncu adlı eleştirmen, Ziya Özkedi'nin birinci ve üçüncü fotoğrafını birlikte ele almış ve “otorite eleştirisi” olarak değerlendirmiştir. Diğer yandan da, fotoğrafçının amacının farklı olabileceğini de belirtmiştir: “Belki Ziya Özkedi'den başka ‘otorite eleştirisi’ olan fotoğraflar gelir; kim bilir; belki o bu fotoğrafı tamamen farklı amaçlarla çekmiştir” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Rodinal adlı eleştirmen ise, daha önce belirtildiği gibi, Ziya Özkedi'nin ticari amaçla fotoğraf çeken bir fotoğrafçı olduğu yorumunu yapmış; bu düşüncesini de fotoğrafların teknik olarak başarılı ve “dikkatli bir şekilde hazırlanmış” olmalarına ve “kişisel yorumdan” yoksun olmalarına dayandırmıştır (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak,

2014). Black&White ise, Ziya Özkedi'nin teknik tercihlerinin izleyenin algısını yönlendirmede başarılı olduğunu belirtmiştir:

(...) akstan çekime verilebilecek iyi örneklerle karşı karşıyayız. Fotoğrafçının akstan bakmasıyla elde ettiği diğer bir özellik düşeylerin sensör kenarlarına paralellliği. Dolayısıyla, fotoğrafçının bu çabası, mekânı daha iyi algılamamızı sağlayan duvar kağıtlarının çizgisel etkisine de eşlik ediyor (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013).

Stalker adlı izleyen ise, Ziya Özkedi'nin beşinci fotoğrafını, toplumsal cinsiyet yapılanmasına eleştirel bir yaklaşımla “oryantalist ve erkekler için tasarlanmış” şeklinde değerlendirmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Bu yorum, katılımcının, toplumsal cinsiyet ilişkilerine ve kadının, erkek egemen kültürel kodlara göre sunumuna sorgulayıcı bir şekilde yaklaştığını göstermektedir. Bütün bu yorumlara karşılık, Ziya Özkedi ise, paylaştığı seriyle, “insan farklılıklarını” göstermeye çalıştığını ortaya koymuştur (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 24 Ocak, 2014).

Diğer bir fotoğrafçı olan Haliç'in birinci dönemde paylaştığı fotoğraflarla ilgili olarak, katılımcılardan özellikle Rodinal adlı eleştirmen, *auteur* yaklaşımını dikkate alan yorumlarda bulunmuştur. Rodinal, fotoğrafçının birinci fotoğrafının, “sanatsal iddiası” olmadığını ve “plânlı olmayan” kompozisyona dayalı olduğunu belirtmiş ve bu fotoğrafı “aile enstantane fotoğrafına” benzetmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Black&White adlı eleştirmen ise, bu fotoğrafı bir “özportre” çekimi olarak tanımlamış ve fotoğrafçının, yanındaki kişiyle beraber, birçok özportre çekiminde olduğu gibi, bu fotoğrafla, “orada olduklarını ispatlamak” istiyor gibi göründüklerini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013).

İkinci fotoğrafla ilgili olarak da Rodinal adlı eleştirmen, bu fotoğrafın İstanbul fotoğrafları arasında çok sık rastlanan karelerden biri olması itibarıyla, fotoğrafçının konu seçiminde özel bir çabası olmadığını imâ etmiş ve bu fotoğrafla daha çok “teleobjektifle” ve “açık diyaframla” teknik bir alıştırma yapmış olduğunu ileri sürmüştür. Black&White adlı eleştirmen de fotoğrafçının kullanmayı tercih ettiği

teleobjektifin etkilerine odaklanmıştır: “(...) teleobjektifin vermiş olduğu etkilerden olan alan derinliğinin sınırlılığı, bu fotoğrafta da izleyiciye sunulmuş. Dolayısıyla, fotoğrafçı bu teknikle tramvayı hem ön plânla, hem de fonla ayırmış” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013).

Haliç’in üçüncü fotoğrafı da, Rodinal adlı eleştirmene göre, detaylı olarak plânlanmış bir kare değildir. Fotoğraftaki karakterlerin “rastgele” seçilmelerinin, ortaya koydukları zıtlığın vurgulu olmamasıyla sonuçlandığını ifade etmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Haliç’in fotoğraflarına toplu olarak bakıldığında ise, hem üslup hem de konu olarak birbirlerinden farklı durdukları ve bir cümle oluşturmadıkları görülmektedir. Fotoğraflar, bu şekilde yan yana yer aldığı ve fotoğrafçının yönlendiriciliği (bir metin ya da altyazıyla) söz konusu olmadığına, anlamlandırılma sürecinde, fotoğrafların yanlarındaki diğer fotoğraflarla ilişkilendirilmesi neredeyse kaçınılmaz olmaktadır.

4.3.2. İkinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması

Yaklaşık beş ay (1 Şubat-23 Mayıs) süren ikinci dönem çalışmaları için fotoğrafçılardan “barış” ya da “huzur” (peace) temasıyla ilgili fotoğraf paylaşımları istenmiş ve her bir katılımcı grubuna belirli sürelerle Gillian Rose’un önerdiği sorular ilân edilmiştir. Katılımcıların, bu soruları cevaplandırmaları ve paylaşılan fotoğraflarla ilgili değerlendirmelerini, bu sorular üzerinden ortaya koymaları beklenmiştir. Gillian Rose (2012: 346-47), sorularını *görüntünün üretimi*, *görüntü* ve *izleme süreçleri* başlıkları altında üç kategoriye ayırmıştır. Görüntünün üretimi başlığı altında, on soru; görüntü başlığı altında on yedi soru; izleme süreçleri başlığı altında ise on dokuz soru yer almaktadır. Her bir grup sorunun, özellikle on dokuz sorunun yer aldığı izleme süreçleriyle ilgili soruların, bir kerede katılımcılara sorulmasının, katılımcıların yükünü artıracığı düşüncesiyle, alt gruplara bölünerek ve belirli zaman aralıklarıyla sorulmasına karar verilmiştir. Bunun yanında, sorular, fotoğrafçılara, eleştirmenlere ve izleyenlere göre yeniden gruplanmıştır. Soruların yeniden düzenlenmesi ve ilân edilmesi süreci, tezin “IV. Aşama: web sitesi üzerindeki çalışmalar” başlığı altında ayrıntılı olarak ortaya konulmuştur.

Bu bölümde, Gillian Rose'un (2012), görüntünün üretimi başlığı altında grupladığı sorularının, katılımcılar tarafından ne şekilde cevaplandığı saptanacak ve ulaşılan bulgular değerlendirilecektir. Aşağıdaki tabloda, Gillian Rose'un (2012: 346), görüntünün üretimi başlığı altında önerdiği soruların toplamı görülebilir.

Tablo 16. Görüntünün Üretimiyle İlgili Sorular (Rose, 2012: 346)

1. Bu fotoğraf, ne zaman çekildi (basıldı,yayımlandı)?
2. Bu fotoğraf, nerede çekildi (basıldı,yayımlandı)?
3. Kim çekti?
4. Bu fotoğraf, bir kişi (ya da kurum) için mi yapıldı?
5. Bu fotoğrafın yapımı, hangi teknolojilere dayanmaktadır?
6. Bu fotoğrafın yayımlanması, hangi teknolojilere dayanmaktadır?
7. Fotoğrafi çekenin, fotoğrafın sahibinin ve fotoğrafın öznesinin toplumsal kimlikleri nedir?
8. Fotoğrafi çekenin, fotoğrafın sahibinin ve fotoğrafın öznesinin birbiriyle ilişkisi nedir?
9. Fotoğrafın türü, fotoğrafın üretim sürecindeki bu kimlikleri ve ilişkileri ele almakta mıdır?
10. Fotoğrafın biçimi, söz konusu kimlikleri ve ilişkileri yeniden inşa etmekte midir?

Bu soruların, her soru grubunda olduğu gibi, *teknoloji, kompozisyon ve toplumsal alan* konularını kapsadığı görülmektedir. Bu sorular arasından, üçüncü soru, fotoğrafları üreten kişiler doğrudan çalışmada yer aldığı için Web sitesi üzerinde sorulmamıştır. Üçüncü soruyu dahil etmeksizin ilk beş soru, doğrudan fotoğrafçıları ilgilendirdiği ve fotoğrafların temel bilgilerini içerdiği için, fotoğrafçılara “I. grup sorular” şeklinde ilân

edilmiştir. Bu beş sorunun, herhangi bir görsel eserin teknolojik özellikleriyle ve toplumsal alanla ilgili olduğu görülmektedir.

Öncelikle, Mm adlı fotoğrafçının ikinci dönemde paylaştığı fotoğraflarla ilgili verdiği cevaplara bakıldığında, fotoğraflarını bir seri olarak tasarladığı ve 2014 yılında, İstanbul’da ve mobil görüntü teknolojilerini kullanarak ürettiği görülmektedir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 25 Şubat, 2014). Bu fotoğrafları, herhangi bir kişi ya da kurum için değil, kendi sanatsal çalışması olarak ortaya koymuş olması, fotoğrafın anlamlandırılmasında, sanatçının toplumsal kimliğini dikkate almayı gerektirmektedir. Herhangi bir görsel çalışmanın herhangi bir kurum için üretilmiş olması durumunda, söz konusu kurumun toplumsal alandaki konumunun, fotoğrafın üretim koşulları üzerinde belirleyici olacağı ve dolayısıyla, fotoğrafın değerlendirilmesini de etkileyeceği ileri sürülebilir. Bunun dışında, Mm, fotoğraflarını, çalışma için kullanılan Web sitesi dışında, sosyal medyada ve bir sergide yayımlamayı tercih etmiştir.

İkinci olarak, Haliç adlı fotoğrafçının bu dönemde paylaştığı fotoğraflarla ilgili verdiği cevaplara bakıldığında ise, fotoğraflarını 2007-2013 yılları arasında, İstanbul, Amasra, Adapazarı olmak üzere Türkiye’nin farklı şehirlerinde ve Belçika’da ve sayısal fotoğraf teknolojisi kullanarak ürettiği görülmektedir. Bu fotoğrafların da, Mm’in çalışmaları gibi, herhangi bir kişi ya da kurum için üretilmediği; fotoğrafçının “serbest” çalışmaları olduğu belirtilmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 19 Şubat, 2014). Ayrıca, Haliç, bu fotoğrafları bir seri olarak değil de tek tek tasarlamıştır ve yayımlanmasında İnternet/Web teknolojilerini kullanmıştır.

Üçüncü fotoğrafçı olan Ziya Özkedi ise, ikinci fotoğrafı haricindeki dört fotoğrafını yaklaşık yedi yıl önce, Amsterdam/Hollanda’da ve sayısal fotoğraf teknolojisiyle üretmiştir. İkinci fotoğrafını da, üç yıl önce, İstanbul’da çekmiştir. Ziya Özkedi, bu fotoğrafları seri olarak tasarlamıştır. Diğer iki fotoğrafçı gibi, Ziya Özkedi de bu çalışmaların kendi çalışması olduğunu ve hem basılı olarak hem de ekranda (İnternette) yayımlanmasını tercih ettiğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 11 Şubat, 2014).

Gillian Rose'un (2012: 346), görüntünün üretimiyle ilgili önerdiği yedinci ve sekizinci sorular ise "II. grup sorular" adı altında yine fotoğrafçılara iletilmiştir. Bu sorular, fotoğraf üretiminin toplumsal yönüyle ilgilidir. Bu sorular, doğrudan bilgi sorusu oldukları ve fotoğrafçıları ilgilendirdiği için fotoğrafçılara yöneltilmiştir. Bununla beraber, bu sorulara verilen cevaplarla ortaya konulan bilgilerin, fotoğrafların değerlendirilmesinde önemli olduğu düşünüldüğünden eleştirmenlerden, fotoğrafçıların cevaplarına göz atmaları istenmiştir. Fotoğrafçıların bu sorulara verdikleri cevaplara bakıldığında, Mm ve Haliç adlı fotoğrafçıların Türk; Ziya Özkedi'nin ise Hollanda'lı olduğu görülmektedir. Üç fotoğrafçı da erkektir. Yaşları 49, 47 ve 54 olmak üzere birbirine yakındır. Mm, bir mimar ve şehir plâncısı olmasının, fotoğraflarındaki kent ve inşa faaliyetleri konusunu seçmesinde etken olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 27 Şubat, 2014). Dolayısıyla, Mm, konuyla arasındaki ilişkinin kişisel altyapısına dayandığını ortaya koymuştur.

Haliç adlı fotoğrafçı ise, kişisel geçmişiyle ilgili daha muğlak ifadeler kullanmıştır. Yüksek lisans ve doktora derecesine sahip olduğunu belirtmiş; ancak, hangi alanda olduğunu belirtmemiştir. Kendisiyle yapılan çalışma öncesi görüşmede, bu bilgiyi araştırmacıyla paylaşmıştır. Haliç, uzun yıllardır göz hekimliği yapmaktadır. Bunun yanı sıra, fotoğraf alanında lisans eğitimini tamamlamış ve yüksek lisans öğrenimine devam etmektedir. Haliç'in kişisel geçmişiyle ve mesleğiyle ilgili ayrıntılı bilgi paylaşmayı tercih etmemesi, bu bilgilerin, fotoğraf konularını seçiminde etkili olmadığı düşüncesine bağlanabilir. Diğer yandan, iki fotoğrafında yer alan hayvanlar, genel olarak da fotoğraflamayı tercih ettiği konular arasındadır ve çalışma sonunda yapılan görüşmede, hayvanları ve doğayı fotoğraflamayı tercih etmesinin, doktorluk mesleğiyle bağlantılı olabileceğini ifade etmiştir. Mesleğinin canlı dramıyla ilgili olduğunu ve korunmaya muhtaç hayvanları fotoğraflayarak da hem onların dramına ortak olduğunu, hem de yaşam alanlarının korunmasına dair bir bilinç yaratabildiğini ortaya koymuştur (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran 2014). Haliç'in ikinci dönemde paylaştığı fotoğrafların konuları arasında sokak kedisi, kır evi, kuğu ailesi, sokak köpeği, yemekten sonra boşalmış olan bir masa yer almaktadır. Bu konular ve kendisi arasında doğrudan bir ilişki olmadığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Mart, 2014).

Ziya Özkedi, görsel tasarımcı ve siyaset analizeci olduğunu ifade etmiştir. İkinci dönemde paylaştığı fotoğrafların konusunun ise, bir Hristiyan mezarlığında bulunan taştan yapılmış süsler olduğu için fotoğrafların metafizik açıdan yorumlanabileceğini; dolayısıyla, kendisi ve bu nesneler arasında doğrudan bir ilişki olmadığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Mart, 2014). Buna ek olarak, Ziya Özkedi, site üzerinde, bu fotoğrafların yaratım süreciyle ilgili şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

Melek serisi, yapısı itibariyle kavramsaldır ve sanat çalışmasının tamamlayıcı bir parçası olarak sanatçı üzerinde durmaktadır, ancak, bu durumda, tersine çevrilmiş bir unsur olarak (...) Ben ülkemde, kendini açıkça dışavuran bir ateistim, bu da bu seride sunduğum dini (dini benzeri) görüntülerle çelişmektedir. Yani, aslında, bu seri tamamen çelişki hakkında. Ancak, sanatçı ve sanat çalışması arasındaki çelişki, sanat çalışması dahilindeki değil (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 29 Mart, 2014).

Bu açıklamanın, birkaç katılımcı dışında, katılımcılar tarafından, özellikle eleştirmenler ve izleyenler tarafından görülmediği tespit edilmiştir. Bütün katılımcıların, öncelikli olarak kendi sorularına ve değerlendirmelerine odaklanmasının, sitede yoğun olarak yer alan yorumların bütün yorumları görmeyi engellemesinin ve yazılan her yorumla ilgili eleştirmenlere ve izleyenlere bildirim gönderilmemiş olmasının, bu durumun nedenleri arasında olduğu söylenebilir. Ziya Özkedi tarafından yapılan bu önemli yorumun görülmemesi, fotoğrafların yaratıcısının kimliğinden bağımsız olarak değerlendirilmesine ve sanatçının amaçladığından daha farklı algılanmasına ve yorumlanmasına neden olduğu görülmüştür.

Görüntünün üretimiyle ilgili Gillian Rose'un önerdiği yukarıda belirtilen on sorudan dokuzuncu ve onuncu soruların, eleştirmenler tarafından cevaplanması istenmiş ve eleştirmenlere "II. grup sorular" başlığı altında 12. ve 13. sorular olarak duyurulmuştur. Bu sorular, fotoğrafçılar tarafından cevaplanan altıncı ve yedinci sorularla bağlantılıdır. Dolayısıyla, bu sorular ilân edilirken, bunların, fotoğrafçılara yönelik sorularla ilgili olduğu eleştirmenlere hatırlatılmış ve fotoğrafçıların verdiği cevapları gözden

geçirmeleri istenmiştir. Bu sorulardan ilki, fotoğrafın türünün, fotoğrafçının toplumsal kimliğiyle ve seçtiği konuyla bağlantısını araştırmaya ve yorumlamaya ilişkindir. İkincisi ise, fotoğrafın biçiminin (kompozisyonunun), fotoğrafçının ve fotoğraflananın kimliğini ve bunlar arasındaki ilişkiyi yeniden inşa edip etmediğini soruşturmaya yöneliktir. Sonuç olarak, bu sorular, var olan bir bilgi üzerinden çıkarım yapmaya ve yorumlamaya dayandığı için eleştirmenlere yöneltilmiştir.

Mm'in bu dönemde paylaştığı seriyle ilgili eleştirmenlerin bu sorulara verdiği cevaplara bakıldığında, Vivian Maier adlı eleştirmenin, fotoğrafların türünün belgesel yakın olduğunu; ancak, fotoğrafçının kendine özgü anlatım biçimiyle bu türe bir yorum getirdiğini ifade ettiği görülmüştür. Son kertede de, fotoğrafçının niyetinin, fotoğrafın türünü belirleyen bir etken olacağını ortaya koymuştur. Fotoğrafçının amacı, paylaştığı kavramsal metinle açıklığa kavuşmuştur ve bu serinin, tür olarak belgesel/kavramsal arasında bir çalışma olduğu ileri sürülebilir. Vivian Maier, fotoğrafın türünün, fotoğrafçının toplumsal kimliğine ve konusuyla ilişkisine gönderme yaptığını belirtmiştir. Bunun yanında, eleştirmen, fotoğrafın biçiminin de konuya yeni bir yorum getirdiğini ifade etmiş; ancak, söz konusu yeni yorumun etkisini açık bir şekilde ortaya koymamıştır. Sonuç olarak, denilebilir ki, Vivian Maier, fotoğrafçının mimar ve şehir plâncısı olmasının, "kentsel dönüşüm" konusunu seçmesinde ve bu konuyu belgesel türüne yakın; ancak yorum katarak anlatmasında etkili olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 22 Nisan, 2014). Turuncu adlı eleştirmen ise, Vivian Maier'in yorumuna katılmaktadır. Buna ek olarak, fotoğrafın biçimsel özelliğinin etkisine de değinmiştir: "Fotoğrafçının seçtiği biçimsel öğelerden fotoğrafın yuvarlak formu, dürbün görüntüsünü andırıyor, izleyicinin olup bitenler karşısındaki edilgen konumunu vurguluyor, eleştirel bir yaklaşım ortaya çıkarıyor" (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Nisan, 2014). Soruya dönülerek bu yorum gözden geçirilecek olursa, fotoğrafın belirtilen biçimsel kompozisyonunun, fotoğrafçının konusuyla ilişkisini yeniden kurduğu ve fotoğrafçıyı/izleyeni edilgen bir konuma yerleştirerek, eleştirel bir anlatım sunduğu söylenebilir. Rodinal adlı eleştirmen ise, bu gruptaki soruların kimi yerlerde anlaşılmasının zor olduğunu belirterek yorumlarına başlamıştır. Bu zorluğun, soruların bölünüp, bir grubun fotoğrafçılara, bir grubun eleştirmenlere iletilmesinden kaynaklı olduğu ileri sürülebilir. Buna ek olarak, bu durum, soruların altyapısının ek bilgilerle

açıklanması gerekliliğini ortaya koymuştur. Rodinal, Mm'in serisinin türünün "kavramsal" olduğunu belirterek bu türün, fotoğrafçının toplumsal kimliğiyle ve konu seçimiyle bağdaştığını belirtmiştir. Fotoğrafların biçimsel özelliklerinin, fotoğrafçının önermesi ile uyumlu olduğunu ileri sürmüştür; ancak bu özelliklerin, fotoğrafçının konuyla ilişkisini yeniden kurup kurmadığına değinmemiştir. Fotoğraf serisinin içinden beşinci fotoğraf için yorum yapan Black&White adlı eleştirmen ise, bu serinin belgesel yaklaşıma sahip olduğunu ve "üretim sürecindeki ilişkileri ve kimlikleri" tümüyle ele almadığını belirtmiştir. Bu cevap, soruyla bağlantılı olarak yorumlandığında, eleştirmen, fotoğrafın türünün, fotoğrafçının kimliğini ve konuyla ilişkisini, ortaya çıkarmadığını ifade etmektedir. Fotoğrafın "doğrudan fotoğraf" olması da buna neden olarak gösterilmiştir. Ayrıca, fotoğrafın biçiminin, fotoğrafçının konuyla ilişkisini yeniden kurmadığını çünkü fotoğrafın yalın bir anlatıma sahip olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Nisan, 2014). Bu durumda, eleştirmenin, belgesel fotoğraf türünde, fotoğrafçının toplumsal kimliğinin konu seçiminde çok belirleyici olmadığını ve bu türün yalın anlatımının, kimlikleri ve ilişkileri de yeniden inşa etmede etken olmadığını ileri sürdüğü görülmektedir. Diğer yandan, fotoğrafçının verdiği cevaplar ve fotoğraf serisi incelendiğinde, fotoğrafçının kimliğinin konu seçiminde doğrudan etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca, Turuncu adlı eleştirmenin de belirttiği gibi, fotoğrafçının biçimsel yorumunun, bu ilişkiyi yeniden kurduğu ileri sürülebilir.

Haliç'in bu dönemde paylaştığı fotoğraflarla ilgili eleştirmenlerin verdiği cevaplara bakıldığında, Vivian Maier adlı eleştirmenin, Haliç'in fotoğraflarının, doğrudan fotoğraf, manzara fotoğrafı, tanıtım/gezi fotoğrafı türlerinde olduğunu belirttiği görülmektedir. Aynı eleştirmen, bu fotoğraflarla ilgili II. grup soruları cevaplandırmamıştır. Bu durumun nedeni, I. grup sorularda, fotoğraflarla ilgili yeterli şekilde yorum ortaya koyduğunu belirtmiş olması ve çalışma sonunda yapılan görüşmelerde de belirttiği gibi, fotoğrafları "barış" temasıyla bağdaştıramamış olmasıdır:

Ben bazı fotoğraflarda bu ne alâka diye sordum yani. Temayla ne alâkası var? Özellikle hani bir fotoğraf vardı. Yeşil bir kapı vardı, arkasında bir ev vardı (...) Şimdi bunu çok örtüştüremedim, anlatabiliyorum muyum, o yüzden

fotoğraf yorumları çok eklektik, çok zorlama kaldı zaman zaman (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 4 Haziran, 2014).

Fotoğrafçı ise, bu çalışmaları kelimenin İngilizce halinin karşılığı olan “huzur” kavramını düşünerek ortaya koyduğunu belirtmiştir. Ancak, eleştirmenler ve izleyenler barış temasını daha çok, Türkçe’deki birinci anlamıyla algılamış ve fotoğrafları da bu açıdan değerlendirmişlerdir.

Turuncu adlı eleştirmen ise, kendi kişisel geçmişine yakın bulduğunu söylediği birinci ve dördüncü fotoğrafı değerlendirmiştir. Turuncu, her iki fotoğrafın da “doğrudan” fotoğraf türüne dahil edilebileceğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Nisan, 2014). Haliç, toplumsal kimliğiyle ilgili site üzerinde çok açık bilgi sunmamakla beraber, bütün fotoğraflarındaki konularla doğrudan bir ilişkisi olmadığını ortaya koymuştur. Turuncu da, fotoğrafçının söz konusu beyanına paralel olarak, bu fotoğrafın “dükkân vitrininden doğrudan üretilmiş” olduğunu ve biçimsel özelliklerinin de fotoğrafın yansıttığı ilişki biçimini yeniden kurup inşa etmediğini; aksine güçlendirerek yeniden ürettiğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 25 Mart, 2014). On üçüncü soruda asıl dikkate alınması gereken ilişki biçimi, fotoğrafçının konusuyla kurduğu ilişkidir. Fotoğrafçının beyanı takip edildiğinde de, bu ilişkinin, rastlantısal ve anlık olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, fotoğrafın biçiminin bu ilişkiyi yeniden üretmesi, bu rastlantısallığın farklı biçimde vurgulanması veya tersine çevrilmesi şeklinde düşünülebilir. Eleştirmen ise, soruyu yorumlayarak fotoğrafın içindeki öğelerin, birbiriyle ilişkisine dikkati çekmiş ve şöyle bir yorum ortaya koymuştur:

Fotoğrafın biçimi bu kimlikleri (kedi-kadın-iç çamaşırı-kalp ve ilişkisi aşk göndermesiyle birlikte arkadaki ticari yapıya alışveriş ve tüketim ilişkisine işaret ediyor. Bu haliyle bu ilişkileri sökerek yeniden ve farklı biçimde inşa etmiyor tersine kedinin varlığıyla birlikte güçlendirerek yeniden üretiyor (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 25 Mart, 2014).

Turuncu, Haliç’in dördüncü fotoğrafıyla ilgili yorumunu, fotoğrafçının kimliği ve konuyla ilişkisini yine fotoğraf üzerinden kurmaya çalışarak ortaya koymuştur. Fotoğrafçı, konuyla doğrudan bir ilişkisi olmadığını belirtmiş olmasına rağmen bu

fotoğraf, Turuncu'nun yorumunun da işaret ettiği gibi, fotoğrafçının tarafını güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır. Turuncu, fotoğrafın kompozisyonunu meydana getiren öğeleri deşifre ederek bu öğeler arasındaki ilişkileri, fotoğrafçıyı da dahil ederek şu şekilde ortaya koymuştur: “Fotoğrafçı, fotoğraftaki taraflardan biri, taraflardan ikincisi köpek, üçüncü taraf duvar yazısının yazılmasına sebep olanlar, dördüncü taraf ise yazıyı yazanlar. Dördü arasındaki çekişmeli ilişkiyi rahatça görebiliyoruz” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 25 Mart, 2014). Buna ek olarak, fotoğrafçının kullandığı çerçevelemenin, belirttiği ilişkileri yeniden ürettiğini ortaya koymuştur. Eleştirmenin bu yorumlarının, fotoğrafçının konuyla olan dolaylı ilişkisiyle örtüştüğü söylenebilir. Fotoğrafçı, yapılan görüşmelerde, hayvanların “mağduriyet”lerine duyarlı olduğunu ve bu konuda bir bilinç yaratmak istediğini belirtmiştir.

Rodinal adlı eleştirmen, Haliç'in fotoğraflarının, sokak fotoğrafçılığı/doğrudan fotoğraf ve manzara fotoğrafı kategorilerinde olduğunu; üçüncü ve beşinci fotoğraflarının kategorisinin ise belirsiz olduğunu ifade etmiştir. Eleştirmen, bu fotoğrafların türünün, fotoğrafçının beyanını da takip ederek, fotoğrafçı ve konusu arasındaki rastlantısal ilişkiye işaret ettiğini ve biçimsel olarak da anlam yaratma kaygısı görülmediği için, bu ilişkileri yeniden inşa etmediğini ileri sürmüştür. Bunun yanında, eleştirmen, fotoğrafçının beyanının, yapılabilecek yorumları sınırladığını ve izleyen olarak üretilebilecek ilişkileri boşa çıkardığını ifade etmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 13 Nisan, 2014). Sonuç olarak, bir taraftan, herhangi bir fotoğrafçının ürettiği işlerle ilgili kesin ifadelerinin yapılabilebilecek yorumları belli bir düşünceye kanalize edebildiği; diğer taraftan da, Haliç'in ifadelerinde olduğu gibi, seçilen fotoğraf konuları ve fotoğrafçının toplumsal kimliği arasındaki ilişkinin belirsiz kaldığı durumlarda da yorumların sınırlandığı ya da çıkarım yapmanın zorlaştığı ileri sürülebilir.

Black&White adlı eleştirmen ise, Haliç'in bütün fotoğraflarının belgesel yaklaşıma sahip olduğunu belirtmiştir. Birinci fotoğrafın türünün, “üretim sürecindeki ilişkileri ve kimlikleri” tümüyle ele almakta olduğunu; ancak, çelişkili bir biçimde, doğrudan fotoğraf olduğunu belirttiği dördüncü fotoğrafta ise üretim sürecindeki ilişkilerin ve kimliklerin tümüyle ele alınmadığını ileri sürmüştür. Eleştirmenin bu yorumundan, birinci fotoğrafta tasarlanmış; dördüncü fotoğrafta ise tasarlanmamış, spontane bir

üretim gördüğü çıkarımı yapılabilir. Diğer soruya verilen cevapta ise, anlatımın “doğrudan ve yalın” olmasından dolayı bu ilişkilerin yeniden üretilmediği ortaya konulmuştur (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Nisan, 2014).

Ziya Özkedi’nin bu dönemde paylaştığı fotoğraf serisiyle ilgili eleştirmenlerin verdiği cevaplara bakıldığında, Vivian Maier’in bu fotoğrafları “kurgusal” fotoğraf olarak tanımladığı görülmektedir. Vivian Maier, Haliç’in fotoğraflarında olduğu gibi, bu fotoğraflar için de 12. ve 13. soruyu cevaplandırmamıştır. Turuncu adlı eleştirmen ise, Ziya Özkedi’nin fotoğraflarını tür olarak kendi altyapısına yakın bulmadığı gerekçesiyle yorumda bulunmamıştır. Çalışma sonu yapılan görüşmelerde, Turuncu, bu durumu şöyle açıklamıştır: “ (...) benim yaptığım yorumlarda hep bu tür fotoğraflar vardı ya, di mi, hep sokaktan, (...) Öbürlerine bir laf edemedim, çünkü benim şeyimde de karşılığı yoktu. Fotoğraf, işte üç kuruşluk fotoğraf altyapımda da karşılığı yoktu onların” (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014). Buradan da, fotoğrafçıların belli fotoğraf türlerinde uzmanlaşmalarına benzer şekilde, eleştirmenlerin de, kendi kişisel geçmişleri doğrultusunda, belli fotoğraf türleriyle daha yakın ilişki kurabildikleri çıkarımı yapılabilir.

Ziya Özkedi’nin fotoğraflarını “deneysel” veya “kurmaca” fotoğraf olarak tanımlayan Rodinal adlı eleştirmen ise, fotoğrafın türünün, fotoğrafçının belirttiği “fotoğrafın metafizik” yönünü desteklediğini ortaya koymuştur. Ayrıca, fotoğrafın biçiminin de, fotoğrafçının kimliğini ve işlediği konuyla ilişkisini yeniden kurduğunu ileri sürmüştür. Bu duruma gerekçe olarak da fotoğrafçının, hayatının bir kısmını Hristiyan bir toplum içinde geçirmiş olmasını göstermiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 13 Nisan, 2014). Aslına bakılırsa, fotoğrafçı, yetiştiği Hristiyan toplumun öğretilerini sorgulayan bir kişiliğe sahiptir. Rodinal’in bu yorumları yazarken, Ziya Özkedi’nin site üzerinde paylaştığı fotoğrafların yaratım süreciyle ilgili açıklamasını görmemiş olma ihtimali vardır. Çünkü bu fotoğraflar, gerek içerik gerekse biçim olarak fotoğrafçının toplumsal kişiliğiyle ve bu konuyla olan ilişkisiyle doğrudan bir çelişki içermektedir. Ziya Özkedi’nin bu konuyla ilgili açıklaması şöyledir: “Ben ülkemde, kendini açıkça dışavuran bir ateistim, bu da bu seride sunduğum dini (dini

benzeri) görüntülerle çelişmektedir. Yani, aslında, bu seri tamamen çelişki hakkında” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 29 Mart, 2014).

Rodinal’ın yorumuna benzer şekilde Ziya Özkedi’nin fotoğraflarını “deneysel/kurgusal” olarak tanımlayan Black&White adlı eleştirmen ise, fotoğrafın türünün, deneysel bir üretim olduğu için, fotoğrafçının kimliğine ve konusuyla olan ilişkisine işaret etmediğini dile getirmiştir. Diğer yandan, fotoğrafın biçiminin, fotoğrafçının kimliğini ve konusuyla olan ilişkisini yeniden kurduğunu belirtmiştir. Eleştirmenin fotoğrafın biçimiyle ilgili soruya yanıt verirken fotoğrafta kullanılan, fotoğrafçının bir Hristiyan mezarlığında bulunduğunu belirttiği objelere odaklanarak yorum yaptığı görülmüştür. Eleştirmenin yorumu şöyledir: “ (...) fotoğrafçı her iki objeyi kendi düşüncesine göre farklı bir mekânda tekrar inşa etmiştir” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Nisan, 2014). Bu yorumu, 10 Nisan’da yapmış olan Black&White da, Ziya Özkedi’nin 29 Mart’ta yaptığı açıklamasını görmemiş olmalı ki, fotoğrafçının toplumsal kimliği ve seçtiği konu arasındaki çelişkiye değinmemiştir. Rodinal’ın ve Black&White adlı eleştirmenlerin yorumlarından ortaya çıkan sonuç şudur ki fotoğrafçının kimliğinin tam olarak bilinmediği durumlarda, sanat eseri hakkında yapılan kavramsal çıkarımlar, sanatçının iletmeyi amaçladığı anlamla örtüşmeyebilir. Dolayısıyla da, sanatçının bir “auteur” (yaratıcı) olarak amacının bilinmesinin, ortaya koyduğu eserin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasında ve yorumlanmasında önemli bir ölçüt olduğu ileri sürülebilir.

4.4. Fotoğrafın Görüntü Olarak Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlanması

Fotoğrafın görüntü olarak değerlendirilmesi de Gillian Rose’a (2012: 27-28) göre *teknoloji*, *toplumsal alan* ve *kompozisyon* konularını dikkate almayı gerektirir. Her görüntü biçimsel bileşenlerden oluşur. Fotoğrafın üretiminde, yeniden üretiminde ve sergilenmesinde kullanılan *teknolojiler*, bu bileşenleri meydana getirir. Örneğin, Mm adlı fotoğrafçının kullandığı lens bluru, yarattığı optik etkiyle fotoğraflara farklı bir görsel anlatım kazandırmıştır. İkinci olarak, *toplumsal* süreçler, herhangi bir görüntünün bileşenlerini etkileyen diğer bir unsurdur. Bir sanatçının içinde bulunduğu ekonomik ve toplumsal koşulların etkisinin, ortaya koyduğu eserde de doğrudan ya da dolaylı olarak

görülebileceği ileri sürülebilir. Örnek vermek gerekirse, reklâm fotoğrafları üreten bir fotoğrafçının işleriyle sadece sanatsal amaçla fotoğraflar ortaya koyan bir fotoğrafçının işlerinin birbirinden farklı olduğu görülebilir. Üçüncü olarak, *kompozisyon*, kimi kuramcılara göre, herhangi bir görüntünün anlamlandırılmasında en önemli alandır (Rose, 2012: 28). Kompozisyon denildiğinde, sadece fotoğraftaki görsel bileşenlerin uzamsal düzenlemesi değil; fotoğrafçının/izleyenin/fotoğraftaki öznel bakışlarının uzamsal düzenlemesi de anlaşılmalıdır. Bunun yanında, Barthes'ın (2014: 17) *sözdizimi* ifadesiyle işaret ettiği fotoğrafların yananlamı, “zincirlemenin düzeyinde”; diğer deyişle, dizi içindeki fotoğrafların birbirleriyle olan ilişkisinde bulunabilir.

Bir fotoğrafın kompozisyonunu yorumlama, o fotoğrafın içeriğini, biçimini ve nasıl algılandığını dikkate almayı gerektirir. Bu yorumlama şeklinin, sanat tarihinin yerleşik yaklaşımlarından biri olduğu ve özellikle resim sanatını incelemek için kullanıldığı bilinmektedir. Diğer yandan, bu yaklaşımın, sanatsal görüntüleri yorumlamak için kullanılan tek yaklaşım olmadığı da dile getirilmektedir (Rose, 2012: 52). Herhangi bir eserin toplumsal alan içinde oluşumu ve sergilenmesi ve yorumlayıcının toplumsal arka planı, yorumlamada dikkate alınan diğer unsurlardır. Diğer bir ifadeyle, birçok sanat tarihçisi, incelediği eserin kompozisyonel özelliklerine odaklanmanın yanında, göstergebilimden, psikoanalizden ya da söylem analizinden de yararlanmaktadır. Nigel Whitely (1999), sosyal bilim araştırmacılarının, fotoğrafın incelenmesindeki bu ilk aşamayı genellikle görmezden geldiğini, yorumlamaların dayandırıldığı kuramsal yaklaşımları daha önemli gördüklerini belirtmektedir. Ona göre (Whitely, 1999: 107), herhangi bir eserin öncelikle kompozisyon açısından dikkatli bir şekilde incelenmesi ve daha sonra diğer analizlerle zenginleştirilmesi gerekmektedir. Rose'un (2012) önerdiği yöntem bilim de, bu bağlamda Whitely'nin yaklaşımıyla örtüşmektedir. Fotoğrafın ya da herhangi bir görsel eserin kompozisyonunun şu öğeleri kapsadığı belirtilmiştir (Rose, 2012: 56): içerik, renk, uzamsal düzenleme, aydınlatma ve dışavurumsal (*expressive*) içerik.

İçerik, doğrudan görüntünün ne gösterdiğiyle ilgilidir. Bazı görsel eserlerde içerik, çok açık bir şekilde ayırt edilebilirken, bazılarında dini, tarihi, mitolojik ya da edebi temalar ya da olaylar yer alabilir. Sanat tarihçisi Erwin Panofsky (1957) tarafından geliştirilen ikonografi olarak adlandırılan yöntem, gelenekselleşmiş görsel sembollerin deşifre

edilmesine odaklanmaktadır. Renk ögesi ise, gerçek renk (hue), doygunluk ve değer şeklinde alt ögelere ayrılmaktadır. Kullanılan bir renk canlıysa, bu onun doygunluğunun yüksek olduğu; canlı değilse de düşük olduğu anlamına gelmektedir. Rengin değeri ise, bir rengin açık ya da koyu oluşuna işaret etmektedir (Rose, 2012: 60). Dolayısıyla, rengin belli şekillerde kullanılması, belli unsurların vurgulanmasını sağlamaktadır. Bir fotoğraftaki renk birleşiminin ne kadar uyumlu ya da birbirine zıt olduğu ise renk unsuruyla ilgili diğer önemli konudur. Diğer bir kompozisyon ögesi olan uzamsal düzenleme ise, iki konuyu kapsamaktadır: herhangi bir görsel eser içindeki uzamın düzenlenmesi ve bir eserin uzamsal düzenlenmesinin izleyene sunduğu izleme konumu (Rose, 2012: 60-61). Bu noktada, iki boyutlu görüntünün üç boyutlu gibi görülmesini sağlayan ve Batı resim sanatında önemli bir konu olan perspektif konusu da dikkate alınmalıdır. Fotoğraflar da resim sanatındaki gibi, perspektifi kullanma biçimlerine göre farklı anlatımsal etkiler yaratabilirler. Örneğin, çok alçak görüş seviyesi kullanmak, bir çocuğun dünyayı görme şeklini temsil edebilir. Aynı zamanda, bu ve benzeri düzenlemeler, izleyenin konumunu ve eserle kurduğu ilişkiyi de etkilemektedir. Diğer yandan, bir görsel esere yönelik bakışların görsel düzenlenmesinin daha önemli olduğunu öne süren Bal (1991) gibi kuramcılar da vardır. Bal (1991: 158-60), her resmin, hitap edilen, imâ edilen ve temsil edilen olmak üzere farklı izleyenleri olduğunu öne sürmektedir. Bu kişilerin bakışlarının ilişkisi –kim ne görüyor ve nasıl görüyor- görsel bir eserin, herhangi bir izleyenin bakışını yakalamak için nasıl işlediğini ortaya koyabilir. Diğer bir unsur olan aydınlatmanın ise, renkler ve uzamla bağlantılı olduğu belirtilmiştir (Rose, 2012: 73). Şöyle ki, fotoğrafta kullanılan ışık kaynağı, renklerin doygunluğunu ve değerini etkiler. Aydınlatma, aynı zamanda, fotoğraftaki bazı öğeleri vurgulamak için; belli bir duygu durumu ve atmosfer yaratmak için kullanılmaktadır. Diğer bir kompozisyon ögesi olarak belirtilen dışavurumsal içerik ise, herhangi bir görsel eserin kompozisyonel öğelerinin bütününe yarattığı duygu olarak tanımlanmıştır (Rose, 2012: 74).

Bazı kuramcılar, bu son unsurun; diğer deyişle, kompozisyon öğelerinin toplamının yarattığı duyuşsal (*affective*) etkinin, herhangi bir görsel eserin değerlendirilmesindeki önemine dikkat çekmektedirler. Michael Ann Holly (2005: 88) ve onun gibi düşünen kuramcılar, görüntünün ardındaki politik bağlantıların irdelenmesine yönelik görsel kültür çalışmalarının, görüntünün doğrudan yarattığı etkiyi *öldürdüğünü* ileri

sürmektedirler. Benzer şekilde, Peter de Bolla (2012: 25) da, sanat yapıtı karşısında yaşanan deneyimi, toplumsal ve politik anlamlandırmalardan farklı olarak, estetik deneyim ya da *duygulanım* (affective) deneyimi olarak tanımlamıştır:

Sanat yapıtları kaçınılmaz olarak politika ve ideolojinin dünyevi ağına takılır. Bu tanıya katılıyor olsam da ben aynı sonucu çıkarmıyorum çünkü sanat yapıtı olarak adlandırdığımız nesneler bu dünyaya aittir. Fakat sanat nesneleriyle olan deneyimimiz de politik, sosyal, ekonomik vb bataklığa saplanan bu dünyanın aynı derecede parçasıdır diye, onların yalnızca dünyevilikleriyle ilgileneneğimiz anlamı çıkmaz. Bir nesneyi farklı açılardan görmeyi tercih edebiliriz (genellikle tüm boyutlarını, niteliklerini ve güçlerini görmek daha iyidir), aynı zamanda da bu bakış açılarının taraflı ve kısmi olduğunun farkında olabiliriz. Farklı zamanlarda, farklı nedenlerden dolayı, bile bile bu bakış açılarından birine direnebilir ya da herhangi bir görüşün taraflılığına karşı koymak için bir dizi farklı bakış açısından yararlanabiliriz (Bolla, 2012: 25).

Bunun yanında Bolla (2012: 27), sanat yapıtının “uyum, bütünlük, yoğunluk” olarak ortaya konulan estetik özelliklerinin, söz konusu duygulanım deneyimini sağlayan birer araç olduğunu ifade etmiştir. Diğer deyişle, sanat yapıtının söz konusu estetik niteliklerini tanımlamaktan çok, izleyenin sanat karşısında yaşadığı *duygulanım* deneyimini ortaya koymanın daha anlamlı olduğunu ileri sürmektedir. Bolla’nın söz ettiği estetik deneyim, öznel ve evrensel boyutuyla, Barthes’ın (2008: 41-42) daha önce de belirtilen *studium* ve *punctum* kavramsallaştırmasını akla getirmektedir.

Sonraki iki bölümde, fotoğrafların görüntü olarak değerlendirilmesi sürecinde, yukarıda söz edilen teknoloji, toplumsal alan, kompozisyon ve estetik konularına odaklanılacak; birinci ve ikinci dönemde fotoğrafçıların paylaştığı fotoğraflar, eleştirmenlerin ve izleyenlerin yazdıkları yorumlar, bu konular üzerinden değerlendirilecektir.

4.4.1. Birinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması

Bu dönemde, Mm adlı fotoğrafçının, fotoğraflarında kullanmayı tercih ettiği lens bluru, geleneksel fotoğrafın ayırıcı özelliklerinden sayılan keskinlik ve konu üzerinde

odaklanma özelliğine dair beklentiyi ortadan kaldırmaktadır. Teknolojiyle yaratılan bu durum, izleyenin görselliğe dair geleneksel beklentisini kırıp izleyeni, bu görsel etkiyle yaratılmak istenen düşünceyi araştırmaya yöneltmektedir. Vivian Maier adlı eleştirmen, fotoğrafçının bu tercihinin şöyle yorumlamıştır: “Fotoğraf çekmenin gerekliliklerinden biri, genellikle keskinlik ve konu üzerine odaklanmadır. Fakat bu seride, fotoğrafçı özellikle odaklanmamayı tercih etmiş (...) fotoğrafçının tekniği, gerçekliği yerle bir ediyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014). Turuncu adlı eleştirmen de, Mm’in flu görüntüler tercih etmesinin, serinin bütünlüğü içinde, “kaybedilen bir şeye duyulan özlem” ya da “zaman akıp gider” duygusu yarattığını ortaya koymuştur. (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013). Rodinal ise, seri boyunca kullanılan tekniğin, fotoğraflar arasında bir bütünlük yarattığını ve fotoğrafların “bir cümle oluşturan dört kelime gibi” algılandıklarını belirtmiştir. Rodinal, kullanılan tekniğin ortaya çıkardığı etkiyi şu şekilde ifade etmiştir:

Pastel ve soluk renkler, çoğunlukla açık ve desatüre olan mavi, kahverengi ve gri renk tonları, yayılmış ışık ve kendi halinde ve mesafeli görünen küçük insan gruplarıyla beraber yoğun lens bluru (...) yoğun bir soyutlanmışlık ve reddedilmişlik duygusu yaratıyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014).

Black&White adlı eleştirmen ise, Mm adlı fotoğrafçının kullandığı tekniği “soft-focus” tekniği olarak tanımlamıştır. Diğer yandan, fotoğrafçı Mm ise, kullandığı tekniğin “soft-focus” değil; “out of focus” (odaksızlık) olduğunu fotoğraflar için yazdığı açıklamada ortaya koymuştur (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Black&White, ortaya çıkan blur etkisinin, gizem ve “hayal” duygusu yarattığını ifade etmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). İzleyen kategorisinde yer alan Becomeone ise, fotoğrafçının kullandığı blur çekimin teknik beklentiyi ortadan kaldırdığını; ancak, “genel kompozisyon kurallarını ve estetiği” koruduğunu ve bu şekilde de dikkati anlatmak istediği konuya çektiğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013). Elephant adlı izleyen de netliğin olmamasını şu şekilde yorumlamıştır: “Netliğin olmayışı, oldukça anlamlı; izleyicinin gözünün, renkleri ve ima edilen dokuyu daha çok

kavramasına ortam yaratıyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 16 Aralık, 2013).

Diğer fotoğrafçı katılımcı Çıtçıtlibody, belgesel fotoğraf türünde ortaya koyduğu çalışmalarının her birinde farklı teknikler kullanmış olsa da dördüncü fotoğrafı dışında siyah-beyaz çekim yapmayı tercih etmiştir. Vivian Maier adlı eleştirmen, Çıtçıtlibody’nin birinci fotoğrafında aydınlatmanın etkileyiciğine ve alan derinliğinin merkezdeki figür olan çaycı üzerinde ilgiyi yoğunlaştırdığına değinmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Turuncu adlı eleştirmen ise, çaycının yeteri kadar öne çıkamadığını; bu durumda da arka fonun önemli hale geldiğini belirtmiştir. Turuncu, arka fonla ilgili ayrıca şöyle bir tespitte bulunmuştur: “ (...) bu karede, sisli arka fon, hikâyeye hiçbir şey katmıyor. Diğer insanları açık bir şekilde görmek isterdim. Eğer doğru görüyorsam, bu sis gerçek değil; fotoğrafçı tarafından eklenmiş, yanılıyor muyum? Neden? Anlayamadım” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 4 Ocak, 2014). Turuncu’nun, fotoğrafçının sonradan eklediği ya da var olan sisin fotoğraftaki anlatıma ne kattığını anlamlandıramadığı görülmektedir. Fotoğraf, kişilere odaklanıyor gibi görünse de, ne merkezdeki figür olan çaycıyı, ne de arkadaki insan topluluğunu öne çıkarmaktadır. Fotoğrafçının, belki de bu şekilde kişilerin, “birey” olarak önemsizliğini ve gelip geçiciliğini anlatmaya çalıştığı ileri sürülebilir. Rodinal adlı eleştirmen de, bu fotoğrafta kullanılan alan derinliği ve aydınlatma tekniği ile kişilere değil; çay tepsisine vurgu yapıldığını belirtmiştir: “Çay tepsisine vurgu yapan, alan derinliğinin ve aydınlatmanın iyi kullanımı, diğer herşeyi, çaycı da dahil, ikinci plâna düşürüyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Benzer şekilde, Black&White adlı eleştirmen de, bu fotoğrafta kullanılan tekniğe ve bunun estetik etkilerine odaklanmıştır:

Ters ışığın vermiş olduğu dramatik etkiden yararlanarak öndeki portrenin kritik anında deklanşöre basılarak yüksek örtücü hızı değerinde hareket yakalanmış (...) İçerideki az ışık kaynağından dolayı açılmak zorunda kalınan diyafram değeri alan derinliğini estetik şekilde azaltmış (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013).

Çıtçıtlibody'nin üçüncü fotoğrafının teknik özellikleriyle ilgili Vivian Maier adlı eleştirmen şu tespitlerde bulunmuştur: "Fotoğrafçı siyah-beyaz fotoğraf çekmeyi tercih etmiş. Belgesel konusu için iyi bir seçim (...) Fotoğrafçı, ellerde ve yüzde düzeltme yapmış. Bu düzeltme beni rahatsız etmiyor; ama belki daha az olabilirdi (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Burada, sayısal teknolojiyle kaydedilmiş olan fotoğrafın daha sonradan düzeltildiği belirtilmiş; ancak, bunun fotoğrafa nasıl bir etkisi olduğu yorumlanmamıştır. Rodinal adlı eleştirmen de aynı fotoğrafın, "siyah-beyaz tonların iyi kullanımı", "optik perspektif" ve "zamanlama" özellikleri açısından teknik anlamda başarılı bir fotoğraf olduğunu ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Çıtçıtlibody'nin dördüncü fotoğrafının akşam çekilmiş olması, Vivian Maier'e göre dramatik etkiyi artırmıştır: "Fotoğrafçı, bu fotoğrafları akşam çekmiş. Koyu mavi gökyüzü ve turuncu ışıklar, birbirlerine kontrast oluşturuyor. Yine de, dramatik" (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014). Rodinal adlı eleştirmen ise, fotoğrafın yeterli netliğe sahip olmamasının "çevresel portre" olarak düşünülmesini engellediğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014); bu durum da dikkatin merkezdeki karakter üzerinde yoğunlaşmasını sağlamıştır. Black&White, diğer yorumlarında olduğu gibi, Çıtçıtlibody'nin bu fotoğrafında da, kullanılan tekniği ve bunun ortaya çıkardığı görsel etkiyi dile getirmiştir: "Nerdeyse alacakaranlıkta yapılan çekimde düşük örtücü değerinden dolayı kamera sallanmış ve az da olsa bir fluluk var (...) Fotoğrafta aynı zamanda yüksek ISO değerinden dolayı noise oluşmuş" (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 2 Ocak, 2014).

Ziya Özkedi adlı fotoğrafçı ise, farklı insanlık durumlarını ortaya serdiği fotoğraflarında, bu dönemdeki diğer fotoğrafçılar gibi, sayısal fotoğraf teknolojisini kullanmıştır. Black&White adlı eleştirmen, fotoğrafçının ikinci fotoğrafında aks çizgisinden çekim yaparak başarılı bir mimari fotoğraf örneği sergilediğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). Fotoğrafçının dördüncü fotoğrafı hakkında da Vivian Maier adlı eleştirmen, flaş kullanımına ve yarattığı etkiye dikkati çekmiştir: "Parlaklık beni rahatsız etti. Flaş kullanımı nedeniyle Martin Parr resimlerine benziyor. Renkli ve kiç" (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Elephant adlı izleyen de benzer

bir yorumla, bu fotoğraftaki rengin işlenişinin, “gerçek dışı bir sahne görüntüsü” ortaya çıkardığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 14 Ocak, 2014). Ziya Özkedi’nin beşinci fotoğrafında kullanılan teknik için ise, Vivian Maier, şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Bu fotoğrafı yüksek ISO değeri ve renkli ve karanlık olmasından dolayı sevdim. Sanki, video görüntüsünü fotoğraflamışsınız gibi” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Rodinal adlı eleştirmen ise, aynı fotoğrafta kullanılan teknik sonucunda “yoğun gren (noise)” oluştuğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Elephant adlı izleyen, bu fotoğraftaki rengin ve ışığın işlenişinin, modelin boyundan aşağı bölgesinde “dışadönük” ve “zorlama bir şekilde mutlu”; boyundan yukarısında ise “daha karanlık” ve “neredeyse hüzünlü” bir hava yarattığını ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 14 Ocak, 2014).

Haliç adlı fotoğrafçı da diğer fotoğrafçı katılımcılar gibi sayısal fotoğraf teknolojisinden yararlanmıştır. Fotoğrafçının ikinci fotoğrafı için Rodinal adlı eleştirmen, fotoğrafta kullanılan “teleobjektife” ve “açık diyaframa” ve ortaya çıkan “desatüre renklere” dikkati çekmiştir; ancak konu, çok yaygın şekilde ele alınmış bir konu olduğu için kullanılan bu tekniklerin fotoğrafı ilgi çekici kılmaya yetmediğini de belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Black&White adlı eleştirmen de aynı fotoğraftaki teknik tercihlerin ortaya çıkardığı görsel etkiye odaklanmıştır: “Teleobjektifin vermiş olduğu etki ile fon, öndeki portrelere oldukça yaklaşmış. Böylece aslında aralarında oldukça mesafe olan ön mekân ve fon birbirine yaklaşmış” Buna ek olarak, kullanılan teleobjektifin sınırlı alan derinliği yarattığını; böylelikle tramvayın hem ön plânla hem de fonla ayrıldığını ve tramvayla aynı boyutu paylaşan iki kişinin de flu (netsiz) olarak görüldüğünü belirtmiştir. (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013).

Sonuç olarak, eleştirmenlerin ve izleyenlerin, fotoğrafın teknik ve estetik özellikleri arasından özellikle dikkatlerini çeken unsurlara ve bunların fotoğrafta yarattığı etkiye odaklandıkları görülmüştür. Eleştirmenlerin ve izleyenlerin her fotoğrafı yorumlamamaları, değerlendirme yapan kişinin altyapısının önemini ortaya koymaktadır. Bunun yanında, yapılan teknik yorumların genellikle yüzeysel kaldığı ve bir hikâyeye bağlanamadığı görülmüştür. Bu konuda, Mm’in fotoğraflarının bir istisna

oluşturduğu söylenebilir. Mm'in fotoğrafları, bir seri olarak bütünlüklü bir anlam ortaya koymasıyla, toplu olarak anlamlandırılmaya uygun görülmektedir. Fotoğrafçının kimliğinin bilinmemesi dahi, anlam çıkarımını büyük ölçüde etkilememiştir. Nitekim katılımcıların çoğunluğunun, kullanılan tekniğin serinin bütün fotoğraflarında kullanılmasına işaret ettiği ve buradan da genel bir fikir çıkarımına gittiği görülmektedir. Ancak, Ziya Özkedi'nin, Çıtçıtlibody'nin ve Haliç'in fotoğrafları, seri olarak algılanmamaktadır. Bununla beraber, fotoğrafçıların kimliği ve amacı da bilinmeyince, fotoğrafları tek tek değerlendirmek ve kendi içinde anlamlandırmak gerekmiştir. Tekil bir fotoğrafı, fotoğrafçının kimliğinden ve amacından bağımsız olarak değerlendirmek de, Çıtçıtlibody ve Ziya Özkedi örneklerinde ortaya çıktığı gibi, katılımcıları, tamamen kişisel çıkarımlara dayalı; kimi zaman zorlama ve çoğunlukla fotoğrafçıların amacı ile örtüşmeyen yorumlara götürmüştür.

Bu dönemde, herhangi bir görüntüyü anlamlandırmak için dikkate alınan diğer bir unsur olan *toplumsal* süreçlerin, diğer bir ifadeyle, sanatçının içinde bulunduğu ekonomik ve toplumsal koşulların etkisinin, ortaya konulan çalışmalarda değerlendirilebilmesi mümkün olamamıştır. Bunun nedeni, fotoğrafçıların kimliğinin, çalışmada takma ad kullanılması ve fotoğrafçılara yönelik soruların yer almaması dolayısıyla bilinmemesi olduğu söylenebilir. Fotoğrafçının kimliğinin ve hangi amaçla fotoğrafları ürettiğinin bilinmemesi, özellikle Çıtçıtlibody'nin üçüncü fotoğrafında ve Ziya Özkedi'nin fotoğraflarında tartışmalı durumlara sebep olmuştur. Çıtçıtlibody'nin, bir kişinin yakın plandan yüzünü görüntülediği bu fotoğrafı, fotoğrafçının hangi koşullarda ve ne amaçla bu fotoğrafı ortaya koyduğu bilinmediği için "itiraz edilebilir" bir görüntü olarak değerlendirilmiştir. Ziya Özkedi'nin fotoğrafları ise, iki katılımcı tarafından reklâm fotoğrafı olarak adlandırılmıştır; ancak, fotoğrafçıyla yapılan görüşmede, fotoğrafçının bu amaçla fotoğraf üretmediği ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, herhangi bir fotoğrafın görüntüsel bileşenlerine etki eden toplumsal süreçleri anlamlandırabilmek için, fotoğrafçının kimliğine ve/veya içinde bulunduğu koşullara dair bilgiye gereksinim olduğu ortaya çıkmıştır.

Herhangi bir görüntünün anlamlandırılmasında diğer önemli alan olan *kompozisyon* konusu, eleştirmenlerden ve izleyenlerden bazıları tarafından ele alınmıştır. Elephant adlı izleyen Mm'in birinci fotoğrafında yer alan karakterin fotoğraf kompozisyonu

içindeki hareketini ve buradan çıkardığı anlamı şu şekilde ortaya koymuştur: “Çocuğun hareketi ve yüzünün aşağı doğru oluşu fotoğrafa içe dönük bir hissiyat kazandırıyor, yalnızlık duygusunu vurguluyor”. Aynı izleyen, Mm’in ikinci fotoğrafı için de şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: “Fotoğrafın dörtte üçlük alanı, her iki karakterin de hareketine bir sonsuzluk duygusu vererek beyaz gökyüzüyle kaplanmış durumda” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 16 Aralık, 2013). İkinci fotoğraf hakkında Black&White adlı eleştirmen de, fotoğrafta baba ve çocuğu olarak algılanan iki kişinin merkezi bir kompozisyona oturtulmuş olduğunu ve fotoğrafın tamamında bir Rönesans perspektifi anlayışı görüldüğünü ve ön tarafta bırakılan koyu bölgenin alanının, fotoğraftaki diğer alanlara göre baskın olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). Elephant adlı izleyen, Mm’in üçüncü fotoğrafında yer alan karakterlerin kompozisyon içindeki hareketlerini ise şöyle değerlendirmiştir: “Üç kişilik bir aile olabilir ve kız çocuk, anne babasının olduğu yerden koşarak uzaklaşıyor ya da bir kavga anı olabilir ve küçük kız bu durumdan tiksiniş ve ortamdan uzaklaşmak istemiş olabilir. Hareket ve anlam dolu bir fotoğraf” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 1 Ocak, 2014). Son olarak, Black&White adlı eleştirmen, Mm’in dördüncü fotoğrafında kompozisyonu oluşturan öğeleri şu şekilde değerlendirmiştir: “Fotoğrafın içeriğinde yer alan çift sonsuzluğa doğru uzanmıştır ve bu sonsuzlukta tonalite olarak açık mavi renkte olan gökyüzü izleyicide optimist bir düşünce oluşturmaktadır”. Bunun yanında, Black&White’in fotoğrafın kompozisyonuyla ilgili bir de önerisi olmuştur: “(...) fotoğrafın üst rafında bulunan ve gökyüzünü temsil eden bölge kesilerek kadrajdan atıldığında ve görüntü rasyosu 2:3’e indirildiğinde daha doğru bir kadraj elde edilebilirdi” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013).

Bunun yanında, fotoğraflar yan yana yer aldıklarında, birbirleriyle ilişkili olarak da bir kompozisyon oluşturdıkları belirtilmiştir. Rodinal ve Turuncu adlı eleştirmenler, Mm’in fotoğraflarının birbirini bütünleyen bir özelliği olduğuna dikkati çekmişlerdir. Turuncu, fotoğrafların bu özelliğini şöyle ifade etmiştir: “mm’in her bir fotoğrafı, bana kısa bir hikâyenin parçası gibi göründü” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013). Rodinal ise, aynı özelliği şu şekilde ifade etmiştir: “Bütün seri aynı teknikle, aynı mekânda ve benzer hava koşullarında çekildiği için, bu fotoğrafları ardışık ve birbirine bağlı olarak (bir cümle oluşturan dört kelime gibi)

algılama eğiliminde oldum” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014).

Çıtçıtlibody’nin fotoğrafları da kompozisyon özellikleri açısından, eleştirmenler ve izleyenler tarafından ele alınmıştır. Turuncu adlı eleştirmen, Çıtçıtlibody’nin birinci fotoğrafında yer alan merkezdeki çaycı figürüyle arka fonun ilişkisine ve bunun yarattığı etkiye değinmiştir:

Bu tür fotoğraflarda, arka fonu görmeyi tercih ederim. Çünkü basit bir figür olan çaycı yeteri kadar güçlü değil (...) Karar anı iyi; ama çerçevenin arka fonu nedeniyle hikâye zayıf. Bu tür fotoğraflarda atmosfer en önemli öğelerden biridir. Ancak bu karede, sisli arka fon, hikâyeye hiçbir şey katmıyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 4 Ocak, 2014).

Turuncu’nun yorumuna benzer şekilde, Black&White adlı eleştirmen de, merkezdeki karakter ve arka plân ilişkisine odaklanmıştır: “Portrenin hem arkasında bulunan diğer figürler ters ışığında vermiş olduğu dramatik etkiyle uyum sağlamış. Ancak öndeki portrenin hemen boyun kısmına denk gelen figür, portrenin formunu bozmuş” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). Becomeone adlı izleyen de merkezdeki figürün çok net görülmemesini arka plândaki figürlerle ilişkili olarak değerlendirmiştir: “Doğru zamanlama. Sadece çayı alanın perdelenmiş olması eksiği karenin. Çünkü tüm yüzler ters tarafta. Kadraja girseydi, muhtemelen bize bakan yüzüyle diğerlerini dengeleyecekti” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 3 Ocak, 2014). Becomeone, bu yorumunda, fotoğraftaki figürlerin biçimsel düzenlemesinden çok, bakışlarının uzamsal kompozisyon üzerindeki etkisine değinmiştir. Elephant adlı izleyen de aynı fotoğrafta merkezde yer alan figür olan çaycı ve arka plândaki karakterlerin ilişkisine ve fotoğrafa kattığı anlama değinmiştir: “(...) çaycı olduğu anlaşılan biri, bir bardağı alıyor ya da bırakıyor; ancak, arka fon oldukça ilgi çekici. Bazıları uyuyorlar ya da kendilerine özgü bir şekilde yürüyorlar; bu da ana karaktere bir yardımseverlik ve iyi niyet duygusu veriyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 1 Ocak, 2014). Rodinal adlı eleştirmen ise, diğer yorumculardan farklı olarak, alan derinliği ve aydınlatmanın etkisiyle, bu fotoğrafta

çaycıya değil; çay tepsisine odaklanıldığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Eleştirmenlerin ve izleyenlerin, belgesel fotoğraf türüne ait olduğu düşünülen bu fotoğraf için, bir insan figürünün ön plânda yer almasına dair bir beklentiyle yorum yaptıkları ileri sürülebilir. Fotoğrafçının, çaycının başını çevirmesini beklememesiyle ilgiyi çay tepsisine çekmeye çalıştığı ya da sadece insan figürlerinin merkezde olmasına dair yerleşik beklentiyi kırmaya çalıştığı ileri sürülebilir.

Çıtçıtlibody'nin üçüncü fotoğrafı için de Vivian Maier ve Becomeone adlı katılımcılar, fotoğrafın kendinden önce ve sonra gelen diğer fotoğraflarla yer alması gerektiğine; diğer deyişle fotoğraflar arası kompozisyona işaret etmişlerdir. Vivian Maier, “bu fotoğrafın ana konuyu destekleyen diğer fotoğraflara ihtiyacı” olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 15 Ocak, 2014). Çıtçıtlibody'nin dördüncü fotoğrafıyla ilgili ise, Rodinal adlı eleştirmen, arka fonla ana karakterin birbirini destekleyen ilişkisine ve ana karakterin fotoğrafçıyla/izleyenle kurduğu göz temasına değinmiştir: “(...) arka fondaki görsel ipuçları, karakterin giyim şekli ve fotoğrafçıyla göz teması kurma şekli, kareyi hikâye yönünden zenginleştiriyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Rodinal'ın yorumuna benzer şekilde, Elephant adlı izleyen de, arka fon ile merkezdeki karakterin ilişkisini ve bu karakterin bakışının anlamını yorumlamıştır: “Arka fondaki sarı ışık ve eğreti çatı yapıları, ince, kırılğan, seksi, endişe ve belirsizlik dolu ana karakter için sıcak ve mütevazî bir ortam oluşturuyor. Sakatlanmış kolunu kısmen gösteren bu kadın, kaderine de endişe ve belirsizlikle bakıyor” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 1 Ocak, 2014).

Ziya Özkedi'nin fotoğraflarının kompozisyon özellikleri de farklı açılardan ele alınmıştır. Turuncu adlı eleştirmen, birinci ve üçüncü fotoğrafı birbiriyle tematik ilişki içinde değerlendirmiştir: “Bu fotoğraflara ard arda baktığımda, insan hayatındaki iki otoriteyi algılıyorum”. Buna ek olarak, her bir fotoğrafta üç figürün yer almasının anlamı güçlendirdiğini belirtmiştir: “Her karede, üç yüz var. Bu durum, her bir görüntüyü güçlendiriyor. Üç, güçlü olan ve uygun olan bir şeyi temsil eder” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 6 Ocak, 2014). Ziya Özkedi'nin ikinci fotoğrafı için ise, Black&White adlı eleştirmen, fotoğraf mekânındaki

duvar kağıtlarının çizgisel etkisinin izleyenin, mekânı daha iyi algılamasını sağladığını belirttikten sonra, mekân ve fotoğraftaki karakter arasındaki ilişkiye değinmiştir: “Fotoğrafçı, mimari fotoğrafın diğer bir handikapı olan mekânın boyutu hakkındaki belirsizliği, fotoğraf içine yerleştirdiği bir canlı modelle yok etmiş ve bu modelle mekânın boyutu hakkında bilgi vermiş” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). Becomeone adlı izleyen ise, aynı fotoğraf hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: “Fotoğrafi diklemesine ortadan kestiğimizde, ayna simetrisini bozan tek şey modelin yatıyor olması. Bu da zekice bir kontrast sağlamış” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013). Stalker adlı izleyen ise duvar kağıtlarındaki çizgilerin ve tavandaki lambanın dikey; diğer yandan, kanepenin ve modelin yatay oluşuyla kompozisyon anlamında zıtlıkların olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014). Üçüncü fotoğrafta yer alan üç karakterin bakışını, uzamsal kompozisyon ve ortaya çıkan anlam açısından, Elephant adlı izleyen şöyle değerlendirmiştir: “Üç bakışın yönü, fotoğrafa gerçekten ilginç bir kompozisyon duygusu vermektedir. Soldaki ilk kişi, gerçekten ne olup bittiğini bilen tek kişi gibi görünmektedir” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 14 Ocak, 2014). Son olarak, dördüncü fotoğrafın mekân-özne ilişkisini ele alan Becomeone şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Soğuk renkleri fon alan sıcak renklerden bir özne. Bu kare her ortamda dikkat çeker bu haliyle” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013).

Eleştirmenlerden ve izleyenlerden bir kısmı, Haliç’in fotoğraflarının kompozisyon özelliklerine değinmişlerdir. Rodinal adlı eleştirmen, Haliç’in birinci fotoğrafının, bir aile enstantane fotoğrafı olduğunu belirterek kompozisyonun da plânlı olmadığını ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). İkinci fotoğraf için Black&White adlı eleştirmen, kullanılan tele objektifin etkisiyle ön mekân ve fonun birbirine yaklaştığını ve alan derinliğinin azalmasıyla da öndeki iki karakterin netsiz (flu) olarak görüldüğünü belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Aralık, 2013). Haliç’in üçüncü fotoğrafı için ise, yine Rodinal adlı eleştirmen, fotoğraftaki mekânın içinde ve dışında yer alan karakterlerin arasındaki ilişkiyi, fotoğraf kompozisyonu dahilinde şöyle yorumlamıştır:

Tamamen farklı olan iki dünya, iç ve dış, birbirlerinden çok az uzaklıktalar ve birbirlerinin alanına geçmek için onları tutan hiçbir şey yok. Ancak, karakterler rastgele seçilmiş ve görüntüdeki mimari dizge bozulmuş. Daha iyi bir hizalama, mekânın daha iki boyutlu görünmesini sağlardı” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014).

Haliç’in dördüncü fotoğrafında yer alan karakterin ve grafik çizgilerin fotoğraf kompozisyonuna katkılarını, Turuncu ve Rodinal adlı eleştirmen farklı şekillerde ele almışlardır. Turuncu’nun yorumu şöyle olmuştur:

Yürüyen kadın, ortama sıcaklık katıyor; ancak yeterli değil. Grafik çizgiler sadece çerçeve içinde değil; aynı zamanda insan zihnini de çağrıştırıyor. Bakın, kadın beyaz çizgiyi ısrarlı bir şekilde takip ediyor. Kemerini ve çantasının bandı, diğer çizgilerle uyum içinde (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 4 Ocak, 2014).

Rodinal adlı eleştirmen ise, kompozisyonun genişliğinin, fotoğrafın çekiciliğini azalttığını ileri sürmüştür:

Aşırı geniş olan kompozisyon, bize birçok ilgi çekici olmayan detay göstermektedir; bu durum birkaç ilginç detayın da bütün gücünü ortadan kaldırmaktadır; kızın görülmeyen elleri ve yürüyüş yolundaki ok işareti. Daha dar (gerçekten daha dar demek istiyorum), kırpma (aslında yakınlaştırma), bu fotoğrafı Martin Parr ya da Elliot Erwitt’in fotoğraflarına benzer şekilde sürreal, espirili bir ana dönüştürerek kurtarabilirdi (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014).

Eleştirmenlerin ve izleyenlerin fotoğraf kompozisyonunu oluşturan unsurlar arasında sayılan “içerik, renk, uzamsal düzenleme, aydınlatma” öğeleri arasından, fotoğrafta özellikle öne çıkan özelliklere ya da kendi dikkatlerini çeken özelliklere değindikleri görülmüştür. Bu dönemde, katılımcılara yönelik herhangi bir yönlendirme olmadığı için, katılımcıların her bir unsura tek tek değinmek yerine, fotoğraflarda, kendilerine göre önemli gördükleri unsura odaklandıkları görülmüştür.

Bu dönemdeki fotoğrafların estetik özelliklerinin, izleyenlerde, Bolla'nın (2012: 27) belirttiği gibi farklı *duygulanım* tepkilerine yol açtığı görülmüştür. Örnek vermek gerekirse, Turuncu, bu dönemde Mm'in paylaştığı fotoğrafların hoşuna gittiğini belirtmiştir: “(...) bu tür hikâyeler/duygular ebedidir. Bu yüzden, bu dört fotoğraf hoşuma gitti” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 25 Ocak, 2013). Rodinal adlı eleştirmen ise, bu fotoğraflara duyduğu olumlu duyguyu daha farklı şekilde ifade etmiştir: “Çok temiz ve çok melankolik; sanki fark edilmeden göçüp gidecek birinin gözlerinden çekilmişçesine. Sevdim bu fotoğrafları” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Stalker adlı izleyen de, bu fotoğraflardaki gizemi sevdiğini ortaya koymuştur: “Bir ailenin, çocuğun, birlikteliğin, temsilin ve gerçekliğin belirsizliği/esrarengizliği. Bu duyguyu sevdim” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Bu katılımcıların üçü de fotoğrafları sevdiklerini belirtmiş; ancak birbirlerinden farklı şekilde gerekçelendirmişlerdir. Diğer fotoğrafçı katılımcı olan Çıtcıtlıbody'nin özellikle üçüncü fotoğrafına yönelik duygusal tepkilerin, Elephant adlı izleyenin tepkisi dışında, ortaklaştığı söylenebilir. Bu fotoğraf, katılımcılar tarafından “dramatik”, “dokunaklı”, “sinir bozucu”, “yaralayıcı”, “rahatsız edici”, “irite edici”, “etik dışı”, “çarpıcı” gibi sıfatlarla tanımlanmıştır. Bu yorumlara karşılık, Elephant adlı izleyenin tepkisi ise oldukça olumludur ve fotoğraf karşısında duyduğu heyecanı ünlem işaretiyle göstermiştir: “Ne kadar çarpıcı bir gerçeklik gösterisi! Bu an eşsiz; hareket ve kırılganlıkla yüklü” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 1 Ocak, 2014). Daha önce de belirtildiği gibi, bu tepki, Elephant'ın yorum yaparken “kibar” olmaya çalışmasıyla ve başka bir kültürden gelmesiyle açıklanabilir.

Ziya Özkedi'nin ikinci fotoğrafına ise katılımcıların birbirine yakın tepkiler verdiği görülmüştür. Bu fotoğraf, mekân ve kompozisyon açısından, Vivian Maier adlı eleştirmen tarafından “ilginç” ve “etkileyici”; Black&White adlı eleştirmen tarafından mimari fotoğrafın iyi bir örneği; Becomeone adlı izleyen tarafından “zekice” tasarlanmış ve “çok başarılı” ve Elephant adlı izleyen tarafından da kompozisyon ve aydınlatma tekniği açısından “mükemmel”, “inanılmaz” şeklinde tanımlanmıştır. Haliç'in fotoğraflarına yönelik tepkilerin ise farklılaştığı görülmektedir. Örneğin, Haliç'in ikinci fotoğrafı, Rodinal adlı eleştirmen tarafından, “sıradan” olarak tanımlanmasına karşılık, Elephant tarafından “çok canlı”, “samimi” gibi sıfatlarla

nitelendirilmiştir. Becomeone adlı izleyen de, Rodinal’ın yorumuna benzer şekilde, bu fotoğraftaki görüntünün yaygınlığına vurgu yapmıştır: “Her fotoğrafçının portfolyosunda olması zorunlu bir kare. İstiklâl Caddesi’nde tramvay” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Bunun yanında, Haliç’in dördüncü fotoğrafındaki kompozisyon, Turuncu adlı eleştirmen tarafından “sıkıcı” olarak nitelendirilirken; Becomeone ve Stalker adlı izleyen katılımcılar tarafından “insan sıcağı”na ve “yola saplanmak” gibi kavramlara vurgu yapılarak “güzel” olarak tanımlanmıştır.

Fotoğrafların estetik özelliklerinin toplamının yarattığı *duygulanım* tepkilerine verilen bu örnekler, katılımcıların fotoğraflara yönelik öznel çıkarımlarıdır. Fotoğrafların bağlamının belirsiz olduğu bu dönemde, verilen tepkilerin de bu duruma ve elbette ki katılımcıların kişisel özelliklerine göre çoğunlukla farklılaştığı görülmüştür. Diğer yandan, Çitçitlibody’nin üçüncü fotoğrafı gibi “çarpıcı” ve “kışkırtıcı” fotoğraflarda ise, tepkilerin genel olarak ortaklaşması dikkati çekmiştir. Bu fotoğrafta, fotoğrafçının konusuna “farklı” bir şekilde yaklaşmasının, neredeyse her katılımcıyı yorum yapmaya teşvik ettiği söylenebilir.

4.4.2. İkinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması

Bu bölümde, Gillian Rose’un (2012), görüntü (*image*) başlığı altında gruptadığı sorularının, katılımcılar tarafından ne şekilde cevaplandığı saptanacak ve ulaşılan bulgular değerlendirilecektir. Aşağıdaki tabloda, Gillian Rose’un (2012: 346-47), görüntü başlığı altında önerdiği soruların toplamı görülebilir.

Tablo 17. Görüntüyle (Image) İlgili Sorular (Rose, 2012: 346-47)

1. Ne gösterilmektedir? Görüntünün öğeleri nelerdir? Bu öğeler nasıl düzenlenmiştir?
2. Maddi formu nasıldır?
3. Bir serinin parçası mıdır?
4. Bu görüntüde izleyenin dikkati nereye (hangi noktaya) çekilmektedir? Neden?
5. Görüntü, nasıl bir bakış noktasından (vantage point) çekilmiştir?
6. Görüntüyü oluşturan öğeler arasında görsel olarak kurulan ilişkiler nelerdir?
7. Renkten nasıl yararlanılmıştır?
8. Görüntünün teknolojisi konuyu (anlamı) ne şekilde etkilemiştir?
9. Görüntü, hangi tür/türler kategorisine dahil edilebilir? Örneğin, belgesel, pembe dizi ya da melodram mıdır?
10. Bu görüntü, türünün özelliklerini ne derece taşımaktadır?
11. Bu görüntü, türünün özelliklerine eleştirel bir yorum getirmekte midir?
12. Görüntünün farklı bileşenleri hangi anlamlara işaret etmektedir?
13. Ne tür bilgiler ortaya konulmaktadır?
14. Kime (kimlere) ait bilgiler bu temsil dışında tutulmuştur?
15. Bu görüntünün öznesine bakışı özneyi güçten yoksun bırakmakta mıdır?
16. Bu görüntüyü oluşturan öğeler arasındaki ilişkiler değişken midir?
17. Bu görüntü, çelişkili bir görüntü müdür?

Bu gruptaki soruların, bir görüntünün öncelikli olarak kompozisyon öğelerinin ve daha sonra kullanılan teknolojinin ve toplumsal alanın anlamlandırılmasına yönelik olduğu

görülmektedir. Bu soruların büyük çoğunluğu, fotoğrafların değerlendirilmesinin ilk aşamasına yönelik olduğu düşünüldüğü için, eleştirmenlere “I. grup sorular” başlığı altında duyurulmuştur. Bu sorulardan, fotoğrafların maddi formuna dair olan ikinci sorunun, bütün fotoğraflar İnternette (ekranda) görüldüğü için, sorulmasına gerek duyulmamıştır. Bunun yanında, fotoğrafların bir serinin parçası olup olmadıklarının sorulduğu 3. soru ise fotoğrafçılara yöneltilip onlardan alınacak bilgiye göre değerlendirileceği için ve izleme süreciyle ilgili olan soru listesinde seri fotoğraflarla ilgili olan diğer soruyla birlikte ele alınmasının daha uygun olacağı düşüncesiyle “I. grup sorular” listesinde sorulmamıştır. Bunun dışında, 12., 13., 14. ve 15. sorular fotoğrafçılara daha sonra sorulmak üzere “II. grup sorular”a dahil edilmiş; 16. ve 17. sorular ise, görsel öğeler arasındaki ilişkinin sorulduğu sorunun devamına eklenerek eleştirmenlere yönelik “I. grup sorular” listesinde sorulmuştur. Web sitesi üzerinde ilân edilen eleştirmenlere yönelik “I. grup sorular”, çalışmanın “IV. Aşama: web sitesi üzerindeki çalışmalar” bölümünde görülebilir.

Fotoğrafçıların bu dönemde paylaştığı fotoğraflarla ilgili eleştirmenlerin sorulara verdikleri cevapların ve bu sorular üzerinden yaptıkları değerlendirmelerin, fotoğrafın teknoloji, kompozisyon ve toplumsal alan konularını kapsayarak fotoğrafın değerlendirmesinin ilk aşamasını teşkil ettiği ileri sürülebilir. Vivian Maier’in Mm’in bu dönemde paylaştığı fotoğraflarla ilgili cevaplarına bakıldığında, fotoğrafların tek tek, birbirleriyle ilişkili olarak ve fotoğraf bütünüünün seri olarak yarattığı anlam öne çıkmaktadır. Vivian Maier, öncelikle, fotoğraflarla ilgili genel bir biçimsel özellik olarak, fotoğrafların “balık gözü objektifle” çekildiğine vurgu yapmıştır (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 24 Mart, 2014). Fotoğrafçının bu seride kullandığı dairesel çerçeve, balık gözü objektif yanılsaması yaratmıştır. Aslına bakılırsa, fotoğrafçı kendisinin de belirttiği gibi, bu seride balık gözü objektif kullanmamıştır: “fotoğraflar balık gözü lensle çekilmedi "vivian maier", balık gözü özellikle kenarlara doğru çok fazla distorsiyon yapar malum ve burada o distorsiyon yok. dairevi kadraj sizi yanılttı sanırım” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 24 Mart, 2014). Bunun yanında, Vivian Maier, serinin genelinde “kentsel dönüşüm” meselesinin ele alındığını ve bu şekilde, bu meselenin çelişkilerine işaret edildiğini ileri sürmüştür: “Kentsel dönüşüm iyi midir kötü müdür? rant mıdır değil midir? sorularına yanıt aramakta gibidir fotoğrafçı” (www.levfun.com

üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 24 Mart, 2014). Renk unsurunun ise, serinin genelinde, çeliğin soğuk grisi ve beşinci fotoğraftaki kamyonun mavisi dışında, fotoğraf serisinde önemli bir kompozisyon bileşeni olmadığını ortaya koymuştur. Vivian Maier, seriyi, belgesel fotoğraf türüne yakın bulmakla beraber, fotoğrafçının niyetinin bu konuda belirleyici olduğunu ve “balık gözü açısı”nın da belgesel türüne farklı bir yorum getirdiğini ileri sürmüştür. Hatta, günümüzde kategorilerin yavaş yavaş çöktüğüne tanıklık ettiğimizi ve bu serinin bu durumu örneklediğini belirtmiştir. Vivian Maier, serinin ikinci fotoğrafında yer alan ağaçların, genel temaya, diğer deyişle, “kentsel dönüşüm” fikrine bir zıtlık içinde ayakta kaldıklarının gösterildiğini belirtmiştir. Üçüncü fotoğraftaki kepçenin kazıcısının ise, modernizmi ve gücü temsil ettiğini; kepçenin arkasında görülen bina yıkıntısının olayın kendisini gösterdiğini ve bu öğeler arasındaki ilişkinin anlatımı güçlendirdiğini ortaya koymuştur. Dördüncü fotoğrafta da, Vivian Maier’in, fotoğrafı oluşturan öğeler arasındaki ilişkiyle beraber bakışın uzamsal düzenlemesine dikkati çektiği görülmektedir: “(...) izleyici, önce binaya daha sonra gökdelene ve en son da insana doğru kat edecek bir yol ile fotoğrafa bakmaktadır” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 24 Mart, 2014). Fotoğrafın, binanın altından, aşağıdan bir bakış açısıyla çekildiğini belirtmiş; ancak, bu tercihin izleyicinin bakışına olan etkisine değinmemiştir. Diğer yandan, Vivian Maier, bu fotoğrafla bir önceki fotoğraf arasındaki ilişkiye değinerek, seri içindeki fotoğrafların birbirleriyle ilişkili olarak yarattığı kompozisyona işaret etmiştir. Bir önceki fotoğraftaki “mekanik görüntünün yanında balyoz vuran insan” imgesinin, kentsel dönüşümün çelişkisini etkili bir şekilde anlattığını ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 24 Mart, 2014). Beşinci fotoğrafta da öğelerin düzenlenmesine ve bu düzenlemenin izleyici bakışına olan etkisine vurgu yapmıştır. Serinin son fotoğrafında ise, dikkati çeken yorum, bu fotoğrafın tek başına anlamlı bulunmamasına; ancak, seri içinde bir anlam kazanmasına işaret edilen yorumdur. Fotoğraftaki çok katlı bina, bir önceki fotoğraflarda ortaya konulan “henge”nin vardı “çirkin” sonuç olarak yorumlanmıştır.

Turuncu’nun Mm’in fotoğrafları üzerine yaptığı değerlendirmeler, Vivian Maier’in değerlendirmeleriyle genelde örtüşmekle beraber farklılıklar da içermektedir. Turuncu da Vivian Maier gibi, fotoğraflarda yer alan öğeler arasındaki ilişkilere değinmiştir. Fotoğraflarda alttan bakış açısı kullanılmış olduğunu belirtmiş; ancak, bunun yarattığı

etkiye sadece üçüncü fotoğrafta işaret etmiştir: “Yine alttan bakılmış, yakın olduğu için de izleyicinin kafasına çarpacak gibi geliyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 7 Mart, 2014). Vivian Maier’in de, Turuncu’nun da genel olarak kullanılan bakış noktasının fotoğraf tekili ve serisi içindeki anlamına değinmemesinin nedeni, sorunun devamında bunun sorulmamış olmasıdır, denilebilir. Dolayısıyla, kullanılan bakış açısının izleyen üzerinde ve fotoğrafın genel anlatımında nasıl bir etki yarattığına dair bir sorunun, bakış açısıyla ilgili sorunun devamına eklenmesi gerektiği düşünülmektedir. Bunun yanında, Turuncu’nun, fotoğrafta kullanılan öğeler arasındaki ilişkinin değişken (*unstable*) olup olmadığına dair soruya verdiği cevaplarda, fotoğrafta yer alan öğelerin, fotoğraf dışı, “gerçek” varlıklarını düşünerek cevap verdiği görülmüştür. Örneğin, birinci fotoğraftaki öğeler için şöyle bir yorum ortaya koymuştur: “Bu öğeler arasındaki ilişki doğrudan gösterilenler itibariyle baktığımızda değişken, yani paravan da hurda demirler de bina da fotoğraftaki konumunda bugün var yarın yok” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Mart, 2014). Diğer yandan, fotoğraftaki öğeler arasındaki ilişkinin değişken olup olmadığının sorulduğu bu soruyla, doğrudan fotoğrafın öğeleri arasındaki kompozisyonun, farklı bakışlara ve okumalara neden olabilecek şekilde birden fazla uzamsal düzenleme içerip içermediğinin sorulduğu düşünülmektedir. Turuncu, renk kullanımının, fotoğraf serisinin anlamını destekler şekilde, soğuk ve itici tonlarda olduğuna ve özellikle de beşinci fotoğrafta kullanılan renkler arasındaki uyuma ve zıtlığa işaret etmiştir. Turuncu da Vivian Maier’in yorumuna benzer şekilde, bu serinin “deneysel belgesel” türünde olduğunu; diğer bir ifadeyle, alışıldık belgesel yaklaşımla beraber fotoğrafçının biçimsel arayışının söz konusu olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Mart, 2014). Bu değerlendirmelere ek olarak, Turuncu, serinin “barış” temasıyla doğrudan bağlantılı olmadığını ileri sürmüştür: “ (...) bu serinin BARIŞ temasıyla ilişkisini kurabilmem için hayli dolayımli akıl yürütmelere ve oldukça zorlanmış rasyonellere ihtiyacım olacak” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 7 Mart, 2014). Turuncu’nun bu yorumuna karşılık, fotoğrafların yaratıcısı Mm ise şöyle bir cevap vermiştir:

“oldukça zorlanmış rasyoneller”e gerek yok; istanbul, türkiye insanının yaşadığı kent / kültür ve geçmişi / mirası ile ne derece barışık olduğuna ilişkin bir dikkat çekme söz konusu. barış içinde olmadığınız şeyi yok

edersiniz, biz de kentimizi, kültürümüzü, mirasımızı kentsel dönüşüm denilen rezil rant süreci aracılığı ile yok ediyoruz. umarım barış deyince ‘beyaz güvercin’ beklenmiyordur...” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 7 Mart, 2014).

Rodinal’ın Mm’in fotoğrafları üzerine yaptığı değerlendirmelere bakıldığında ise, daha önceki iki eleştirmenin yorumlarına kimi yerlerde benzediği, kimi yerlerde farklılaştığı görülmüştür. Rodinal, fotoğraflardaki öğeler arasındaki ilişkilerin doku farklılıklarına, mesafeye bağlı olarak zayıflayan ton değerlerine, perspektif etkisine dayalı olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında, öğeler arasındaki ilişkilerin, birinci ve ikinci fotoğrafta değişken olduğunu; diğer bir deyişle, farklı okumalara ve çağrışımlara olanak tanıdığını ileri sürmüştür. Çağrışımların değişken olabileceğine dair birinci fotoğrafta ilgili yorumu şöyle olmuştur: “ (...) hurdanın yani hafriyatın perdenin arkasında, korumalı alanda olduğu düşünülebilir. Oysa apartman da o taraftadır. Bu durumda perde hangi iki alanı ayırıyor? Fotoğrafçı içeride mi, dışarıda mı?” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 8 Mart, 2014). Diğer fotoğraflarda ise, çağrışımların net ve tek yönlü olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla, Rodinal’ın sorunun amacına uygun yanıt verdiği düşünülmektedir. Bunun dışında, eleştirmen, Vivian Maier’in de belirttiği gibi, seride rengin önemli bir unsur olmadığını ifade etmiştir. Fotoğrafın tür olarak ise, temelde “an fotoğrafı olmakla birlikte, dairesel çerçeve ve serinin ortak tavrı nedeniyle kavramsal” fotoğraf kategorisine dahil edilebileceğini ileri sürmüştür. Turuncu’nun da belirttiği gibi, fotoğrafçının kullandığı dairesel çerçeve, fotoğrafçının konuya biçimsel yorumu olmakla beraber aynı zamanda izleyiciyi “bir dikizci ya da keskin nişancı gibi saldırgan ve mesafeli bir konuma” yerleştirmektedir. Son olarak, Rodinal’ın fotoğraf serisinin temayla ilişkisine dair değerlendirmesi de diğer katılımcıların yaklaşımlarından farklı olmuştur: “Barış teması ile ters yönden, ironik bir bağ kurulması da çok iyi bir fikir” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Mart, 2014).

Son olarak, Black&White’in Mm’in fotoğrafları üzerine yaptığı değerlendirmelere bakıldığında, diğer eleştirmenlerin yorumlarından genel olarak farklı olduğu görülmektedir. Öncelikle, Black&White, Mm’in fotoğraf serisindeki fotoğrafları seri olarak değil; tek tek değerlendirmiştir ve birinci, üçüncü ve beşinci fotoğrafları

değerlendirmiştir. Bu yaklaşımın sonucu olarak da, birinci fotoğrafın türünün “kurgu/deneysel” ; üçüncü fotoğrafın türünün “belgesel” ve beşinci fotoğrafın türünün de “doğrudan/belgesel” olduğunu ifade etmiştir. Bu kategorileştirmeye bakıldığında, Black&White’in yorumunun, diğer eleştirmenlerin cevabıyla örtüştüğü görülmektedir; ancak, yine de, serinin türü ortaya konulurken fotoğrafların toplu olarak değerlendirilmesinin daha doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir. Bunun dışında, Black&White, fotoğraflarda kullanılan alt açının fotoğrafta yer alan objeleri yüceltici bir etkisi olduğuna değinmiştir. Fotoğraftaki öğeler arasındaki ilişkilerin değişken olup olmadığına dair soruya verdiği cevaptaysa, öğeler arasındaki ilişkiye değil; öğelerin doğrudan kendisine odaklanmıştır: “(...) değişkendir, çünkü uniform saç metalle birbirinin içine geçmiş demirler değişkenlik sunmaktadır” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Mart, 2014). Buna ek olarak, fotoğrafın çelişkili bir görüntü sunup sunmadığı sorusuna da, yine eleştirmenin, fotoğraftaki öğelerin kendisine odaklanarak cevap verdiği görülmüştür: “Evet çünkü 2 farklı metal çeşidi vardır” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 7 Mart, 2014). Bu soruyla, öğelerin maddesel çelişkilerinden çok, anlamsal çelişkilerinin soruşturulmaya çalışıldığı düşünülmektedir.

Haliç adlı fotoğrafçının fotoğraflarıyla ilgili Vivian Maier’in değerlendirmelerine bakıldığında, öncelikle fotoğrafların seri olmadıkları için tek tek değerlendirildiği görülmektedir. Vivian Maier, genel olarak fotoğraflarla barış teması arasında ilişki kuramadığını ve dolayısıyla, bu durumun anlamlandırma sürecini de olumsuz etkilediğini dolaylı olarak belirtmektedir. Haliç adlı fotoğrafçı ise, bu fotoğrafları İngilizce “peace” kelimesinin karşılıklarından olan “huzur” temasını düşünerek paylaştığını ifade etmiştir. Ancak, diğer birçok katılımcı gibi Vivian Maier de, fotoğrafları Türkçe “barış” kelimesinin ilk anlamıyla ilişkilendirmeye çalışmıştır. Vivian Maier, fotoğrafların her birinin kompozisyonlarını oluşturan öğeleri, renk kullanımının etkisini ve türlerini belirtmiştir. Birinci fotoğrafla ilgili olarak, Vivian Maier, rengin, kırmızı olmasından ve kültürel olarak fotoğraftaki “aşk” temasını desteklemesinden dolayı dikkati çektiği, görsel öğelerin dengeli şekilde düzenlendiği ve tür olarak “doğrudan fotoğraf” olarak nitelendirilebileceği tespitlerinde bulunmuştur. Diğer fotoğrafların da sırasıyla, manzara fotoğrafı, doğrudan fotoğraf, an fotoğrafı ve tanıtım ya da gezi fotoğrafı olduğunu belirtmiştir. Eleştirmen, fotoğraflarda genel olarak

görsel öğeler arasındaki uyuma; özellikle renk unsurunun baskın bir öğe olarak uyum yaratmak için kullanıldığına değinmiştir. Farklı olarak, dördüncü fotoğrafta, fotoğraftaki köpek ve duvar yazısı arasındaki ironik ilişkinin, bir “an fotoğrafı” olarak tanımlanan bu fotoğrafta doğru bir şekilde kurulduğunu belirtmiştir. Ayrıca, bu fotoğrafın mesajının, “son dönemlerde gündemden düşmeyen hayvanlara işkence haberlerine bir cevap niteliği” taşıdığını ortaya koymuştur (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 27 Mart, 2014).

İkinci olarak, Turuncu adlı eleştirmenin Haliç’in fotoğrafları üzerine yaptığı değerlendirmelerin büyük oranda, Vivian Maier’in ortaya koyduğu yorumlarla örtüştüğü görülmektedir. Turuncu, kendi altyapısına yakın bulduğunu belirttiği birinci ve dördüncü fotoğrafı değerlendirmiştir. Eleştirmen, bu fotoğrafların, barış temasıyla ilişkisine değinmemiştir. Diğer yandan, iki fotoğrafın görsel öğelerinin kompozisyonuna, öğeleri arasındaki ilişkilerin değişken olduğuna ve fotoğrafların türünün doğrudan fotoğraf olduğuna değinmiştir. Öğeler arasındaki ilişkilerin değişken olması, farklı okumaların mümkün olduğu anlamına gelmektedir; ancak, Turuncu söz konusu farklı okumalara dair herhangi bir örnek sunmamıştır (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Nisan, 2014).

Üçüncü olarak, Rodinal adlı eleştirmenin Haliç’in fotoğrafları üzerine yaptığı değerlendirmelerin, daha önceki iki eleştirmenin yorumlarıyla kimi yönleriyle örtüştüğü kimi yönleriyle farklılaştığı görülmektedir. Eleştirmen, Haliç’in birinci fotoğrafında, fotoğrafçının, fotoğraftaki öznenin kedi olduğuna dair ifadesine karşılık, genç bir kadını iç çamaşırları içinde gösteren başka bir fotoğrafın belirgin olduğunu; dolayısıyla, bu fotoğrafın özne olarak algılandığını belirtmiştir: “Her ne kadar fotoğrafçı öznenin altta yer alan kedi olduğunu söylese de, bu kedi (...) fotoğrafta son olarak fark ediliyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 21 Mart, 2014). Buna ek olarak, diğer eleştirmenlerin yorumlarında olduğu gibi, görsel öğelerin düzenlenmesine değinmiştir. Ayrıca, görsel öğelerin formları arasındaki grafik ilişkiye ve görsel öğelerin düzenlenmesinin ardındaki anlama işaret etmiştir: “Kedinin doğallığı, umursamazlığı, rahatlığı ile iç çamaşırındaki panter (yani kedi) kürkü deseninin yapaylığı, bu yapaylığın özel bir gün için sunuluyor olması tüketim kültürüne bir eleştiri olarak geliyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 21 Mart, 2014). İzleyen

bakışına dair de şöyle bir tespitte bulunmuştur: “Bir fotoğrafta, varsa ilk önce yazıyı okumak bir koşullanmadır. Yüze bakmak ise içgüdüselidir” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 21 Mart, 2014). Rodinal, ayrıca, fotoğrafın teknolojisinin konuyu ne şekilde etkilediğine dair soruya, bir cep telefonu ile çekildiği bilgisi olduğunu ve bu seçimin “tüketim kültürü” olarak tanımlanan konuyla ilişkili görülebileceğini belirtmiştir. Ancak, Haliç, bu dönemde paylaştığı bütün fotoğrafların sayısal fotoğraf olduğunu ifade etmiştir. Bu dönemdeki fotoğrafçılar arasında cep telefonu ile çekim yapmış olan sadece Mm’dir. Dolayısıyla, eleştirmenin, Haliç’i Mm’le karıştırmış olma ihtimali vardır. Son olarak, Rodinal, bu fotoğrafın “sokak fotoğrafçılığı” kategorisine dahil edilebileceğini ileri sürmüştür. İkinci fotoğrafta ise Rodinal’ın özellikle vurgu yaptığı konu, kullanılan dar açılı objektifin yarattığı etkidir: “Dar açılı bir objektif ile, basık perspektif oluşturulmuş, bu nedenle uzak-yakın değil, yukarı-aşağı ilişkisi belirginleşmiş (...) Dar açılı objektif, manzarayı minyatürleştirmiştir” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 30 Mart, 2014). Bu fotoğrafta da görsel öğeler arasındaki ilişkilerin değişken olmadığına; dolayısıyla da tek bir okumanın mümkün olduğuna işaret etmiştir: “Doğanın görkemi ve huzur kaynağı olması” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 30 Mart, 2014). Bu okumanın da, Haliç’in bu fotoğrafla ilgili site üzerinde paylaştığı açıklamayla örtüğü görülmektedir: “Hırçın bir doğada, fırtınalı ve huzursuz bir havada, huzuru (peace), dinginliği ve "sığınılacak bir yer" kavramını temsil ettiğini düşündüğüm tek başına bir ev...” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 30 Mart, 2014). Rodinal, üçüncü fotoğrafla ilgili de, görünenin ötesinde bir anlam oluşturma çabası olmadığından tek bir okumanın mümkün olduğunu, bunun da Vivian Maier adlı eleştirmenin de işaret ettiği gibi “anne şefkati/gururu, yavruların savunmasız, sevimli, muhtaç hali” olduğunu ortaya koymuştur. Ayrıca, eleştirmen bu fotoğrafın herhangi bir kategoriye dahil edilebilecek olgunlukta olmadığını ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 31 Mart, 2014). Rodinal, dördüncü fotoğrafta, ön ve arka plân kurgusunun bu fotoğrafta öne çıkan düzenleme şekli olduğunu belirtmiştir. Bunun dışında, yazının baskın olduğu bu fotoğrafta, farklı okuma ihtimalinin Türkçe bilmeyen izleyiciler için olabileceğini ileri sürmüştür. Ayrıca, bu fotoğrafın da ilk fotoğraf gibi doğrudan fotoğraf/sokak fotoğrafı kategorisinde düşünülebileceğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem

değerlendirmeleri, 31 Mart, 2014). Beşinci fotoğrafta ise eleştirmen, görsel öğeler arasındaki ilişkide “renk ve doku” farklılıklarının vurgulu olduğunu ve bu estetik unsurun “doğal olan ile insan elinden çıkmış olan arasındaki” ayrımı belirginleştirdiğini ileri sürmüştür. Buna ek olarak, bu fotoğraftaki öne çıkan çelişkinin “insan için hazırlanmış bir ortamda tek bir insan görünmemesi” olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 1 Nisan, 2014). Son fotoğrafta ise, dikkatin fotoğraftaki tahta perdeye çekilmesinin, fotoğrafın öğeleri arasındaki ilişkiyi değişken kıldığını; diğer bir ifadeyle, farklı okumaların mümkün olduğunu ileri sürmüştür:

Ev ve tahta perde arasındaki ilişki, özellikle de daha değersiz olan tahta perdenin (parmaklığın) net olması nedeniyle farklı okumalara açık. Tahtaların kesimi bir evin çatısını andırıyor. Bir eve mi özeniyorlar? (...) Ya da, çok daha değerli olan evi, görece derme çatma olan bu tahta perde koruyor. Bekçi ile beklenen arasındaki çatışma... Ya da çok çekici olan bir unsuru daha az çekici olan bir öncü kamufle mi ediyor? (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 1 Nisan, 2014).

Sonuç olarak, görsel öğeler arasındaki ilişkinin değişken olup olmadığına dair sorunun, Rodinal adlı eleştirmen tarafından doğru anlaşıldığı ve kendi kişisel çıkarımlarına dayandırdığı farklı okumalarını da detaylı bir şekilde ortaya koyduğu görülmektedir.

Dördüncü eleştirmen olan Black&White’in Haliç’in fotoğraflarıyla ilgili değerlendirmelerine bakıldığında, görsel öğelerin düzenlenmesine ve görsel unsurların, özellikle renk unsurunun estetik etkisine değinildiği görülmektedir. Diğer yandan, Black&White’in fotoğrafların her biri üzerine çağrışımsal yorumlar ortaya koymadığı görülmüştür. Eleştirmen, fotoğrafların hepsini belgesel fotoğraf olarak tanımlamıştır. Bunun yanında, birinci fotoğrafla ilgili yaptığı yorumda, Rodinal’in yorumuna benzer şekilde, fotoğraftaki “kedi”nin, fotoğraftaki ilgi merkezi olmadığını ve hatta çerçeve içindeki diğer nesnelerle ilgisiz görüldüğünü belirtmiştir. Fotoğraftaki görsel öğelerin değişken olup olmadığına dair soruya ise, Turuncu adlı eleştirmenin yaklaşımına benzer şekilde, fotoğrafta yer alan nesnelerin, fotoğraf dışı, “gerçek” hallerini düşünerek şöyle bir yanıt vermiştir: “Değişkendir çünkü kedi bu kadraja ait bir

obje değildir” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 23 Mart, 2014). Fotoğraftaki kedi, sürekli olarak vitrinde uyumamaktadır; fotoğrafçı muhtemelen o an gördüğü bir sahneyi fotoğraflamıştır. Eleştirmenin benzer bir yorumu, dördüncü fotoğraf için de yaptığı görülmektedir. Dördüncü fotoğraftaki sahnenin fazla karşılaşılmayacak bir durum olduğu için, görsel öğeler arasındaki ilişkilerin değişken olduğu ifade edilmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Mart, 2014). Daha önce de belirtildiği gibi, bu soru, fotoğraf dışı gerçekliğe işaret etmek yerine, doğrudan fotoğraf içindeki öğelerin, farklı okumalara imkân tanıyacak şekilde değişken bir yapıya sahip olup olmadığını soruşturmaya yöneliktir.

Ziya Özkedi adlı fotoğrafçının fotoğrafları üzerine yapılan değerlendirmelere bakıldığında, fotoğraflar bir seri oluşturduğu için, Vivian Maier’in bütün fotoğraflara ortak bir cevap verdiği görülmektedir. Vivian Maier, fotoğrafların melek ve gökyüzü imgelerini kullanarak ölümü çağrıştırdığını belirtmiştir. Bunun yanında, imgeler çağrışım yapmak üzere kullanıldığı için, fotoğrafların, kurgusal fotoğraf olarak nitelendirilebileceğini belirtmiştir. Fotoğraftaki imgelerin temsil ettikleri anlam ve barış temasıyla ilişkisine dair şu genel değerlendirmede bulunmuştur: “Buradaki melek imgesi, gökyüzüne yükselme miti, şehit taşıyan melek figürü ölüm üzerinden barışı anlatmak amacıyla seçilmiş ve ironi yapmaya çalışmış gibi geliyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 27 Mart, 2014). Bu fotoğraf serisi, diğer çalışmalar gibi çağrışımlara açık bir seridir; ancak, fotoğrafçının ortaya koymak istediği düşünce, site üzerinde belirttiği gibi, kendi dünya görüşü ve bu eserler arasındaki güçlü “çatışma”dır. Bu düşüncenin kavranabilmesi için de, sanatçının tanınması önemli bir koşul olarak ortaya çıkmaktadır.

Rodinal adlı eleştirmen de, Ziya Özkedi’nin fotoğraflarını, Vivian Maier gibi toplu olarak değerlendirmiştir. Eleştirmen, Vivian Maier gibi bu fotoğraflardaki merkezi figürün, ölümü ve ölüyü kutsayan “minimal düzenlenmiş bir ortamdaki” melek ya da melekler olduğunu belirtmiştir. Fotoğrafların karşı açıdan çekildiği algısına sahip olmasının, izleyiciyi gökyüzüne yükseltme duygusu yaratarak izleyici bakışını etkilediği belirtilmiştir. Bunun yanında, fotoğraflardaki çatışmanın, “ölümlü ile tanrısal olanın ölümsüzlüğü arasında” olabileceği ileri sürülmüştür (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 21 Mart, 2014). Ayrıca, kullanılan renk şemasının

yabancılaştırıcı bir etkisinin olduğuna değinilmiştir. Vivian Maier’in belirttiği gibi, Rodinal de bu serinin, deneysel ya da kurmaca türüne dahil edilebileceğini belirtmiştir. Rodinal, çağrışımsal yanı güçlü yorumlar ortaya koymuş; bir çatışma unsurundan söz etmiş; ancak bunun fotoğrafta yer alan öğeler arasında olduğunu ileri sürmüştür. Ziya Özkedi’nin dışa vurmaya çalıştığı sanat eseri ve sanatçı arasındaki çatışmanın ise, sanatçının dünya görüşünün bilinmesi dışında, fotoğrafla beraber yer alabilecek bir kavramsal metinle ya da fotoğraf başlıklarıyla kavranabileceği söylenebilir.

Son olarak, Black&White adlı eleştirmenin yorumlarına bakıldığında, fotoğraflardan ilk üçü için değerlendirme yaptığı görülmektedir. Black&White, benzer bir yaklaşımı, seri fotoğraf paylaşılan Mm’in fotoğrafları için de ortaya koymuştur. Seri içindeki fotoğrafların tek tek değerlendirilmesinin yanında, birbiriyle ilişkili olarak ve bir bütün olarak anlamlandırılmasının da önemli olduğu düşünülmektedir. Black&White, fotoğraflarda yer alan öğeler arasında “nesnel değil görsel bir ilişki” kurulduğunu ve bu fotoğrafların, diğer eleştirmenlerin yorumlarında olduğu gibi, kurgusal/deneysel kategorisinde değerlendirilebileceğini belirtmiştir. Birinci fotoğraftaki öğeler arasındaki ilişkilerin, her zaman bu tip objelerin yan yana görülemeyeceği gerekçesiyle, değişken olduğunu belirtmiştir. Eleştirmenin, öğeler arasındaki ilişkilerin değişken olup olmadığı sorusunu, fotoğrafın konusunun sıradan ya da sıradışı olup olmadığıyla ilişkilendirdiği görülmektedir. İkinci fotoğrafa yönelik yorumunda da, görsel öğeler arasındaki ilişkinin değişken olmadığını; çünkü “her zaman bu tip objeleri yan yana” görebildiğimizi ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Mart, 2014). Üçüncü fotoğrafta ise, kompozisyonu oluşturan öğeler birinci fotoğraftaki öğelere çok benzemesine rağmen, birinci fotoğrafta yaptığı yorumla çelişir şekilde, bu fotoğraftaki görsel öğeler arasındaki ilişkilerin değişken olmadığını ileri sürmüştür.

Gillian Rose’un (2012: 347) görüntü (*image*) başlığı altında belirttiği 12., 13., 14., ve 15. sorular ise, eleştirmenlere yönelik “II. Grup Sorular” listesinde, 14., 15., 16., ve 17. sorular olarak duyurulmuştur. Öncelikle, Mm adlı fotoğrafçının çalışmalarıyla ilgili eleştirmenlerin bu soruları nasıl cevapladığına bakılabilir. Vivian Maier adlı eleştirmen, ilk sorunun (14. soru) “çeviri koktuğunu” ve anlaşılmasının zor olduğunu belirtmiştir. Sorunu orijinali, “What do the different components of an image signify?” şeklindedir ve bu soru, “Fotoğrafın farklı öğeleri hangi anlamlara işaret etmektedir?” şeklinde

çevrilmiştir. Eleştirmenler, daha önceki “I. grup sorular”da fotoğrafların görsel öğelerini ve bu öğeler arasındaki ilişkileri tanımladıkları için, bu sorunun, tanımladıkları ilişkilerin bir adım ileriye taşınıp anlamlandırılmasını sağlayacağı düşünülmüştür. Ancak, daha önce de belirtildiği gibi, soruların bölünerek katılımcılara duyurulmasının, kimi yerlerde anlaşılmayı zorlaştıran etkenlerden biri olduğu söylenebilir. Diğer yandan, Vivian Maier’in bu soruya verdiği yanıtın oldukça açıklayıcı olduğu görülmüştür: “ (...) fotoğrafın yukarıda tanımladığım öğeleri, fotoğrafçının eleştirel bakış açısını, kentsel dönüşümün hastalıklarını imgesel olarak aktarımına neden olmuş”. Aynı soruya ikinci fotoğraf için de şöyle bir yanıt vermiştir: “fotoğrafta inşaat alanından fırlamış ağaçlar, doğayı temsil ediyor. Sanki bütün bu dönüşüme direniyor gibi bir izlenimi var” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 22 Nisan, 2014). 15. sorunun cevapları da 14. soruyu destekler niteliktedir. 16. soruya verilen cevapta, “inşaat sahiplerinin kimliği”nin temsil dışında tutulduğu belirtilmiştir. Bu soru da, fotoğrafta hangi toplumsal kimliklerin temsil edildiği sorusu kadar anlamlıdır; çünkü konuyla ilgili hangi toplumsal kimliklerin dışarıda tutulduğu konusunun, fotoğrafın genelinin anlamlandırılmasında önemli olduğu düşünülmektedir. Son soru olan 17. soru da, fotoğrafın özneyi ele alma şeklinin, özneyi güçten yoksun bırakıp bırakmadığına dairdir. Bu soru da, fotoğrafta yer alan öznenin (konunun) toplumsal kimliğinin/konumunun nasıl yansıtıldığının deşifre edilmesini sağlayabilecek bir sorudur. Vivian Maier ise, bu soruyu “yanlı” olarak nitelemiş ve şöyle bir cevap vermiştir: “özneyi güçten yoksun bırakmak çok yanlı bir soru. özneyi güçten yoksun bırakmıyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 22 Nisan, 2014).

Turuncu adlı eleştirmenin, Mm’in fotoğrafları için verdiği yanıtlar bazı açılardan Vivian Maier’in cevaplarıyla örtüşürken, bazı açılardan da farklılaşmaktadır. Turuncu da, Vivian Maier’in işaret ettiği gibi, fotoğrafçının, bu fotoğraflarla, “kentsel dönüşüm” meselesine eleştirel yaklaştığını belirtmiştir. Buna ek olarak, “kentsel dönüşümün sayısal verileriyle değil insanın içindeki yansımasıyla, tahribatıyla ilgili veriler” barındırdığını ileri sürmüştür. Vivian Maier’den farklı olarak, bu fotoğraf serisinin, toplumun tamamına dair dolayimli göndermelere sahip olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca, bu serinin öznesinin, “dönüşüm mağdurları” olduğunu ve bu serinin onlara yönelik güçlendirme etkisine sahip olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II.

dönem değerlendirmeleri, 9 Nisan, 2014). Söz konusu “kentsel dönüşüm mağdurlarına yönelik güçlendirme etkisi”nin, serinin eleştirel yaklaşımıyla örtüştüğü ve bu olaya maruz kalan ya da tanık olan kişiler için bir “bilinç yükseltme” işlevine sahip olduğu ileri sürülebilir.

Rodinal adlı eleştirmenin, Mm’in fotoğrafları için verdiği yanıtların büyük ölçüde, diğer eleştirmenlerin yanıtlarıyla benzeştiği, kimi yerlerde de farklılaştığı görülmektedir. Rodinal de, “yıkım, kent yaşamı, dönüşüm, nüfus artışı, aile, rant” meselelerine işaret ettikten sonra, “sağlam olduğu halde bir binanın yıkılıp yerine daha çok hane içeren başka bir binanın yapılmakta olduğunu” ve kimi fotoğraflarda, bu etkinliğin “gizlilik içinde yürütüldüğü” ve kimi fotoğraflarda da “çevrenin terörize” edildiği bilgisinin olduğunu belirtmiştir. Bütün fotoğraflarda, “bu süreci gerçekleştiren ya da sonuçlarından etkilenecek bireyler”in dışarıda tutulduğunu; bu şekilde de, fotoğrafların evrenselleştirdiğini ileri sürmüştür. Fotoğrafların öznesini ele alma şeklinin özneyi güçten yoksun bırakıp bırakmadığına dair soruya ise, fotoğrafların yapısal özelliğinin “aşağılama, olumsuzluma, ağır eleştiri” içerdiği için “evet” şeklinde yanıt vermiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 13 Nisan, 2014). Rodinal’ın daha önceki yanıtına göre, öznenin (konunun) doğrudan inşaat veya kentsel dönüşüm faaliyeti olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, “öznenin güçten düşmesi” ifadesiyle, kentsel dönüşümün eleştirilmesine, olumsuzlanmasına işaret edildiği ileri sürülebilir.

Son olarak Black&White adlı eleştirmenin, Mm’in fotoğrafları için verdiği yanıtlara bakıldığında, öncelikle eleştirmenin, sadece beşinci fotoğraf için yorum yazdığı görülmektedir. Eleştirmen, beşinci fotoğrafla ilgili olarak da modernite ve geçmiş zaman arasında bir çelişkinin yansıtıldığını ve eski konutların yerine yenilerinin yapıldığı bilgisinin sunulduğunu belirtmiştir. Eleştirmen, değerlendirmenin ilk aşamasında söz ettiği “kentsel dönüşüm” meselesine, bu fotoğrafın eleştirisinde değinmemiştir. Bu durum da, soruları ve fotoğrafları bir bütünlük içinde yorumlamanın gerekliliğini bir kez daha göstermiştir. Bunun yanında, Rodinal’ın yorumuna benzer şekilde; ancak, serinin genel düşüncesinden bağımsız olarak, “bu yapılarda yaşayanlar”ın temsil dışında tutulduğunu belirtmiştir. Eleştirmene göre, inşaat faaliyetlerinin görüldüğü bu fotoğraf, klâsik anlatıma sahip olmasından dolayı, özneyi (konuyu) güçten yoksun bırakmamaktadır (www.levfun.com üzerindeki II. dönem

değerlendirmeleri, 10 Nisan, 2014). Sonuç olarak, eleştirmenin, klâsik anlatıma sahip bir fotoğrafta, fotoğrafçı tarafından “konuya herhangi bir yorum getirilmediği” ve dolayısıyla da, öznenin aktarılma şekline bir etkide bulunulmadığı düşüncesine sahip olduğu söylenebilir. Diğer yandan, doğrudan/belgesel ya da “klâsik anlatıma” sahip fotoğraflarda dahi, fotoğrafçının konuya yaklaşım şeklinin, konuya bakışı etkilediği düşünülmektedir.

Haliç adlı fotoğrafçının fotoğraflarıyla ilgili Turuncu’nun, Rodinal’in ve Black&White’in değerlendirmelerde bulunduğu görülmüştür. Vivian Maier daha önce belirtilen nedenlerle, Haliç’in fotoğrafları için bu soruları cevaplandırmamıştır. Turuncu ise, kendine tür olarak yakın bulduğu birinci ve dördüncü fotoğraflarla ilgili değerlendirmede bulunmuştur. Birinci fotoğraftaki öğelerin, “kadının nesneleştirilmesi”ne ve “tüketim ilişkilerinin ‘aşk’ üstünden paketlenmiş haline” işaret ettiğini belirtmiştir. Eleştirmen, ayrıca, fotoğrafçının var olan durumu göstermekten başka bir yorumu olmadığını; dolayısıyla, özel olarak öznesini güçlendirmediyi ya da güçten yoksun bırakmadığını; “öznesi olan ‘kadın’ ve ‘aşk’ öğelerini” araçsallaştırdığını ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 25 Mart, 2014). Turuncu, dördüncü fotoğrafla ilgili olarak ise, benzer şekilde, fotoğraftaki öğelerin doğrudan gösterildiğini; çağrışımlara dayanmadığını belirtmiştir. Bu fotoğrafla ne tür bilgiler ortaya konulduğuna dair soruya şöyle yanıt vermiştir: “Canlı hayatını köşeye kısıtıran şehre dair bir fotoğraf olması itibariyle toplumda bir kesimin sahip olduğu bilgiyi güçlendiriyor”. Temsiliyet anlamında da bu fotoğrafın, toplumun bütün kesimlerini kapsadığını ortaya koymuştur. Son olarak da, fotoğrafın öznesini güçsüzleştirmediyi; izleyen ve köpek arasında bir özdeşleşme yaratıldığını ve “duvar yazısının yazılmasına sebep olanları” zayıflattığını umduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 25 Mart, 2014). Bu fotoğrafın, öznesini güçlendirdiği ve hayvanların korunmasına dair bir bilinç yaratılmasına katkıda bulunabileceği ileri sürülebilir.

Rodinal adlı eleştirmen ise, Haliç’in bütün fotoğraflarını tek tek değerlendirmiştir. Birinci fotoğraftaki öğelerin, Turuncu’nun belirttiği gibi, “sevgililer günü, popüler kültür, cinsellik, kadının nesneleşmesi” konularına işaret ettiğini ve “eşler, sevgililer arasındaki ilişkilerin kapitalist kültür tarafından” yozlaştırılmasının ve

ticarileştirilmesinin bir bilgi olarak ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Bunun yanında, “afişin muhatabı olabilecek müşteriler”in temsil dışında tutulduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 13 Nisan, 2014). Fotoğrafçı kedinin fotoğrafta özne olduğunu ifade etmiştir; ancak, eleştirmene göre kedi zor fark edildiği için “güçten yoksun” görünmektedir. Eleştirmen, ikinci, beşinci ve altıncı fotoğraflardaki öğelerin işaret ettiği anlamları “sükunet, yalnızlık, huzur, doğa, insan ve doğa bütünleşmesi” olarak ortaya koymuştur. Bu anlamlar, Haliç’in kendisinin de ifade ettiği üzere, bu fotoğraflarla iletmek istediği düşüncelerdir. İkinci fotoğrafta, görülen doğa parçası ve ev dışında, “zincirleme bilgi”nin ortaya çıkmadığı; özne olarak belirtilen evin ise “sönük” kaldığı için güçten yoksun bırakıldığını ifade etmiştir. Üçüncü fotoğraftaki öğelerin, “şevkat, annelik, bebeklik, sevimlilik, zerafet, masumiyet, saflık, doğa” anlamlarına işaret ettiği ve yine fotoğrafta görülen kuğular dışında “herhangi bir zincirleme bilgi”nin yer almadığı belirtilmiştir. Bunun yanında, bu fotoğrafta, fotoğrafçının kendisini hatırlatacak ipuçlarının görülmediği ileri sürülmüştür. Fotoğrafta yer alan kuğu ailesinin ise, kadraja hakim olduğundan, güçten yoksun görünmediği belirtilmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 13 Nisan, 2014). Dördüncü fotoğrafta ise, “insanın hayvanlar üzerindeki iktidarı, hayvan hakları, kent yaşamının bireyler arasında yarattığı gerilim” kavramlarının öne çıktığı ve “kimi kentlilerin sokak hayvanlarına eziyet etme eğilimi ve bu eğilime muhalefet edenler de olduğu” bilgisinin ortaya çıktığı ileri sürülmüştür. Turuncu’nun yorumuna benzer şekilde, hem duvar yazısı hem de yapısal unsurlar nedeniyle özne olan köpeğin vurgulandığı belirtilmiştir. Beşinci fotoğrafta ise, “ev ve sofranın dışında herhangi bir zincirleme bilgi”nin yer almadığı ve bu “sahneyi inşa eden ya da kullanacak olan” insanların temsil dışında tutulduğu belirtilmiştir. Eleştirmene göre, fotoğraf, bütünüyle bir “güzelleme” olduğu için, öznesini güçten yoksun bırakmamaktadır; bilâkis, güçlendirmektedir. Son fotoğraf olan altıncı fotoğrafta da, “parmaklık, ev ve doğa dışında herhangi bir zincirleme bilgi”ye gönderme yapılmadığı belirtilmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 13 Nisan, 2014). Bir önceki fotoğraftaki gibi, fotoğraftaki konuyla bağlantısı olan insanlar temsil dışında tutulmuştur. Eleştirmene göre, bu fotoğrafta da fotoğrafçının ifade ettiği özne (ev) ve fotoğrafta vurgulanan özne aynı değildir. Net ve ön plânda olan parmaklık vurgusu; arka plândaki ev ise “güçten yoksun” görünmektedir.

Son olarak, Black&White adlı eleştirmenin Haliç'in fotoğraflarıyla ilgili ortaya koyduğu değerlendirmelere bakıldığında, onun da Turuncu adlı eleştirmen gibi, sadece birinci ve dördüncü fotoğraflar için yorum yazdığı görülmektedir. Black&White, birinci fotoğraftaki öğelerin “kadın ve aşk” bilgisini ortaya koyduğunu ve fotoğrafta yer alan nesneleri satın alabilecek olan kadınların temsil dışında tutulduğunu belirtmiştir. Mm'in fotoğrafları için yazdığı yorumda olduğu gibi, bu fotoğrafta da kullanılan “klâsik anlatım”ın, özneyi ne vurguladığını ne de güçten yoksun bıraktığını imâ etmiştir. Dördüncü fotoğrafla ilgili olarak da, fotoğrafta yer alan duvar yazısının fotoğrafın anlamını belirlediğini ileri sürmüştür. Fotoğrafın gösterdiği mekânlarda yaşayanların temsil dışında tutulduğu ve bu fotoğrafın da “klâsik bir anlatım”a sahip olmasından dolayı konuya özel bir yorum veya bakış sunmadığı belirtilmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Nisan, 2014).

Ziya Özkedi'nin fotoğraflarıyla ilgili yazılan değerlendirmelere bakıldığında, sadece Rodinal ve Black&White adlı eleştirmenlerin yorum yazdığı dikkati çekmektedir. Vivian Maier, ilk grup sorularla, bu fotoğraflarla ilgili yeterince açıklama yaptığını; Turuncu da bu fotoğraflar, kendi kişisel altyapısına yakın fotoğraflar olmadığı için fikir yürütmesinin güç olduğunu belirtmiştir. Rodinal adlı eleştirmen, bir seri oluşturan Ziya Özkedi'nin fotoğraflarını, toplu olarak değerlendirmiştir. Fotoğralarda yer alan görsel öğelerin, “ölüm, ölüm sonrası, ruhlar alemi, kutsanma, arınma, yükselme, günahkarlık” gibi anlamlara işaret ettiğini belirtmiştir. Fotoğraflar, kurmaca fotoğraf olduklarından, bir bilgiyi ortaya koymaktan çok çağrışımsaldırlar. Diğer yandan, eleştirmen, “Hristiyan mezarlıklarında ölümün nasıl temsil edildiği” bilgisinin ipuçlarının bulunabileceğini ileri sürmüştür. Bu fotoğraflarda, fotoğrafçının kendisinin ve belli bir cenazenin temsil dışında tutulduğunu ve fotoğrafların özneye (konuya) bakışının, özneyi güçlendirdiğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 13 Nisan, 2014).

Black&White adlı eleştirmen ise, Ziya Özkedi'nin bu fotoğrafları arasından üçüncü fotoğrafını yorumlamıştır. Ancak; fotoğrafta yer alan öğelerin ne tür anlamlara ve bilgiye işaret ettiği sorusuna çok genel ve betimleme tarzında cevap verdiği görülmüştür: “Objelerin mistik bir ortam içerisinde birbirleriyle olan ilişkileri ele alınmaktadır”. Bunun dışında, bu objelerle ilgili mekânın temsil dışında tutulduğunu ve

fotoğrafın, öznesini güçlendirir şekilde sunduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Nisan, 2014).

Sonuç olarak, bu kategorideki soruların bir kısmı, “I. grup sorular”, bir kısmı da “II. grup sorular” başlığı altında, farklı zamanlarda eleştirmenlere ilân edilmiştir. “I. grup sorular”ın daha çok fotoğrafların betimlenmesi; “II. grup sorular”ın ise göstergebilimsel ve ideolojik yorumlama üzerine olduğu söylenebilir. Sorulara verilen yanıtlar ve ortaya konulan yorumlar genel olarak değerlendirildiğinde, Mm adlı fotoğrafçının fotoğraflarına çok daha kapsamlı, ayrıntılı ve derinlikli yanıtların verildiği görülmektedir. Bu durumun, öncelikle, Mm’in fotoğraflarının, fotoğrafçısının önerisini bütünlüklü bir şekilde yansıtabilme başarısına bağlı olduğu söylenebilir. İkinci olarak, Mm’in fotoğraflarının işlediği konunun çok güncel ve dolayısıyla da, bütün katılımcıların üzerine fikir yürütebilecekleri tarzda bir konu olduğu belirtilebilir. Diğer taraftan, Haliç’in fotoğraflarının bir seri oluşturmaması, sanatçının, vurgulu olarak tek bir önerme sunmasını engellemiş olduğundan, kapsamlı ve derinlikli yorumlama olanağını da genel itibarıyla, azalttığı düşünülmektedir. Ziya Özkedi’nin fotoğraflarının ise, seri oluşturmaya rağmen, sanatçının önermesinin ve/veya kimliğinin bilinmemesinin, fotoğrafların amacına uygun şekilde ve kapsamlı olarak değerlendirilmesini engellediği düşünülmektedir. Ziya Özkedi’nin fotoğraflarıyla ilgili diğer bir unsurun da, kültürel olduğu belirtilmelidir. Hristiyanlık dinine gönderme yapan görsel öğeler içeren bu fotoğrafların, İslâm coğrafyasında yaşayan eleştirmenler için kısıtlı çağrışım ve fikir yürütme imkânı sunduğu söylenebilir.

4.5. Fotoğrafın İzleme Süreci Açısından Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlanması

Herhangi bir görüntünün anlamlandırılmasında dikkate alınması gerektiği düşünülen diğer bir alan da izleyici alanı ya da izleme sürecini kapsayan alandır. Bu alan, izleyenlerin kendi kişisel arka plânlarından kaynaklı olarak ve/veya sosyal koşulların etkisiyle herhangi bir görsel esere ne tür anlamlar yüklediği; fotoğrafçının iletmeyi amaçladığı düşünceye ulaşıp ulaşmadığı; bu düşünceyle ne ölçüde çatıştığı konularına işaret etmektedir.

İzleme süreci de, diğer alanlarda olduğu gibi, üç konuyu kapsamaktadır. Öncelikle, herhangi bir görsel eserin *kompozisyonunun*, izleyenlerin eseri görme biçimini etkilediği ve dolayısıyla anlamlandırma sürecini de yönlendirdiği düşünülmektedir (Rose, 2012: 30). Ancak, izleyenlerin, fotoğrafın, görsel kompozisyonu üzerinden dikte ettiği görme biçimine ve anlamlandırmaya eleştirel yaklaşp kendi yorumlarını da ortaya koyabildiği belirtilmelidir.

İkinci olarak, bir fotoğrafın yapımında ve sergilenmesinde kullanılan *teknolojilerin*, izleyenlerin fotoğrafa olan tepkisini de belirlediği düşünülmektedir. Rose'un (2012: 30) ortaya koyduğu gibi, bir fotoğrafı bir dergide izlemekle, çerçevelenmiş bir şekilde bir sanat galerisinde izlemek veya söz konusu fotoğrafın satışını yapan bir Web sitesinde izlemek arasında ne tür farklar olduğunu ve bu farkların fotoğraf değerlendirmesini ne şekilde etkilediğini tespit etmek önemli görünmektedir. Bunun yanında, bir fotoğrafın boyutu, rengi, dokusu gibi unsurlar, yapımıyla ve nerede görüldüğüyle ilişkili olarak değişebilirken, anlamlandırma süreçlerini de etkileyebilmektedir.

Üçüncü olarak ise, *toplumsal alan*, bir fotoğrafın izlenme sürecinde etkili olan diğer bir alandır. İlk olarak, toplumsal alan, fotoğrafların belli alanlarda izlenme biçimlerini yapılandıran toplumsal pratiklere işaret etmektedir. Örneğin, bir izleyicinin, fotoğrafı bir galeride izlerken ortaya koyduğu sosyal davranışlarla, kendi evinde Web sitesinde izlerken ortaya koyduğu davranışların aynı olmayacağı ve bunun da değerlendirme sürecini etkileyeceği belirtilmiştir (Rose, 2012: 31). Bir izleyen, galeride, sessiz ve düşüncelere dalmaya uygun bir ortamda fotoğraflarla baş başa kalabilirken, bir Web sitesinde yer alan fotoğraflara bakmak istediğinde ise, İnternetin sunduğu diğer olanaklardan yararlanabilir; örneğin, müzik dinleyebilir ya da dikkatini dağıtabilecek diğer davranışlar içine girebilir. Görsel eserlerle; örneğin, sinemayla ya da fotoğrafla, ilişkilene biçimimizin, bu alanların uzamsal olarak farklılığını da ortaya koyduğu belirtilmiştir. Buna örnek olarak da bir izleyenin bir filmi alkışlayarak tepkisini gösterebildiği; aynı tepkiyi bir heykeli gördüğünde ortaya koymadığı belirtilmiştir (Rose, 2012: 32). İkinci olarak, fotoğrafın izlenme sürecinde etken olan toplumsal alanın, izleyenlerin toplumsal kimlikleriyle ilgili olduğu ileri sürülmüştür. Farklı izleyenlerin aynı görsel eseri farklı şekillerde algıladığına ve bu farklılıkların da

izleyenlerin sahip olduğu toplumsal kimliklerle ilişkilendirildiğine dair birçok çalışma olduğu ortaya konulmuştur (Rose, 2012: 32).

Bundan sonraki iki bölümde, birinci ve ikinci dönemdeki izleme süreçleri, fotoğrafın kompozisyon, teknoloji ve toplumsal alan konuları dikkate alınarak değerlendirilecektir.

4.5.1. Birinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması

İlk olarak, Mm’in fotoğraflarına bakıldığında, fotoğrafların tek tek görsel öğelerinin düzenlemesiyle beraber fotoğraflararası ilişkinin; diğer deyişle, fotoğrafların seri oluşturmalarının, anlamlandırma sürecinde izleyiciyi yönlendiren bir etken olduğu ileri sürülebilir. Turuncu, Rodinal, Vivian Maier ve Stalker adlı katılımcılar, bu doğrultuda hareket etmişler ve fotoğrafları bir bütün olarak, bir “hikâye”nin ya da bir “cümle”nin öğeleri olarak değerlendirmişlerdir. Diğer yandan, fotoğrafları tek tek değerlendirenler, örneğin, Black&White, iki fotoğrafın kompozisyonunu oluşturan öğeleri tespit etmiş; ancak, bu öğelerin fotoğraf içinde, daha da önemlisi seri içindeki anlamına değinmemiştir. Fotoğrafların en başından seri olarak ele alınmamasının, bütünlüklü bir anlama ulaşılmasını da engellediği ileri sürülebilir. Fotoğrafçının kendisinin site üzerinde ortaya koyduğu açıklama da, fotoğrafların seri olarak anlamlandırılması gerektiğini telkin etmektedir: “Bu fotoğraf serisindeki odaksızlık, fotoğrafçı ve fotoğraflanan arasındaki mesafeyi ifade etmektedir ve dolaylı bir şekilde de, güvenlik, gözetim adı altında hepimizi izleyen sistemi (‘büyük birader’) eleştirmektedir” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014).

Çıtçıtlibody’nin birinci fotoğrafındaki öğelerin kompozisyonu, katılımcılar arasında benzer tepkilere yol açmıştır. Vivian Maier, Turuncu ve Becomeone adlı katılımcılar, bu fotoğraftaki odağın “çaycı” olduğunu ileri sürmekte; ancak, bu kişinin yüzünün görülmemesini, fotoğrafın bir “eksiği” olarak değerlendirmektedirler. Diğer yandan, Rodinal adlı eleştirmen, bu fotoğraftaki alan derinliğinin ve aydınlatmanın “çaycı”yı değil; çay tepsisini öne çıkardığını belirtmektedir. Fotoğrafçının, gerçekten hangi öğeyi öne çıkarmak istediği bilinmemektedir; ancak, fotoğrafçının, çaycının yüzünün özellikle görülmemesini tercih ettiği düşünülebilir. Bu durumda, Rodinal’in ortaya koyduğu çıkarımdaki gibi, çay tepsisindeki bardağa anlam yüklenebilir ya da fotoğrafta yer alan insanların silikliğinin ve gelip geçiciliğinin vurgulanmak istendiği ileri sürülebilir.

Ziya Özkedi'nin birinci ve üçüncü fotoğrafı, Turuncu ve Vivian Maier tarafından, birbiriyle ilişkili olarak, diğer deyişle, farklı otorite figürlerinin sergilenmesi olarak değerlendirilmiştir. Her iki fotoğrafta da üç figürün yer almasının, eleştirmenleri, bu tematik bağlantıyı kurmaya yönlendirdiği söylenebilir. İkinci fotoğrafın yatay ve dikey grafik öğelerinin baskın olmasının, Black&White, Becomeone, Stalker ve Elephant adlı katılımcıları, fotoğrafın bu özelliklerini grafik olarak değerlendirmeye yönelttiği ileri sürülebilir. Stalker adlı izleyen, grafik öğeler yanında, fotoğraftaki kavramsal zıtlıklara da işaret etmiştir: “(...) yaşlı (eski)-yeni (oda ve kadın); yüksek kültür (burjuvazi? ya da aristokrasi?)- popüler kültür (oda ve kadın)” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 7 Ocak, 2014).

Haliç adlı fotoğrafçının fotoğraflarındaki öğelerin kompozisyonu, birkaç katılımcı tarafından yorumlanmıştır. Grafik çizgilerin baskın olduğu dördüncü fotoğraf, Turuncu ve Rodinal adlı eleştirmenler tarafından farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Turuncu, çizgiler arasındaki uyuma; merkezdeki kadın karakterin fotoğraftaki çizgiyi takip etmesine ve bütün bu durumun tekdüzelik duygusu yaratmasına işaret etmiştir. (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 4 Ocak, 2014). Rodinal ise, fotoğraf kompozisyonunun doğrudan grafik unsurlarına odaklanmış ve kompozisyonun daha ilgi çekici ve sürreal bir havaya büründürülmesi için çerçevenin daraltılmasını önermiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Sonuç olarak, katılımcıların bir yandan, fotoğraftaki öğelerin kompozisyonunun dikte ettiği anlam doğrultusunda bir çıkarım yapmaya çalıştıkları, diğer yandan da, söz konusu fotoğraftaki kompozisyonu sorguladıkları ve kimi zaman yeni kompozisyon önerisinde bulundukları görülmüştür.

Birinci dönemdeki fotoğrafların yapımında ve sergilenmesinde kullanılan teknolojilerin, eleştirmenlerin ve izleyenlerin izleme süreçlerini ve yorumlarını belli ölçülerde etkilediği tespit edilmiştir. Birinci dönemde yüklenen bütün fotoğrafların, önceden belirlenmiş olan bir formata doğru genişletildiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla, fotoğrafçılar hangi çözünürlükte fotoğraf yüklerlerse yüklesinler, site üzerinde belirlenen formatta görülmüştür. Sonuç olarak, fotoğraflar, fotoğrafçıların tercih ettiği ebatla ve çözünürlükte görülmemiştir. Bu durumun, izleyenlerin ve eleştirmenlerin fotoğrafları inceleme süreçlerini olumsuz etkilediği söylenebilir. Daha önce de

belirtildiği gibi, Becomeone adlı izleyen, fotoğrafları izleme sürecini şu şekilde dile getirmiştir: “Üzerinde konuşacağım fotoğrafı hiçbir zaman tam boyut ekranda göremedim. Yani, çok büyük boyutta yüklenmiş fotoğraflar ekrana sığmıyordu. Açılması çok zaman alıyordu” (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014). Mm adlı fotoğrafçının birinci dönem sonunda yaptığı uyarı ve öneri üzerine, ikinci dönem çalışmalarındaki fotoğrafların, fotoğrafçıların tercih ettiği çözünürlükte yüklenmesi sağlanmıştır.

Diğer yandan, fotoğrafların görüldüğü Web sitesi, bir grup katılımcı tarafından işlevsel ve kullanışlı bulunurken; bir grup katılımcı tarafından da kullanıcı dostu olmadığı ve estetik bir görselliğe sahip olmadığı şeklinde değerlendirilmiştir. Sitenin estetik bir görselliğe sahip olmamasının, fotoğrafların izlenme sürecini ve sıklığını da büyük çapta olmasa da olumsuz olarak etkilediği gözlenmiştir. Katılımcıların çoğu, çalışma takvimine uygun bir sıklıkta siteyi ziyaret edememiştir. Bu durumun nedenleri arasında, kendilerinin de belirttiği iş yoğunluğu dışında, sitenin cazip görünmemesinin de yer aldığı ileri sürülebilir.

Bir fotoğrafın bir Web sitesinde görülmesiyle bir galeride görülmesi arasında, izleme süreçleri açısından fark olduğuna değinen katılımcılar da olmuştur. Bu katılımcılardan biri olan Ziya Özkedi, bu farkı şöyle ifade etmiştir: “Bir sanat eseri için galeride yer almak çok daha önemli. Bu durum, izleyenin düşüncesini, İnternette görmekten daha çok etkiliyor, diye düşünüyorum” (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014). Diğer yandan, çalışmaların bir Web sitesinde görülüp görülmemesinin, fotoğrafları izleme sürecini etkilemediğini; daha çok çalışmanın amacına odaklandığını belirten katılımcılar da olmuştur. Örneğin, Stalker adlı izleyen kendi izleme ve değerlendirme sürecini şu şekilde ortaya koymuştur: “ (...) bunu bir çalışma olarak değerlendirdim; yani hakikaten de fotoğraf analiziyle ilgili bilimsel bir çalışma; buna göre de benim bir görevim var. Onu yerine getirmeye çalıştım yani; tek yaptığım şey o oldu” (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Fotoğrafların izlenme biçimlerini etkileyen toplumsal pratiklere bakıldığında, Turuncu adlı eleştirmenin işaret ettiği konu dile getirilebilir. İnternet kullanırken genel olarak insanların birden fazla işle uğraştığı gözlenmektedir. Bu durumun, kendi fotoğraf

izleme ve değerlendirme sürecine olan etkisini, Turuncu adlı eleştirmen, şu şekilde ortaya koymuştur: “Bu ortam, şeyi biraz soğutuyor, nedir onun adı? İşin sıcaklığını, araya zaman giriyor, başka şeyler giriyor falan falan falan. Sürekliliği kesintiye uğrattığı için konsantrasyonu dağıtıyor” (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014). Web sitesinde fotoğraf izlemenin, diğer katılımcılar üzerinde aynı etkiye sahip olup olmadığı ise bilinmemektedir.

Bunun yanında, izleyenlerin toplumsal kimliklerinin, fotoğrafları izleme süreçlerini etkilediği söylenebilir. Örneğin, Black&White adlı eleştirmenin, bütün fotoğrafçıların fotoğraflarında kullanılan tekniğe odaklandığı; fotoğrafların kavramsal boyutuna çoğunlukla değinmediği görülmüştür. Bu durumun da fotoğrafçının meslek lisesi formasyonundan ve daha sonra on beş sene uğraştığını belirttiği gemi inşa mesleğinden kaynaklandığı söylenebilir (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 6 Haziran, 2014). Benzer şekilde, Arda Çakmak adlı katılımcı da, çalışma öncesi yapılan görüşmede basın-yayın alanında üniversite öğrenimi görmeden önce mühendislik eğitimi aldığını belirtmiştir (Arda Çakmak ile çevrimiçi görüşme, 13 Kasım, 2013). Aynı katılımcı, çalışmanın birinci döneminde, Web sitesinde paylaşılan fotoğraflarla ilgili teknik veriyi; hangi kamera ve lens kullanıldığını ve pozlama değerini bilmek istediğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 5 Ocak, 2014). Arda Çakmak’ın da Black&White gibi teknik veriye öncelik vermesinin, geçmiş öğrenim hayatından kaynaklandığı ileri sürülebilir.

Çıtçıtbody’nin üçüncü fotoğrafının, katılımcılardan Vivian Maier, Turuncu, Rodinal, Becomeone ve Stalker tarafından “rahatsız edici” bulunurken; Elephant adlı katılımcı tarafından “çarpıcı bir gerçeklik gösterisi olarak” adlandırılması ve fotoğraftaki ana karakterin yüzündeki elleri saldırgan ve müdahaleci görmek yerine, “şefkatli” olarak nitelendirmesi, izleyenlerin toplumsal kimlikleri arasındaki farkla açıklanabilir. Elephant adlı izleyen, projeye Kolombiya’dan katılmıştır ve Kolombiya vatandaşıdır. Bu görüntüye itiraz eden diğer katılımcılar ise Türkiye vatandaşıdır. Çalışmanın Türkiye’de yapılıyor olmasının, Türk katılımcılara daha açık bir şekilde eleştirme yapma olanağı tanıdığı ileri sürülebilir. Elephant’ın diğer yorumlarında da, gerek toplumsal kimliğinin ve gerekse dışarıdan bir katılımcı olarak çalışmaya dahil olmasının etkisiyle, genel olarak olumlu ve kibar bir yaklaşım içinde olduğu görülmüştür.

Bunun dışında, Ziya Özkedi'nin birinci ve dördüncü fotoğraflarının, Turuncu adlı katılımcı tarafından "otorite eleştirisi" olarak algılanması ve benzer şekilde Haliç adlı fotoğrafçının dördüncü fotoğrafındaki ana karakterin yerdeki çizgiyi ısrarlı bir şekilde takip etmesinin ve fotoğraftaki diğer unsurların çizgisel uyumunun/düzeninin "sıkıcı" olarak nitelendirilmesinin, katılımcının toplumsal kimliğiyle açıklanabileceği düşünülmüştür. Katılımcının da, bu çıkarımı destekler nitelikte ifadeleri olduğu görülmüştür. Örneğin, çalışma sonunda yapılan görüşmede, haber fotoğrafçılığına olan ilgisini açıklarken kendi toplumsal kimliğine ve duruşuna dair şu açıklamayı yapmıştır: " (...) benim siyasi şeyim, neyse işte, var oluşum, duruşum ya da toplumsal bir varlık olarak değiştirme isteğim, muhalif kimliğim vs. benim, haber fotoğrafının benim bu amaçlarım, maksadım doğrultusunda önemli bir işlevi olduğunu düşündürüyor" (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Ziya Özkedi'nin bu dönemdeki beşinci fotoğrafının ise, sadece Stalker adlı izleyen tarafından "oryantalist ve erkekler için tasarlanmış" olarak nitelendirilmesi, izleyenin toplumsal kimliği ve toplumsal cinsiyet konularına eleştirel yaklaşımı ile açıklanabilir. İzleyen, bir kadın olarak ve eleştirel bir bakışa sahip olarak, bu fotoğraftaki kadın figürü, geleneksel toplumsal cinsiyet yapılanmasından kaynaklı stereotipleştirmenin bir örneği olarak yorumlamıştır. Çalışma sonunda yapılan görüşmelerde, kendi eleştirel bakış açısını ortaya koymakla beraber, bir erkeğin de geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel yaklaşabileceğini belirtmiştir: " (...) bir erkek de çıkar ki toplumsal cinsiyet kuramını bilen bir adam olur ve bunu benim gibi açıklayabilir" (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014). Dolayısıyla, izleyenin cinsiyetinin empati kurmasını sağladığı söylenebilirse de ortaya koyduğu yorumda, eleştirel bakış açısının daha etkili olduğu ileri sürülebilir.

4.5.2. İkinci dönem değerlendirmelerine ilişkin bulgular ve yorumlanması

Bu bölümde, Gillian Rose'un (2012), izleme süreci (*audiencing*) başlığı altında grupladığı sorularının, katılımcılar tarafından ne şekilde cevaplandığı saptanacak ve ulaşılan bulgular değerlendirilecektir. Aşağıdaki tabloda, Gillian Rose'un (2012: 347) izleme süreci başlığı altında önerdiği soruların toplamı görülebilir.

Tablo 18. İzleme Süreci (Audiencing) İle İlgili Sorular (Rose, 2012: 347)

1. Bu görüntünün ilk izleyeni (izleyenleri) kimlerdir?
2. İlk olarak metin (the text) nerede ve nasıl sergilenmiştir?
3. Nasıl yayımlanmıştır?
4. Nasıl saklanmıştır?
5. Tekrar nasıl gösterilmiştir?
6. Bu metnin (text) en son izleyenleri kimlerdir?
7. Fotoğrafın öğeleriyle ilişkili olarak izleyici nerede konumlandırılmıştır?
8. Bu durum, görüntü ve izleyenleri arasında nasıl bir ilişki doğurmaktadır?
9. Bu görüntü, bir serinin parçası mıdır ve önceki ve sonraki görüntüler anlamlarını nasıl etkilemektedir?
10. Görüntünün, sergilendiği anda yorumları yönlendiren bir yazılı metni, örneğin bir başlığı ya da katalog tanıtımı var mıdır?
11. Görüntü, onunla özel bir bağlantı kurulmasını sağlayacak şekilde başka bir yerde temsil edilmiş midir, örneğin tanıtım materyallerinde, ya da eleştiri yazılarında?
12. Fotoğrafın paylaşılmasında ve sergilenmesinde kullanılan teknolojiler, izleyenlerin bu görüntüye yönelik yorumlarını etkilemiş midir?
13. Söz konusu teknolojiyi takip etmenin (izlemenin) belli bir geleneği var mıdır?
14. Görüntünün birden fazla yorumu mümkün müdür?
15. Özel bir izleyici grubu, bu görüntüyle ne kadar etkin bir şekilde bağ kurmaktadır?
16. Belli bir izleyicinin, bir görüntünün üretim aşamasında tasarlanandan ya da fotoğrafın kendisinden farklı bir anlam ürettiğine dair herhangi bir kanıt var mıdır?

17. Farklı izleyenler bu görüntüyü nasıl yorumlamaktadırlar?
18. İzleyenler, sınıf, toplumsal cinsiyet, etnik köken, cinsiyet v.s. açısından birbirlerinden nasıl farklılaşmaktadırlar?
19. Bu toplumsal kimlik eksenleri farklı yorumları nasıl yapılandırmaktadır?

Bu sorulardan herhangi bir görüntünün üretim ve paylaşım aşamasıyla ilgili olanlar fotoğrafçılara (1, 2, 4, 6, 9); yorum ve değerlendirmeye ilgili olan sorulardan çoğu eleştirmenlere (7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 19); çağrışımsal ve serbest yorumlara yönelik sorular izleyenlere (9, 12, 15, 17, 18) yöneltmiştir. 9., 12. ve 18. sorular hem eleştirmenlere, hem izleyenlere sorulmuştur. Bu sorular, sırasıyla, seri fotoğrafların birbiriyle ilişkili olarak anlamı; fotoğrafların paylaşılmasında kullanılan teknolojilerin yorumları nasıl etkilediği ve yorumcuların toplumsal kimliği konularını kapsamaktadır. Üç konuyu (*kompozisyon, teknoloji ve toplumsal alan*) içeren bu soruların, yorumlama sürecinde önemli olduğu düşünüldüğünden, her iki katılımcı grubuna da sorulmasına karar verilmiştir. Bu sorular arasından, 3., 5. ve 11. sorular Web sitesindeki soru listelerine dahil edilmemiştir. Çünkü üçüncü soru, görüntünün ve görüntüyle birlikte sunulan metnin nasıl dolaşıma girdiği; diğer deyişle, izleyenle nasıl paylaşıldığı ile ilgilidir. Bu soru, fotoğrafçılara daha önce sorulduğu için bir kez daha sorulmamıştır. Beşinci soru da, görüntünün tekrar nasıl gösterildiğiyle ilgilidir. Bu çalışmada, fotoğrafların, çalışma için tasarlanan Web sitesi üzerinde paylaşılmasına ve anlamlandırılmasına odaklanılmıştır. Fotoğrafların tekrar gösterimleri ve bu gösterimlerin izleyiciler üzerindeki etkileri başka çalışmalarda araştırılabilir. 11. soru ise, görüntünün başka bir yerde temsil edilip edilmediği üzerinedir. Fotoğrafların değişen izleme bağlamlarının, izleyici tepkileri üzerindeki etkileri ileride yapılacak çalışmaların konusu olabilir. Bunun dışında, bazı sorulara, daha fazla açıklama talep etmek ve kimi zaman katılımcıyı yönlendirmek amacıyla bir soru ya da açıklama eklenmiştir. Bu sorular, Gillian Rose'un listesindeki numaralara göre, 9. 10. 14. ve 16. sorulardır. Hangi soruların eklendiği, fotoğrafçılara ilân edilen "III. Grup Sorular" (8. soru) ve eleştirmenlere ilân edilen "III. Grup Sorular" (10.,14.,16. soru) ve izleyenlere ilân edilen "II. Grup Sorular" (4. Soru) listesinde, çalışmanın "IV. Aşama: web sitesi üzerindeki çalışmalar" bölümünde görülebilir. Bunlara ek olarak, 12., 15., 17. ve 18.

soruların ifadesinde değişiklik yapılmıştır. Bu sorular doğrudan izleyenlere ve eleştirmenlere yöneltildiği için doğrudan onlara hitap eder şekilde sorulmuştur. Örneğin, Gillian Rose’un listesindeki 12. soru şöyledir: “Fotoğrafın paylaşılmasında ve sergilenmesinde kullanılan teknolojiler, izleyenlerin bu görüntüye yönelik yorumlarını etkilemiş midir?” Eleştirmenlere yönelik “III. Grup Sorular” listesinde 21. soru olarak yer alan bu sorunun ifadesinde şöyle bir değişiklik yapılmıştır: “Fotoğrafların paylaşılmasında ve sergilenmesinde kullanılan teknolojiler fotoğrafa olan tepkinizi etkiledi mi?”

Öncelikle, fotoğrafçılara yönelik “III. Grup Sorular” listesinde Gillian Rose’un izleme süreçleriyle ilgili olarak paylaştığı sorulardan 1., 2., 4., 6. ve 9. sorulara nasıl cevap verildiğine bakılabilir. Mm, fotoğraflarının bir seri oluşturduğunu; fotoğraflarının ilk izleyenlerinin ve son izleyenlerinin sosyal medya takipçileri olduğunu; fotoğrafların sayısal olarak nasıl saklandığını ve fotoğrafların www.levfun.com dışında, Mayıs 2014’te Diyarbakır’da sergilendiğini belirtmiştir (www.levfun.com zerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 18 Mart, 2014). Bunun yanında, Mm, site üzerinde paylaştığı fotoğraflarının kavramsal metnini de diğer katılımcılarla paylaşmıştır. Haliç adlı fotoğrafçı ise, birinci, üçüncü ve beşinci fotoğrafının sadece, www.levfun.com’daki izleyenlerle paylaşıldığını; ikinci fotoğrafının ilk olarak “Fotopya” adlı bir fotoğraf sitesinde ve son olarak da bir karma sergide sergilendiğini; dördüncü ve altıncı fotoğraflarının ilk ve son izleyicilerinin Fotopya aldı İnternet sitesini takip edenler olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, paylaştığı fotoğrafların seri oluşturmadığını belirtmiş ve sayısal olarak saklanma biçimiyle ilgili bilgiyi paylaşmıştır (www.levfun.com zerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 30 Mart, 2014). Son olarak Ziya zkedi ise, paylaştığı fotoğrafların beş fotoğraftan oluşan bir seri oluşturduğunu; ilk olarak galeride ve İnternet üzerinde sergilendiklerini; sayısal olarak ve basılı olarak saklandıklarını ve son izleyenlerin de www.levfun.com’daki katılımcılar olduğunu ifade etmiştir (www.levfun.com zerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 30 Mart, 2014).

Fotoğrafçılara sorulan bu son grup sorularla elde edilen bilgilerden özellikle, fotoğrafların seri oluşturup oluşturmadığı ve fotoğraflarla birlikte paylaşılan kavramsal metnin değerlendirmeler için önemli olduğu görülmektedir. Fotoğrafların nasıl saklandığı ya da ilk ve son olarak kimler tarafından izlendiğiyle ilgili bilgilerin,

eleştirmenlerin ve izleyenlerin değerlendirmelerini etkilemediği görülmektedir. Fotoğrafları ilk ve son izleyenlerin sadece kimliklerinin ve nerede izlediklerinin değil, nasıl tepki verdiklerinin asıl soruşturulması gereken konu olduğu görülmüştür. Varılan bu sonuçtan kalkarak da, www.levfun.com üzerinde eleştirmenlerin ve izleyenlerin belli bir fotoğraf grubuna verdikleri tepkilerle ve ortaya koydukları yorumlarla daha sonra başka bir ortamda (bir galeride ya da dergide) izleyenlerle buluştuğunda verilen tepkilerin karşılaştırılması şeklinde yeni çalışmaların yapılabileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır.

Eleştirmenler ise, Gillian Rose'un izleme süreçleri başlığı altında paylaştığı, yukarıda belirtilen sorulardan on soruya "III. Grup Sorular" başlığı altında yanıt vermişlerdir. Öncelikle, Mm adlı fotoğrafçıyla ilgili ortaya konulan değerlendirmelere bakılacak olursa, eleştirmenlerin genellikle ortak paydada buluştuğu görülmektedir. Vivian Maier, Mm'in fotoğraflarında izleyicinin "dışarıdan gözetleyen" konumuna sahip olduğunu ve bunun da izleyen ve konu arasında mesafe yarattığını belirtmiştir. Vivian Maier, fotoğrafları www.levfun.com'da gördüğünü ve "diğer yorumları görerek" fotoğrafları yorumlamanın onu etkilediğini belirtmiştir. Ancak, bu durumun onu nasıl etkilediğini açık bir şekilde ortaya koymamıştır. Çalışma sonu yapılan görüşmede, bu durumun kendi yorum yazma sürecini etkilemediğini; yazdıktan sonra diğer yorumlara baktığını belirttiğine göre, yorumların, daha sonraki düşüncelerinde etkili olduğu çıkarımı yapılabilir. Bunun yanında, fotoğrafçının kavramsal metninin, fotoğraflara yönelik kendi çıkarımlarını desteklediğini belirtmiştir. Fotoğrafçının konusunu daire içinde bir çerçeveye sunmasının da anlamı güçlendirdiğini ileri sürmüştür. Diğer yandan, belli bir izleyicinin üretim aşamasında tasarlanandan farklı bir anlam ürettiğine dair kanıt var mıdır, sorusuna birinci fotoğraf için olumlu yanıt verirken; diğer fotoğraflar için olumsuz yanıt vermiştir. Bu soruya verilen cevapta daha fazla açıklama yapılmadığı için de aradaki fark anlaşılamamıştır. Son olarak da, eleştirmenlerin ve izleyenlerin yorumlarının genellikle ortaklaştığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 7 Mayıs, 2014).

Turuncu adlı eleştirmen, Vivian Maier'in yorumuna benzer şekilde, izleyenin "edilgen" bir konumda, "dışarıdan", "uzaktan" konuya baktığını belirtmiştir. Buna ek olarak, bu bakışın, "fotoğrafların taşıdığı ürkütücü eleştirelliğin izleyiciye de geçmesini"

sağladığını ileri sürmüştür. Fotoğraflarla birlikte sunulan kavramsal metnin, genel olarak izleyenin algısını etkilediğini, yönlendirdiğini belirtmiştir. Mm’in fotoğraflarının ve metnin de aynı işlevi gördüğünü ortaya koymuştur. Aslında, Mm’in metni fotoğrafların izleyiciye sunulmasından yaklaşık bir ay sonra Web sitesinde paylaşılmıştır. Bu durumda da, metnin en başında yönlendirici olmadığı ve sonradan görüldüğünde, daha önce yapılan yorumlarla karşılaştırmasının yapılabildiği görülmektedir. Turuncu, son olarak, farklı okumaların, çalışmadaki ortam da dahil, her zaman mümkün olduğunu belirtmiştir; ancak, farklı okumaya dair çalışmadan bir örnek sunmamıştır (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 22 Mayıs, 2014).

Rodinal adlı eleştirmen ise, Mm’in fotoğraflarında izleyenin, gözetleyenden çok, bir “dikizci” konumunda olduğunu ve kadrajın içinde kalan konunun da “kurban” olarak algılandığını ileri sürmüştür. Söz konusu izleme konumunun bir gerilim yarattığını belirtmiştir. Fotoğrafçının paylaştığı kavramsal metnin, kendi izlenimiyle tamamen örtüştüğünü söylemiştir. Fotoğrafın paylaşılmasında ve sergilenmesinde kullanılan teknolojilerin fotoğrafa olan tepkisini nasıl etkilediği sorusuna ise, fotoğrafçının kullandığı tekniğe odaklanarak cevap vermiştir: “Kullanılan teknik –her neyse- içerikle kavramsal ilinti içinde değil”. Diğer yandan, bu soruda, fotoğrafçının kullandığı teknikle beraber, fotoğrafların görüldüğü www.levfun.com mecrasının, izleme süreci üzerindeki etkisi de sorulmaya çalışılmıştır. Bunun dışında, seri fotoğrafların birbirinin anlamlarını pekiştirdiğini belirtmiştir. Ayrıca, farklı yorumların her zaman mümkün olabileceğini ve bu kanıtı burada aramaya gerek olmadığını ifade etmiştir. Farklı kimliklere sahip eleştirmenlerin ve izleyenlerin özelliklerinin, farklı yorumlara sebep olup olmadığına dair soruya ise “sınırlı beyanlar ve çok az veri olduğundan” önyargılı olmadan yanıt verilemeyeceğini ortaya koymuştur (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Mayıs, 2014).

Son olarak, Black&White adlı eleştirmen, Turuncu’ya katıldığını belirterek, izleyenin fotoğrafın dışında tutulduğunu; hatta ötekileştirildiğini ifade etmiştir. Fotoğrafçının kullandığı daire biçimindeki çerçevenin, ilk bakışta algı yanıltmasına yol açtığını ve bu tip bir gösterim şeklinin bir geleneği olmadığını; bu fotoğraf serisine özgü olduğunu ortaya koymuştur. Son olarak da, diğer eleştirmenler gibi, katılımcıların yorumlarının

kentsel dönüşüm teması etrafında birleştiğini ifade etmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 20 Nisan, 2014). Mm'in bu fotoğraflarla paylaştığı konunun güncel ve fotoğrafların belgesele yakın bir sunumu olmasının, eleştirmen ve izleyen yorumlarının ortaklaşmasına yol açmış olduğu ileri sürülebilir.

Haliç'in fotoğraflarıyla ilgili bu sorular üzerinden yapılan değerlendirmelere bakıldığında, Turuncu, Rodinal ve Black&White adlı eleştirmenlerin yorum yaptığı görülmektedir. Turuncu, daha önceki aşamalarda olduğu gibi yine birinci ve dördüncü fotoğraflar üzerine değerlendirme yazmıştır. Birinci fotoğrafta izleyenin dışarıdan bakan konumda olduğunu ve konuyla izleyenin ilişkisinin, izleyenin cinsel tercihlerine göre değişkenlik gösterebileceğini ortaya koymuştur. Dördüncü fotoğrafta da, izleyenin, fotoğrafın dışında, "seyir halinde" bir bakışa sahip olduğunu ve bu bakış, "sıradan", "günlük" bir bakış olduğu için de izleyenle konu arasında olağandışı bir ilişki ortaya çıkarmadığını belirtmiştir. Bu fotoğrafların yaratıcısı olan Haliç, bütün fotoğrafları kapsayan kavramsal bir metin paylaşmamış olsa da, fotoğrafların yaratım süreciyle ilgili düşüncelerini kısaca ifade etmiştir. Bu fotoğrafla ilgili olarak da iki ayrı not düşmüştür. Bir tanesinde şu cümleleri kullanmıştır: "Bu fotoğraf şehirde gezerken görülen çarpıcı bir anın kaydedilmesinden ibarettir. Kesinlikle kurgu-yerleştirme vb değildir. Zaten şimdi orada ne bu köpek var, ne de bu yazı... Hepsi geçmişin anıları olarak kaldılar..." (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 20 Nisan, 2014). İkinci not da şöyledir: "Her canlıyı köşeye sıkıştırdık, onlara hakça ve adil bir yaşam alanı bırakmadık..." (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 8 Mayıs, 2014). Turuncu ise, bu yorumlara atfen, bu yazıların, bu fotoğrafı okumasını "olumlu bir etkiyle" değiştirdiğini belirtmiştir. Bunun yanında, gerek kendisi gerek diğer katılımcılarla ilgili olan sınıf, cinsiyet, etnik köken, yaş gibi demografik bilgilerin "gerçek kimlik ifadesi konusunda bir hakikat taşımadığını" düşündüğünü ifade etmiştir. Dolayısıyla, farklı kimlik eksenlerinin ne şekilde farklı yorumlar çıkardığı sorusuna da "yorum yapmayı" uygun bulmamıştır (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 22 Mayıs, 2014). Katılımcıların birbirleriyle ilgili bilgilerinin bu kısa demografik bilgilerden ve yazılan yorumlardan ibaret olduğu düşünüldüğünde, Turuncu'nun bu konuda yorum yapmak istememesi, anlaşılır bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bilgilerin, izleme süreçleri odaklı bir çalışmada, derinlemesine

görüşmelerle birlikte kullanılmasının daha sağlıklı sonuçlar doğurabileceği düşünülmektedir.

Rodinal adlı eleştirmen, Haliç'in her fotoğrafıyla ilgili değerlendirme ortaya koymuştur. Birinci, üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı fotoğrafta, izleyenin "bu sahneye kendisi tanıklık etmiş yanılması" yaşadığını belirtmiştir. İkinci fotoğrafta ise, izleyenin sahnenin dışına itilerek "gıpta ve özlem" duygusunun pekiştirildiğini ifade etmiştir. Bunun yanında, birinci, ikinci, dördüncü, beşinci ve altıncı fotoğrafların çağrışımları zengin, "yükü" kareler olduklarını ve dolayısıyla, farklı yorumların yapılmasının mümkün olduğunu belirtmiştir. Eleştirmen, üçüncü fotoğrafın mesajının çok net ve bilindik olduğunu düşündüğünden farklı çağrışımları olmayacağını ileri sürmüştür. Fotoğrafın sergilenmesinde ve paylaşılmasında kullanılan teknolojilerin, fotoğrafa olan tepkiyi nasıl etkilediğine dair soru, bu çalışma kapsamında, fotoğrafların paylaşıldığı www.levfun.com sitesinin izleme süreçlerine etkisini araştırmaya yönelik olarak sorulmuştur. Arkasından sorulan soru ise, bu tür İnternet sitelerinde fotoğraf takip etmenin, belli tarzda bir izleme geleneği olup olmadığı üzerinedir. İnternet kullanımları, genel olarak özel alanda gerçekleştiği için formalleşmiş bir gelenek takip ettiğini söylenemek zordur. Ancak, Turuncu adlı katılımcının ifade ettiği gibi, İnternet kullanıcılarının, aynı anda birden fazla etkinlik içine girebildiği ve sonuç olarak da konsantrasyonlarının kolay dağılabildiği ileri sürülebilir. Rodinal adlı eleştirmen ise, bu sorulara cevap verirken fotoğrafların üretiminde kullanılan teknolojileri ve fotoğrafların türlerini dikkate almıştır. Bu yaklaşımı takip ederek, birinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci fotoğrafların, amatör çekimler olduğunun hissedildiğini ve dolayısıyla da, bu çekimlerin daha çok ekranda (İnternette) izleyenlerle buluştuğunu belirtmiştir. Diğer yandan, ikinci fotoğrafın, profesyonel bir çekim olduğunu ve "bir takvim sayfası" ya da "bir dergi sayfası" gibi basılı ortamlarda izlenme olanağının olduğunu ortaya koymuştur. Son olarak altıncı fotoğrafın, "teknik ve janr"ı belli olmadığı için, bu fotoğrafın nasıl ve nerede izlenebileceğine dair bir öngöründe bulunulamayacağını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Mayıs, 2014).

Black&White adlı eleştirmen ise, birinci, ikinci ve dördüncü fotoğrafları ele almıştır. Birinci fotoğrafta izleyenin, "vitrin ötesinden izler" konumda olduğunu ve bu şekilde de fotoğrafta sunulan objeyi satın alma eğilimine sokulduğunu ileri sürmüştür.

Black&White da fotoğrafın sergilenme ve paylaşılma aşamasında kullanılan teknolojilerden çok üretim aşamasında kullanılan teknolojilere odaklanmıştır. Eleştirmene göre, birinci, ikinci ve dördüncü fotoğraflar, “doğrudan fotoğraflar” olduğu için ve “standart/klâsik” teknolojilere dayandığı için fotoğraflara olan tepkisini yönlendirmemişlerdir. Birinci fotoğraf için, katılımcıların yorumlarının genel olarak ortaklaştığını; ancak, Turuncu adlı eleştirmenin yorumuna benzer şekilde, farklı yorum yapılma olanağının da bulunduğunu ortaya koymuştur: “Bu kimliğin temsil ettiği eksen, modernitenin sonucu olarak insanların yaşam tarzlarının geldiği noktayı temsil etmektedir. Bu yaşam tarzının dışındaki kimlikler tarafından (muhafazakâr görüş) bu fotoğraf farklı yorumlanabilir” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 24 Nisan, 2014). İkinci ve dördüncü fotoğraflarda ise, anlatım düz olduğu için farklı yorumlara imkân tanınmadığını ve katılımcıların aynı görüşler etrafında birleştiğini ileri sürmüştür (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 20 Nisan, 2014).

Ziya Özkedi’nin fotoğrafları için yapılan değerlendirmelere bakıldığında, Rodinal ve Black&White adlı eleştirmenlerin yorum yaptığı görülmektedir. Rodinal adlı eleştirmen, bu seri karşısında izleyenin “bir düş dünyasında” konumlandığını ve bu durumun da izleyeni “metaforik okumalar yapmaya” zorladığını ifade etmiştir. Ziya Özkedi’nin fotoğrafların yapım sürecine ve kendi kimliğine dair yaptığı açıklamasının seriyile beraber ortaya çıkmadığını ve bu açıklamanın kendi izlenimiyle kısmen örtüştüğünü kısmen de çatıştığını belirtmiştir. Ziya Özkedi, bu seriyi kavramsal amaçla ve sanatçı-sanat eseri ilişkisini sorgula(t)mak için ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Ziya Özkedi, bir anlamda, herhangi bir sanat eserinin, sanatçının kimliğinden bağımsız olarak nasıl yorumlanacağını görmeye çalışmış ve kendi kimliğini doğrudan yansıtmayan ve hatta kendi kimliğiyle çelişen bir temayı ortaya koymayı seçmiştir. Ancak görülen odur ki, sanatçının ateist kimliğiyle kullandığı dini imgeler arasındaki çatışma, sanatçının dünya görüşü bilinmediği için izleyenler tarafından tam anlamıyla kavranamamıştır. Bunun yanında, Ziya Özkedi’nin açıklama yazısının yayımlanır yayımlanmaz, çoğu katılımcı tarafından görülmemesi dolayısıyla, yapılan yorumlarda sanatçının kimlik bilgisi hesaba katılmamıştır. Rodinal, fotoğrafın paylaşılmasında ve sergilenmesinde kullanılan teknolojilerle ilgili soruya, fotoğrafta kullanılan teknik “manipülasyonlar”ın içerikle kavramsal ilinti içinde olduğunu ve bu tür fotoğrafların bir

galeride duvara asılarak ya da kitap/dergi sayfalarında izlenebileceğini ortaya koymuştur. Rodinal'e göre, Ziya Özkedi'nin fotoğrafları, "herkesin aklını kurcalayan" ve çok yüklü fotoğraflar olduğu için farklı okumalara açıktır (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 11 Mayıs, 2014).

Black&White adlı eleştirmen ise, bu seri içinden ikinci fotoğrafı değerlendirmiştir. İzleyenin, bu fotoğrafa bakarken, "bir sanat eserini izliyormuşçasına objenin karşısında izole edilerek" konumlandığını ortaya koymuştur. Bu durumun da izleyeni soyutlayan bir etki yarattığını ifade etmiştir. Ziya Özkedi, bu fotoğraflarla, her ne kadar kimliğiyle özellikle çelişen bir konu seçtiğini belirtmiş olsa da, bu konuyu sunma tarzının, izleyende yabancılaşma ve konuya mesafeli yaklaşma duygusu yarattığı için, sanatçının dini konulara olan sorgulayıcı tavrıyla örtüştüğü de ileri sürülebilir. Buna ek olarak, bu fotoğrafların bu çalışmada olduğu gibi, İslami bir coğrafyada yaşayan katılımcılar tarafından yorumlanmasının, söz konusu "yabancılaşma" etkisini daha da arttırdığı söylenebilir. Black&White, fotoğrafta yer alan nesnelerin, fotoğrafın kavramsal bir dile sahip olmasından dolayı içeriğinin değiştiğini ortaya koymuştur; ancak, nasıl değiştiğini tam olarak açıklamamıştır. Rodinal'in yorumuna benzer şekilde, bu fotoğrafların kavramsal olmasının, izleyicide farklı düşünceler oluşturabildiğini, katılımcıların yorumlarından verdiği birkaç örnekle desteklemiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 20 Nisan, 2014).

İzleme süreciyle ilgili Gillian Rose'un (2012: 347) listesinde yer alan 15. ve 17. sorular, izleyenlere yönelik "I. Grup Sorular" listesinde, doğrudan izleyenlere hitap edilerek sorulmuştur. Bu sorular, izleyenlerin fotoğrafları nasıl yorumladıklarını ve fotoğraflarla ne tür bir bağ kurduklarını soruşturmaya yöneliktir. Öncelikle, Mm adlı fotoğrafçının fotoğraflarının izleyenler tarafından nasıl yorumlandığı ele alınacaktır. Heavy dreamer adlı izleyen, belirtilen bu iki soruyu, Mm'in fotoğraflarının her biri için cevaplandırmıştır. Verdiği cevaplarda, eleştirmenlere yöneltilen "I. grup soruları" dikkate almış gibi görünmektedir. Heavy dreamer, öncelikle, fotoğraflarda gördüğü nesneleri betimledikten sonra bu nesnelerin aralarındaki ilişkiyi; diğer deyişle, nasıl bir kompozisyon oluşturduklarını; fotoğrafların türünü; fotoğrafların her birinde ortaya çıkan imgenin neyi temsil ettiğini ve fotoğrafların genel temasını; fotoğraflarda kullanılan görsel unsurların; örneğin, rengin ve bakış noktasının yarattığı etkiyi;

fotoğrafların seri içinde birbirleriyle ilişkili olarak yarattığı anlamı ortaya koymuştur. Bunun yanında, resim tarihine referans yaparak; diğer bir deyişle, metinlerarası ilişkilendirme yaparak da değerlendirme yaptığı görülmüştür: “Fotoğraflar seri itibarıyla Delacroix ya da Goya’nın bazı resimlerinde olduğu gibi dekadansı anlatıyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 23 Mart, 2014). Sonuç olarak, Heavy Dreamer adlı izleyenin, eleştirmenlerin ortaya koyduğu değerlendirmeler kadar kapsamlı yorumlar ortaya koyduğu söylenebilir. Çalışma sonunda yapılan görüşmelerde Heavy dreamer, diğer yorumcuların, özellikle de eleştirmenlerin yazdığı yorumlardan etkilendiğini belirtmiştir: “Dil olarak diğerlerinden etkilendim. İşte o anlamlandırma meselesinde eleştirmenlerden etkilendim. Çünkü onlar göstergebilimsel açıdan, başka açılardan fotoğrafı yorumluyorlar; ben de şöyle olursa şu şekilde etki yaratabiliyor diye bağlama gereği hissettim” (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014).

Becomeone adlı izleyenin ise, daha çok çağrışımlara dayanarak yorum yaptığı görülmüştür. “Kentsel dönüşüm” ana teması ve fotoğrafların her birinde yer alan öğeler üzerinden yorumlar ortaya koymuştur. İkinci fotoğrafta “günah çıkarma”; üçüncü fotoğrafta “suçu başkasının üstüne atma”; dördüncü fotoğrafta “insanın değersizliği”; beşinci fotoğrafta “işe masumiyet kazandırma”; altıncı fotoğrafta gerçeğin “ruhsuz iç yüzü” alt temaları üzerinden fotoğrafçının kentsel dönüşüm olgusuna eleştirel yaklaşımını, kendi çıkarımlarıyla yorumlamıştır. Seriyle ilgili genel olarak şöyle bir not düşmüştür: “Seri beni etkiledi. Birkaç karede bir gerçek özetlenmiş. Çekerken acaba bunlar düşünülüp de mi çekildi. Yoksa ben mi yazdım öyküyü” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 28 Şubat, 2014). Mm adlı fotoğrafçı ise, Becomeone’a şu şekilde karşılık vermiştir: “hayli güzel okumalar yapmışsınız "becomeone", teşekkürler. söylediklerinizin, hepsi olmasa da, bir çoğu amaçladığım şeyler” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 28 Şubat, 2014). Çalışmanın, bu yanı sıra, izleyenler ve fotoğrafçılar arasında kısıtlı da olsa bir diyalog ortamı yaratabildiği görülmüştür.

Stalker adlı izleyen ise, Mm’in fotoğraflarını toplu olarak değerlendirmiştir. Stalker da, Heavy dreamer ve Becomeone adlı izleyenler gibi ana temanın kentsel dönüşüm olduğunu ve bütün fotoğrafların aynı tema etrafında ve aynı biçimsel üslûpla üretildiğini

ortaya koymuştur. Fotoğraflardaki bu biçimsel üslûbun; izleyenin ifadesiyle, “balık gözü objektif benzeri üretilen” şeklin fotoğrafçıyı “röntgenci” konumuna getirdiğini belirtmiştir. Bunun yanında, fotoğrafların genelinde kullanılan alt açının yarattığı etkiye ve anlama değinmiştir. Fotoğrafların “modernizm, insanın doğa üzerindeki hakimiyeti, makinalaşma” gibi alt temalara da gönderme yaptığını ifade etmiştir. Fotoğrafların seri olarak, temel bir soruna değindiğini; ancak, fotoğrafçılara ilân edilen “barış” teması yerine “çatışma, egemenlik kurma ve yeniden inşa etme” temalarına gönderme yaptığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 30 Mart, 2014). Sonuç olarak, Stalker’ın, fotoğrafları tek tek ele almamış olsa da, Heavy dreamer gibi, fotoğrafları biçimsel ve içeriksel yönleriyle değerlendirdiği ve Becomeone’a göre ise, daha mesafeli yorumlar getirdiği görülmüştür.

Son olarak, Elephant adlı izleyenin ise, Mm’in fotoğraflarını tek tek değerlendirdiği görülmektedir. Elephant adlı izleyen, fotoğrafların her birinin kendisinde çağrıştırdığı duygulara ve anlamlara değinmiştir. Genel olarak, “hüzün, yalnızlık, umutsuzluk, yıkım, yaratım” duygularının ve anlamlarının fotoğraflara hakim olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında, fotoğrafların doku ve renk gibi bileşenlerinin yarattığı duysal etkiye odaklanmıştır. Örneğin, ikinci fotoğrafla ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Dokular ve renk, yakın ve tanıdık; bende dokunma hissi yarattı” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 26 Mart, 2014). Elephant’ın ortaya koyduğu bu yorumlarda, doğrudan “kentsel dönüşüm” meselesine gönderme yapmaması, Kolombiya’dan çalışmaya katılmasıyla açıklanabilir. Diğer yandan, Türkiye’nin, özellikle de İstanbul gibi büyük şehirlerin gündemini son zamanlarda meşgul eden bu konu, Türkiye’den katılan diğer katılımcılar için, fotoğrafların doğrudan ilişkilendirildiği tema olmuştur.

İkinci olarak, Haliç’in fotoğraflarına yönelik Heavy dreamer’in yorumlarına bakıldığında, izleyenin, fotoğrafları “barış” temasıyla ilişkilendiremediği görülmektedir. Fotoğrafların yaratıcısı olan Haliç ise, fotoğrafların seri olmadığını ve barış temasını daha çok “huzur” anlamıyla ele aldığını belirtmiştir. Eleştirmenler gibi, izleyenlerin bir kısmı da bu fotoğrafları “uzlaşma” anlamındaki “barış” temasıyla ilişkilendirmeye çalışmıştır. Bunun yanında, Heavy dreamer, fotoğrafların türlerine; ışık ve renk gibi kompozisyon öğelerinin yarattığı etkiye değinmiştir. Özellikle birinci ve beşinci

fotoğrafın “amatör” çekimler olduğunu ortaya koymuştur. Birinci fotoğrafın “sıradan bir görüntü” olduğunu ve “dikkat çekecek” bir özellik barındırmadığını belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 23 Mart, 2014). Beşinci fotoğrafta kullanılan “renk doygunluğu”nun ise, anlam olarak bir katkı yaratmadığını ifade etmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 23 Mart, 2014). Kısaca, Heavy dreamer, belirttiği gerekçelerle seriyle özel bir bağ kuramadığını belirtmiştir.

Becomeone’ın Haliç’in fotoğraflarına yaptığı yorumlara bakıldığında ise, Heavy Dreamer’in yorumlarından farklı olarak, fotoğrafların “teknik ve estetik” olarak başarılı bulunduğu görülmüştür. Becomeone, fotoğrafların ışık ve renk kullanımlarına, türlerine ve çağrıştırdığı duygulara değinmiştir. Bunun yanında, fotoğrafların, “takvim fotoğrafı”, “ekran koruyucu”, “stok fotoğrafı” ya da “broşür” fotoğrafı olarak kullanılabileceklerini; dolayısıyla, teknik olarak başarılı bulunduğunu belirtmiştir. Ayrıca, birinci fotoğrafa yaptığı yorumda, fotoğraftaki “kadın modelin” dikkat çekici unsur olduğunu dolaylı olarak ifade etmiştir: “Fotoğrafçı güzel görmüş kareyi. Kedi zor fark ediliyor, gözler pek oralara gitmiyor ☺” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 11 Mart, 2014). Becomeone’ın ilgisinin kadın modele yönelmesinin ardında erkek bir izleyen olmasının etken olduğu ileri sürülebilir.

Stalker adlı izleyen ise, genel olarak Haliç’in fotoğraflarındaki öğeleri betimlemiş, bu öğelerin birbirleriyle ilişkisini ve bu öğelerin yarattığı anlamı ortaya koymuştur. Bunun yanında, ikinci ve dördüncü fotoğrafta renk unsurunun etkisine özel olarak değinmiştir. Birinci fotoğrafa yaptığı yorumda, bir kadın izleyen ve geleneksel toplumsal cinsiyet yapılanmasına eleştirel yaklaşan bir kişi olmasının etkili olduğu görülmüştür: “Vitrinde yer alan reklâm afişi klâsik aşk-güzellik-kadın bedeni-gençlik-tüketim hikâyesiyle erkekler için kadınları kandırmaya çalışıyor -dolayısıyla erkek egemen” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 31 Mart, 2014). Her fotoğrafın olmasa da, dördüncü ve beşinci fotoğrafların barış temasıyla ilişkisini ele almıştır. Dördüncü fotoğraftaki mesajın barış içermediğini belirtmiş; beşinci fotoğraf için de “barış neden böyle olmasın?” diye bir yorum getirmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 1 Nisan, 2014). Ayrıca, dördüncü fotoğrafta, fotoğrafçının ve dolayısıyla izleyenin konumunu/bakışını ve bunun yarattığı anlamı

ortaya koymuştur: “Aslında fotoğrafta bir kurban, bir cellat ve bir koruyucu/kahraman var ve kahramanımız cellada güçsüzleri ezmeyi bırak diyor (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 1 Nisan, 2014). Bu değerlendirmenin, fotoğrafçının fotoğrafa dair yaptığı yorumla da örtüştüğü görölmektedir: “Her canlıyı köşeye sıkıştırdık, onlara hakça ve adil bir yaşam alanı bırakmadık...” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 8 Mayıs, 2014).

Son olarak Elephant adlı izleyenin ise, Haliç’in sadece birinci fotoğrafını değerlendirdiğı görölmüştür. Fotoğraftaki yazı öğesinin ve fotoğrafın genelinin kendi üzerinde yarattığı etkiyi şöyle ifade etmiştir: “Fotoğraf, seksi, kışkırtıcı ve izleyeni detaylı bir şekilde fotoğrafı izlemeye çağırıyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 29 Mart, 2014). Elephant’ın, güzel bir kadın modelin yer aldığı bu fotoğrafa yaptığı yorumda, Becomeone’ın yaptığı yorumda olduğı gibi, bir erkek izleyen olmasının etkilerinin göröldüğü söylenebilir.

Ziya Özkedi’nin fotoğraflarıyla ilgili de öncelikle Heavy dreamer’in yorumlarına bakıldığında, fotoğraflarda kullanılan teknik, görsel öğeler, öğelerin ardındaki anlam, kompozisyon öğelerinden özellikle renk unsurunun yarattığı etki konularında detaylı yorumlar yapıldığı görölmektedir. Heavy dreamer, serinin “barış” temasıyla bağıının zayıf olduğunu ve seriyi bu açıdan anlamlandıramadığını ortaya koymuştur. Bunun yanında, fotoğrafta kullanılan tekniğı çok başarılı bulmadığını ifade etmiştir: “ (...) kolaj bir fotoğraf. Ancak kötü kolajlanmış çünkü kesim yerleri ve ayrışma kendini gösteriyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 23 Mart, 2014). Ayrıca, Heavy dreamer, sanat tarihine referansla dördüncü fotoğraftaki figürleri “Pieta”ya benzetmiş olsa da, genel olarak fotoğrafların Hristiyanlık merkezli ve sınırlı çağrışımlara sahip olduğunu ve fotoğraflarla kişisel bağı kuramadığını ortaya koymuştur. Heavy dreamer da, diğerkatılımcılar gibi, Ziya Özkedi’nin bu fotoğraflarla ilgili paylaştığı açıklamayı görmediğı için, fotoğrafları sanatçının kimliğinden bağımsız olarak değerlendirmiştir.

Becomeone adlı izleyenin, Ziya Özkedi’nin serisini toplu olarak değerlendirdiğı görölmüştür. Becomeone da, daha önce belirtildiğı gibi, bu seriyi teknik olarak başarılı bulmamıştır ve seriyle bir bağı kuramamıştır: “Kolaj çok çabuk fark ediliyor, öyle

olunca değeri düşüyor ve devamına bakmak isyemiyorsunuz. Örneğin meleğin ayakları çok keskinken üzerinde durduğu bulut komple blur” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 14 Mart, 2014). Becomeone’ın, klâsik resim sanatının kriterleri gibi fotoğrafın da değişmez görsel kriterleri olduğuna inandığı görülmektedir. Söz konusu kriterlere uymayan fotoğraflar ise, ona göre, öncelikle teknik olarak başarılı değildir. İkinci olarak da, teknikle bağlantılı olarak içeriğin ilgi çekici olmama ihtimali vardır. Ziya Özkedi’nin ortaya koyduğu açıklamalardan, bu teknik durumun bilinçli bir şekilde yaratıldığı anlaşılmaktadır. Ziya Özkedi, sanatçı olarak izleyenlerin beklentileriyle oynamayı, onları şaşırtmayı ve çoğunlukla da sınırları ihlâl etmeyi sevdiğini belirtmiştir (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014). Yine, fotoğrafçının, söz konusu özelliklerinin bilinmemesinin, fotoğrafların sınırlı olarak yorumlanmasına neden olduğu görülmektedir.

Stalker da, Becomeone gibi bu serideki fotoğrafları toplu olarak yorumlamıştır. Stalker’ın fotoğrafların teknik ve estetik özelliklerinden çok, fotoğraflardaki figürlerin çağrıştırdığı anlamlara odaklandığı görülmüştür. Ayrıca, renk unsurunun yarattığı etkiye de değinmiştir. Serinin Hıristiyanlık teması merkezinde kurulduğunu ve dördüncü fotoğrafta da yine bu tema merkezinde bir hikâye anlatıldığını ifade etmiştir: “4. fotoğrafta da ölü olduğu muhtemel bir erkek tarafından bıçaklanmış melek ama gökyüzüne taşımış onu: insan ölümü yenemiyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 31 Mart, 2014). Diğer yandan serinin, barış temasıyla bağlantısını kuramadığını ve fotoğrafların genel olarak da mesajını yeterince anlatamamış olduğunu ortaya koymuştur. Bu durum yine, sanatçının kimliğinin tam olarak bilinmemesiyle ve sanatçının başka bir kültürden gelmesiyle açıklanabilir.

Son olarak, Elephant’ın serinin ilk üç fotoğrafını yorumladığı görülmüştür. Elephant, fotoğrafta yer alan figürlerin çağrıştırdığı karamsar anlamlara ve figürlerin kompozisyon içindeki ilişkilerine değinmiştir. Üçüncü fotoğrafta figürlerin anlamsal olarak yarattığı bir çelişkiyi ortaya koymuştur: “İlginç bir görüntü çünkü hareket çağrışımı var; ancak, figürler heykel” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 27 Mart, 2014). Elephant’ın, ayrıca, bu fotoğraftaki figürleri “Hıristiyanlık” ifadesiyle değil de, daha da özel olarak Katolikle bağdaştırması dikkat çekicidir. “Katoliklik” ifadesini Hıristiyanlığa biraz daha yabancı olan ya da olduğu

varsayılan diğer katılımcıların değil de Kolombiya'lı olan Elephant'ın belirtmiş olması, anlamlıdır. Çünkü Kolombiya nüfusunun çoğunluğunun Katolik olduğu bilinmektedir. Diğer yandan, Elephant bu imgelerle yakın bir bağ kuramadığını dolaylı olarak ifade etmiştir: “Çağrışım yapan bir görüntü, özellikle de Katolikliğe derin bir saygısı ve bağlılığı olanlar için” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 27 Mart, 2014).

İzleyenlere yöneltilen ikinci grup sorular, Gillian Rose'un (2012: 347) listesinde, 9., 12. ve 18. sorular olarak yer almaktadır. Bu sorular, eleştirmenlere de yöneltilmiştir. Bu sorular, fotoğrafın paylaşımında kullanılan teknolojilerin izleme sürecini nasıl etkilediği, seri olarak yayımlanmış fotoğrafların birbiriyle ilişkili olarak anlamı ve izleyenlerin demografik bilgileri üzerinedir.

Heavy dreamer adlı izleyen, Mm adlı fotoğrafçının fotoğraflarını genel olarak değerlendirmiş ve fotoğrafın üretiminde kullanılan teknolojiye, tekniğe ve bunların yarattığı etkiye; seri fotoğrafların birbirini tamamladığına; ancak, serinin daha çok fotoğrafla zenginleştirilebileceğine değinmiştir. Fotoğrafçının fotoğraflarını cep telefonu ile üretmesinin ve sosyal medya ağlarında paylaşmasının birbirini desteklediğini belirtmiştir. Bunun yanında, fotoğraflarda kullanılan yuvarlak çerçevelemenin, grafiksel olarak çatışma yarattığını ortaya koymuştur. Heavy dreamer, ayrıca, bu fotoğrafların www.levfun.com'da izlenmesini, sosyal medyada izlenmesiyle karşılaştırmış ve şöyle bir yorum ortaya koymuştur: “Sosyal medya ağlarında sıradan izleyiciler tarafından bakıp geçilecek bir seri, ancak derinlikli bir seri olduğu için de bir fotoğraf sitesinde farklı okumalar yapılabiliyor, üzerine çok şey konuşuluyor” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 16 Nisan, 2014).

Becomeone adlı izleyen ise, öncelikle, bu fotoğrafların www.levfun.com'da izlenmesini diğer izleme biçimleriyle karşılaştırmıştır: “Bir sergide ya da gösteride görsem bu kadar süre ayıramayabilirdim her kareye” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Nisan, 2014). Bu yorum, Heavy dreamer'in yorumuyla da örtüşmektedir. Bu sitede, katılımcıların fotoğrafları izlemek için uzun süre harcadıkları ve derinlikli okumalar yaptıkları görülmektedir. Bunun yanında, Becomeone, kentsel dönüşüm ana temasına sahip her fotoğrafta ayrı bir alt temanın da işlendiğini ortaya

koymuştur. Birinci fotoğrafta, “doğallıktan kopuş”; ikinci fotoğrafta “günah çıkarma”; üçüncü fotoğrafta “suçu başkasının üzerine atma”; dördüncü fotoğrafta “canavar çark içinde insan yaşamının değersizliği”; beşinci fotoğrafta, eski binaların yerine “yeni bina”ların yapılması; altıncı fotoğrafta da, “betonun ve çirkinliğin zaferi” temalarının işlendiğini belirtmiştir. Diğer yandan, Turuncu adlı eleştirmen gibi, fotoğrafların “barış” temasıyla bağlantısını kuramadığını ve fotoğrafları bu açıdan anlamlandıramadığını ortaya koymuştur (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Nisan, 2014).

Son olarak Stalker adlı izleyen ise, bütün seri için değerlendirmede bulunmuştur. Stalker adlı izleyen, bu fotoğrafların izlendiği www.levfun.com’un yorumlarını etkilemediğini; araştırmanın çerçevesinin ve bu çerçevede katılımcılardan beklentilerin daha belirleyici olduğunu ifade etmiştir. Ancak, fotoğrafçının da belirttiğine göre, fotoğraflar, www.levfun.com dışında sosyal medyada da paylaşılmıştır. Stalker, bu durumun, fotoğrafçı açısından izleyici kitlesini artırmış ve sergiye gidemeyen insanlara fotoğrafları izleme imkânı sağlamış olabileceğini ortaya koymuştur. Ayrıca, Stalker, seri içinde fotoğrafların gerek biçimsel gerekse anlamsal açıdan birbirlerini desteklediğini belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 4 Mayıs, 2014).

Haliç adlı fotoğrafçının, fotoğrafları üzerine yapılan yorumlara bakıldığında, öncelikle Heavy dreamer adlı izleyenin, www.levfun.com sitesinin fotoğrafları izleme süreci üzerindeki etkisine değindiği görülmektedir. Birinci fotoğraf için sitenin izleme sürecini etkilediğini; ancak, diğer fotoğraflar için etkilemediğini belirtmiştir. Birinci fotoğrafta, anlatıma odaklanıp anlamlandırmaya çalıştığını; diğer fotoğrafların ise nerede gösterilirse gösterilsin etkisinin farklı olmayacağını ve ilgisini çekmediğini ifade etmiştir. Fotoğraflar bir seri oluşturmamaktadır; dolayısıyla fotoğrafların bu anlamda birbirleriyle ilişkisi yoktur. Ancak, izleyen, fotoğrafçının bu konudaki açıklamasını görmemiş olmalı ki fotoğrafları, çoğunlukla seri olarak anlamlandırmaya çalışmıştır. Bunun yanında, Haliç’in fotoğraflarının genel bir özelliği olan “renk doygunluğu”nun fotoğrafların belgesel özelliğiyle çeliştiği ve bu anlamda da fotoğrafların etkisini azalttığı yorumunu yapmıştır.

Becomeone ise, Haliç'in fotoğraflarını www.levfun.com üzerinde izleme sürecini şu şekilde değerlendirmiştir: Birinci, ikinci, üçüncü ve beşinci fotoğraflar için, izleme ortamının, algısını ve yorumunu çok etkilemeyeceğini belirtmiştir. Bunun nedeni de, fotoğrafların ona göre, çok etkili ve ilgi çekici olmamasıdır. Dördüncü ve altıncı fotoğraflar ise, Becomeone'in ilgisini çekmiştir ve site üzerinde gösterilmesi, daha uzun süre ve detaylı bir şekilde inceleme fırsatı tanımıştır (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Nisan, 2014).

Stalker, www.levfun.com üzerindeki izleme sürecinin her fotoğraf grubu için aynı olduğunu; bu konuda, fotoğrafların kendisinden çok, çalışmanın çerçevesinin belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Stalker, Haliç'in fotoğrafları bir seri oluşturmaya da, fotoğraflar arasında ortaklıklar bulabildiğini belirtmiştir: “ (...) ortak noktalar da söz konusu hayvanlara ve doğaya odaklanılmış. Anlamsal olarak bütünlüklü şekilde bir doğayla dostluk, huzur ve çatışmasızlık durumu işlenmiş diye düşünüyorum” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 4 Mayıs, 2014). Ayrıca, Stalker, fotoğraflar arasında anlamsal bütünlük aramanın, fotoğraflar yan yana yer aldığı anda kaçınılmaz olduğunu ileri sürmüştür. Bu yaklaşım, Barthes'ın (2014: 17) fotoğraf anlamlandırmasında söz ettiği *sözdizimini* akla getirmektedir. Barthes (2014: 17), fotoğraflar dizi olarak kurulduğunda, yananlam göstereninin “dizinin parçalarının hiçbirinin düzeyinde değil, zincirlemenin düzeyinde” bulunduğunu ortaya koymuştur.

Ziya Özkedi adlı fotoğrafçının fotoğrafları üzerine yapılan yorumlara bakıldığında, öncelikle Heavy dreamer'in fotoğrafların görüldüğü www.levfun.com'un etkisine değindiği görülmüştür. Heavy dreamer, bu fotoğrafları sitede görmekle bir galeride görmenin birbirinden farklı etkiler yaratabileceğini belirtmiştir: “Bu fotoğrafı başka bir konseptte bir galeride büyük baskıyla görseydim daha farklı bir etki yaratabilirdi” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 18 Nisan, 2014). Bunun yanında, fotoğraflar, ikinci fotoğraf haricinde, birbirine çok benzediği için “serinin tekdüze bir etkisi” olduğunu ileri sürmüştür.

Becomeone adlı izleyen ise, Ziya Özkedi'nin fotoğraflarını toplu olarak değerlendirmiştir. Fotoğrafların kültürel olarak kendisine uzak olduğunu ve hangi ortamda görse aynı şekilde tepki vereceğini belirtmiştir. Bu fotoğrafların Hristiyanlığa

yakın olanlarca anlamlandırılabilirliğini de ifade etmiştir: “Mutlaka anlattığı bir öykü ve mesajı var serinin. Hristiyanlık üzerine kültür sahibi olanların farklı içerikler (muhtemelen benzer) yakıştırabileceği öyküler” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 9 Nisan, 2014). Dolayısıyla, fotoğrafların anlamlandırma sürecinde, fotoğrafların temsil ettiği konuya kültürel olarak aşina olmanın da önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Stalker ise, serinin bütün fotoğraflarının biçimsel ve anlamsal açıdan birbirini desteklediğini belirtmiştir. Diğer yandan, Becomeone’a benzer şekilde, bu seriyle yakınlık kurmadığını belirtmiştir. Ancak, kültürel olarak yakın hissetmediği gerekçesiyle değil; serinin anlamının fotoğrafçı tarafından vurgulu bir şekilde aktarılmadığı gerekçesiyle anlamlandırmakta zorluk yaşadığını ortaya koymuştur (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 4 Mayıs, 2014).

Sonuç olarak, izleyenlerin, fotoğrafla yakınlık kurmalarında, fotoğrafın teknik ve estetik olarak belli ölçütleri karşılama yanında, verilen tema olan “barış” temasıyla ilişkisinin, içeriğin ve biçimin uyumunun ve son olarak da www.levfun.com sitesinin etkisi olduğu görülmüştür. Fotoğrafların çok etkili bulunması ya da tam tersine ilgi çekici bulunmaması durumlarında, fotoğrafların görüldüğü www.levfun.com’un izleme süreci üzerinde çok büyük etkisi olmadığı; fotoğrafların mecradan bağımsız olarak algılandığı görülmüştür. Bunun yanında, fotoğrafların seri oluşturmamasının ve kültürel olarak farklı bir temayı ele almasının anlamlandırmayı zorlaştırdığı görülmüştür.

4.6. Fotoğraf Değerlendirmesi ve Özdeşünümsellik İlişkisine Dair Bulgular ve Yorumlanması

Bu bölümde, katılımcıların Web sitesi üzerinde yazdıkları ve görüşmelerde söyledikleri, habitus ve alan kavramları ekseninde değerlendirilmeye çalışılacaktır. Katılımcıların özellikle, kendi üretim ve değerlendirme süreçlerine, kişisel arka plânlarına ve araştırma sürecine dair paylaştıkları düşünceler değerlendirilecektir.

4.6.1. Fotoğrafçı Katılımcılar ve Özdeşleşimsellik

Fotoğrafçı katılımcılardan Ziya Özkedi'nin öncelikle, iki dönemde paylaştığı fotoğraflara bakıldığında, fotoğrafların tek bir fotoğrafçının elinden çıkmamışçasına farklı üslûplarda olduğu dikkati çekmektedir. Fotoğrafçı, çalışma öncesi yapılan görüşmede, bu özelliğin, sanatçı olarak öne çıkan bir yanı olduğunu belirtmiştir:

Kendimi, fotoğraf alanında sürekli olarak değişmem üzerinden eleştirebilirim. Belki, bu yüzden fotoğraf alanı içinde özel bir alanda yeteri kadar öne çıkamıyorum. Siz de bilirsiniz, sürekli olarak toplumsal temalı fotoğraflar üreten fotoğrafçılar vardır ya da ticari işler üreten, fakat ben sürekli olarak farklı işler üretiyorum (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 9 Kasım, 2013).

Katılımcı, bu çalışmada yer almayı kabul etmesinin, Türkiye’de fotoğrafçı olarak görünür olmak istemesinden ve bu projeyi de bu anlamda bir fırsat olarak görmesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Diğer yandan, fotoğrafçının, bu projede, diğer katılımcılar gibi, açık kimliğiyle yer almamış olması, fotoğrafçının tanınmasını engellemiştir. Fotoğrafçının sadece çalışmalarıyla görünür olduğu söylenebilir. Ziya Özkedi'nin, bu çalışmadan diğer beklentisi de, büyük değişim geçirmiş olan fotoğrafın günümüzdeki durumunun tanımlanmasına yöneliktir. Çalışmanın kuramsal bölümünün amaçlarından birinin de bu olduğu söylenebilir. Bunun yanında, eleştirmenlerin ve izleyenlerin, paylaşılan fotoğraflar üzerinden ve Gillian Rose’un sorularına cevap vererek tanımlama ve yorumlama çalışması yaptığı ileri sürülebilir. Ancak, “yaşadığımız dönemdeki fotoğraf” denildiğinde, çok daha geniş bir çeşitlilik ve nicelik akla geldiğinden, bu çalışmadaki örneklerin, bu geniş evrenin küçük bir bölümüne karşılık geldiği görülmektedir.

Ziya Özkedi, birinci dönemdeki çalışmalarını değerlendirdiğinde, özellikle diğer katılımcıların çalışmalarını paylaşmasını beklediğini ve “diğer fotoğrafçıların paylaştıklarıyla biraz çelişen fotoğraflar paylaşmaya” gayret ettiğini belirtmiştir. Bunu yapmaktaki amacını da şöyle açıklamıştır: “İnsan temasının birçok şekilde ele alınabileceğini göstermek bana iyi bir fikir gibi geldi” (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 24 Ocak, 2014).

İkinci dönem sonunda yapılan görüşmede de, Ziya Özkedi, paylaşacak fotoğraf bulmakta zorlandığını çünkü temanın çok belirli (özel) bir tema olduğunu belirtmiştir. İlk dönemdeki yaklaşımına benzer şekilde de, diğer fotoğrafçılarınkinden farklı bir çalışma paylaşmaya çabaladığını ifade etmiştir. İki dönemdeki bu yaklaşımının nedeninin ise, sanatçı olarak sınırları sorgulamaya ve izleyenleri kışkırtmaya ilgi duyması olduğu söylenebilir: “Sanat ve fotoğraf tanımı gördüğümde, bu tanımın dışına çıkmaya çalışıyorum (...) projelerim her zaman provokatif oldu (...) Ben aynı zamanda, fikir ayrılıklarını önemsiyorum. Bir anlamda, övücü bir tepkidense, kızgın bir tepkiyi tercih ederim” (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014).

Fotoğrafçı, çalışmanın geneline yönelik yaptığı değerlendirmede de, sanatçı ve sanat eseri arasında önemli bir ilişki olduğunu ve bir sanat eserinin, yaratıcısından bağımsız değerlendirilemeyeceğini düşündüğünü ortaya koymuştur. Bu düşüncesinin, parçası olduğu sanat ortamında gelişmiş olabileceğini belirtmiştir: “Belki bu benim kökenimden kaynaklıdır; Amsterdam’da yaşarken parçası olduğum çevreden. Bu dönemde, özellikle, benim için çok önemli bir dönem olan 1990’larda, buna ego diyebilirsiniz ya da egonun bir parçası; (...) sanatçı sanat çalışmasının parçasıdır” (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014). Bu durumun, çalışmanın çelişkili bir durumunu ortaya çıkarması açısından önemli olduğu söylenebilir. Bir taraftan, bilimsel bir çalışmanın gereği olarak katılımcıların isimleri anonim kalırken; diğer taraftan da bu katılımcıların bir kısmının ürettiği sanat çalışmaları paylaşılmış ve değerlendirilmiştir. Sanatçıların kimliği bilinmeden eserlerinin değerlendirilmesinin yaratabileceği olumsuz etki, özellikle Ziya Özkedi’nin çalışmalarına olan katılımcı tepkileriyle açığa çıkmıştır. Sonuç olarak, katılımcıların, Ziya Özkedi’nin çalışmalarıyla ifade etmeye çalıştığı çelişkiyi fark edemedikleri görülmüştür ve bu da bir açıdan, Özkedi’nin belirttiği gibi, “sanatı bilimsel şekilde” ele almanın kimi zaman mümkün olmadığını ortaya çıkarmıştır (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014).

Ziya Özkedi, Gillian Rose’un önerdiği soruları, genel olarak fotoğrafların değerlendirilmesine uygun bulduğunu; ancak, yaşa ve cinsiyete dair soruları konuyla ilgili bulmadığını belirtmiştir. Bu ifade, izleyenlerin ve eleştirmenlerin yaşının ve cinsiyetinin, fotoğraflara bakışlarını etkilemediğini düşündüğü şeklinde anlaşılabilir.

Bu çalışmanın, fotoğrafçının gelecek fotoğraf üretiminde herhangi bir etkisi olup olmayacağına dair soruya cevap olarak ise, “çok büyük etkisi” olmayacağını düşündüğünü belirtmiştir ve bunun nedenini şöyle açıklamıştır: “Çünkü yaptığım şeyleri yapmaya devam ediyorum ve biraz da inatçı bir insanım. Tepkilerin beni değiştirebileceğini sanmıyorum” (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014). Eleştirmenlerin ve izleyenlerin büyük bir kısmı, Ziya Özkedi’nin fotoğraflarıyla yakınlık kuramadıklarını ve fotoğrafçının mesajını izleyene etkili bir şekilde iletemediğini belirtmişlerdir. Bu durumun öne çıkan nedenlerinin, özellikle ikinci dönemde, konunun kültürel olarak uzak bulunması ve fotoğrafçının kimliğinin/niyetinin bilinmemesi olduğu ileri sürülebilir.

Sanatçı, kendi *habitusuna* dair ayrıca şu bilgileri paylaşmıştır:

Ben aile kökenim itibariyle, düşük gelirli bir sosyal gruptan geliyorum ve sanat dünyası ve sanat okulları, genellikle, daha üst sosyal gruplardan gelen insanlarla karşılaşmaya alışkındır. Örneğin, fark ettiğim konulardan biri, ben Hollandaca konuştuğumda, Amsterdam aksanıyla konuşuyorum; çünkü biliyorsunuz, ben Amsterdam’lıyım. Şu an, Hollandaca konuşan insanların böyle bir aksanla konuşanlara tepeden baktıklarını fark ettim. Bu durumun, sanat dünyasındaki pozisyonumu etkilediğini hep düşündüm (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014).

Kendini hem “görsel tasarımcı” hem de “siyaset analizcisi” olarak tanımlayan Ziya Özkedi, ikinci uğraşısının sanat çalışmalarını nasıl etkilediğine dair soruyu ise şu şekilde cevaplandırmıştır:

Çok derin bir şekilde. Şöyle söyleyebiliriz belki, kendimi kelimelerle anlatamadığım zaman, görüntüler bu anlatamadıklarımı ifade etmemi sağlıyor. Doğrudan bir ilişkiyi göremezsiniz. Başlarda, daha fazla bir ilişki vardı. Başlarda, çalışmalarım yazdığım şeylerin resimsel gösterimiydi. Işık, duygular için bir çıkış noktası haline gelebilir; bunun da ötesine geçti (Ziya Özkedi ile çevrimiçi görüşme, 13 Haziran, 2014).

Fotoğrafçının bu ifadelerinden, özellikle “Işık, duygular için bir çıkış noktası haline gelebilir; bunun da ötesine geçti” cümlesinden, çalışmalarının son dönemde daha çok soyut konulara yönelmeye başladığı yorumu yapılabilir. Ziya Özkedi’nin görüşmelerde de belirttiği gibi, önceden, kendi fotoğrafı da dahil olmak üzere fotoğrafın, daha çok somut gerçekliği göstermesi sık rastlanır bir durumken, günümüzde fotoğrafın kavramsal olanı göstermeye daha çok yöneldiği söylenebilir.

Sanatçı ve siyaset analizcisi olarak uğraşlarını etkileyen bir diğer etkenin de sanat eğitimi aldığı dönemdeki politik ortam olduğunu belirtmiştir. Belirttiğine göre, Soğuk Savaş sonlarına rastlayan, genel bir protesto ortamının olduğu o dönem, sadece onu değil, sanat okulunda olan diğer öğrenci arkadaşlarını da etkilemiştir.

Sanatçının paylaştığı bu bilgiler düşünüldüğünde, iki dönemdeki çalışmaları ve bu çalışmaları özellikle tercih etme sebebi daha anlamlı hale gelmektedir. İki dönemdeki çalışmalarıyla, eleştirmenleri ve izleyenleri, sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye davet ettiği ileri sürülebilir.

İkinci fotoğrafçı Mm ise, kendini bir fotoğrafçı olarak tanımlarken, hem kurgusal hem de belge yönü olan işler ürettiğini belirtmiştir:

Benim bazen işlerim bayağı ciddi kurgusal işler sınıfına girebilir. Diğer bazı işlerim de doğrudan fotoğraf diye adlandırılan, neredeyse sadece makinadan çıktığı gibi, (...) normal bildiğimiz işlemlerden geçerek belge fotoğrafı sınıfına giren fotoğraflarım da var (Mm ile çevrimiçi görüşme, 11 Kasım, 2013).

Mm, çalışmadan beklentisinin, araştırmacının ve diğer katılımcıların paylaştıklarından bilgi sahibi olmak olduğunu ve bu çalışmanın uzun vadede, herkesin yararlanabileceği bir sempozyuma ya da toplantı serisine dönüşmesinin yararlı olabileceğini belirtmiştir (Mm ile çevrimiçi görüşme, 11 Kasım, 2013).

Fotoğrafçı, çalışmanın ilk döneminde paylaştığı fotoğrafları, yorumlama yapacak kişilerin değerlendirme süreçlerini dikkate alarak seçtiğini belirtmiştir. Mm, kolay yargıya varılmayacak, farklı yorumlara açık “muğlak” fotoğraflar seçtiğini ifade

etmiştir: “ (...) biraz muğlak sayabileceğimiz, hatta odağı da muğlak olan ve hani net, özellikle netsizleştirilmiş, netsizleştirilerek çekilmiş daha doğrusu, fotoğraflar koydum oraya ki, hani algıda da muğlaklık yaratsın ve farklı farklı yorumlar gelebilsin diye” (Mm ile çevrimiçi görüşme, 9 Şubat, 2014). Fotoğrafçı, farklı sayılabilecek yorumların gelmesiyle de amacına ulaştığını ifade etmiştir.

Fotoğrafçı, ikinci dönemde de, “barış” teması için tartışma yaratabilecek fotoğraflar seçtiğini ifade etmiştir: “(...) barışı biraz daha, şey olarak, ne derler, mecazi olarak alıp insanın yaşadığı yerle, kültürüyle, mirasıyla barışık kalması ya da kalmaması üzerine bir seri o meselâ” (Mm ile çevrimiçi görüşme, 9 Şubat, 2014). Sonuç olarak, fotoğrafçının, her iki dönemde de izleyenleri ve eleştirmenleri şaşırtacak veya tartışmaya teşvik edecek nitelikte işler seçmeye çalıştığı görülmektedir. İki dönemde de, fotoğrafçının bu beklentisini karşılayabilecek türde yorumların ve eleştirilerin yapıldığı söylenebilir.

Fotoğrafçı, Gillian Rose’un yöntembilimine göre uygulanan soruların, imgenin kendi başına ve seri içinde diğer fotoğraflarla yan yana geldiği zamanki anlamını keşfetmeye yönelik sorular olduğunu ortaya koymuştur. Bunun yanında, izleyenler hakkında yaş ve cinsiyet gibi detay bilgisi alınarak, “o kişilerin algılarının kendi şahsi şartlarına göre” değişip değişmediğinin incelenmeye çalışıldığını belirtmiştir. Diğer yandan, çalışmayla ortaya çıkacak sonuçların, genel geçer olarak değil; bağlamsal olarak değerlendirilmesinin yararlı olacağını ortaya koymuştur.

İkinci dönemde yapılan yorumlarda, fotoğrafçının mecazi yaklaşımını kavrayanlar olduğu gibi, fotoğrafları temayla ilgisiz olarak değerlendirenler de olmuştur. Fotoğrafçı, ikinci gruptaki katılımcıların beklediği kadar fazla olmadığını belirtmiştir. Mm, bu sonucun daha sonra yapacağı çalışmalara olan etkisini şöyle ifade etmiştir:

(...) benim ilerdeki projelere faydası bu çalışmanın şu olabilir: ha bir dakika ya, durum böyle çok ümitsiz değil, hani ben gene insanları biraz düşündürerek veya hatta kafalarını karıştırarak bir sonuca varmaya devam edebilirim gibi bir his edindim ve bu değerli bir his (...) sonuç itibarıyla dediğim gibi, biz bu feedbackleri, bu geri bildirimleri, rahatlıkla ve sıklıkla alamıyoruz (...) tepkilerin yaklaşık nasıl olacağını bilmek önemli (Mm ile çevrimiçi görüşme, 7 Haziran, 2014).

Katılımcı, ikinci dönemdeki çalışmalarının konusunun, eğitim hayatıyla ve mesleki arkaplânıyla doğrudan bağlantılı olduğunu belirtmiştir; diğer bir ifadeyle, sanatçının *habitusu* konu seçimini etkilemiştir:

(...) bu benim şu anda yaşadığım çevre içinde olan biten bir kentsel eylem; ben ona dönüşüm diyemiyorum sadece inşai bir eylem olarak görüyorum onu. Benim de zaten şehircilik ve mimari geçmişim olduğu için, bu konuya odaklanmam zaten kaçınılmaz; yani odaklanmasaydım tuhaf olurdu zaten (Mm ile çevrimiçi görüşme, 7 Haziran, 2014).

Sanatçı, *inşai bir eylem* olarak tanımladığı son dönemdeki ve doğup büyüdüğü kentteki duruma, yaptığı çalışmalarla tepkisini göstermek istediğini belirtmiştir:

(...) insanı biraz kendi kimliğinden, kendi alıştığı şeylerden, kendi mirasından alıp götürdüğü için siz de bir eser bütünü yaparak onları estetik anlamda sunarken bir yandan da politik ve siyasi anlamda bir metin koyarak tepkinizi vermeye çalışıyorsunuz (Mm ile çevrimiçi görüşme, 7 Haziran, 2014).

Mm, aile geçmişinin, etnik kökeninin, daha doğrusu kökensizliğinin, ona kazandırdığı bakış açısı hakkında da şunları söylemiştir:

(...) Bu toplumun içinde (...) bir şeyler yapmak için elinden geleni yapan insanlar olmaya çalıştık (...) etnik kökenin de ben, hatta kökensizliğin de bunda belli bir etken olduğunu düşünüyorum (...) Yani, çok karma bir etnik kökenden geliyorum ben. Bu durumdan da çok memnunum, yani karışık olmak, nasıl diyeyim, melez bir çeşit olmak, iyi bir şey bence (...) o melez durumu olunca da hassasiyetlerinizin şeysi, sayısı artabiliyor; yani hassas olduğunuz konular çeşitlenebiliyor (...) daha her türlü halkı gözetmeye çalışan bir yaklaşım açısı benimsemeye çalışıyorsunuz. Dolayısıyla, bu etnik kökenin, kökensizliğin daha doğrusu, ben siyasi yaklaşımlarda bir etkisi olduğuna inanıyorum (Mm ile çevrimiçi görüşme, 7 Haziran, 2014).

Üçüncü fotoğrafçı olan Haliç, kendini bir fotoğrafçı olarak değerlendirilmesi istendiğinde, hemen her konuda fotoğraf ürettiğini; ancak daha çok doğa fotoğrafçılığında uzmanlaştığını belirtmiştir: “Çok değişik fotoğraf alanlarında çalıştım. Evde veya dışarıda. Ama en sonunda doğa fotoğrafçılığı, onun da içinde hayvan fotoğrafçılığı, onun da içinde makro fotoğrafçılık üzerine daha çok özelleşmiş durumdayım şu anda” (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 15 Kasım, 2013).

Fotoğrafçı, çalışmada yer almayı, özellikle çalışmanın danışmanı olan Prof. Dr. Levend Kılıç’ın referansı ile düşündüğünü belirtmiştir. Bunun yanında, çalışma öncesi yapılan görüşmede, çalışmada tam olarak ne yapılacağına dair bir fikri olmadığını ifade etmiştir. Bunun üzerine, görüşme sırasında, çalışmanın amacı kısaca katılımcıya hatırlatılmıştır. Çalışmaya dair herhangi bir beklentisi olmamakla beraber, böyle bir üretim ortamı içinde yer almaktan memnun olduğunu belirtmiştir (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 15 Kasım, 2013).

Fotoğrafçı, birinci dönemde seçilen tema olan “insan” temasının asıl uğraştığı konu olmadığını; ancak, çok genel bir konu olduğu için arşivinde bu konuda fotoğraf bulunduğunu ve arşivinden beğendiği fotoğrafları seçtiğini ifade etmiştir: “(...) daha çok doğa fotoğrafçısıyım; özellikle de hayvanlarla ilgileniyorum, hayvan fotoğrafları çekiyorum (güler). İnsan tabii benim temel olarak hani uğraştığım konu değil aslında. Yine de arşivde tabii ki bolca bulunuyor, onlardan yerleştirdim” (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 24 Ocak, 2014).

Haliç, birinci dönem sonrası yapılan görüşmede, ilk dönemdeki paylaşımlarla ilgili olarak şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

Oradaki bütün paylaşımları takip ettim, ama çok da fazla bir paylaşım olmadı açıkçası yani, her fotoğrafın altına üç-dört tane yorum geçildi (...) İnsanlar muhakkak ki daha çok etkilendikleri ve bir şey yazma, yazmayı diledikleri fotoğraflara yazdığını ben düşünüyorum, aslında belki bu da sizin için bir gösterge olabilir diye düşünüyorum (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 24 Ocak, 2014).

Haliç'in yaptığı tespitin önemli olduğu düşünülmektedir. Eleştirmenlerin ve izleyenlerin görüşmelerdeki yorumları da bu tespiti doğrular nitelikte olmuştur. Değerlendirmede bulunan kişilerin öncelikle, kendilerini etkileyen ve kişisel olarak yakın buldukları konulardaki fotoğraflara yöneldikleri görülmüştür.

Haliç de Ziya Özkedi gibi, ikinci dönemin konusunun ilk döneme göre daha zor olduğunu ve fotoğrafçıların arşivinde bu konuya uygun fotoğraflar bulunmayabileceğini belirtmiştir. İkinci dönem için fotoğraf sayısı sınırlamasında en çok kaç fotoğraf yükleneceğinin belirtilmesini; ancak, en az kaç fotoğraf yükleneceği kararının fotoğrafçılara bırakılmasını önermiştir. Fotoğrafçının önerisi dikkate alınmış; ancak, en az fotoğraf sınırının üç adet olması gerektiğine karar verilmiştir.

Fotoğrafçı, iki dönemde de ilân edilen temanın, kendi çalıştığı alan dışından olduğu için, yeni çalışma üretmekte zorlandığını ve var olan arşivinden en uygun gördüğü fotoğrafları seçme yoluna gittiğini belirtmiştir:

(...) benim esas çalıştığım alanın dışındaki alanlar bunlar; yani bahsi geçen kavramlar öyleydi. Tabii bir de zaman çok kısıtlı olduğu için o kavram üzerinde bir çalışma yapmadım ben. Portfolyomdan kendimce uygun gördüğüm bazı fotoğrafları hemen çabucak paylaşma yolunu tercih ettim (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Haliç'in bu açıklaması, seri fotoğraf paylaşamama nedenini de ortaya koymaktadır. Fotoğraf paylaşılması için tanınan yaklaşık iki haftalık süre, ilân edilen konularda işler üretmeyen fotoğrafçı için yeterli gelmemiştir.

Haliç, ikinci dönemde uygulanan Gillian Rose'un sorularının, değerlendirme sürecine bir "sistematisasyon" getirdiğini ve soruların "gayet uygun olduğunu" belirtmiştir. Bu soruların, fotoğrafların teknik yeterliliğini ve temaya uygunluğunu ölçen sorular olduğunu söylemiştir. Bunun yanında, eleştirmenlerin yorumlarının kendisi için çok faydalı olduğunu ifade etmiştir: " (...) eleştirmenlerden çok yararlandım bu çalışmada. Yani çok güzel eleştiriler olduğunu düşünüyorum. Eleştirmenlerin iyi seçildiğini de düşünüyorum aynı zamanda bu çalışma için" (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014). Ayrıca, bu uygulanan yöntembilimin, fotoğrafın anlamının izleyene göre

değişmesi olgusunu da dikkate alan sorular içerdiğini ve bu konunun önemli bir konu olduğunu ortaya koymuştur. Diğer yandan da, sosyal bilimler alanında çok daha farklı çalışmalar da yapılabileceğini “çok daha derinlere de gidilebileceğini” ifade etmiştir. Daha sonraki açıklamasında, “derinlere” gitmek ifadesiyle, bir kavramı temel alarak çok çeşitli şekillerde fotoğraf üretimi yapılabilmesine işaret ettiği anlaşılmıştır (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Haliç, bu yöntembilimle ilgili olarak, ayrıca, fotoğrafçıların da yorum sürecine daha aktif şekilde katılmasını önermiştir. Uygulanan yöntembilimde, fotoğrafçılar fotoğraflarıyla ilgili temel bağlamsal bilgiler paylaşmışlardır; ancak, birkaç karşı yorum dışında, yorum sürecine çok fazla dahil olmamışlardır. Bunun yanında, Haliç izleyenlerin ve eleştirmenlerin yorumlarını karşılaştırdığında, izleyenlerin, fotoğraflarıyla iletmek istediği mesajı daha çok yakaladıklarını gözlemlediğini ifade etmiştir. Bu durumun olası nedenini ise şöyle açıklamıştır: “ (...) eleştirmenlerin eleştirel gözle bir esere bakarken aslında bir takım şeyleri atladıklarını düşünüyorum orada (...) izlerken bence ayrıntılarda boğulup ana fikri almamak gibi bir şey olduğunu düşünüyorum” (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014). Buna ek olarak, bazı eleştirmenlerin sürekli olarak “olumsuz” eleştiriler yaptığını belirtmiştir. Fotoğrafçının, bu durumdan rahatsız olduğu anlaşılmaktadır. Diğer yandan, eleştirmenlerin sosyal anlamdaki değerlendirmelerinin ilgi çekici ve öğretici olduğunu ileri sürmüştür.

Haliç, izleyenlerin ve eleştirmenlerin fotoğraflarını nasıl algıladığını görmüş olmanın, daha sonra yapacağı çalışmalar için de bir öngörü kazandırdığını ortaya koymuştur:

Hayvan fotoğraflarını izlerken bir, ben meselâ onu da, onu da fark ettim aslında birazcık. Bu çalışmanın bana en büyük faydası belki de biraz bu oldu. İnsani kavramlar ve değerler üzerinden gidiyorlar; meselâ, yavrusunu besleyen bir kuş gördükleri zaman, işte bir şefkat duygusu, insanlardaki şefkat duygusu, ya da bir hayvanın zavallılığı başka bir insanın zavallılığı üzerinden düşünülerek gidiliyor filan yani. Neticede, canlılık ortak bir değer ve canlı dramı aslında, tüm canlılar ortak bir şekilde yaşıyorlar (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Haliç, fotoğraf alanında lisans ve yüksek lisans eğitimi almış olmasının yanısıra, bir göz doktorudur. Mesleğiyle ilişkili *habitusunun* konu seçimini ve işleyişini etkilediğini ileri sürmüştür: “(...) her gün praktis yaptığım şey tıptı, yoğun bir şekilde. Bu tabii ki hem konu seçimlerini, konuları yorumlayış tarzımı oldukça etkiliyor tabii. Çünkü hep zor durumdaki canlılarla uğraşan bir kişiyim ben: insanlar (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Mesleğinin zor durumdaki insanlarla uğraşmak üzerine olmasına rağmen neden hayvanları fotoğraflamayı tercih ettiği sorusuna ise şu şekilde cevap vermiştir:

(...) hayvanların günümüzde çok zor durumda kaldıklarını düşünüyorum
(...) yaşam alanları yok edildikçe ve daraltıldıkça hayvanların da sayısı azalıyor, nesilleri tükeniyor (...) Bunun için, bunların belgelenmesi, gösterilmesi, izlenmesi bize çok şey, birincisi, canlılardan çok şey öğrenebiliriz (...) Yaşam mücadelelerinden çok şey öğrenebiliriz. Bir de ikincisi, biz, çektiğimiz fotoğraflarla, bu canlıların yaşam mücadelelerine olumlu anlamda katkıda bulunabiliriz; yani bir toplumsal bilinç meydana getirebiliriz (...) onların yaşam alanlarının daraltılmaması hayvanlara zarar verilmemesi veya türlerin korunması anlamında (...) Ben çektiğim fotoğrafların bu amaçla kullanılabileceğini düşünüyorum ve çekerken de hep bu fikir ön plânda oluyor” (Haliç ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Çalışmanın birinci döneminde yer almış, ikinci dönemde çalışmadan ayrılmış olan Çıtırıtıbody adlı fotoğrafçı ise kendini bir fotoğrafçı olarak değerlendirdiğinde, daha önceden yaşadığı deneyimlerin cesaretini kırdığını ve ayrıca, fotoğraflarının daha sade hale geldiğini belirtmiştir:

(...) bir cezaevi, hapishane süreci yaşadım. Hatta cezaevindeyken bir daha elime fotoğraf makinası almam; fotoğraf çekmem diye düşünüyordum. Öyle olmadı. Fotoğraf çekmeye, hatta benzer konuları işlemeye devam ediyorum; fakat eskisi kadar şey değilim (...) Ne bileyim işte, öyle bir cesaret vardı daha önce. Şimdi o cesareti kendimde bulamıyorum; daha korkuyorum (...)

Bunun dışında, fotoğraflarım gittikçe sadeleşiyor; daha bir basite indirgeme var (Çıtçıtlibody ile çevrimiçi görüşme, 19 Kasım, 2013).

Akademik bir çalışmaya katkıda bulunma isteğinin ve alanda bilinen iki akademisyenin referans olmasının çalışmaya olumlu bakmasına ve çalışmaya katılmayı kabul etmesine neden olduğunu ifade etmiştir. Çalışma öncesi yapılan görüşmede, Çıtçıtlibody de, Haliç gibi, çalışmadaki rolünü tam olarak anlamadığını belirtmiştir. Bunun üzerine, Çıtçıtlibody'den bir fotoğrafçı olarak beklenenler, araştırmacı tarafından kendisine kısaca hatırlatılmıştır (Çıtçıtlibody ile çevrimiçi görüşme, 19 Kasım, 2013).

Çıtçıtlibody, çalışmanın “Katılımcıların Özellikleri” bölümünde belirtildiği gibi, uzun yıllardır fotoğrafla uğraşmasına rağmen, Haliç gibi, asıl olarak doktorluk yapmaktadır. Birinci dönemdeki belgesel türündeki çalışmalarında, konu olarak insan portrelerine odaklanması, “tema” olarak “insan” konusunun ilân edilmesinin yanında, fotoğrafçının mesleki geçmişiyle de ilişkilendirilebilir. Çalışma öncesi yapılan görüşmede de belirttiği gibi, fotoğrafçı genel olarak insan portreleri çekmektedir. Haliç, doktorluk mesleğinin, “insan dramıyla” ilgili olduğunu belirtmişti. Benzer şekilde, Çıtçıtlibody'nin paylaştığı fotoğrafların çoğunda da, çaresiz durumdaki insanlara odaklandığı görülmektedir.

Çıtçıtlibody, ikinci dönemde çalışmadan çekilmiştir. Bunun bir sebebi, katılımcının iş yoğunluğudur. Diğer sebebi ise, eleştirmen katılımcılardan Rodinal'in, fotoğrafçının iki fotoğrafıyla ilgili tespit ettiği bir durum ve bu fotoğraflarla ilgili yazdığı yorumdur. Çıtçıtlibody'nin, ikinci dönemdeki fotoğraflarının ve yazılan her yorumun www.levfun.com'da ve çalışmada kullanılmasını istememesinden dolayı, bu olayın ayrıntılarını nakletmek mümkün görünmemektedir. Son tahlilde, bu durumun, çalışmanın uygulama bölümünün, gerçek ortamlara yakınlığını ortaya koyması açısından önemli olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, fotoğrafçı kategorisindeki katılımcıların özdüşünümsellik perspektifinden yeniden ele alınması, Patton'ın (2002: 495) araştırılanların düşünümselliği başlığı altında işaret ettiği konular olan, fotoğrafçıların bilgilerinin, dünya görüşlerinin ve paylaştıklarının arka plânının ve araştırmayı nasıl algıladıklarının, Bourdieu'nun *habitus* kavramına da referansla değerlendirilmesini sağlamıştır. Fotoğrafçı katılımcıların

araştırma süreci hakkındaki görüşleri, araştırmayla nasıl ilişkilendiklerini gösterdiği gibi, araştırmanın kendisine yönelik de düşünömsellik sağlamaktadır.

4.6.2. Eleştirmen Katılımcılar ve Özdüşünömsellik

Turuncu adlı eleştirmen, “eleştirmen” olarak kendisini değerdendirmesi istendiğinde, fotoğraf kuramı ve eleştiri meselesine küresel ölçekte yaklaşarak şöyle yanıt vermiştir:

Ne fotoğraf eleştirmeniyim, ne fotoğraf yazarıyım. Bu tür meseleler hakkında yazıp çizmeye çalışırken, aslında bir anlamda kendi zihnimi açık etmeye çalışıyorum. Kendim için bir eleştiri, kendim için teori kurma çabası diyebiliriz (...) Eleştirmenlik ya da kuramcılık dediğimiz vakit, ölçü direk şudur, bu coğrafyanın dışında, Batıyı söylemiyorum sadece, Doğu dışı da dahil olmak üzere, seçtiğiniz fotoğrafların, yazdığınız yazıların, kitapların, ürettiğiniz kuramların ne kadar kıymeti harbiyesi var? (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

Turuncu, çalışmaya katılmayı kabul etmesinin nedenlerinden birinin araştırmacının kararlılığı; ikincisinin ise ortaya çıkacak olan yöntemin, özellikle pedagojik açıdan, diğder bir ifadeyle “birlikte öğrenme” açısından sunacakları olduğunu belirtmiştir. Turuncu, çalışmanın başında, kriterlerin çok kısıtlayıcı olabileceğini; ancak, daha sonra “kendi duruşu üstünden de değerdendirme” yapabileceğini anlayınca rahatladığını belirtmiştir (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013). Bu çalışmada, özellikle ilk dönemde, eleştirmenlerin tamamen kendi çıkarımlarıyla; ikinci dönemde de soruları takip ederek; ancak yine de yorum yaparak değerdendirme yapmaları beklenmiştir. Eleştirmenlerin kişisel arkaplânlarının bu sürece nasıl yansıdığının araştırılması, bu çalışmanın amaçlarından biri olduğu için eleştirmenlere kendi yorumlarını ortaya koyma imkânı sağlanmaya çalışılmıştır.

Turuncu, çalışmanın başlığındaki “küreyerel” ve “özdüşünömsel” kavramlarının çok yerleşik kavramlar olmadığını; ancak akademyanın işinin, “yeni kavramları hem üretebilmek, hem de dolaşıma sokabilmek” olduğunu ileri sürmüştür (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013). Bu çalışmayla ve daha sonra yapılacak çalışmalarla bu kavramlara bir derinlik kazandırılabilceğı düşünülmektedir.

Turuncu, birinci dönemin geneli hakkında iki önemli tespitte bulunmuştur. Öncelikle, bu dönemdeki fotoğrafların onu çok heyecanlandırmadığını; ikinci olarak da tartışmaların “karşı argümanlarla beraber” canlı ve ilgi çekici bir ortam yaratamadığını ortaya koymuştur. Bu iki nedende dolayı da ilk dönem çalışmaları için çok istekli davranamamıştır. Bu dönemde yaptığı değerlendirmelerle ilgili olarak da, öncelikle fotoğraf yorumlama kriterlerini paylaştığını belirtmiştir. Ona göre, “ (...) fotoğraf değerlendiren birisi ya da böyle bir role, rolü üstlenmiş birisi, mutlaka kriterlerini de başta ifade etmeli” (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 21 Ocak, 2014). Bunun yanında, kendi eğilimlerine uygun olan fotoğrafları değerlendirmiştir:

(...) bazı işler mesela şeye yakındı, benim anladığım fotoğraf tarzına ya da benim aklımın kestiği tarza ya da üstünde biraz düşünmüş olduğum ve o konuda biraz laf kurabileceğim tarza biraz daha yatkın fotoğraflardı. Onlara daha bir iştahla şey yaptım, ne derler, bir şeyler yazdım altına (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 21 Ocak, 2014).

Eleştirmen, değerlendirme kriterlerinin türlere göre değiştiğini düşünmektedir. Turuncu’nun kendine yakın bulduğunu belirttiği tür ise “doğrudan fotoğraf” ya da “haber niteliği taşıyan” fotoğraftır. Bu türlere yakınlık duyması, bu tür fotoğraflar üzerine daha çok birikim sahibi olması anlamına geldiğinden, bu fotoğrafları değerlendirmeyi daha uygun bulduğunu ifade etmiştir: “Fotoğraf okuyan insanın, fotoğraf kritiği yapan insanın da kendi anlayışına ya da kendini biriktirdiği alana uygun fotoğrafları değerlendirmesi isabetli, daha isabetli bir sonuca yol açar diye düşünüyorum (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 21 Ocak, 2014).

Çalışmada katılımcı isimlerinin açık bir şekilde kullanılmasının, yüz yüze ve topluca iletişimin daha canlı bir ortam yaratabileceğini belirtmiştir. Ancak, çalışmada, bilimsel çalışmanın bir gereği olarak isimler anonim kalmıştır. Bu durum, Turuncu’nun belirttiği gibi, kimi zaman mesafeli; kimi zaman motivasyonu düşüren bir çalışma sürecine neden olurken, diğer yandan da nesnel bir değerlendirme ortamı sağlamıştır.

Turuncu, Gillian Rose’un yöntembilimindeki kriterlerin, kendi “fotoğrafik arka plânında karşılığı olan” kriterler olmadığını belirtmiştir. Bu soruların ardındaki maksadın açık bir şekilde belirtilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bununla bağlantılı

olarak da, Turuncu, sunulan kriterlerin yerelleştirilmesini; diğer bir deyişle, yerel kültüre uyarlanmasını önermiştir:

Fotoğrafi nasıl oradan öğrendiysek biz, fotoğrafa dair eleştiri, yorum ve felsefi uzantıları da elbette Batı'dan öğreniyoruz ama bunu bir içselleştirebilmenin de bir yolunu bulmamız lazım. Kendimize ait kılabilmenin yolunu bulmamız lazım. Bu yol da şeyden geçiyor; bu kültürel coğrafyanın suretle ilişkisi tarih boyunca nasıl kuruldu ve bugün nasıl kurulmaktadır gibi akademyanın yapacağı bir çalışmanın çok değerli olacağını düşünüyorum (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Turuncu'nun önerisi, bir anlamda, kullanılan yöntembilimin küreyerel hale getirilmesine işaret etmektedir. Bu çalışmayla, bu yönde bir adım atıldığı söylenebilir. Ancak, bu yöntembilimin yerelleştirilebilmesi için, bu konuda çalışma yapılmaya devam edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Turuncu, ayrıca, bu yöntembilimin yerel kültürel kodlara uyarlanması yanında, kullanılan dilin de yerelleştirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Akademi dışında, Türkiye'deki fotoğraf çevrelerinin bu konuda çalışabileceklerini ifade etmiştir. Diğer yandan, kullanılan yöntemin, çağrışımsal okumalara olanak sağlayan bir yöntem olduğu için önemli olduğunu ileri sürmüştür. Bu tür okumaların, hem “kültürel” hem de “öznel” arkaplânlara yaslandığını ifade etmiştir (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Turuncu, bu çalışmayı genel olarak değerlendirdiğinde, Türkiye'de fotoğraf okumasının bir metodolojisi olmadığını ya da sayılı olduğunu ve bu yüzden de bu çalışmanın önemli olduğunu belirtmiştir. Bu metodolojiyi haber fotoğrafları özelinde, daha interaktif bir şekilde ve soruları hangi fotoğraflara nasıl sorulabileceğine dair gözden geçirip başka bir çalışmada uygulamayı düşündüğünü ortaya koymuştur (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014). Turuncu'nun bu düşüncesi, çalışmanın sürdürülebilirliğine işaret etmektedir. Turuncu, ayrıca, bu çalışmanın birden fazla fotoğraf eleştirisi metodolojisine ihtiyaç olduğunu ortaya çıkardığını belirtmiştir: “ (...) tek bir metodolojisi olmaz fotoğraf eleştirisinin, edebiyatın tek bir metodu mu var, hayır metodolojileri var (...) fotoğrafın da tıpkı bunun gibi birkaç kendi içinde tutarlılığı ve

bir bütünlüğü olan eleştiri yöntemine ihtiyacı var” (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Fotoğrafçı katılımcıların yapılan yorumlara karşılık olarak verdikleri cevaplarda da kimi zaman eleştirilerin kişiselleştirildiğini ve bu tepkinin çok “kültürel” bir tepki olduğunu belirtmiştir: “Kişisel savunmalara bile geçildi ki bu normaldi, (güler) bazı arkadaşlar alındı, öyle mi, böyle mi, şöyle mi şeklinde. Olur, bu da çok kültürel bir mevzu” (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Turuncu, haber fotoğrafına ve doğrudan fotoğrafa olan ilgisinin kökeniyle ilgili ve kendi *habitusuna* dair şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “(...) benim siyasi şeyim, neyse işte, var oluşum, duruşum, ya da toplumsal bir varlık olarak değiştirme isteğim, muhalif kimliğim vs. benim haber fotoğrafının, benim bu amaçlarım, maksadım doğrultusunda önemli bir işlevi olduğunu düşünüyor” (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014). Fotoğrafları yorumlarken de yine, politik perspektifinin yönlendirici olduğunu ifade etmiştir: “ (...) politik saiklerle baktım fotoğrafların tamamına, peki şu soruyu daima sordum. Fotoğrafçı niye çekmiş bunu? Bunu anlamaya çalıştım bir yandan bir; yani zihnini görmeye çalıştım. İki, bana niye gösteriyor, bu sorunun cevabını bulmaya çalıştım...” (Turuncu ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

İkinci olarak Black&White adlı eleştirmenin kendini bir “eleştirmen” olarak değerlendirmesi istendiğinde, birikiminin genellikle fotoğrafın teknik yönüyle ilgili olduğunu belirtmiştir:

Hep yazdığım kitaplar teknik üzerinedir, kompozisyon üzerinedir; haber fotoğrafçılığı, mimari fotoğrafçılık, birazcık daha araştırmaya dönük. Teknik ağırlıklı bir adamım ben, kavramsal bir hoca değilim (...) Benim sevdiğim teknik kısmı; diyafram, nasıl diyafram, enstantane, niye kadrajı böyle kapatmış, niye kapalı kompozisyon? Nasıl bir objektif kullanmış ve neden bunu kullanmış? (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 15 Kasım, 2013).

Black&White, bu çalışmaya katılma nedenlerini ise şöyle açıklamıştır: “Birincisi Levend Hoca’nın olması; ikincisi, konu çok hoş. Hem Türkiye’de eksiklik olarak gördüğüm bir konu, hem de kendi eksikğim olan bir konu” (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 15 Kasım, 2013). Black&White, bu çalışmanın formel ve sistematik bir yöntem izlemesinin önemli olduğunu ve eğitimde dahi kullanılabileceğini belirtmiştir. Ayrıca, bu çalışmanın kitaplaşmasının da daha çok insanın yararlanması açısından önemli olduğunu ileri sürmüştür.

Black&White, çalışmanın birinci döneminde yaptığı yorumları değerlendirirken, öncelikle, Turuncu adlı eleştirmen gibi, kendisine yakın gördüğü yedi ya da sekiz fotoğrafı yorumlamayı seçtiğini belirtmiştir. Bunun nedenini de şöyle ifade etmiştir: “(...) biraz daha az kafamı karıştırdığı için, daha doğru yorumlar yapabileceğim için, onları yorumladım” (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 20 Ocak, 2014). Yakın gördüğü fotoğrafların akademik geçmişiyle bağlantılı olduğunu belirtmiş ve şöyle devam etmiştir: “Bir mimari fotoğrafı, bir belgesel fotoğrafı kendime daha yakın görüyorum. Keşke ben çekmiş olsaydım onları diyerek, onlara yönelip onları analiz etmeye çalıştım” (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 20 Ocak, 2014). Bunun yanında, diğer yorumları değerlendirdiğinde, ortak noktalarda buluşulmuş olmasını olumlu bir durum olarak yorumlamıştır. Birinci dönemde, çoğu eleştirmenin ve izleyenin, kompozisyon öğelerine ve bu öğelerin etkisine odaklandığı görülmüştür. Örneğin, fotoğrafçı/izleyici bakışının fotoğrafa nasıl bir anlam getirdiği ya da fotoğrafta hangi toplumsal kimliklerin öne çıkarıldığı ya da dışlandığı konularında çok az yorum yapıldığı ya da kimi zaman yapılmadığı görülmüştür. Bu durumun da, eleştirmenlerin ve izleyenlerin, fotoğraf değerlendirmesine yönelik genel eğilimlerini yansıttığı ileri sürülebilir.

Black&White, ikinci dönem sonunda yapılan görüşmede ise, bu çalışmanın “bir fotoğrafın nasıl eleştirilmesi gerektiği konusunda” öğretici olduğunu belirtmiştir. İkinci dönemde kullanılan yöntembilimi değerlendirdiğinde, bu soruların genel olarak fotoğrafın kavramsal yönüne odaklandığını; fotoğrafın teknik yönüne ağırlık veren (kullanılan objektif, diyafram vs. ile ilgili) daha detaylı birkaç sorunun listeye eklenebileceğini ileri sürmüştür. Bunun yanında, çalışmada katılımcılar arasında yüzyüze bir ilişki kurulmaması ve katılımcıların birbirini detaylı olarak bilmemesi,

Black&White için çalışmanın merak uyandıran ve “sıkıntılı” yönü olarak ortaya çıkmıştır. Turuncu’nun belirttiğine yakın bir şekilde, katılımcıları yakından tanımının özellikle de, fotoğrafçıların diğer fotoğraflarını görmenin, daha farklı bir çalışma meydana çıkaracağını belirtmiştir (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 6 Haziran, 2014).

Black&White, Gillian Rose’un sorularının dilinin, daha anlaşılır, sade bir Türkçe’yle değiştirilebileceğini ifade etmiştir (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 6 Haziran, 2014). Turuncu, soruların dilinin yerelleştirilmesine; diğer bir ifadeyle, yerel kültürel kodlara aktarılmasına vurgu yaparken, Black&White, dilin biçimsel olarak sadeleştirilmesine işaret etmiştir. Black&White, ikinci dönemdeki sorulara verilen cevaplara ve değerlendirmelere yönelik olarak ise, yapılan eleştirilerin seviye olarak ve farklı demografik özellikler nedeniyle birbirinden farklı olduğunu ileri sürmüştür. Katılımcıların genel demografik özellikleri gözden geçirildiğinde, ortak özelliklerin, farklılıklardan daha fazla olduğu görülmektedir. Ancak, yine de bu genel benzerliklerin, bütün tepkileri ortaklaştırdığı söylenemez. Ortaya çıkan farklı tepkilerin, ortak alan içindeki eğilim farklılıklarını gösterdiği ileri sürülebilir.

Black&White, Ziya Özkedi gibi, sitenin kullanılışıyla ve araştırmanın safhalarının tam olarak anlaşılmasıyla ilgili zaman zaman zorluk yaşadığını belirtmiştir. Açıklamalar, yazılı olarak e-postayla dönem dönem katılımcılara bildirilmiş olsa da, bundan sonraki çalışmalar için, çalışmanın uygulaması ve sitenin kullanımına dair, ayrıca sözlü bir açıklamanın yapılması önerilmiştir.

Black&White, ikinci dönemde kendi yaptığı yorumları değerlendirdiğinde, teknik altyapısının belirleyici olduğunu; ancak, kavramsal çıkarımlar da yapmaya çalıştığını belirtmiştir. Teknik konulara eğiliminin kişisel geçmişiyle bağlantısı olup olmadığı sorulduğunda ise, şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

Ben gemi makinaları mezunuyum meslek lisesinde. Ben 15 sene gemi yaptım, yani gemi inşada çalıştım. Bütün tercihlerim üniversitede, 80, 81, 82 kayıtlara ulaşabilerseniz görebilirsiniz, gemi inşa mühendisliği, makina mühendisliği, elektrik mühendisliği tercihlerim... Tekniğe olan yakınlığım

belki fotoğrafa olan yakınlığının asıl sebebi...(Black&White ile çevrimiçi görüşme, 6 Haziran, 2014).

Bunun yanında, Black&White, fotoğraf değerlendirme sürecinde, akademik geçmişinin ve akademide bir eğitmen olmasının dışında, siyasal görüşünün ve ideolojik bakış açısının da etkili olduğunu ortaya koymuştur:

Siyasal görüşüm, ideolojik bakış açım yansımış olabilir. Ama etnik kökenim, mesleğim, annemin, babamın işçi olması, benim işçi çocuğu olmam ya da işte işçilikten geliyor olmam hayır; ama tabii ki ideolojik bakışım, dünyaya bakışım o fotoğraflara bakışımı tabii ki etkiledi (Black&White ile çevrimiçi görüşme, 6 Haziran, 2014).

İkinci dönemde, ayrıca eleştirmenlerden, sormak istedikleri bir soruyu fotoğrafçılara iletmeleri istenmiştir. Black&White'in eklediği sorulara bakıldığında, genellikle çerçevelemeyle ilgili olduğu görülmektedir. Mm'in fotoğraflarıyla ilgili olarak, "Fotoğrafın kadrajında onun anlamını bozan ve orada olmaması gereken bir obje var mıdır?"; Haliç'in fotoğraflarıyla ilgili olarak; "Sizce kadrajda başka neler olabilirdi?"; Ziya Özkedi'nin fotoğraflarıyla ilgili olarak, "Sizce bu kadraj farklı izleyicilerde aynı tepkiyi bırakabilir mi?" sorularını yöneltmiştir. Bu sorularda da, bir kez daha eleştirmenin fotoğrafın teknik yönüne verdiği önemin ve eğitici olarak mesleğinin, diğer bir ifadeyle de, kişisel ve toplumsal konumunun dışavurumu olan *habitusunun* etkilerinin görüldüğü ileri sürülebilir.

Üçüncü olarak Vivian Maier adlı eleştirmen, fotoğraf eleştirisinde Barthes'ın punctum olarak belirttiği gizil anlamın, kültürel bağlamın ve fotoğrafçının kimliğinin önemli olduğunu düşünmektedir: "Bir resim dediğiniz zaman, ressamıyla vardır. Fotoğrafta böyle olmadığını söylerler ama fotoğrafçının kimliğinin ideolojik olarak, sanatsal olarak ve kültürel olarak yansıdığını düşünüyorum" (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 16 Kasım, 2013). Bunun yanında, fotoğrafın Sosyal Bilimler disiplinde var olan Psikoloji, Sosyoloji, Felsefe, Antropoloji, Kültürel Çalışmalar gibi birçok alanla eklemlendiğini ve fotoğraf okumasında bu disiplinlerden de yararlanılması gerektiğini ortaya koymuştur.

Vivian Maier, üzerine düşündüğü meseleler hakkında olan bu çalışmayı önemseydiğini ve fotoğraf eleştirisi alanında kendini sınama ve geliştirme ortamı olarak gördüğünü belirtmiştir: “ (...) kendim bir eleştirmen olarak nasıl davranacağım, ya da nasıl davranmam gerekecek, ya da kendimi nasıl disipline edeceğim” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 16 Kasım, 2013). Diğer yandan, Vivian Maier, çalışmanın kuramsal bölümüyle uygulama kısmının “biraz eklektik” olduğunu belirtmiştir. Açıklamaya şöyle devam etmiştir: “Kuramsal kısmı bambaşka bir şey söylüyor; uygulama kısmı bambaşka bir şey söylüyor. Fotoğrafi, üç katmanlı kimler değerlendiriyor dediğiniz zaman, bence tamamen ideoloji üzerine gidilmeliydi; kimlik üzerinden tartışılabilirdi” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 16 Kasım, 2013). Vivian Maier’in işaret ettiği “kimlik” meselesiyle Bourdieu’nun habitus ve özdüşünümsellik kavramsallaştırmasının örtüştüğü söylenebilir. Bütün katılımcılarının uygulamalarının ve görüşmelerde söylediklerinin yorumlanmasında, bu kavramlaştırmalardan yararlanılmıştır. Diğer yandan da, Vivian Maier, “yeri dolmayan eleştirmenlik” meselesinin bu tezle iyi bir noktaya geleceği öngörüsünde bulunmuştur. Bu tezde iki şey önemli bulduğunu belirtmiştir: “Bir eleştirmenlik boyutu, iki izleyicilik boyutu” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 16 Kasım, 2013).

Vivian Maier, çalışmanın birinci dönemindeki değerlendirme sürecine dair şu tespitlerde bulunmuştur: “Bazı fotoğraflara yorum yazmadım, çünkü diyecek hiçbir şey bulamadım; yani, çünkü eleştirecek bir tarafı yoktu fotoğrafın, yani fotoğraf değildi. Bir amatörün elinden çıkmış gibiydi” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 29 Ocak, 2014). Bunun yanında, fotoğraflarla ilgili bağlamsal bilginin (nerede çekildiği, fotoğrafta yer alanların kimler olduğu vs.) bulunmamasının, fotoğrafçının amacının bilinmemesinin ve seri fotoğraf ise, serinin diğer fotoğraflarının görülmemesinin değerlendirmeyi güçleştirdiği belirtilmiştir: “Hani böyle tek başına, tek bir fotoğrafı içeriksel olarak yorumlamak çok doğru gelmiyor” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 29 Ocak, 2014). Vivian Maier, fotoğrafların ayrıca, ilân edilen tema olan “insan” temasına uygun olmadığını düşünmüştür: “ (...) eksik olan taraf bence, bu human being meselesini bence tam fotoğrafçıların algılayamamasıydı. Bazı fotoğraflarda bunu hissettim ama genelinde bir eksiklik vardı, yani” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 29 Ocak, 2014). Fotoğrafların anlamlandırılması sürecinde, genel olarak eleştirmenlerin fotoğraflar ve tema arasında bir ilişki aradıkları ve bu temaya dair beklentilerine uygun

fotoğraflarla karşılaşmadıkları durumlarda da, fotoğraflara bir anlam atfetmekte zorlandıkları görülmüştür. Örneğin, Vivian Maier “insan” teması denildiği zaman, daha çok belgesel hatta toplumcu belgesel fotoğraflar beklediğini belirtmiştir: “ (...) ben human being dediğim zaman, daha çok belgesel ve şey, soical documentary durumlarını algılıyorum meselâ” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 29 Ocak, 2014).

Vivian Maier, ikinci dönemde Web sitesinin interaktif olmamasının olumsuz bir durum yarattığını; kısaca siteyi kullanma motivasyonunu düşürdüğünü belirtmiştir. Diğer yandan, katılımcıların Türkçe (anadillerini) kullanabilmesinin, bu dönemin olumlu gelişmesi olduğunu ifade etmiştir. Vivian Maier, ikinci dönemde de fotoğrafçıların çalışmalarının, ilân edilen tema olan barış temasına uygun bulmadığını ileri sürmüştür. Bunun yanında, Gillian Rose’un yöntembiliminde yer alan soruların uygulanabilirliğinin fotoğraflara göre değiştiğini belirtmiştir. Örneğin, izleyicinin konumunun nasıl bir etki yarattığına dair sorunun, sadece kentsel dönüşüm fotoğrafları için cevaplanabileceğini ifade etmiştir: “(...) orada bir şey var, gözetleme, bir dürbün, şeyin içine almış izleyiciyi (...) Orada izleyicinin pozisyonunu yöntemden kaynaklı tanımlayabiliyorsun ama diğer fotoğraflarda izleyicinin konumu çok muallak” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 4 Haziran, 2014). Diğer yandan, Gillian Rose’un (2012) belirttiği gibi, fotoğrafçının, konusuna hangi bakış açısıyla yaklaştığının, fotoğraftaki öznenin bakışının, çerçevelemenin, birçok fotoğrafta fotoğrafçı/izleyici konumunu ve dolayısıyla anlamdirmayı da etkileyeceği düşünülmektedir. Bunun dışında, Vivian Maier, eleştiri sorularının ve fotoğrafların metinlerarası bir okuma için uygun olmadığı tespitinde bulunmuştur.

Vivian Maier, Gillian Rose’un sorularının biçime ve anlama odaklandığını belirtmiştir. Bunun dışında, ideoloji ve metinlerarasılık konularının da eleştiri ölçütleri arasında yer alması gerektiğini ileri sürmüştür. Gillian Rose’un soru listesinde yer alan, fotoğraflarda hangi toplumsal kimliklerin temsil edildiğine, hangi kimliklerin dışarıda tutulduğuna ve fotoğrafın öznesini güçten yoksun bırakıp bırakmadığına dair soruların, değerlendirmelerde ideoloji meselesini dikkate almaya yönlendirebilecek sorular olduğu söylenebilir. İdeolojik söyleme sahip fotoğraflarda, doğrudan fotoğrafik unsurların yorumlanması dışında, fotoğrafçının toplumsal kimliğinin de önemli olduğu düşünülmektedir. Vivian Maier de, fotoğraflarda “özellikle ideolojik bir söylem varsa”

fotoğrafçının kimliğinin bilinmesinin önemli olduğu belirtmiştir. www.levfun.com'da da, Ziya Özkedi'nin toplumsal kimliğinin bilinmemesinin, fotoğrafların, fotoğrafçının amaçladığı şekilde anlaşılmasını engellediği görülmüştür. Fotoğrafçının kendi kimliğiyle ilgili paylaştığı açıklamanın görülmemesi ise, sitenin bir olumsuzluğu olarak ortaya çıkmış ve fotoğraflar, sanatçıdan bağımsız olarak değerlendirilmiştir.

Vivian Maier, Gillian Rose'un yöntembiliminde yer alan soruların, kimi zaman anlaşılmasının güç olduğunu belirtmiştir. Benzer bir tespiti diğer eleştirmenler de ortaya koymuşlardır. Bu durumun, daha önce de belirtildiği gibi, soruların gruplara bölünerek ilân edilmesinden, çeviriden ve soruların arka plânının anlaşılmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Vivian Maier, soruların sayısının azaltılmasını ve ifadelerin sadeleştirilmesini önermiştir. Bunun yanında, bundan sonraki çalışmalarda, soruların, kısa açıklamalarla iletilmesi düşünülebilir.

Vivian Maier, yapılan değerlendirmelerin çoğunu tatmin edici bulmadığını belirtmiştir: “ (...) böyle çok, sindire sindire eleştiren görmedim pek şeyde, ya da ben atlardım bilemiyorum. Bazılarında, haa evet ya, dediğim oldu. Özellikle turuncunun eleştirilerinde (...) Onun dışında, çok da hani beni çarpan bir şey olmadı” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 4 Haziran, 2014).

Vivian Maier, Turuncu'nun da belirttiği gibi, genel olarak fotoğrafları etkileyici bulmamasının eleştirmenlik performansını da etkilediğini belirtmiştir: “ (...) fotoğraflar böyle çok delici, yaralayıcı, çok etkileyici olsaydı beni işin içine sürükleyebilirdi” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 4 Haziran, 2014).

Vivian Maier de değerlendirme yaparken, öncelikli olarak sevdiği fotoğraflardan başladığını ifade etmiştir: “ (...) birinci tercihim şeydi; benim ilgimi çeken, sevdiğim, yani sevdiğim derken, beni o işin içine sokan, baktığım zaman seri olarak ciddi olarak ciddi bulduğum, üzerine laf söylenebilecek bulduğum fotoğrafları...” (Vivian Maier ile çevrimiçi görüşme, 4 Haziran, 2014). Benzer bir tutum, Turuncu ve Black&White adlı eleştirmenler tarafından da gösterilmiştir. Eleştirmenlerin de, belli bir alana ilgi duyup o alanda uzmanlaştıkları düşünüldüğünde, bu durum anlaşılabilir. Ayrıca, bu durum, fotoğraf alanının çok geniş bir alan olduğunu ve her fotoğrafın aynı şekilde, aynı bakış açısıyla değerlendirilmesinin güçlüğüne ortaya koymaktadır.

Vivian Maier, toplumsal ve kişisel konumundan kaynaklı eğilimlerinin ya da *habitusunun* yorumlarını ne şekilde etkilediği sorusuna karşılık olarak şu cevabı vermiştir: “ (...) iletişim kökenliyim ama fotoğrafla uğraşıyorum, tamam edebiyat severim, roman severim işte, sosyoloji çok severim çünkü sosyolojiye merak sardım, bu tabii ki bu habitusta böyle görüyorsun”. Bunun yanında, 1997’den beri de fotoğraf çektiğini ve bu alanda okumalar yaptığını ifade etmiştir. Kadın olmasının ise, bu çalışmadaki fotoğrafların değerlendirilmesini etkilemediğini ileri sürmüştür. Stalker’ın yorumlarında olduğu gibi, Vivian Maier’in, toplumsal cinsiyet rollerine kadın bakışıyla ya da eleştirel yaklaştığı herhangi bir yorumuna rastlanmamıştır. Fotoğraflar arasında da toplumsal cinsiyet rollerine referans yapan bir iki fotoğraf dışında (Ziya Özkedi’nin birinci dönemdeki beşinci fotoğrafı ve Haliç’in ikinci dönemdeki birinci fotoğrafı) fotoğraf olmadığı görülmüştür. Diğer yandan, Vivian Maier dahil bütün eleştirmenlerin, ekonomik ve sosyal statülerinin, yaşlarının, cinsiyetlerinin, eğitim ve mesleki durumlarının, ilgilerinin bütün yorumlarına doğrudan ya da dolaylı olarak yansıdığı düşünülmektedir. Çünkü bu özelliklerinin toplamının, kişinin kimliğini ve dolayısıyla bakış açısını belirlediği düşünülmektedir.

Son olarak Rodinal adlı eleştirmen ise, kendini teorisyenden çok pratisyen olarak tanımladığını, yazdığı eleştiri yazılarında da aslında daha çok “kendi otopsisini” yaptığını belirtmiştir:

(...) son tahlilde ben, daha çok kendi çalışmalarımın otopsisini yapıyorum gibi hissediyorum. Başkalarının fotoğrafları hakkında çok konuşmayı sevmiyorum. Ama bu konuda fikrimi duymak isteyenler de olabiliyor. O yüzden de zaman zaman yazarken buluyorum kendimi ya da söyleşilerde vs. konuşuyoruz (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

Rodinal’e göre, “kendi otopsisini yapmak” kendini eleştirmek anlamına gelmektedir. Bir fotoğraf eleştirisi sürecinde kendi otopsisini yapma sürecini ise şöyle açıklamıştır: “(...) ben başka bir çalışmayla, projeyle, fotoğrafçıyla ilgili konuştuğum zaman, aslında bir yandan kendi yaklaşımımın kıstaslarını da ortaya koymuş oluyorum dolaylı olarak...”(Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

Rodinal, çalışmanın güçlü referanslara sahip olması nedeniyle önemli bir çalışma olacağı öngörüsüyle katılmayı kabul ettiğini belirtmiştir. Bu çalışmayla, Batı’da geliştirilmiş bir teorinin bu kültürün içinde test edilmeye çalışıldığını ve bir tür “yerelleştirme” çalışması yapıldığını ifade etmiştir. Turuncu adlı eleştirmenin de bu konudaki tespiti düşünüldüğünde, bu çalışmayla, eleştiri yöntemlerinin birleştirilmesiyle elde edilmiş bir yöntemin, yerelleştirilmesi için bir adım atıldığı söylenebilir. Ancak, bu çalışmanın eksik kaldığı noktalarda derinleşerek ve üzerine yeni çıkarımlar ekleyerek yapılacak yeni çalışmaların, söz konusu “yerelleştirme” çabasını hayata geçirebileceği düşünülmektedir. Ayrıca, Rodinal, bu çalışmada, “fotoğrafçılığın genelini açıklayabilecek” “kapsamlı, çok parametrelî” bir yöntem geliştirilebileceğini ve böyle bir yöneme ihtiyaç olduğunu ortaya koymuştur” (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

Rodinal, birinci dönem çalışmalarını değerlendirdiğinde, öncelikle herhangi bir değerlendirme yöntemi sunulmadığı için, fotoğraflara hangi açıdan yaklaşacağını bilemediğini ifade etmiştir. İkinci olarak da, fotoğrafların belli bir bağlam içinde sunulmamasının, değerlendirmeyi güçleştirdiğini belirtmiştir:

(...) burada context yoktu; bu fotoğrafların ne için üretildiği ve hangi bağlam içinde var olduğu belli olmadığı için bunu da benim uydurmam gerekiyordu. Ben de birazcık ne yapılmaya çalışıldığını varsayarak, artı doğrudan doğruya bana ne hissettirdiği üzerinden ne olsaydı da daha etkili bir fotoğraf olurdu benim üzerimde diye yaklaştım (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 31 Ocak, 2014).

Rodinal, birinci dönem fotoğrafları için yaptığı yorumlarda teknik çözümlemeye çok girmediklerini; çünkü tekniği ikinci plânda önemli bulduğunu belirtmiştir. Rodinal’ın yaptığı bir diğer tespit de yorumlarda ortaklaşmanın beklenen, istenen bir durum olarak ortaya çıkmasıdır (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 31 Ocak, 2014). Bu durumun yerleşmiş bir fotoğraf eleştirisi geleneği olmamasıyla açıklanabileceği düşünülmektedir. Katılımcıların, yaptıkları yorumların bir benzerinin, başka bir katılımcı tarafından yapıldığını görmelerinin “onaylanmış” hissetmelerini sağlamış olabileceği çıkarımı

yapılabilir. Bunun yanında, bu durum, katılımcıların benzer profillere sahip olmalarıyla da açıklanabilir.

Rodinal, ikinci dönemde, bir eleştiri yönteminin standardize edilmeye çalışıldığını ve bunun da büyük ölçüde kendi yöntemiyle çalıştığını ortaya koymuştur. Diğer yandan, bu yöntemin kullanılan soru-cevap sistemiyle ve yapılan yorumlarla çok iyi çalışmadığını düşündüğünü de belirtmiştir. Bunun temel nedenlerinden biri, Rodinal'e göre, bu yöntemin, daha kalabalık bir katılımcı grubuyla, daha çok uygulamayı gerektirmesidir. Rodinal'e göre, katılımcı grubun nicelik olarak azlığı, yapılan yorumlarda sapmalara yol açmıştır. Bunun yanında, Rodinal, soruların ardındaki dizgenin katılımcılara daha net bir şekilde açıklanmasının daha sağlıklı sonuçlar ortaya çıkarabileceğini ileri sürmüştür (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014). Benzer bir tespiti Turuncu adlı eleştirmen de yapmıştır. Sorular, daha önce de belirtildiği gibi, kompozisyona dayalı eleştiri, göstergebilim, psikanaliz, söylem analizi gibi yöntemlere referans yapan sorulardır. Dolayısıyla, soruların derinlikli bir şekilde uygulanabilmesinin, bu eleştiri yöntemlerinin daha ayrıntılı olarak bilinmesine bağlı olduğu ortaya çıkmıştır. Bunun yanında, sorulara dair yapılabilecek kısa açıklamaların da daha derinlikli değerlendirmelere götürebileceği düşünülmektedir.

Rodinal ayrıca, değerlendirme sorularının, özellikle, kavramsal boyutu olan fotoğraf çalışmalarına uygulanabildiğini belirtmiştir. İkinci dönemdeki bir fotoğrafçıya ait fotoğraf çalışmalarının kavramsal yönü güçlü olmadığı için, bu yöntemin o fotoğraflarda sağlıklı bir şekilde uygulanamadığını ve bu yöntemin bu serinin çok da “dikkate değer” bir seri olmadığını ortaya koymuş olduğunu ifade etmiştir. Bununla beraber, Rodinal, bu çalışma, kendi eleştiri metodolojisine çok yakın bir yöntem sunduğu için, kendi bakış açısının sağlamasını yapma olanağını da elde ettiğini; bunun da memnuniyet verici olduğunu belirtmiştir (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Rodinal, bu çalışmada uygulanan eleştiri yönteminin, fotoğrafın teknik ve estetik özellikleri yanında, kavramsal arka plânına, mecrasına ve izleyiciyle olan ilişkisine odaklandığı için önemli olduğunu ileri sürmüştür:

(...) yapısal özelliklere veya teknik, ne diyelim kıstaslara göre değerlendirmektense bir işi, öncelikle, arkasındaki düşünceyi, önermeyi, düşünsel altyapısını açığa çıkarıp tekniğin uygunluğunu bunun üzerinden tartışmak çok daha doğru ve gerekli diye düşünüyorum (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Rodinal, bu çalışmada kullanılan yöntembilimi kendi geliştirdiği yöntemle “gereken yerlerden kaynaştırıp” kullanabileceğini belirtmiştir. Bunun yanında, Rodinal, bu yöntemin, eleştirmenin tanımının yapılmasını da sağlayacağı için önemli olduğunu ileri sürmüştür (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014). Çalışma sonunda, her ne kadar sorular standart bir yöntem sunmuş olsa da eleştirmenlerin habituslarının yorumlarını çok belirlediği de ortaya çıkmıştır.

Rodinal’ın çalışma sonunda, fotoğrafların eleştirisi için eklediği sorular ise fotoğrafçıya yönelik “Ne yapmaya çalıştın?” ya da “Ne umdun?”, “Ne kadarını yapabildin?” ve “Ne buldun?” sorularıdır. Bu sorulara paralel olarak, eleştirmene ise, “Vaat edilen ile gerçekleşen örtüşmüş mü? Fazlası ya da eksigi var mı? Çalışıyor mu?” sorularının iletebileceğini belirtmiştir. Dolayısıyla, Rodinal, herhangi bir fotoğrafçının işlerini vaat ettiği konu üzerinden eleştirmek gerektiğini düşünmektedir. Bu kıstaslara göre, vaat ettiğini gerçekleştiren bir çalışmanın başarılı bir çalışma addedilebileceğini; ancak, bu çalışmadan alınabilecek entelektüel tatminin ise ayrı bir konu olduğunu belirtmiştir. Örneğin, Mm’in kentsel dönüşüm projesinin, “sağlıklı çalışılmış, çalışan bir proje” olduğunu; ancak, konu çok işlendiği için kendisini heyecanlandırmadığını ifade etmiştir (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014). Aynı soruları Haliç’in fotoğraflarına uyguladığında, ortada “vaat” olmadığı için fotoğrafları başarısız bulduğunu belirtmiştir. Ayrıca, fotoğrafların onu heyecanlandırmadığını eklemiştir. Ziya Özkedi’nin fotoğraf serisini ise, belirttiği kıstaslara göre başarılı bulduğunu ifade etmiştir. Bunun yanında, Özkedi’nin önerme metninde, “yapıtın söylemi ile sanatçının ideolojisi arasındaki” çatışmaya işaret etmesini özellikle çok değerli bulduğunu söylemiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 11 Mayıs, 2014). Sonuç olarak, Rodinal’ın bu yorumlarından, fotoğraf eleştirisinde, nesnel ölçütler (vaat edilen ile bunun ne derece gerçekleştiği ya da kavramsal metin ve fotoğraflar arasındaki ilişki) kadar öznel ölçütlere (Barthes’ın *punctum* olarak ifade ettiği) de önem verdiği görülmektedir.

Rodinal'ın, bu çalışmada, kişisel habitusunun bazı çalışmaları daha önemli bulmasına ya da bazı çalışmaları derinlikli ve çarpıcı bulmamasına neden olduğu; ancak, yine de sorulara cevap verirken olabildiğince nesnel davranmaya çalıştığı görülmüştür (Rodinal ile çevrimiçi görüşme, 1 Haziran, 2014).

Bu bölümde de, eleştirmenlerin kişisel ve toplumsal arka plânlarından kaynaklı eğilimlerinin; ya da diğer ifadeyle, *habitus*larının, site üzerindeki fotoğraf değerlendirmelerini nasıl etkilediği; hangi açılardan farklılaştıkları ya da ortaklaştıkları ve araştırmaya yönelik yorumları, görüşmelerde ortaya koydukları özdüşünümsel değerlendirmeleri üzerinden betimlenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

4.6.3. İzleyici Katılımcılar ve Özdüşünümsellik

İzleyici kategorisindeki katılımcılardan Heavy Dreamer, bir fotoğraf izleyicisi olarak kendisini şöyle tanımlamıştır:

Ben bir kere iyi bir izleyici olduğumu düşünüyorum. Çünkü hakikaten; ben şöyle söyleyeyim; ben aktif bir şekilde çok fazla sergi geziyorum, çok fazla fotoğrafçı izliyorum, takip ediyorum, çok fazla fotoğrafla ilgili yazı okuyorum. Seviyorum da bunları yaparken. Fotoğraf da çektiğim için kendim hani proje bazlı çalıştığım için. Hem fotoğrafçı olarak, hem de dergide de zaten sergi güncesi bölümünde eleştiri yazıyorum (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 10 Kasım, 2013).

Heavy dreamer, hem çalışmanın başlığının hem de alanda bilinen bir akademisyenin referans olmasının onu çalışmaya katılmaya teşvik ettiğini belirtmiştir. Birinci dönemdeki fotoğrafların “zıt vizyonlu fotoğrafçılar” tarafından üretildiğini; kimi fotoğrafların “amatörce çekilmiş”; kimi fotoğrafların da “derdi olan fotoğrafçılar” tarafından çekilmiş olduğunu ileri sürmüştür. Yorumları çok beğendiğini; teknikten başlayıp fotoğrafın ne anlattığına, verdiği duyguya değinen “ders niteliğinde” eleştiriler olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında, aynı fotoğraf üzerinden karşıt yorumların da yapıldığını ve teknik üzerinde sadece bir kişinin durduğunu ifade etmiştir. Teknik odaklı değerlendirme yapmakla ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Bu da biliyorsunuz normalde, fotoğraf sitelerinde, özellikle yeni başlayan amatörler için, hep

şeydir işte, hangi teknikle çekildi, kadraj nasıl, ışığı nasıl kullanmış, işte renkler nasıl, hiçbir anlamı sorgulamıyor...”(Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 23 Ocak, 2014).

Heavy dreamer, siteyi diğer popüler fotoğraf siteleriyle karşılaştırdığında, fotoğraf ve eleştiri sayısını az bulduğunu ve işleyişin yavaş ilerlediğini belirtmiştir: “ (...) böyle popüler kültür siteleri vardır ya işte popüler olanlar, hani sürekli böyle onlar gibi, yeni bir fotoğraf yüklenecek, ona bir yorum şeklinde. Böyle kendisi kritik eden de fotoğraf yükleyecek, ona da yorum yapılacak şeklinde bir beklentim vardı. O açıdan biraz şaşırdım, hani daha yavaş ilerleyen bir site gibi geldi...”(Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 23 Ocak, 2014). Fotoğraf ve fotoğrafçı sayısının fazla olması, eleştirmenlerin ve izleyenlerin yükünü artıracak, çalışmanın süresini uzatacak ve nitel veri analizini güçleştireceği düşüncesiyle tercih edilmemiştir. Daha uzun süreli bir çalışmada ve daha az soru kullanılarak, Heavy dreamer’in önerisi hayata geçirilebilir.

Heavy dreamer, ikinci dönem sonunda yapılan görüşmede, sitedeki çalışmaları genel olarak şöyle değerlendirmiştir: “ (...) çok daha bilimsel ve hani sıradan bir fotoğraf sitesi gibi değil. O açıdan, biraz şaşırdım. Çok fazla soru var, bize de sorular soruldu; hani artık sorulara o kadar yoğunlaştım ki fotoğrafları izlemeyi bıraktım zaten”(Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014). Heavy dreamer’in işaret ettiği bu nokta önemli görünmektedir. Soruların niceliği, fotoğrafın kendisinden uzaklaşılmasına neden olmamalı; doğrudan fotoğrafa odaklanmaya yöneltecek düzeyde olmalıdır.

Heavy dreamer, bu sitenin hayata geçmesi; daha çok fotoğrafçının ve eleştirmenin katılması ve sitenin sürekli güncel olması halinde, kendisinin de dahil olmak isteyeceğini belirtmiştir. Bunun yanında, sorulan soruların fotoğraf projesi oluşturma sürecinde de kullanılabileceğini ileri sürmüştür. Özellikle, fotoğrafın içeriği, konsepti ve bağlamı üzerine sorulan soruların çok ilgisini çektiğini belirtmiştir (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014).

Heavy dreamer, ikinci dönemdeki eleştirilerin çok nitelikli olduğunu ve yorumlardan etkilendiğini ifade etmiştir: “ (...) farklı vizyona sahip eleştirmenler olduğu için, şey gibi hani, hoşumuza gidenler oluyor, gitmeyenler oluyor. Benim de çok beğendiğim, benim zihnimi açan eleştirmenler vardı” (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014). Bunun yanında, Heavy dreamer’in “amatör” ya da “sıradan” olarak

değerlendirdiği Haliç'in fotoğraflarına yapılan yorumların onu şaşırttığını belirtmiştir: “(...) çok sıradan fotoğraflar olmasına karşın Haliç'in fotoğrafları, yine de bazı eleştirmenler tarafından derinlemesine ele alınıp ilginç yorumlar yapılmış” (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014). Heavy dreamer, ayrıca, dil olarak ve anlamlandırma meselesinde eleştirmenlerin cevaplarından etkilendiğini ifade etmiştir.

Heavy dreamer, ikinci dönemde fotoğraflara yorum yazarken nasıl yaklaştığını şöyle ifade etmiştir: “Kendi backgroundum, varolduğum bilgi birikimim üzerinden, hem diğer yorumlardan etkilendim, hem de biraz dolu dolu yorumlar yapmaya çalıştım. Dolayısıyla şey, bunlar üzerinden bir bakış açım vardı (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014). Bunun yanında, eleştirmenlerin yaklaşımına benzer şekilde, ilgisini çekmeyen işlere kapsamlı yorumlar yazamadığını belirtmiştir. Ayrıca, yaptığı yorumlarda, yaş, etnik kimlik gibi unsurların çok önemli olduğunu ifade etmiş; ancak, özel bir örnek sunmamıştır. Buna ek olarak, fotoğrafçının kimliğini tahmin etmesinin ya da kimliğine dair hiçbir bilgiye sahip olmamasının yaklaşımını etkilediğini itiraf etmiştir:

Şimdi mm'i tahmin ettiğim için, evet diyorum, başka çalışmalarını da biliyorum az çok ve sevdiğim çok çalışması var aynı kişiye eğer diyorum; yani içimde bir sevgi ve hayranlık var. Ama Ziya Özkedi'yle ilgili hiçbir şey bilmiyorum (...) dolayısıyla çok daha objektif ve acımasız yorumlar yapabiliyorsun (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014).

Diğer yandan, Ziya Özkedi'nin açıklamasını görmediğini; eğer görmüş olsaydı, onun fotoğraflarına yönelik bakış açısının daha farklı olacağını ve fotoğrafları “din eleştirisi” olarak yorumlayabileceğini belirtmiştir (Heavy dreamer ile çevrimiçi görüşme, 2 Haziran, 2014).

Diğer bir izleyen olan Arda Çakmak ise, birinci dönemde çalışmada yer almış; ikinci dönemde iş yoğunluğu nedeniyle çalışmadan ayrılmıştır. Arda Çakmak, genel olarak fotoğrafın değerlendirilmesine yönelik yaklaşımını şöyle özetlemiştir:

Ben fotoğrafın teknik niteliklerini konuşurum. Oradan ötesinden eleştirmeyi kendi içimde yapsam da çok fazla seslendirmiyorum (...) Ben fotoğraf

eleştirirken, kendi içimde ne kadar acımasız eleştirilerde bulunsam da fotoğrafla ilgili her zaman çok ölçülü, insancıl davranmaya çalışıyorum (Arda Çakmak ile çevrimiçi görüşme, 13 Kasım, 2013).

Arda Çakmak, çalışmanın konusu ve başlığı ilgisini çektiği için çalışmaya katıldığını belirtmiştir. Arda Çakmak, bu çalışmanın interaktif olan yöntemini önemli bulduğunu ifade etmiştir: “Ben açıkçası, en çok yöntemini önemsedim. Bu şekilde interaktif bir şey olması, verilerin böyle toplanıyor olması, gerçek insanlara gerçek dokunuşlar olması, iyi ki bilim yöntemi olarak bu şekilde dönüşmeye başladı” (Arda Çakmak ile çevrimiçi görüşme, 13 Kasım, 2013). Ayrıca, Arda Çakmak, bu çalışmanın, “niteliğin ve niceliğin alıp başını gittiği” fotoğraf alanına katkı sunabileceğini dile getirmiştir.

Arda Çakmak, birinci dönemde, fotoğraf değerlendirmesinde, fotoğrafların nerede, ne zaman ve ne amaçla çekildiği gibi bilgilerin gerekli olduğunu ve bu bilgiler olmadığında geriye fotoğrafın sadece estetik özelliklerinin kaldığını ve bu konuda da çok fazla çıkarım yapmanın mümkün olmadığını belirtmiştir. Ayrıca, kamera, lens, pozlama ve diyafram bilgilerinin olmadığı fotoğraflar için de değerlendirmenin güç olduğunu imâ etmiştir ve bu bilgileri öğrenmek istemiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, Mm adlı fotoğrafçı, bu bilgileri paylaşmak istememiş çünkü fotoğraflarının anlamlandırılmasında bu bilgilerin, çok gerekli bilgiler olmadığını belirtmiştir. Arda Çakmak, fotoğraf değerlendirmesinde tekniğe (fotoğrafçının teknik tercihlerinin ne olduğuna) önem verdiğini görüşme sırasında da belirtmiştir. Arda Çakmak’ın yaklaşımının, fotoğraf değerlendirmesinde baskın olan eğilimlerden biri olduğu, diğer katılımcılar tarafından da gözlemlenmiş ve bu çalışmada da ulaşılan bulgulardan biri olmuştur.

İzleyen kategorisindeki diğer bir katılımcı olan Elephant ise, fotoğraf sanatından çok film yapımla ilgilendiğini belirtmiştir ve teknolojinin herkesin kullanabileceği bir araç hale gelmesini önemseddiğini belirtmiştir. Bu çalışmada yer almayı kabul etmesinin nedenlerinden birinin, çalışmanın danışmanı olan Prof. Dr. Levend Kılıç’ı tanması olduğunu dile getirmiştir (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

Elephant, çalışmanın birinci döneminde paylaşılan fotoğrafların teknik olarak başarılı olduğunu ve bu fotoğraflara yorum yazmakta zorluk çekmediğini ifade etmiştir. Diğer

yorumların çok akademik olmamasının, onu rahat yorum yazmaya sevk ettiğini belirtmiştir. www.levfun.com'da yorum yazmayı, sosyal medyada yorum yazmaya benzetmiştir. Bunun yanında, birinci dönemde fotoğrafların, yorumlardan daha ön plânda olduğunu ileri sürmüştür (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 29 Ocak, 2014). Eleştirmenlerin ve izleyenlerin serbest bir şekilde yorum yapmalarının ve her fotoğrafa yorum yapmamayı tercih etmelerinin, fotoğrafları ön plâna çıkardığı söylenebilir. Ona göre, fotoğraf değerlendirmesinde, fotoğrafın tekniği, aktarılacak istenen düşünceye göre ikinci plândadır. Fotoğraf, konusuyla ilgisini çektikten sonra “kimin çektiğini ve nasıl bir teknik kullandığını” öğrenmek isteyeceğini belirtmiştir (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 29 Ocak, 2014).

Elephant, ikinci dönemi değerlendirdiğinde, fotoğraf sayısının sitedekinden daha az olmasının daha verimli bir çalışma ortaya çıkaracağını ileri sürmüştür: “ (...) ana konusu fotoğraf olan böyle bir çalışmada, tek ya da küçük bir çalışma serisi herkes için daha iyi olabilirdi” (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 26 Mayıs, 2014). Bunun yanında, çalışmada yer alan fotoğrafların birbirinden farklı tarzlarda olmasının bir yandan ilginç; bir yandan da kafa karıştırıcı olduğunu belirtmiştir: “ (...) bir taraftan belgesel bir yaklaşım varken, diğer taraftan biraz fantastik bir yaklaşım yer alıyordu” (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 26 Mayıs, 2014). Her iki dönemde de fotoğrafçılara “tema” sınırlaması getirilmişken, herhangi bir tür sınırlaması getirilmemiştir. Fotoğrafçıların konuya kişisel yaklaşımlarını görmenin, fotoğrafçıların özdeşünümelliği açısından önemli olduğu düşünülmüştür. Elephant ayrıca, fotoğrafların yapım süreciyle ilgili genel teknik bilgilerden çok, daha ayrıntılı bilgi görmeyi beklediğini; ancak göremediğini ifade etmiştir. Diğer yandan, izleyenlerin ve eleştirmenlerin fotoğrafçılara herhangi bir konuda soru sorma olanağına sahip oldukları, çalışma öncesinde ve çalışma süresince hatırlatılmıştır. Ancak, bir iki yorum ve karşı-yorum dışında izleyenlerin ve eleştirmenlerin fotoğrafçılarla diyaloga geçmediği gözlenmiştir. Elephant'ın dışarıdan (Kolombiya'dan) bir katılımcı olması, bu konuda çekimser kalmasının nedenlerinden biri olarak düşünülebilir.

Elephant, fotoğraf değerlendirmesinde genel olarak, eleştirmenlerin ölçütünün önceden belirlenmesinin ve sınırlandırılmasının önemli olduğunu düşünmektedir. Bu yaklaşım, Turuncu'nun, Rodinal'in ve Mm'in bu konudaki düşünceleriyle örtüşmektedir. Bunun

yanında, film yapım işiyle uğraşması dolayısıyla, fotoğrafların biçimsel ve teknik yönlerinin değerlendirilmesiyle daha ilgili olduğunu; toplumsal ve kültürel çalışmalar konularına yakın olmadığını dile getirmiştir (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 26 Mayıs, 2014). Elephant, bu dönemde yaptığı değerlendirmelerin, onu, fotoğraflar üzerine derinlikli düşünmeye teşvik ettiğini ve fotoğrafın farklı tarzlarda kullanımını görmenin de bakış açısını zenginleştirdiğini ifade etmiştir (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 26 Mayıs, 2014).

Elephant, bu çalışmanın sunduğu fotoğrafçıların, izleyenlerin ve eleştirmenlerin dahil olduğu etkileşimli ortamın çok önemli olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, Elephant, bu çalışmanın, “insanların fotoğrafa nasıl baktıkları ya da fotoğrafçıların nasıl yeni teknikler kullandıkları ve izleyiciyle nasıl ilişki kurmaya çalıştıkları üzerine” olduğu için ortaya çıkacak bulguların “gelecekteki fotoğrafçılar” için çok yararlı olacağını ileri sürmüştür (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 26 Mayıs, 2014).

Elephant, ikinci dönemde izleyenlere yöneltilen, fotoğrafları kişisel olarak yorumlamaya dair olan soruları geniş kapsamlı ve zor bulduğunu ifade etmiştir. Bu sorulardan biri “Bu görüntüyle nasıl bir bağ kurmaktasınız?” sorusudur. İkinci dönemde, fotoğrafçıların paylaştıkları bilgiler ve özellikle Mm’in paylaştığı kavramsal metin, fotoğrafları bir bağlama yerleştirmiş olsa da, fotoğraflar, fotoğrafçıların kendi seçtiği şekilde ve ortamda sergilenmediği için www.levfun.com’un, bir sergileme mecrası olarak kabul görmediği gözlenmiştir. Fotoğrafların üretiminin teknik ve toplumsal arka plânıyla ilgili bilgiler paylaşılmış olsa da, sitenin bu durumunun, izleyicinin fotoğrafla kurduğu ilişkiyi etkilediği görülmektedir. Bunun yanında, Elephant gibi kimi katılımcıların, fotoğrafların yaratım süreciyle ilgili yeterli bilgiye sahip olmadıklarını düşündükleri için çıkarım yapmakta zorlandıkları görülmüştür.

Elephant, ilgi alanı olan konular belgesel, montaj, film yapımı olduğu için, fantastik konuları içeren çalışmalardan çok, belgesel çalışmalarla daha yakın ilişki kurabildiğini belirtmiştir. Katılımcı, belgesele olan ilgisinin ise üniversitede yaptığı çalışmalar sayesinde arttığını ifade etmiştir:

(...) üniversiteyle ve çalışmalarla ve araştırmayla haşır neşir oldukça, belgeselin uzun kurgusal filminden daha orijinal olduğunu fark ettim. Çünkü

kurgusal filmler tiyatroya yakındı; yani tiyatro daha eski bir sanat biçimiydi ve montajın ve Dziga Vertov filmlerinin örneğin, gerçek sinemaya, diğer dramanın ya da uzun kurgusal filmin şu ana kadar kattığından daha çok unsur kattığını düşünüyorum (Elephant ile çevrimiçi görüşme, 26 Mayıs, 2014).

Elephant, bulunduğu coğrafyanın, ekonomik sınıfının, yaşının ve mesleki geçmişinin, tutumunu (*habitusunu*), bakış açısını ve yorumlarını etkilediğini şu şekilde belirtmiştir:

Latin Amerika'da yaşayan biriyim ve Kuzey Amerika bizim çok yakınımızda. Onların medyası, gürültülü, renkli, şaşaalı, biliyorsunuz. Biz de nasıl bir medya yaratılacağını buna bakarak öğrendik; bazen de bununla mücadele ederek. Bazen etmeyerek. Evet, biz gürültücüyüz, dikkatimiz dağınık ve sanırım bu yüzden medya üretiminde bu yaptıklarımızı ortaya koyuyoruz. Sosyal ve ekonomik konular elbette ki çok etkiliyor. Ben, zengin bir aileden gelmiyorum; orta sınıf bir aileden geliyorum. Dolayısıyla, kendimin ve ailemin iyi durumda olması için çalışıyorum şu anda (...) Şu anda yirmili yaşlarda değilim. Otuzlu yaşlarda da değilim; yani yeterince deneyime sahip oldum. Birçok şey yaptım, bazen yanıldığım oldu; ama bir şeyler öğrendim. Tabii ki benim mesleğim, iletişim, gazetecilik bunlar beni çok etkiliyor...(Elephant ile çevrimiçi görüşme, 26 Mayıs, 2014).

İzleyen kategorisindeki dördüncü katılımcı olan Becomeone, aktif olarak fotoğraf üretimi yapan, fotoğraf kuruluşlarında görev almış olan ve halen görev almakta olan ve meslek olarak mühendislikle uğraşan biridir. Becomeone, kuramsal olarak kendini geliştirme olanağının, onu bu çalışmaya katılmaya teşvik ettiğini belirtmiştir. Çalışmanın başlığı, katılımcı için, küresel çapta sosyal medyada fotoğraf üretimi, paylaşımı ve farklı yaklaşımların etkisi şeklinde çağrışım yapmaktadır (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013). Bu çağrışımın, çalışmanın amaçları ve çerçevesiyle büyük oranda örtüştüğü söylenebilir. Becomeone, fotoğrafın teknik ve estetik özelliklerinin ötesinde, kavramsal yönünün de açılmasını gerektiğini; ancak bunun için de eleştirmenin entelektüel olarak donanımlı olması gerektiğini ileri sürmüştür (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 14 Kasım, 2013).

Becomeone, birinci dönemde, iş yoğunluğundan dolayı istediği verimlilikte katılım gösteremediğini belirtmiştir. Yapılan eleştirilere baktığında, yazılanların benzer seviyede olduklarını ve katılımcılara tanınan sürenin son günlerinde paylaşıldıklarını tespit etmiştir. Becomeone, İngilizce kullanmakta sorun yaşadığını belirtmiş ve daha sonra yazdıkları araştırmacı tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir. Ancak, Becomeone, çevirinin hiçbir zaman aktarılacak istenen duyguyu yansıtamadığını düşünmektedir ve bu yüzden de araştırmanın, tamamen Türkler arasında yapılmasının daha iyi sonuç doğuracağına işaret etmiştir. Bunun yanında, sitenin görsel yanının geliştirilmesini; özellikle fotoğrafların açıldığında ekrana sığacak şekilde gösterilmesini talep etmiştir (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 23 Ocak, 2014). İkinci dönemde, yapılan bu eleştiriler dikkate alınmış; sitenin görselliğinde büyük değişiklik sağlanamamış; ancak, fotoğrafların, fotoğrafçıların tercih ettiği çözünürlükte görülmesi sağlanmış ve bütün katılımcıların anadilinde yazmasına karar verilmiştir.

Becomeone ikinci dönemde, soruların net olmasıyla fotoğraflarla ilgili daha çok ayrıntıya girilmeye başlandığını ve derinlikli yorumların ortaya konulduğunu belirtmiştir. Ayrıca, bu yorumları takip etmenin, “saha insanı” olarak tanımladığı kendisi için öğretici olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanında, eleştiri yapan insanların yorumlarıyla, biraz farklılıklar olsa da genel olarak benzer yorumlar ortaya koymuş olmayı sevindirici bulmuştur. Becomeone, özellikle yorumlardaki üslup farklılığı konusunda, mesleğinden kaynaklı *habitusunu* şöyle ifade etmiştir: “Şöyle bir fark var. Belki ben, mühendislik kökenliyim, hemen sonuca gideriz, özet, kesin, net konuşuruz (...) diğer kişi meselâ, yarım sayfa yazmış aynı konuya, aynı şeyi söylemişiz ama şeyden sanıyorum, yapıdan, meslek kültüründen kaynaklı bir şey (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014). Becomeone, ayrıca, uygulanan bu yöntem-bilimde, izleyicinin etkin bir role sahip olduğunu tespit etmiştir.

Becomeone, çalışmanın ikinci döneminde, fotoğrafın teknik ve estetik özellikleri yanında, kavramsal taraflarına bakmaya yöneldiğini belirtmiştir. Bununla beraber, teknik ve estetik seviyesi birbirinden farklı fotoğrafları anlamlandırmaya çalışmasının, onun için bir kazanım olduğunu belirtmiştir: “ (...) sadece teknik ve estetik kurallarla çok beğenmeyeceğim, sıradan bulacağım bir fotoğraf da bu çalışma sonrasında bakıp anlamına, ne mesaj vermeye çalışıyor, bunu nasıl veriyor, (...) bu tarafta bir artı

kazanım oldu benim için (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014). Bununla paralel olarak, Becomeone, çalışma sayesinde, fotoğrafın kavramsal yönüne odaklanma konusunda geliştiğini ifade etmiştir. Yaptığı yorumların fotoğrafçının kendisi tarafından da onaylanmasının memnuniyet verici olduğunu söylemiştir: “Meselâ işte o, şey serisi, kentsel dönüşüm serisinde, bayağı bayağı kafa yordum ben (...) O fotoğrafın sahibinden de olumlu yorum alınca benim yaptığım yorumlara, benzer şeyler anlatmak istediğini görünce birkaç fotoğrafta; tabi hoşuma gitti açıkçası” (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014). Becomeone, fotoğraf alanında kendisini “alaylı” olarak tanımlamasından dolayı, yaptığı kavramsal çıkarımların onaylanmasının, onun için önemli olduğu görülmektedir.

Becomeone, uygulanan yöntembilimin, sistematik ve bu anlamda, “mühendis işi” olduğunu belirtmiştir. Diğer yandan, bir eserin bir çizelgeye göre değerlendirilmesinin, sanata uymadığını da ileri sürmüştür (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014). Gillian Rose’un (2012) önerdiği bu sorular, daha önce de belirtildiği gibi, çeşitli görsel metodolojilerin odaklandığı konular dikkate alınarak hazırlanmıştır. Dolayısıyla, belli yöntemlerin sorulaştırılmış halleri olduğu için ve bu şekilde sistematize görüldüğü için, ilk anda herhangi bir sanat eserinin değerlendirilmesinde kullanılmasının, sanatın doğasına aykırı görüldüğü düşünülebilir. Diğer yandan, Becomeone, bu soruların, “fotoğraf okumayı” kolaylaştırdığını da belirtmiştir (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014).

Becomeone, kullanılan yöntem sayesinde herhangi bir fotoğrafta neleri sorgulaması gerektiğini gördüğünü belirtmiştir. Bununla beraber, Heavy dreamer’in düşüncesine benzer şekilde, bu soruların fotoğraf projesi oluştururken de kullanılabileceğini ileri sürmüştür. Diğer yandan, Rodinal’in düşüncesine benzer şekilde, bu soruların bir iddiası olan fotoğraflara uygulanmasının daha uygun olduğunu ifade etmiştir (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014). Becomeone’ın yaptığı bu tespitin önemli olduğu düşünülmektedir. İkinci dönem fotoğraflarından özellikle Mm’in serisi, bu tespiti doğrular niteliktedir. Mm’in fotoğraflarının, bütünlüklü olarak bir seri halinde ve bir kavramsal metinle sunulmasının, sanatçının önermesini daha vurgulu kıldığı ve bununla beraber, bu seriye yapılan yorumların, sanatçının önermesiyle en çok örtüşen ve en ayrıntılı yorumlar olduğu görülmüştür.

Becomeone, fotoğraf yorumlamalarında, tekniği ve estetiği birinci; özgün anlatımı ise ikinci kıstas olarak gördüğünü belirtmiş ve fotoğraflara da bu şekilde yaklaşmıştır. Yaptığı yorumlarda, aldığı eğitimin, çevrenin, ekonomik ve kültürel durumunun, yaşının etkisi olduğunu ortaya koymuştur. Black&White ve Vivian Maier adlı eleştirmenler gibi, cinsiyet faktörünün yaptığı yorumlarda etkili olmadığını ifade etmiştir (Becomeone ile çevrimiçi görüşme, 10 Haziran, 2014). Diğer yandan, Haliç'in bir reklâm panosundaki bir kadın modeli merkeze alan fotoğrafına yazdığı yorumda, Becomeone'in cinsiyetinin dolaylı da olsa yaptığı yoruma yansıdığı görülmektedir: "Fotoğrafçı güzel görmüş kareyi. Kedi zor fark ediliyor, gözler pek oralara gitmiyor ☺" (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 11 Mart, 2014).

İzleyen kategorisindeki beşinci katılımcı olan Stalker, yerel ve evrensel düzeyde Web siteleri ve sergiler üzerinden fotoğraf sanatını takip ettiğini belirtmiştir. Herhangi bir fotoğrafı değerlendirirken, teknik özellikler yanında izleyiciye ne anlattığına da odaklandığını söylemiştir. Stalker, bu alanda yapılan akademik çalışmaların yetersizliğinin ve çalışmanın yönteminin onu çalışmaya katılmaya teşvik ettiğini belirtmiştir. Stalker, bu çalışmada, farklı kişilerin değerlendirmeler yapmasına ve bütün bu değerlendirmelerin analiz edilmesine dikkati çekmiş ve çalışmanın bu açıdan literatüre katkı sunacağını ileri sürmüştür (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 17 Kasım, 2013).

Stalker, birinci dönemi değerlendirdiği görüşmede, başka katılımcıların yorumlarını görebilmenin ve katılımcının kendi farkını teşhis etmesinin yararlı olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında, birinci dönemde yapılan yorumların, farklı yaklaşımlara sahip olduğunu ortaya koymuştur: "Bir de çok farklı şeyler de çıkmış mesela; bazıları meselâ teknik yönünü şey yaparken meselâ, ben kendi adıma konuşayım, ben genelde hep anlam üzerinde benim okumalarım, çok fazla tekniğe girmiyorum açıkçası" (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 30 Ocak, 2014). Turuncu, Black&White ve Vivian Maier adlı eleştirmenlerin yaklaşımlarına benzer şekilde, Stalker da, ilgisini çeken fotoğrafları değerlendirdiğini belirtmiştir. Ayrıca, Stalker, değerlendirmelerde, fotoğraflarla ilgili teknik bilgilerden çok, bir fotoğrafın türüne, yapım sürecine ve fotoğrafçının amaçladıklarına dair bilgilerin daha yararlı olacağını ifade etmiştir (Stalker ile çevrimiçi

görüşme, 30 Ocak, 2014). İkinci dönemdeki soruların, Stalker’ın işaret ettiği bu bilgileri soruşturmaya yönelik olduğu söylenebilir.

Stalker, Gillian Rose’un (2012) eleştiri yönteminin uygulandığı ikinci dönemin beklentilerini karşıladığını ve üç grup katılımcının katılmasıyla kapsamlı bir çalışma ortaya çıktığını belirtmiştir. Değerlendirme ölçütlerinin fotoğrafın bütün boyutlarına odaklandığını belirtmiştir. Özellikle, fotoğrafların seri olarak anlamının sorgulandığı sorunun çok önemli olduğunu dile getirmiştir. Stalker, herhangi iki fotoğraf yan yana geldiği zaman bile aralarında bir bağlantı kurulduğunu ileri sürmektedir. Diğer yandan, bu dönemde paylaşılan fotoğrafların, barış temasına doğrudan işaret etmediğini; daha çok, ironik şekilde referans yaptığını ileri sürmüştür. Rodinal’in yaklaşımına benzer şekilde, Stalker da, çalışmanın kendi düşüncelerini kristalleştirmeye imkân sağladığını belirtmiştir: “Yani, tabii, fotoğraf analizi konusundaki kafamda olan düşüncelerim bir şekilde yazmak durumunda olduğum için toparlanmasına sebep oldu benim de” (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Stalker, sorulara verilen cevapların seviyelerinin birbirinden farklı olduğunu ifade etmiştir. Mm’in yorumuna benzer şekilde, bazı yorumların var olan durumu betimlemekten öteye gitmezken, bazılarının da derinlikli olduğunu belirtmiştir. Stalker, bu çalışmada kullanılan yöntembilimin, soruları farklılaştırarak ve farklı gruplara uygulayarak kullanmak isteyebileceğini ifade etmiştir. Stalker, geçmiş hayatının ve bütün bilgi birikiminin bakış açısını belirlediğini dile getirmiştir. Bunun yanında, fotoğrafçılık alanında akademisyen olmasının ve fotoğrafçılık uğraşısının yaptığı değerlendirmeleri etkilediğini belirtmiştir (Stalker ile çevrimiçi görüşme, 25 Haziran, 2014).

Bu bölümde de izleyici kategorisindeki katılımcıların toplumsal ve kişisel geçmişleriyle bağlantılı eğilimlerinin ya da *habitus*larının, yaptıkları fotoğraf yorumlarına ve çalışma hakkındaki düşüncelerine etkisi, görüşmeler sırasında dile getirdikleri özdeşimsel çıkarımlar üzerinden ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

4.6.4. Araştırma, Araştırmacı ve Özdüşünümsellik

İki döneme ayrılmış olan bu araştırmada, bir grup fotoğraf sanatçısı, fotoğraf eleştirmeni ve izleyicisi biraraya getirilmiş ve fotoğraf değerlendirme çalışması ortaya konulmuştur. İki dönem karşılaştırıldığında birinci dönemde, fotoğrafçılara fotoğraflarını paylaşımları için bir ortam yaratılmış; ancak, eleştirmenlere ve izleyenlere söz konusu fotoğrafları hangi ölçütlere göre değerlendireceklerine dair herhangi bir yönlendirmede bulunulmamıştır. Bütün katılımcılara karşılıklı yazılabilecekleri, tartışabilecekleri bir ortam sağlanmıştır. İkinci dönemde ise, Gillian Rose'un (2012) farklı görüntü değerlendirme yöntemlerini biraraya getirerek önerdiği sorular, bütün katılımcılara bölümler halinde yöneltilmiş ve özellikle eleştirmenlerin ve izleyenlerin bu sorular üzerinden fotoğraf değerlendirmesi yapmaları beklenmiştir.

Birinci dönemdeki yorumlar topluca gözden geçirildiğinde, eleştirmenlerin ve izleyenlerin, Gillian Rose'un önerdiği yöntem bilimde söz edilen fotoğrafın üç alanını (görüntünün üretimi, görüntü, izleme) ve bu üç alanın teknoloji, toplumsal alan ve kompozisyon olmak üzere alt alanlarının her birini, değerlendirmelerinde toplu olarak ele almamış oldukları görülmektedir. Hemen her fotoğrafın bu üç alanla ve alt alanlarla ilgili ele alınabilecek bir yönü bulunduğu söylenebilir. İzleyenlerin ve eleştirmenlerin ortaya koyduğu yorumlar toplu olarak ele alındığında, bu durumun desteklendiği görülmektedir. Kısaca ortaya çıkan durum şudur: bir eleştirmenin işaret ettiği bir konuya başka bir eleştirmen işaret etmemiştir. Dolayısıyla, bütün eleştirileri ve yorumları bir araya getirdiğimizde, birbirini bütünleyen bir değerlendirme ortaya çıktığı söylenebilir.

Eleştirmenlerin ve izleyenlerin her bir konuya tek tek değinmemelerinin ise belli nedenleri olduğu tespit edilmiştir. Birinci neden, eleştirmenler ve izleyenler, bir fotoğrafta öncelikli olarak önem verdikleri konuya odaklanmışlardır. Örneğin, Black&White adlı eleştirmen, sadece tekniğe odaklanırken, aynı fotoğrafın işaret ettiği toplumsal kimliklere değinmemiştir. Bu durum, eleştirmenin eğilimini (*habitusunu*) ve değerlendirmede öncelik verdiği konuyu ortaya koymaktadır. İkinci olarak, eleştirmenlerin ve izleyenlerin çoğunluğunun, belli bir ölçütler sistematığı izlemediği görülmüştür. Sadece Turuncu ve Rodinal adlı eleştirmenler, bir fotoğrafı hangi ölçütlere

göre değerlendirdiklerini açık bir şekilde ortaya koymuşlardır. Üçüncü olarak, fotoğraf değerlendirmesi, fotoğrafın toplumsal arka plânla ilişkilerini, fotoğrafın üretim sürecini, fotoğrafın türü içindeki yerini ve genel fotoğraf tarihi içindeki konumunu da anlamlandırmayı gerektirmektedir. Ancak, bu dönemde hem toplumsal hem de metinlerarası (fotoğraflararası) bağlantının kurulabilmesi ve anlamlandırmanın yapılabilmesi için fotoğraflarla ilgili yeteri kadar veriye sahip olunamamıştır. Bu değerlendirmenin yapılabilmesi için fotoğrafçının kimliğinin, fotoğrafla ortaya koymak istediği düşüncenin (kavramsal metin ya da alt yazı aracılığıyla) ve fotoğrafın üretim sürecinin bilinmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

İkinci dönemde, katılımcılara yöneltilen Gillian Rose'un önerdiği sorular, başından sonuna ve bütün katılımcılar tarafından her fotoğraf çalışması için cevaplandırılmamıştır. Fotoğrafçılar arasında, Mm adlı fotoğrafçının çalışmasının, hem eleştirilenler hem de izleyenler tarafından ve bütün sorular dikkate alınarak değerlendirilen tek çalışma olduğu dikkati çekmiştir. Bu durumun nedeninin, sanatçının paylaştığı fotoğrafların, öncelikle çok güncel bir konuya temas etmesi ve paylaştığı kavramsal metinle de önermesini vurgulu bir şekilde ortaya koyması olduğu düşünülmektedir. Bu sayede, çalışmanın hem izleyenler hem de eleştirilenler tarafından bir kavramı bütünlüklü bir şekilde aktaran bir çalışma olarak algılandığı görölmüştür. İkinci dönemde paylaşılan Haliç'e ait fotoğrafların ise, her katılımcı tarafından ayrıntılı olarak değerlendirilmediği görölmüştür. Bunun nedenlerinden başında, fotoğrafçının paylaştığı altı fotoğrafın bir seri oluşturmaması ve fotoğraf bütününe dair bir alt yazı ya da kavramsal metin paylaşmamasıdır. Bu durum, fotoğrafların ayrı ayrı algılanmasına neden olmuştur. Bununla beraber, fotoğraflar yan yana yer aldığı için Barthes'ın (2014: 17) *sözdizimi* kavramıyla işaret ettiği ve Stalker adlı izleyenin de belirttiği gibi, fotoğrafları, bir dizi halinde anlamlandırma eğilimi ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan, Haliç, bu fotoğrafların bir seri olmadığını söyleyerek fotoğraflar arasında kurulabilecek anlamsal dizgeyi ortadan kaldırmıştır; bu da kısaca izleyiciler nezdinde hem kafa karışıklığına hem de fotoğrafların bütünlüklü bir önerme sunmamasına yol açmıştır. Elbette ki, fotoğrafçının tercihi fotoğrafları tek tek paylaşmak olabilir. Ancak, fotoğrafların ayrı bağlamlarda tek tek yer almalarıyla aynı bağlamda yan yana yer almalarının aynı sonucu doğurmayacağı düşünülmektedir. Bunun dışında, bazı katılımcıların bu fotoğraflarla yakınlık kurduğu; bazı katılımcıların da bir bağ

kuramadığı görülmüştür. Hatta eleştirmenlerin fotoğraflar içinden birkaç fotoğrafı yorumladıkları gözlenmiştir. Örneğin, Turuncu adlı eleştirmen, haber/sokak fotoğrafı türünü kendi kişisel geçmişine daha yakın bulduğunu söyleyerek bu fotoğraflar arasından sadece birinci ve dördüncü fotoğrafı değerlendirmiştir. Black&White adlı eleştirmen de benzer bir tutum içinde olmuştur. Fotoğraf alanının genişliği hesaba katıldığında, eleştirmenlerin de fotoğrafçılar gibi belli alanlarda uzmanlaşabildikleri görülmektedir. Bu durum da, eleştirmenlerin neden belli fotoğraflara yakınlık gösterdiklerini açıklamaktadır. Üçüncü olarak da bazı katılımcılar, Haliç'in fotoğraflarındaki teknik tercihlerin “bilinçli” bir şekilde ortaya konulmadığını ve dolayısıyla bu durumun, fotoğrafların “amatör” bir ruhla çekildiğine işaret ettiğini düşünmüşlerdir. Böyle düşünen katılımcılar, fotoğraflar üzerinde derinlikli yorum yapma eğiliminde olmamışlardır. Diğer yandan, bazı katılımcılar da bu fotoğrafların “profesyonelce” çekildiğini ve hatta stok fotoğrafına benzediğini dile getirmişlerdir. Bu noktada, fotoğrafçının sunacağı bütünlüklü bir önermenin, izleyiciye ulaşmak anlamında “teknik yeterlilik”ten daha önemli olduğu düşünülmektedir.

Ziya Özkedi'nin bu dönemdeki fotoğraflarının, katılımcılar tarafından en az ilgi çeken fotoğraflar olduğu söylenebilir. Bunun nedenlerinin başında, fotoğrafçının seçtiği konunun, daha önce de belirtildiği gibi, kültürel olarak eleştirmenlere ve izleyenlere uzak gelmesidir. İkinci olarak, fotoğrafçının önermesi, fotoğrafçının toplumsal kimliğiyle doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla, fotoğrafçının kimliğinin bilinmemesi, fotoğrafların önermesinin izleyene aktarılmasını engellemiştir. Fotoğrafçı, kimliğine dair, site üzerinde kısa bir metin paylaşmıştır; ancak, bu metin de fotoğrafların değerlendirilmesi sırasında katılımcılar tarafından fark edilmemiştir. Üçüncü olarak da, bazı katılımcılar, Haliç'in fotoğraflarında olduğu gibi, Ziya Özkedi'nin fotoğraflarını da “teknik olarak” yeterli bulmamışlardır. Görüşmelerden anlaşıldığına göre, Ziya Özkedi bu üslûbu bilinçli olarak tercih etmiş; eleştirmenlerin ve izleyenlerin tepkilerini ölçmek istemiştir. Ziya Özkedi'nin birinci dönemdeki fotoğrafları da, bu dönemdeki tercihin bilinçli olduğunu desteklemektedir. Ziya Özkedi'nin birinci dönemdeki fotoğrafları, “profesyonel” tekniğinden dolayı, bazı katılımcılar tarafından reklâm fotoğrafları olarak algılanmıştır.

İkinci dönemde uygulanan soruların, fotoğrafların toplumsal, teknolojik ve kompozisyonel alanlarına odaklanılmasını sağladığı ve özellikle eleştirmenler ve izleyenler için bir rehber işlevi gördüğü söylenebilir. Diğer yandan, eleştirmenlerden Rodinal'in ve Vivian Maier'in de belirttiği gibi, sorular kimi zaman tam olarak anlaşılamamıştır. Bunun nedenlerinden biri, daha önce de belirtildiği gibi, soruların gruplara bölünerek katılımcılara duyurulmasıdır. Her ne kadar bu konuda, araştırmacı tarafından, dikkatli bir şekilde plânlama yapılmış olsa da (bkz. çalışmanın “Dördüncü aşama: web sitesi üzerindeki çalışmalar”) soruları bir devamlılık içinde görmekle parça parça görmek arasında bir farkın olabileceği ve bu durumun anlaşılmayı güçleştirmiş olabileceği düşünülmektedir. İkinci olarak, soruların İngilizce'den Türkçe'ye çevirileri anlaşılmayı zorlaştırmış olabilir. Üçüncü olarak da, bu soruların sorulma amaçlarının; diğer bir ifadeyle, soruların ardındaki kuramsal arkaplânın, katılımcılar tarafından anlaşılmamış olabileceği düşünülmektedir. Bu durumun, bundan sonraki çalışmalarda, sorularla ilgili yapılabilecek kısa açıklamalarla ya da araştırmacının bir örnek çalışma üzerinden soruları açıklayarak cevaplandırmasıyla giderilebileceği düşünülmektedir. Turuncu adlı eleştirmenin de işaret ettiği gibi, bu soruların fotoğraf değerlendirilmesinde tam anlamıyla anlaşılıp ya da yerel karşılıklarının bulunup içselleştirilebilmesi için, bu çalışmanın devamı niteliğinde yapılacak araştırmaların ya da değerlendirmelerin etkili olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmadan kullanılan Web sitesine bakıldığında ise, çalışmanın amacını çok temel düzeyde sağladığı; ancak, aksayan yönlerinin de olduğu belirtilmelidir. Site, katılımcıların, fiziksel olarak biraraya gelmeden paylaşım yapmalarını sağlamıştır. Diğer yandan, iletişimlerin daha aktif olabilmesi için, bütün katılımcılara diğer sosyal medya ortamlarında olduğu gibi, bütün paylaşılanlarla ilgili bildirim gönderilmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Bu gereklilik, birinci dönem sonunda katılımcıların çoğu tarafından dile getirildiğinde, bu konuda değişiklik yapılması için Web sitesi şirketiyle temas kurulmuş; ancak, bu olanak sadece fotoğrafçılar için sağlanmıştır. Çalışmanın ilerleyen bir programı olduğu için, diğer deyişle, süre kısıtlılığı olduğu için, bu konuda Web sitesi şirketinden ikinci bir talepte bulunulamamıştır. Söz konusu eksiklik, katılımcıların, özellikle de eleştirmenlerin, yorum yazdıkları bir fotoğrafa başka bir yorum geldiğinde; bir yorumda kendilerine atıf yapıldığında ya da herhangi bir katılımcı yeni bir şey paylaştığında anında haberdar olmamalarına; hatta kimi zaman, hiç

görmemelerine neden olmuştur. Araştırmacı, bu eksikliği, gerekli gördüğü zamanlarda katılımcılara e-posta göndererek ya da diğer yazılanları takip etmeleri konusunda hatırlatmada bulunarak aşmaya çalışmıştır; ancak, bu çaba yeterli gelmemiştir. Sitede, ayrıca, fotoğrafların tam sayfa görülmemesi ve bir sayfadan diğerine geçişin kolay olmaması gibi sorunlar da olmuştur. Bu durumların, katılımcıların çalışmaya devam etme konusundaki motivasyonlarını etkilemiş olabileceği de belirtilmelidir.

Bunun yanında, çalışmada kullanılan www.levfun.com sitesi, eleştirmenlerin cevaplarından anlaşıldığı üzere, eleştirmenler tarafından bir fotoğraf sergileme ortamı olarak algılanmamıştır. Bu durumun nedenlerinin başında, yukarıda belirtilen sitenin teknik problemleri gelmektedir. Bunun yanında, bu sitenin fotoğrafçılara, sergileme koşullarını yönetebildikleri ve düzenleyebildikleri bir ortam sunmaması, bir etken olarak belirtilebilir. Bu durum, eleştirmenlere yöneltilen özellikle 21. ve 22. sorularda açık bir şekilde görülmüştür. 21. soru, eleştirmenlerin, fotoğrafların paylaşılmasında ve sergilenmesinde kullanılan teknolojilerin, tepkilerini ne şekilde etkilediği; 22. soru ise, bu kullanılan teknolojiyi takip etmenin bir geleneği olup olmadığı üzerinedir. 21. soruya, fotoğrafın konusunu sergileme şekli ve kullanılan özel teknikler (varsa) dikkate alınarak cevap verildiği görülmüştür. Eleştirmenlerden Vivian Maier, fotoğrafı www.levfun.com aracılığıyla gördüğünü belirtmiş; ancak; bu izleme şeklinin anlamlandırmasını nasıl etkilediğini açıklamamıştır. Sadece başka bir mecrada fotoğrafı gördüğünde farklı şekilde değerlendirebileceğini söylemiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 22 Nisan, 2014). 22. soruya ise, Rodinal adlı eleştirmen, Mm'in fotoğrafları için şöyle cevap vermiştir: “Özel bir izleme geleneği ya da alışkanlığı olduğunu sanmıyorum. Bir galeride baskı olarak duvara asılması olabilir, mecra vs. kastediliyorsa” (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 10 Mayıs, 2014). 22. soruya Black&White adlı eleştirmenin verdiği yanıt da eleştirmenin, fotoğraf konusunun aktarımında kullanılan özel tekniğe odaklandığını göstermektedir. Mm'in fotoğraflarıyla ilgili verdiği yanıtta bu teknolojinin sadece bu seriye özgü olduğunu belirtmiştir (www.levfun.com üzerindeki II. dönem değerlendirmeleri, 20 Nisan, 2014). 21. soru izleyenlere de yöneltilmiştir. İzleyenler ise, bu çalışmada fotoğrafların sergilenmesinde kullanılan www.levfun.com'u dikkate alarak cevap vermişlerdir. Sonuç olarak, katılımcılardan özellikle eleştirmenler, www.levfun.com'u bir sergileme mecrası olarak görmezken; izleyenler bir sergileme mecrası olarak kabul

etmişlerdir. Kısaca, fotoğrafın sergilenme biçiminin, iletisini doğrudan etkilediği düşünüldüğünden, fotoğrafçılara çalışmalarını diledikleri gibi sergilemeleri konusunda daha çok olanak tanınması gerektiği düşünülmektedir. Bu durumun, anlamlandırmaları da olumlu yönde etkileyeceği öngörülebilir.

Araştırmacının özdeşünümselliği, genel olarak araştırmacının alandaki konumunun ve habitusunun, araştırma sürecini, katılımcılarla ilişkisini ve bulguların yorumlanmasını nasıl etkilediği konusuna odaklanmaya ve bu konunun anlamlandırılmasına işaret eder. Patton'ın (2002: 301) da belirttiği gibi, veri toplama araçlarından gözlemin düşünsel bir yaklaşımla değerlendirilmesi, gözlem sürecinin gözlemlenen durumu nasıl etkilediği, gözlemcinin özgeçmişinin ve eğilimlerinin gözlemlenen ve algılanan durumu nasıl belirlediği soruları üzerine eğilmeyi gerektirmektedir.

Entelektüel ve akademik üretim alanının düşünsel bir analizinin, o alandaki eyleyicilerin habituslarını, sahip oldukları sermaye biçimlerini (ekonomik, kültürel, sosyal, simgesel), entelektüel üretim alanının diğer alanlarla- ekonomik, siyasi- olan ilişkisel yönlerini; akademik ve entelektüel alanların kendi içinde ürettiği iktidar konumlarını ele almayı gerektirdiği belirtilmiştir (Şen, 2014: 377). Bourdieu, *Homo Academicus* isimli çalışmasıyla düşünsellik ilkesini, içinde bulunduğu akademik ve entelektüel alana uygulamıştır. Şen (2014: 369), Bourdieu'nun düşünsellik perspektifini geliştirmesinin onun habitusuyla ilişkili olduğunu ileri sürmüştür. Şöyle ki, Bourdieu'nun Fransa'nın uzak bir dağ köyünde doğup büyümesinin, kendisini akademi dünyasında “yabancı” olarak hissetmesine neden olduğunu ve bu durumun da, kendisini ve içinde bulunduğu akademik ortamı sorunsallaştırmasını beraberinde getirdiğini öne sürmüştür (Şen, 2014: 369).

Bu araştırmada ise, araştırmacının, akademinin ve çalışmanın konusunu teşkil eden fotoğraf alanının dışında yer alması, çalışmanın konusuna “dışarıdan” bir gözle bakabilmesini sağlamıştır. Bu durumun, kimi zaman olumlu kimi zaman ise olumsuz etkiler ortaya çıkardığı söylenebilir. Örneğin, çalışmada yer alan bazı katılımcıların, fotoğraf alanında Türkiye’de bilinen isimler olmasına karşın, araştırmacı tarafından çalışma öncesine kadar bilinmemesi, olumlu ya da olumsuz herhangi bir önyargıya sahip olunmadan katılımcılarla ilişkilerin yürütülmesini ve verilerin yorumlanmasını

sağlamıştır. Diğer yandan, Türkiye’deki fotoğraf alanına dair kısa sürede edinilen bir arkaplân bilgisinin de, konunun ve kullanılan yöntemin “yerelleştirilmesi”ni güçleştirdiği söylenebilir.

Araştırmacı, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı alanında lisans öğrenimi görmüştür. Yüksek lisans tezinde, Türk sinemasında popüler bir melodram örneğine odaklanmış ve bir grup kadın izleyiciyle gerçekleştirdiği görüşmeler üzerinden melodram ve kadın izleyici ilişkisini, feminist bir perspektifle analiz etmiştir. Fotoğrafla tanışması ise, yüksek lisans sonrası, doktora döneminde aldığı derslere ve bir fotoğraf derneğinden aldığı temel eğitim derslerine dayanmaktadır. Edebiyat ve sinema alanlarında sahip olduğu birikimin, bakış açısını zenginleştirdiği söylenebilir. Diğer yandan, araştırmacının fotoğrafla, teknik ve kuramsal anlamda üç sene gibi kısa bir süre önce tanışması, çalışma sürecinin zorlu geçmesine ve analizlerini belli bölümlerde “yerel”, “teknik” ya da “özel” örneklerle destekleyememesine neden olduğu söylenebilir.

Araştırmacının, mesleki konum itibarıyla de akademi dışında yer almasının, konuya görelilik olarak “bağımsız” bir perspektifle bakmasını sağladığı ileri sürülebilir. Diğer yandan, araştırmacının “akademik ve entelektüel alanın kendi içinde ürettiği iktidar konumların”ın tamamen uzağında olduğu da söylenemez. Araştırmacı, tez çalışması yapan bir doktora öğrencisidir; dolayısıyla, aynı zamanda da bir akademisyen adaydır. Bu durumda, akademiyle dolaylı bir bağı olduğu söylenebilir. Bununla beraber, araştırmacının, yaklaşık on yıldır meslek olarak İngiliz edebiyatı/İngilizce öğretmenliği ve çevirmenlik yapmasının genel habitusunu ve dolayısıyla, araştırma sürecindeki eğilimlerini de belirlediği ileri sürülebilir. Yaklaşık yedi ay süren alan araştırması sürecinde, kimi durumlarda araştırmacı, meslekî eğilimlerinden kaynaklı olarak, süreci yönlendirmeye çalışmıştır. Katılımcıların, Web sitesi üzerinde belirlenen süre aralıklarında, soruları cevaplamaları beklenmiştir. Bu süreci gözlemleyen araştırmacı, kimi zaman “bir öğretmen tavrıyla” katılımcılara “ödevleri”ni hatırlatmıştır. Gerektiğinde, katılımcılara ek süreler tanımıştır. Bunun yanında, kimi zaman soruların cevaplarının daha ayrıntılı verilmesi konusunda talepte bulunmuştur. Dolayısıyla, araştırmacının gözlem sürecinde, kimi zaman “katılımcı” hatta “müdahaleci” olduğu söylenebilir. Katılımcılardan özellikle Turuncu adlı eleştirmen, araştırmacının bu

tavırlarını “kararlı” ve “sabırlı” gibi sıfatlarla tanımlamıştır; ancak, diğer katılımcıların araştırmacının bu yönlendirici tutumu karşısında ne düşündükleri bilinmemektedir.

Araştırmacının İngilizce öğretmeni ve çevirmen olmasının, öncelikle, yabancı katılımcılarla iletişimini kolaylaştırdığı söylenebilir. Bunun yanında, araştırmacı, alan araştırması boyunca (özellikle ikinci dönemde), katılımcıların yazdıklarını İngilizce’den Türkçe’ye; Türkçe’den İngilizce’ye çevirmiştir. Bu durum, araştırmacının yükünü artırmış olsa da, verilerle çalışmanın ilk safhalarında yakınlaşmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak, araştırmacının toplumsal ve kişisel geçmişinden kaynaklı *habitusunun*, katılımcılarla ilişkisini, araştırma sürecini, verilerin yorumlanmasını yukarıda belirtilen boyutlarıyla etkilediği söylenebilir. Diğer bir ifadeyle, başka bir *habitusa* sahip bir araştırmacının, daha farklı bir araştırma ortaya koyabileceği öngörülebilir.

5. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu bölümde sonuç, tartışma ve önerilere ayrı başlıklar altında yer verilecektir.

5.1. Sonuç

Bu araştırmanın amacı, XXI. yüzyılın toplumsal, siyasal ve kültürel arkaplânı dikkate alınarak, Gillian Rose'un (2012) önerdiği eleştirel görsel yöntembilimden ve Pierre Bourdieu'nun (2010) öne sürdüğü özdüşünsel yaklaşımdan yararlanarak, bu çalışma için tasarlanmış olan Web sitesi üzerinde paylaşılan fotoğraf örnekleri üzerinden fotoğraf değerlendirmesi ortaya koymak olmuştur. Gillian Rose (2012), söz konusu eleştirel görsel yöntembilimi, görsel çalışmalar için uygulanan eleştiri yaklaşımları olan kompozisyon analizinin, göstergebilimin, psikanalizin ve söylem analizinin odaklandığı konuları sorulaştırıp biraraya getirerek elde etmiştir. Rose'un (2012) da belirttiği gibi, bu yaklaşımlar, görüntünün üç alanına (üretim, görüntünün kendisi ve izleme süreçleri) toplu olarak değinmemektedir. Rose, kapsamlı bir görsel eleştiri yönteminin görüntünün bu üç temel alanını ele alması gerektiği düşüncesiyle, sözü geçen yaklaşımları birleştirerek yeni bir yöntem sunmuştur. Ortaya çıkan bu kapsamlı eleştiri yönteminin de fotoğraf değerlendirmesi için uygulanabileceği düşünülmüştür. Bunun yanında, eleştirmenlerin, kişisel ve toplumsal konumlarından ve ilişkilenmelerinden kaynaklı eğilimlerinin (*habituslarının*), değerlendirme sürecini nasıl etkilediği konusunun, çok işlenmemiş bir konu olduğu gözlenmiştir. Bu konunun değerlendirme ve araştırma sürecine dahil edilmesi için de Bourdieu'nun (2010) *sosyolojinin sosyolojisi* olarak sunduğu özdüşünsel yaklaşımdan yararlanılmıştır.

Yirmi birinci yüzyıldaki genel toplumsal, kültürel ve teknoloji alanlarındaki değişimlerin; daha özelde, sayısallaşmanın ve yeni medyanın fotoğraf üretimini ve paylaşımını büyük ölçüde etkilediği görülmektedir. Küreyerel fotoğraf, yeni medya sayesinde küresel ve yerel düzeyde etkileşimin söz konusu olduğu bu dönemde, fotoğrafçıların beslendiği kaynaklara, fotoğrafların yeni üretim süreçlerine, yerelde üretilen fotoğrafların küresel platformlarda paylaşılmasına ve etkileşimli olarak değerlendirme olanaklarına işaret etmektedir.

Bu çalışmada, fotoğrafın söz konusu yeni üretim ve paylaşım koşulları ve sosyal medya örnekleri dikkate alınarak katılımcıların kullanabileceği bir Web sitesi (www.levfun.com) tasarlanmıştır. www.levfun.com, sadece katılımcı grubun kullanımına açık olmasıyla, herkesin katılımına açık olan diğer sosyal medya örneklerinden farklı görünmektedir. Ancak, katılımcılar bu platform üzerinde diğer sosyal paylaşım ortamlarında olduğu gibi, fotoğraflarını paylaşmışlar ve bu paylaşımlar üzerine yazılı yorumlarda bulunmuşlardır. Çalışmanın nitel bir araştırma olması, çalışmayı belli bir katılımcı sayısı ile kısıtlamayı gerekli kılmıştır.

Katılımcıların belirlenmesi için, fotoğraf alanında akademisyen olan ve fotoğrafla profesyonel olarak uğraşan kişilerden oluşan yedi kişilik bir komitenin fotoğrafçı, eleştirmen ve izleyen kategorilerinde, daha önceden belirlenen ölçütlere göre isim önermeleri istenmiştir. Önerilen 158 isim, öncelikle amaçlı örneklem yöntemlerinden kartopu yöntemiyle ve çalışmanın danışmanının önerileriyle sınırlandırılmıştır. Son aşamada belirlenmiş olan 40 katılımcı adayına, çalışmaya davet mektubu gönderilmiştir. Bu kişiler arasında 13 kişi çalışmaya katılmayı kabul etmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, bu kişilerden ikisi farklı nedenlerle ikinci dönemde çalışmadan ayrılmıştır.

Gillian Rose'un görüntünün üretimi, görüntünün kendisi ve izleme süreçleri olarak ifade ettiği alanlar referans alınarak belirlenen üç kategorideki katılımcıyla (fotoğrafçı, eleştirmen, izleyen) çalışma öncesinde, çalışma ortasında ve çalışma sonunda yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler, katılımcıların kendilerini ve çalışmadaki durumlarını özdeşimsel bir bakış açısıyla değerlendirmelerini sağlamıştır. Bunun yanında, katılımcıların çalışma hakkında ortaya koydukları düşünceler de çalışmanın düşünsel bir bakış açısıyla gözden geçirilmesine olanak sağlamıştır.

Yarı yapılandırılmış görüşme dışında, çalışmada kullanılan diğer veri toplama araçları, yarı katılımcı gözlem ve araştırmacı günlüğüdür. İki döneme ayrılmış olan çalışmanın uygulama bölümünde, katılımcılardan, tasarlanan Web sitesinde fotoğraf paylaşımları ve bu fotoğrafları değerlendirmeleri beklenmiştir. Araştırmacı ise, bu süreçte, yarı katılımcı olarak, katılımcıların Web sitesi üzerindeki değerlendirmelerini, katılımcıların birbirleriyle ilişkilerini ve siteyi kullanım şekillerini gözlemlemiştir. Gözlemleri

sırasında ve araştırma boyunca yaptığı çıkarımlarını da günlüğüne not etmiştir. Bulgular ve yorumlama bölümünde, görüşmelerden ve gözlemlerden elde edilen bütün veriler değerlendirilmiştir.

Çalışmanın birinci döneminde, fotoğrafçılardan “insan” teması ile ilgili fotoğraf paylaşımları istenmiştir. Eleştirmenlere ve izleyenlere ise fotoğraf değerlendirmesi konusunda herhangi bir yönlendirmede bulunulmamıştır. Bu sayede, eleştirmenlerin ve izleyenlerin kişisel ve toplumsal arkaplânlarından kaynaklı eğilimlerinin (*habituslarının*) değerlendirmelerine ne şekilde yansıdığı gözlemlenebilmiştir. Öncelikle, eleştirmenlerin ve izleyenlerin her fotoğrafı değerlendirmedeği görülmüştür. Bu konudaki tek istisna Rodinal adlı eleştirmendir. Rodinal, her fotoğrafa dair fikirlerini ortaya koymuştur. Bu genel durumun nedeni, görüşmelerde yapılan açıklamalara göre, eleştirmenlerin ve izleyenlerin, öncelikle, kendi birikimlerine ve ilgilerine yakın olan fotoğrafları seçmeleridir. Fotoğrafçıların, belli fotoğraf türlerinde uzmanlaşmalarına benzer şekilde, eleştirmenlerin de kendi kişisel geçmişleri doğrultusunda, belli fotoğraf türleriyle daha yakın ilişki kurabildikleri söylenebilir. Örneğin, Black&White, belgesel ve mimari fotoğrafa ilgi duyduğunu; bu alanda kendini geliştirdiğini söylemiş ve birinci dönemde, bu kategorideki fotoğrafları değerlendirmiştir. İkinci olarak, Gillian Rose’un (2012) belirttiği fotoğrafın üç alanının (görüntü, üretim ve izleme süreçleri) alt kategorileri olan kompozisyon, teknoloji ve toplumsal alan konularının değerlendirmelerde birbirinden ayrı olarak ele alındığı; toplu olarak işlenmediği görülmüştür. Bunun yanında, katılımcıların odaklandıkları konuların birbirinden farklı olabildiği gözlenmiştir. Örneğin, Rodinal, Haliç’in bu dönemdeki dördüncü fotoğrafının grafiksel kompozisyonunu değerlendirirken; Turuncu, aynı fotoğrafın kompozisyon özellikleri yanında, fotoğrafın kendisinde yarattığı duygusal etkiye de yer vermiştir. Black&White adlı eleştirmen, fotoğrafların genel olarak teknik ve kompozisyon özelliklerini ele alırken; Rodinal’in, diğer unsurlar yanında fotoğrafçının bakışına; Turuncu’nun fotoğrafta yer alan toplumsal kimliklere odaklandığı görülmüştür. Bu durumun, katılımcıların görüşmelerde yaptıkları özdeşünümsel değerlendirmelerle de ortaya koydukları gibi, katılımcıların kişisel ve toplumsal geçmişlerinden kaynaklı eğilimlerinin (*habituslarının*) bir dışavurumu olduğu söylenebilir. Üçüncü olarak, Rodinal ve Turuncu adlı eleştirmenler dışında, birinci dönemde, eleştirmenlerin ve izleyenlerin bir ölçütler sistemiyle izlemediği görülmüştür. Turuncu, fotoğrafları hangi

kıstaslara göre değerlendirdiğini “Ne-Neden-Nasıl” sorularıyla özetlemiştir. Rodinal ise, fotoğrafçının amacını; diğer bir ifadeyle, ne vaat ettiğini ve ortaya çıkan çalışmayla ve izleme süreçleriyle bu vaadi ne kadar gerçekleştirebildiğini temel değerlendirme ölçütleri olarak aldığını belirtmiştir. Diğer yandan, birinci dönemde, fotoğraflarla ilgili bağlamsal bilgilerin yer almaması, bu belirtilen ölçütlerin de uygulanmasını güçleştirmiştir. Bu dönemde, fotoğrafların üretim sürecine ve toplumsal arka plânla ilişkisine dair bilgiler yer almamasına rağmen, fotoğrafçının amacının belli olduğu tek fotoğrafçı Mm’dir. Çünkü Mm, site üzerinde bu konuda kısa bir açıklama yapmıştır. Bunun yanında, Mm’in fotoğrafları bütünlüklü bir seri oluşturduğu için, anlamlı bir cümle gibi algılanmaktadır ve bu da değerlendirme yapılmasını kolaylaştırmaktadır. Nitekim bu durumun, katılımcıların ortaya koydukları yorumlara da yansıdığı; diğer bir ifadeyle, Mm’in fotoğrafları hakkında daha kapsamlı değerlendirmelerin ortaya konulduğu görülmüştür. Diğer yandan, bu dönemdeki Ziya Özkedi’nin fotoğraflarına, fotoğrafçının amaçladığıyla örtüşmeyen yorumların yapıldığı; Çıtçıtlibody’nin özellikle üçüncü fotoğrafında fotoğrafçının amacının bilinmemesinin, “etik tartışmalarına” yol açtığı ve Haliç’in fotoğraflarının ise çoğu katılımcı tarafından ya çok sıradan addedildiği ya da değerlendirilmeden geçildiği görülmüştür.

Sonuç olarak, birinci dönemdeki değerlendirmelerden şu genel sonuçlara varılabilir:

1. Eleştirmenler ve izleyenler, belli fotoğraf türlerini eleştirmek konusunda uzmanlaşmış olabilirler. Bu da, bir eleştirmenden her fotoğraf türünü aynı yetkinlikte eleştirmesinin beklenmemesi gerektiği anlamına gelmektedir.
2. Eleştirmenler ve izleyenler, bir fotoğrafın kompozisyon, teknoloji, toplumsal alan konularından her birine odaklanmak yerine, *habituslarına* uygun konulara öncelik verebilirler. Black&White’ın teknik konulara; Turuncu’nun toplumsal kimlik ve ideoloji konusuna; Stalker’ın toplumsal cinsiyet konusuna öncelik vermesi gibi.
3. Fotoğrafların yorumlanması sürecinde, fotoğrafçının bakışı/izleyenin bakışı konusuna birkaç fotoğraf dışında yer verilmemesi, fotoğrafın, fotoğrafçıdan bağımsız olarak değerlendirme geleneğinin bir uzantısı olarak düşünülebilir.

4. Bu dönemdeki değerlendirmelerde genelde kompozisyon öğelerine (içerik, uzamsal düzenleme, renk, aydınlatma) ve bu öğelerin etkisine odaklanıldığı görülmüştür. Bu durum, bir yandan, katılımcıların fotoğraf değerlendirmesine yönelik genel eğilimlerini yansıtmakta; öte yandan da fotoğrafların diğer alanlarına (teknoloji, toplumsal alan) yönelik verilerin olmamasına işaret etmektedir.

5. Bu dönem fotoğraflarının, herhangi bir bağlamsal bilgiye yer verilmeden sunulması (fotoğrafçının amacının bilindiği Mm fotoğrafları dışında), fotoğrafların söz konusu üç alana (kompozisyon, teknoloji, toplumsal alan) referans yapılarak değerlendirilmesini güçleştirmiş, hatta kimi zaman imkânsızlaştırmıştır.

6. Fotoğrafların değerlendirilebilmesi için, fotoğrafçının amacının bilinmesinin ve fotoğrafların bütünlüklü bir önerme oluşturmalarının asgari ölçütler olarak kabul edilebileceği, Mm fotoğrafları örneği üzerinden tespit edilmiştir.

7. Eleştirmenlerin ve izleyenlerin, kimi zaman fotoğraftaki öğelerin kompozisyonunun dikte ettiği anlam doğrultusunda bir çıkarım yapmaya çalıştıkları; kimi zaman da, söz konusu fotoğraftaki kompozisyonu sorguladıkları ve yeni kompozisyon önerisinde bulundukları görülmüştür. Black&White'in Mm'in dördüncü fotoğrafı hakkında sunduğu öneri örnek olarak gösterilebilir: “ (...) fotoğrafın üst rafında bulunan ve gökyüzünü temsil eden bölge kesilerek kadrajdan atıldığında ve görüntü rasyosu 2:3'e indirildiğinde daha doğru bir kadraj elde edilebilirdi” (www.levfun.com üzerindeki I. dönem değerlendirmeleri, 13 Aralık, 2013). Kimi zaman, eleştirmenlerin ve izleyenlerin sanatçının niyetini anlamaya çalışmak yerine, kendi beklentileri doğrultusunda bir arayışa girdikleri ve bu beklentiler karşılanmadığında ise, ya eseri “başarısız” ilân ettikleri ya da öneriler sundukları görülmektedir. Benzer bir yaklaşımın, fotoğrafların ilân edilen temayla ilişkisi sorgulandığında da ortaya çıktığı görülmüştür. Fotoğraflar temaya uygun bulunmadığında, fotoğrafçının temayı “tam olarak anlamadığı” yönünde ifadeler ortaya konulmuştur. Söz konusu yaklaşımların, eleştiren gözün herşeyi bilen gözle eşit tutulduğu bir eğilimi örneklediği düşünülmektedir.

8. Katılımcıların toplumsal kimliklerinin izleme süreçlerini etkilediği görülmüştür. Özellikle Çıtçıtıbody'nin üçüncü fotoğrafına yönelik tepkiler, izleme süreçlerinin farklı toplumsal kimliklere göre değişebileceğine örnek olarak gösterilebilir. Çıtçıtıbody'nin

üçüncü fotoğrafı, benzer demografik özelliklere sahip beş katılımcı tarafından “rahatsız edici” bulunurken; farklı bir ülkeden projeye katılan Elephant adlı katılımcı tarafından olumlu olarak değerlendirilmiştir.

İkinci dönemde ise, fotoğrafçılardan “barış” teması ile ilgili fotoğraf paylaşımları istenmiştir. Bu dönemde, Gillian Rose’un önerdiği yöntem bilimdeki sorular fotoğrafçılara, eleştirmenlere ve izleyenlere dönemler halinde iletilmiştir. Fotoğrafçıların bu soruları cevaplandırması; eleştirmenlerin ve izleyenlerin ise bu soruları cevaplandırarak fotoğrafları değerlendirmeleri istenmiştir. Bu sorular, daha önce de belirtildiği üç ana konuya (görüntü, görüntünün üretimi, izleme süreçleri) ve üç alt konuya (kompozisyon, teknoloji, toplumsal alan) yönelik göndermelere sahiptir. Birinci dönemde, fotoğraflarla ilgili yeterli verinin olmaması durumu, bu dönemde, fotoğrafçılara iletilen fotoğrafın üretim sürecinin toplumsal ve teknolojik yönlerine dair sorularla ve temel yapım bilgilerine dair sorularla aşılmaya çalışılmıştır. Bu dönemdeki soruların, cevaplandırılmasından ve değerlendirilmesinden şu sonuçlara varılabilir:

1. Mm ve Ziya Özkedi adlı fotoğrafçıların, fotoğraflarla ilgili soruları (fotoğrafların yapım süreci; fotoğraftaki konuyla ilişki) ayrıntılı bir şekilde cevaplandığı, Haliç’in daha genel cevaplar verdiği görülmüştür. Örneğin, Haliç’in fotoğraflarındaki konularla ilişkisine dair hiçbir veri yer almamaktadır. Bu durum da, fotoğrafçının amacının anlaşılmasını güçleştirmiştir.

2. Birinci dönemdeki gibi, eleştirmenlerin ve izleyenlerin fotoğraf değerlendirmesinde, kendi ilgilerine ve altyapılarına uygun fotoğraflara yöneldiği görülmüştür. Örneğin, Turuncu, Mm’in fotoğraflarını ve Haliç’in birinci ve dördüncü fotoğrafını değerlendirmiştir. Diğer fotoğrafları değerlendirmek konusunda kendisini yetkin hissetmediğini belirtmiştir.

3. Fotoğrafların tek tek değerlendirilse de seri olarak bir kez daha ele alınmasının; diğer bir ifadeyle, fotoğrafların seri içinde birbiriyle ilişkisine değinilmesinin, fotoğraflara dair bütünlüklü bir değerlendirme ortaya çıkardığı görülmüştür. Diğer yandan, fotoğraflar seri oluşturduğu halde seri içinden sadece tek bir fotoğrafı değerlendirmenin, fotoğrafların ana düşüncesinden uzaklaştırabildiği görülmektedir. Örneğin,

Black&White'in, Ziya Özkedi'nin fotoğraflarını seri olarak değil de tek tek değerlendirmesi, fotoğraflara dair bir ana fikre ulaşmasını güçleştirmiştir.

4. Bu dönemde, sadece Mm'in fotoğraflarının, bütün katılımcılar tarafından ve bütün sorular takip edilerek değerlendirildiği görülmüştür. Bu durumun nedeninin, sanatçının paylaştığı fotoğrafların, öncelikle çok güncel bir konuya temas etmesi ve paylaştığı kavramsal metinle de önermesini vurgulu bir şekilde ortaya koyması olduğu düşünülmektedir. Fotoğrafçının amacı, sunduğu kavramsal metinle açık bir şekilde hem izleyenlere hem de eleştirmenlere iletilmiştir.

5. Haliç'in fotoğraflarına dair ise, fotoğrafçının toplumsal kimliğine ve fotoğraf konularıyla ilişkisine dair detaylı bilgilerin olmaması, fotoğrafların fotoğrafçının kimliğinden bağımsız olarak ele alınmasına neden olmuştur. Fotoğrafların, bir kavramsal metinle beraber ve seri halinde yer almaması da, fotoğrafların vurgulu bir önermesinin olmasını engellemiş ve yapılan yorumların, çoğu zaman birbirinde kopuk ve yetersiz kalmasına neden olmuştur.

6. Fotoğrafların, Haliç'in fotoğraflarında olduğu gibi, seri olmasa da yan yana yer alması, eleştirmenleri ve izleyenleri fotoğraflar arasında bir bağlantı kurmaya yöneltmiş; ancak seri olmadığının bilinmesi, bir ana düşünceye ulaşılmasını engellemiştir.

7. Ziya Özkedi'nin fotoğraflarının, seri olmasına ve fotoğrafçının, fotoğrafların üretimiyle ve seçtiği konuyla ilişkisine dair soruları cevaplandırmasına rağmen, değerlendirmelerde fotoğrafçının amacına yaklaşmadığı görülmüştür. Ziya Özkedi'nin fotoğraflarla beraber bir kavramsal metin paylaşmaması, fotoğrafların ana düşüncesinin anlaşılmasını engellemiştir. Bunun yanında, Ziya Özkedi'nin bu serisinin ana düşüncesinin anlaşılmasında, fotoğrafçının toplumsal kimliğinin bilinmesinin önemli olduğu ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, kavramsal ve/veya ideolojik bir düşünce ileten bir fotoğraf çalışmasında, fotoğrafçının toplumsal kimliğinin bilinmesi gerektiği tespit edilmiştir.

8. Ziya Özkedi'nin fotoğraflarıyla yakınlık kurulamamasının bir nedeninin de kültürel olduğu belirtilmelidir. Hristiyanlık dinine gönderme yapan görsel öğeler içeren bu

fotoğrafların, İslâm coğrafyasında yaşayan eleştirmenler ve izleyenler için kısıtlı çağrışım ve fikir yürütme imkânı sunduğu söylenebilir.

9. Ziya Özkedi'nin ve Haliç'in fotoğrafları, katılımcıların geneli tarafından teknik olarak “başarılı” bulunmamıştır. Bu durum, bu fotoğraflara yönelik ilginin azalmasına ve kapsamlı değerlendirmelerin ortaya konulmamasına neden olmuştur.

10. Soruların, her eleştirmen tarafından detaylı olarak cevaplandırılmadığı ve kimi zaman tam olarak anlaşılmadığı görülmüştür. Soruların tam olarak anlaşılmamasının nedenlerinin, soruların gruplara bölünerek ilân edilmesi, çevirinin dili ve soruların arka plânının (sorularla tam olarak ne amaçlandığının) bilinmemesi olduğu düşünülmektedir.

11. Anlaşılmayan sorulardan biri, fotoğrafta yer alan öğeler arasındaki ilişkinin değişken olup olmadığına ilişkindir. Bu sorunun, fotoğrafın farklı okumalarının mümkün olup olmadığını soruşturduğu düşünülmektedir. Ancak, bu soruya, bazı cevaplarda, fotoğrafta yer alan öğelerin, fotoğraf dışı, “gerçek” varlıkları düşünülerek cevap verildiği görülmüştür. Bu durumun da, kimi zaman, fotoğrafın temsil ettiği gerçeklikten bağımsız olarak, kendi içinde estetik bir bütün olarak algılanmasının güçlüğü ve fotoğrafın bir belge olarak hâlâ güçlü bir etkiye sahip olduğunu gösterdiği düşünülmektedir.

12. Fotoğrafın görsel öğeleri arasındaki ilişkinin değişken olup olmadığına dair sorunun, eleştirmenlerden sadece Rodinal tarafından doğru anlaşıldığı ve kendi kişisel çıkarımlarına dayandığı farklı okumalarını da detaylı bir şekilde ortaya koyduğu görülmüştür. Bu durumun da, fotoğrafları farklı şekillerde okuma eğiliminin çok yaygın olmadığını gösterdiği söylenebilir. Diğer yandan, sorunun tam olarak anlaşılmadığı da düşünülebilir.

13. Gillian Rose'un soru listesinde yer alan, fotoğraflarda hangi toplumsal kimliklerin temsil edildiğine, hangi kimliklerin dışarıda bırakıldığına ve fotoğrafın öznesini güçten yoksun bırakıp bırakmadığına dair soruların, değerlendirmelerde ideoloji meselesini dikkate almaya yönlendirebilecek sorular olduğu düşünülmektedir.

14. Her ne kadar sorular standart bir yöntem sunmuş olsa da, katılımcıların toplumsal kimliklerinden kaynaklı eğilimlerinin (*habituslarının*), değerlendirmelerde farklılaşmalar ya da üslûp farklılıkları ortaya çıkardığı görülmüştür. Örneğin, Becomeone’ın ve Elephant’ın erkek olmaları ve geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda bir bakış sergilemeleri; diğer yandan, Stalker’ın bir kadın olması ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel bir bakışa sahip olması; Turuncu’nun bir erkek olması ve Stalker gibi, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel bir bakışa sahip olması, özellikle Haliç’in birinci fotoğrafına yönelik yorumlarda dikkati çekmiştir. Ayrıca, katılımcıların *habituslarının*, fotoğraflara yönelik kişisel tepkileri (duygulanım tepkilerini ya da Barthes’ın *punctum* olarak ifade ettiği tepkiyi) de belirlediği görülmüştür.

15. Turuncu ve Rodinal adlı eleştirmenler, sınıf, cinsiyet, etnik köken, yaş gibi demografik bilgilerin “sınırlı” veri sunduklarını ve katılımcıların gerçek kimliği konusuna işaret etmediklerini belirtmişlerdir. Bu çalışmada, bu sınırlı bilgileri anlamlı hale getiren, katılımcıların görüşmelerde söyledikleri olmuştur. Diğer yandan, katılımcıların birbirleri hakkında bildikleri bu kısa bilgilerden ibaret olduğu için, onlar açısından yeterli bir veri oluşturmadığı söylenebilir. İleride yapılacak çalışmalarda, bu sınırlılığın, farklı yöntemlerin uygulanmasıyla aşılabileceği düşünülmektedir.

16. Fotoğrafçılar ve eleştirmenler/izleyiciler arasında sınırlı da olsa bir diyalog ortamının ortaya çıktığı gözlenmiştir. Fotoğrafçılar, fotoğraflarına yönelik tepkileri görmüşler; böylelikle, fotoğraflarının nasıl algılandığına dair çıkarım yapabilmişler ve kimi zaman geri bildirimde bulunmuşlardır.

17. Gillian Rose’un (2012) önerdiği yöntemin, bir önermesi olan ve bu önermenin açık bir şekilde sergilendiği fotoğraflara uygulandığında daha kapsamlı yorumlar ortaya çıkardığı gözlenmiştir. Mm’in fotoğraflarının ve bu fotoğraflar üzerine yapılan değerlendirmelerin bu durumu örneklediği söylenebilir. Dolayısıyla, bu çalışma, birden fazla fotoğraf eleştirisi metodolojisine ihtiyaç olduğunu da ortaya çıkarmıştır.

18. İsimlerin anonim kalmasının ve fotoğrafçıların yakından bilinmemesinin, çalışmayı sürdürme konusundaki motivasyonu kimi zaman düşürdüğü belirtilmiştir. Yüzyüze

yapılacak bir çalışmanın, çok daha tatmin edici değerlendirmeler ortaya çıkarabileceği ileri sürülmüştür.

19. Katılımcıların yorumlarda ortaklaşması, memnuniyet verici bir durum olarak ortaya çıkmıştır. Bu durumun, bir yandan yerleşik bir eleştiri ve tartışma geleneğinin olmamasına; bir yandan da, katılımcıların “onaylanmış” hissetmelerine işaret ettiği düşünülebilir.

20. Değerlendirme sorularının fazlalığının, kimi zaman katılımcıları fotoğraflardan uzaklaştırdığı ifade edilmiştir. Soruların, bilâkis, fotoğraflara odaklanmayı sağlayacak nitelikte ve nicelikte olmasına çalışılmalıdır.

21. Değerlendirme sorularının, sadece fotoğraf yorumlaması için değil; fotoğraf projesi oluşturma sürecinde de kullanılabileceği belirtilmiştir.

Sonuç olarak, çalışmanın iki dönemi karşılaştırıldığında, ikinci dönemde kullanılan yöntembilimin, fotoğrafların kendisine, üretim boyutuna ve izleme süreçlerine; alt konular olarak da kompozisyon, teknoloji ve toplumsal alan konularına odaklanılmasını sağlayarak, sistematik bir değerlendirme yöntemi sunduğu söylenebilir. Öte yandan, değerlendirme sorularının fotoğraflar hakkında derinlikli yorumlamalara götürebilmesi için, fotoğrafların önermesinin; diğer bir ifadeyle, fotoğrafçının niyetinin bilinmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Bunun yanında, genel geçer olarak düşünülebilecek bir yöntembilimin uygulanmasında dahi, yorumlama yapan kişilerin kişisel ve toplumsal kimliklerinden kaynaklı eğilimlerinin (*habituslarının*) belirleyici olabileceği ve bu eğilimlerin değerlendirmelere farklı şekillerde yansıyabileceği görülmüştür.

5.2. Tartışma

Çalışma sonunda elde edilen bulgular, fotoğrafın günümüzdeki durumu, tanımı ve fotoğraf değerlendirmesine dair önemli tartışmalar ortaya çıkarmıştır.

Bu tartışmalardan biri, fotoğrafın analog ve sayısal olmak üzere iki dönemine özgü fotoğraf algılamasıyla ilgilidir. Bu iki dönemle ve bu iki dönemin algılama şekliyle örtüşen, fotoğraf değerlendirmesine yönelik iki farklı eğilimden söz edilebileceği düşünülmektedir. Eğilimlerden birinin, fotoğrafın gerçekliğin güvenilir bir kaydını

sağladığı düşüncesini temsil ettiği; diğer eğilimin fotoğrafın kurgusal ve ideolojik yanına vurgu yaptığı söylenebilir. Ziya Özkedi'nin fotoğraflarının, geleneksel teknik ve estetik ölçütlere göre değerlendirilip başarılı bulunmaması, netlik, inandırıcılık, araçsallığın gizlenmesi gibi analog fotoğraf döneminin öne çıkan değerlendirme ölçütleriyle fotoğrafa yaklaşılmamasının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan, sayısal fotoğraf döneminde, görüntü üretim teknolojilerinin öngörülemezlikte sayıda ve tarzda çeşitlenmesi ve görüntü üretiminin özel eğitim gerektirmeyecek tarzda kolaylaşması, gerek fotoğraf üretiminde gerekse fotoğraf değerlendirmesinde fotoğrafın kavramsal yanını ön plâna çıkarmıştır. Diğer bir ifadeyle, fotoğrafçının, fotoğraf çalışmasıyla aktarmaya çalıştığı düşünce ve bu düşüncenin deşifre edilmesi önemli hale gelmiştir. Bu çalışmada da, fotoğraf değerlendirme ölçütlerinden teknik ve estetik ölçütlere öncelik verenler olduğu gibi; fotoğrafın yeni döneminin, fotoğrafın kavramsal yönüne odaklanılmasını gerektirdiğini öne sürenler de olmuştur.

Çalışmada ortaya çıkan ikinci önemli konu, bu çalışmada kullanılan Web sitesi olan www.levfun.com'un fotoğraf değerlendirme sürecindeki etkisi ile ilgilidir. Heavy dreamer ve Ziya Özkedi adlı katılımcılar, fotoğrafları İnternette görmeyi, fotoğrafların etkisini azaltacağını belirtmişlerdir. Diğer yandan, Heavy dreamer, çalışmada kullanılan site ve sosyal medya arasında yaptığı bir karşılaştırmada, sosyal medyada, bu sitede harcadığı kadar vakit harcamayabileceğini ileri sürmüştür. Becomeone da, bu sitede fotoğraf izlemeyi, herhangi bir sergide veya gösteride fotoğraf izlemekle karşılaştırmış ve bu çalışmada fotoğraf izlerken daha çok vakit harcadığını belirtmiştir. Diğer yandan, sitenin teknik ve tasarım sorunlarının fotoğraf izlemeyi ve yoğunlaşmayı kimi zaman olumsuz etkilediği görülmüştür. Bununla beraber, sitenin fotoğrafçılara fotoğraflarını istedikleri gibi sergilemeleri konusunda seçenek sunmaması da, sitenin, doğrudan bir fotoğraf sergileme mecrası olarak algılanmasını engellemiştir. Sonuç olarak, sitenin, bu çalışmada, daha çok işlevsel bir platform olarak algılandığı ve fotoğrafların bu çalışma için kullanılan mecra olan www.levfun.com'dan çoğunlukla, bağımsız olarak değerlendirildiği görülmüştür.

Bu çalışmanın sonucunda ortaya çıkan diğer bir tartışma konusu ise, fotoğraf değerlendirme sürecinde, sanatçı-sanat eseri ilişkisinin önemidir. Bu çalışmada, Ziya Özkedi'nin özellikle ikinci dönemdeki fotoğrafları, sanatçının kimliğinin bilinmesinin,

fotoğraf değerlendirmesindeki önemini yeniden hatırlatmıştır. Sanatçının amacının bir kavramsal metinle ya da bir altyazıyla bilinebildiği fotoğraf çalışmalarının değerlendirmesinde, fotoğrafçının kimliğinin bilinmemesinin çok büyük etkisinin olmayacağı görülmüştür. Ancak, özellikle sanat eseri ve sanatçı arasındaki ilişkiye vurgu yapılan ve ironik bir bağdaştırma üzerinden bir düşünce iletmeye çalışılan Ziya Özkedi'nin ikinci dönemdeki çalışmalarında, fotoğrafçının kimliği önemli hale gelmiştir. Diğer yandan, nitel çalışmanın bir gereği olarak fotoğrafçılar da dahil katılımcıların isimlerinin anonim kalması ise, fotoğrafçının kimliğinin bilinmesi ihtimalini ortadan kaldırmıştır. Bu durumun kendisinin de, çalışmanın çelişkili bir yanını açığa çıkarmış olduğu söylenebilir. Fotoğrafın derinlemesine tanımlanıp değerlendirmesinin ortaya konulmaya çalışıldığı bu çalışmada, fotoğrafçının anonim kalması, bu amaca ulaşmayı kimi zaman zorlaştırmıştır. Diğer bir ifadeyle, çalışma sonucunda, fotoğrafın, özellikle de kavramsal fotoğrafın, çoğu zaman, sanatçının toplumsal kimliğinden bağımsız olarak ele alınmasının mümkün olmadığı ortaya çıkmıştır.

Küreyerel fotoğraf ve fotoğraf değerlendirmesinin küreyerelleştirilmesi, ele alınması gereken başka bir tartışma konusudur. Bu çalışmanın, küreyerel fotoğraf olarak anlamlandırılabilir olan fotoğrafın bu yeni dönemini, gerek üretilen çalışmalarla gerekse fotoğrafların paylaşım ve değerlendirme ortamıyla örneklediği düşünülmektedir. Çalışma boyunca paylaşılan fotoğrafların, hem evrensel hem yerel boyutta kültürel özellikler taşıdıkları görülmüştür. Diğer yandan, çoğu fotoğrafta, fotoğrafçıların bulundukları ve eserlerini paylaştıkları fiziki ve beşeri coğrafyanın yerel ve kültürel özelliklerinin çok belirgin şekilde ortaya çıkmadığı gözlenmiştir. Dolayısıyla, bu çalışmadaki fotoğrafların, günümüzdeki fotoğraf üretiminin genelini yansıtmadığı söylenebilirse de, paylaşılan örnekler üzerinden, fotoğrafçıların beslendikleri kaynaklarla ilişkili olarak, fotoğrafların da hem yerel hem de evrensel özellikler gösterebildiği tespit edilmiştir. Bunun yanında, çalışmanın en başında Rodinal adlı eleştirmenin de işaret ettiği gibi, bu çalışmayla, Batı'da geliştirilmiş bir eleştiri yönteminin yerelleştirilmesi yönünde bir çaba ortaya konulmuştur. Bu çalışmanın, bu konuda atılmış bir adım olduğu ve yapılacak yeni çalışmaların, kullanılan eleştiri yönteminin yerelleştirilmesi çabasını derinleştirebileceği söylenebilir. Diğer yandan, Turuncu adlı eleştirmen, kullanılan yöntembilimin gerek dil gerekse kültürel

referansları anlamında, şu anki haliyle yerel karşılığı olmadığını ve bu konuda daha çok çalışma yapılması gerektiğini ileri sürmüştür. Turuncu, Türkiye’de geçmişten günümüze fotoğrafla kültürel olarak nasıl bir ilişki kurulduğunun deşifre edilmesinin, kullanılan yöntembilimin yerelleştirmesine hizmet edebileceğini ifade etmiştir. Turuncu’nun işaret ettiği konunun önemli olduğu düşünülmeyle birlikte, yöntembilimde kullanılan sorular ve bu soruların dili kadar, fotoğraflarla ilgili bağlamsal bilginin de değerlendirme sürecinde belirleyici olduğu görülmektedir. Örneğin, bu çalışmada özellikle ikinci dönemde, yeteri kadar bağlamsal veriye sahip olan Mm’in fotoğrafları hakkında kültürel çıkarımlar yapmak daha kolay olmuştur. Ancak, yine de bu çalışmanın devamı niteliğinde yapılacak yeni çalışmalarla, kullanılan yöntembilimin yerelleştirilmesi sağlanabilir.

5.3. Öneriler

Çalışma sonunda, hem çalışmanın kendisi hem de gelecekte yapılacak yeni araştırmalar için öneriler ortaya çıkmıştır:

1. Çalışmada kullanılan eleştiri yönteminin sorularının yeniden gözden geçirilip düzenlenebileceği ve sorularda kullanılan dilin daha anlaşılır hale getirilebileceği bir öneri olarak belirtilmiştir. Bunun yanında, soruların dayandığı kuramsal altyapının sorularla beraber kısaca açıklanarak soruların amacının doğru anlaşılmasının sağlanabileceği belirtilmiştir.
2. Çalışmanın yüzyüze bir tartışma ortamında daha verimli sonuçlar doğurabileceği ileri sürülmüştür. Katılımcıların anonim olduğu bilimsel bir çalışmada bu koşulun sağlanması mümkün görünmemektedir. Ancak, yapılabilecek yeni çalışmalarda önerilen etkileşimli ortam sağlanabilir.
3. Kullanılan Web sitesinin, gerek teknik gerekse tasarım anlamında daha kullanışlı ve estetik hale getirilebileceği önerilmiştir. Bu değişiklik, katılımcıların çalışmaya daha etkin ve sık olarak katılımlarını da sağlayabilir. Bunun yanında, katılımcıların siteyi, daha etkileşimli kullanmaları için, gerekli düzenlemelerin yapılabileceği önerilmiştir. Bu düzenlemelerin başında, her katılımcıya, kendi paylaşımlarına dair bir yorum

yapıldığında bildirim gönderilmesi gelmektedir. Bu değişikliğin, katılımcılar arasında, daha aktif bir iletişim ve tartışma ortamı yaratabileceği düşünülmektedir.

4. Katılımcı sayısının daha genellenebilir verilere ulaşmak adına artırılabilceği öne sürülmüştür. Nitel bir çalışma olarak tasarlanmış bu çalışmada, birinci dönemde on üç, ikinci dönemde on bir olan katılımcı sayısının dahi fazla olduğu düşünülmektedir. Uygulama bölümünün yedi ay sürdüğü ve toplam 35 görüşmenin yapıldığı bu çalışmada, elde edilen veriler 300 sayfaya ulaşmıştır. Sonuç olarak, bu durum, verilerin analizi için ayrılan süreyi uzatmış ve bu süreci, araştırmacı için oldukça zorlu hale getirmiştir. Bunun yanında, elde edilen verilerin daha derinlikli analizi için de, katılımcı sayısının daha az olması gerektiği (örneğin; dört ya da altı) sonucuna varılmıştır.

5. Bu çalışmada kullanılan eleştiri yönteminin katılımcılar tarafından, farklı fotoğraf türleri için ve soruların yeniden düzenlenmesiyle uygulanabileceği belirtilmiştir. Bunun dışında, farklı profillere sahip katılımcılarla, çalışmanın yeniden uygulanabileceği öne sürülmüştür. Örneğin, Turuncu, kadın bakışıyla erkek bakışını karşılaştırmak amaçlı bir çalışma yapılabileceğini öne sürmüştür. Stalker da yine benzer şekilde, farklı demografik yapıya (ekonomik, sosyal anlamda) sahip katılımcılarla bu yöntemin uygulanabileceğini belirtmiştir. Mm adlı fotoğrafçı, bu yöntemin ve çalışmanın, Türkiye'nin farklı coğrafi bölgelerinden katılımcılarla tekrarlanabileceğini; sadece fotoğraf izleyicilerine ya da fotoğrafçılara odaklanılarak uygulanabileceğini ileri sürmüştür.

6. Heavy dreamer ve Becomeone adlı katılımcılar, bu yöntemin sorularının bir proje oluşturmak için de kullanılabileceğini ifade etmişlerdir. Dolayısıyla, kendi üretecekleri fotoğraf projelerinde bu soruların bir rehber olacağına işaret etmişlerdir.

7. Heavy dreamer, bu sitenin uzun vadede yaşatılmasının Türkiye'de fotoğraf üretenler ve fotoğraf üzerine her tür çalışma yapanlar için yararlı olacağını belirtmiş; ancak, daha fazla fotoğrafçı ve genel katılımcı sayısı ile hareketli ve güncel tutulmasını önermiştir. Elephant da, bu sitenin ve bu sitede yapılan çalışmanın, sosyal medyaya entegre edilmesini önermiş ve bunun yararlı sonuçlar doğuracağını belirtmiştir. Benzer şekilde, çalışmanın kalıcı olabilmesi için kitaplaştırılması ve/veya eğitim kurumlarında uygulanabilecek bir sempozyum serisine dönüştürülmesi önerilmiştir.

Ekler Listesi

Sayfa

Ek 1. Çalışma Öncesi Yapılan Görüşmelere İlişkin Örnekler.....	311
Ek 2. Çalışma Ortası Yapılan Görüşmelere İlişkin Örnekler	312
Ek 3. Çalışma Sonu Yapılan Görüşmelere İlişkin Örnekler.....	318
Ek 4. I. Dönem Değerlendirmelerine İlişkin Örnekler	321
Ek 5. II. Dönem Değerlendirmelerine İlişkin Örnekler	325

Ek 1. Çalışma Öncesi Yapılan Görüşmelere İlişkin Örnekler

KİŞİLER	1. SORU Kendinizi, dışarıdan bir gözle, bir fotoğrafçı/eleştirmen/izleyen olarak değerlendirebilir misiniz?	TEMA	ANA TEMA
ZİYA ÖZKEDİ FOTOĞRAFÇI	Eleştirmek dediniz, değil mi? Kendimi, fotoğraf alanında sürekli olarak değişmem üzerinden eleştirebilirim. Belki, bu yüzden fotoğraf alanı içinde özel bir alanda yeteri kadar öne çıkamıyorum. Siz de bilirsiniz, sürekli olarak toplumsal temalı fotoğraflar üreten fotoğrafçılar vardır ya da ticari işler üreten, fakat ben sürekli olarak farklı işler üretiyorum, farklı fotoğraflar ortaya koyuyorum; belki bu yüzden de, o şekilde, yeterince fark edilir değilim.	Fotoğrafçı, tek bir fotoğraf alanında üretimde bulunmuyor.	Fotoğrafçının fotoğraf üretiminde çeşitliliği tercih etmesi.
MM FOTOĞRAFÇI	Ben fotoğrafın ideal bir tanıklık aracı olduğunu düşünenlerden değilim. Fotoğrafın gerçeği yansıttığını düşünenlerden de değilim. Fotoğrafın, çeken kişinin arzu ettiği, veya özellikle tercih ettiği gerçeği veya hikayeyi yansıttığını düşünüyorum. Bu yüzden de fotoğrafla ilgili kendime herhangi bir sınır çizmiş değilim. Yani fotoğraf özellikle de dijital teknolojilerin yardımıyla, artık hem bir tanıklık aracı, bir belgeleme olarak varlığını sürdürüyor; hem de aynı zamanda yeni dünyalar yaratma aracı, yani siz sıfırdan, gene fotoğrafik imgeler kullanarak, sadece onları bir araya montajlayarak, veya da başka şeyler yaparak hiç olmayan fotoğrafik imgeyi, dünya üzerinde hiç var olmayan bir görselliği fotoğraf üzerinden yaratabiliyorsunuz. Bunu da fotoğraf açısından çok değerli buluyorum; fotoğrafı çok zengin kılıyor bu. İsterseniz, siz o eski belgesel tavrınızla da devam ettirebiliyorsunuz, isterseniz de tamamiyle uygun gördüğünüz yepyeni bir dünya yaratabiliyorsunuz. Bunun da çok hoş olduğunu düşünüyorum. Ben bu özellikleri ziyadesiyle kullanıyorum. Benim bazen işlerim bayağı ciddi kurgusal işler sınıfına girebilir. Diğer bazı işlerim de doğrudan fotoğraf diye adlandırılan, neredeyse sadece makinadan çıktığı gibi, belki ufak tefek kontrast, renk ayarı falan gibi şeylerden çok, normal bildiğimiz işlemlerden geçerek belge fotoğrafı sınıfına giren fotoğraflarım da var. Her ikisini birden sürdürmeyi çok seviyorum.	Fotoğrafçı, fotoğrafı hem belge, hem de yaratıcı işler üretmek amacıyla kullanıyor.	Fotoğrafçının fotoğraf üretiminde, belge fotoğrafının yanı sıra kurguya da yer vermesi.
HALİÇ FOTOĞRAFÇI	Kendimce anlatabildiklerimi anlatabilen bir fotoğrafçı olduğumu düşünüyorum. Yani her konuda fotoğraf çektim ben aslında. Çok değişik fotoğraf alanlarında çalıştım. Evde veya dışarıda. Ama en sonunda doğa fotoğrafçılığı, onun da içinde hayvan fotoğrafçılığı, onun da içinde makro fotoğrafçılık üzerine daha çok özelleşmiş durumdayım şu anda. Bir yandan, seyahatlerim sırasında çektiğim seyahat fotoğraflarım da çok geniş bir arşiv oluşturuyor. Onları şimdiye kadar çok kullanmadım. Daha çok değişik mecralarda doğa fotoğraflarını, hayvan fotoğraflarını paylaşıyorum. Her alanda geniş bir arşivim var elimin altında.	Fotoğrafçı, her alanda fotoğraf üretmiş olmasına rağmen, daha çok doğa, özellikle de makro hayvan fotoğrafçılığında uzmanlaşmış.	Fotoğrafçının özel alanı olarak bir alanı (doğa fotoğrafçılığı) tanımlaması ve bu alanda kendini iyi ifade etmesi.

Ek 2. Çalışma Ortası Yapılan Görüşmelere İlişkin Örnekler

KİŞİLER	1. SORU Bu zamana kadarki süreçte, çalışma içindeki durumunuzu değerlendirir misiniz?	TEMA	ANA TEMA
TURUNCU ELEŞTİRMEN	Siz de sonuçlardan gördüğünüz gibi, bir miktar pratik anlamında, yüklenen fotoğrafların eleştirisi anlamında bir miktar dahil olmaya çalıştım. Ancak, benim açımdan belki şöyle bir durum söz konusuydu: bir kere en başta, beni heyecanlandıran, coşkuya kapılmama sebep olan bir fotoğraf bütünü de olmadı. İkincisi, böyle olmasa bile, yine de bir tartışma ortamıyla beraber, karşı argümanlarla beraber ortalık yine böyle bir ilginç, cazibeli hale gelebilirdi. Bir de bu olmadı benim açımdan. Dolayısıyla, ben de çok ciddi bir performansla katıldım, diyemem. Yapmaya çalıştığım şu oldu benim; bir kere ilk başta, hangi kriterler üzerinden değerlendireceğimi ifade etmeye çalıştım, çünkü bunun önemli olduğunu düşünüyorum. Yani, fotoğraf değerlendiren birisi ya da böyle bir role, rolü üstlenmiş birisi, mutlaka kriterlerini de başta ifade etmeli. Aksi takdirde, fotoğrafın değerlendirilmesinin tek bir kriteri yok. Pek çok kriterden, pek çok farklı yaklaşımla fotoğraf değerlendirilmesi yapılabilir. Böyle olunca, tıpkı çekenin maksadının ne olduğunu bilmemiz gerektiği gibi o fotoğrafları değerlendiren kişinin kriterlerini de bilmemiz gerekiyor. Nereden bakarak okuyor bu fotoğrafları bunu bilmek gerekiyor. Başta ben bunu biraz yapmaya çalıştım bir fotoğraf üstünden değerlendirme yaparken. Daha sonra da bütün fotoğraflar için benim uyguladığım tek bir kriter vardı ya da kriterler demedi vardı. Hep onu devrede tuttum. Onlar üstünden fotoğraflara bakmaya çalıştım. Tabii bazı işler mesela şeye yakındı, benim anladığım fotoğraf tarzına ya da benim aklımın kestiği tarza ya da üstünde biraz düşünmüş olduğum ve o konuda biraz laf kurabileceğim tarza biraz daha yatkın fotoğraflardı. Onlara daha bir iştahla şey yaptım, ne derler, bir şeyler yazdım altına. Öyle bir durum vardı. Araştırmacı: Bazı fotoğraflar bana yakındı dediniz, bunu biraz açabilir misiniz? Katılımcı: Şudur olay, bir kere fotoğrafın ben tek bir büyük başlıkla	Katılımcı, onu etkileyen fotoğraflar ya da onu yazmaya teşvik eden bir tartışma ortamının olmadığını belirtiyor. Katılımcı, fotoğrafları değerlendirirken hangi kriterlere göre değerlendirme yaptığını ortaya koyduğunu söylüyor ve bunun önemine işaret ediyor.	Üretilen çalışmaların ve değerlendirmelerin yeterince motive edici olmaması. Eleştirmenlerin, değerlendirme kriterlerini açık bir şekilde belirtmesinin önemi.

	değerlendirilebilecek bir şey olduğunu düşünmüyorum. Fotoğrafın farklı şeyleri var; nedir onun adı, ifade araçları ya da farklı dalları, farklı tarzları var. Bunların hepsinin de kendi içinde, artık günümüzde, çağımızda, neyse, kendi içinde derinlemesine köklere sahip olduğunu düşünüyorum. Fotoğraf değerlendirmesi deyince, tek bir fotoğraf tarzı ya da fotoğraf diye tek bir büyük başlık yok; yani, şöyle söyleyeyim: fotoğraf sadece teknik bir kayıt. Başka bir numara değil. Ama bu teknik kayıdın, fotoğrafçının maksadına göre değerlendirilmesi, yorumlanması farklıdır; tıpkı fotoğrafçının maksadına göre bu teknik kaydın kullanımının farklı olması gibi günümüzde artık fotoğraf dendiği zaman mutlaka farklı kategorilere ayrılması gerektiğini düşünüyorum; yani, haber fotoğrafının sanat fotoğrafıyla; işte, doğa fotoğrafının belgesel fotoğrafla, makro fotoğrafın, ne bileyim, hava fotoğrafçılığıyla aynı kategoride değerlendirilmesi mümkün değil. Nasıl ki biz şiiri romanla beraber değerlendiremiyorsak ya da haber metnini, işte edebi denemeye aynı kategoride değerlendiremiyorsak; fotoğraf için de aynı şey geçerli... Şunu söylemeye çalışıyorum, nasıl farklı dilleri varsa, fotoğrafın alanlarının, fotoğrafın kullanım alanlarının, uygulama alanlarının, her birinde ayrıca bir de değerlendirme yapacak insanların kriterlerinin olması gerekiyor. Dolayısıyla, sorunuza dönecek olursak, benim kendime yakın bulduğum fotoğraflar neydi sorusuna cevap verecek olursak, daha böyle doğrudan fotoğrafa ya da haber niteliği taşıyan fotoğrafa yatkın olan işler biraz daha benim ilgimi çekiyordu. Böyle olmasa bile, seri fotoğraf, birden fazla yan yana gelmiş ve aynı muradı taşıyan fotoğraflar da yine benim ilgimi çeken, ha üstünde laf üretebileceğimi düşündüğüm fotoğraflardı. Böyle bir yakınlık kuruldu. Fotoğraf okuyan insanın, fotoğraf kritiği yapan insanın da kendi anlayışına ya da kendini biriktirdiği alana uygun fotoğrafları değerlendirmesi isabetli, daha isabetli bir sonuca yol açar diye düşünüyorum. Araştırmacı: Fotoğrafın türü, fotoğrafın değerlendirme kriterlerini belirliyor çokça. Katılımcı: Kesinlikle belirler,	Katılımcı, her fotoğraf türünün farklı değerlendirme kriterleri olduğunu belirtiyor. Katılımcı, her eleştirmenin kendi kişisel birikimine ve eğilimlerine yakın olan fotoğrafları değerlendirebileceğini ileri sürüyor.	Fotoğraf türlerine göre, değerlendirme kriterlerinin değişmesi. Eleştirmenlerin, kendi eğilimlerine uygun fotoğrafları değerlendirmesi.
--	---	---	---

	öyledir; hatta, giderek daha keskin sınırlar ayrışmalı. Haber metnini, her ikisi de yazı, şiirle karşılaştırabilir miyiz? Böyle bir şey.		
BLACK& WHITE ELEŞTİRMEN	Şimdi, özellikle fotoğraflar çok iyi seçilmişti. Hatta bazılarında nasıl yorum yapsam diye kuşkulandım; hatta, onları bıraktım. Hatta onları izlemekle yetindim. Acaba neler yazacak insanlar diye bekledim. Onları da işte bugün okudum. Benim açımdan sanırım 7 ya da 8 tane bana yakın gördüğüm fotoğrafı yorumladım. Aslında biraz da fotoğraf, kendine yakın olan fotoğrafları sevmesi ve yorumlamasıdır. Onları biraz daha az kafamı karıştırdığı için, daha doğru yorumlar yapabileceğim için, onları yorumladım. Aslında, ben şahsen acaba biraz kısa mı tutmuştum diye biraz vicdan hesaplaşması yaptım. Acaba hani sayfalar dolusu mu yazsaydım diye. Ama yazdıklarım zaten net ve açıktı. Yani biraz daha artırmaya kalksam cümlelerimi, paragraflarımı, birbirini tekrar eden cümleler olacaktı. Fakat, bugün okuduklarımda gördüm ki ben biraz cömert davranmışım. Diğer katılımcı arkadaşlarım daha kısa tutmuşlar. Hatta birer cümle atanlar da var. Sevindiğim nokta şu: -diğer arkadaşları bilmiyorum kim olduğunu, siz birkaç tanesini hatırlatmıştınız ama tabii girenler çıkanlar olmuştur sistemden- aşağı yukarı aynı şeyleri düşünmüşüz. Ortak mutabakat aşağı yukarı sağlanmış. Mesela, benim de aklıma gelmişti; acaba Latin bir kız mıydı bu hanım diye; o bir fotoğraf var balkonda, terasta çekilmiş. Başka bir yorumcu bir Latin havası olduğunu yazmış. Ne kadar hoş, benim aklımdan geçeni başka bir yorumcu arkadaşım yazmış. Benim yazmadığım acaba yazmasam olur mu dediğimi başka bir arkadaş yazmış. Yani, bu aşamada gördüğüm fotoğrafların doğrudan teknik ya da içerik analizleri, herhangi bir kavramsal altyapıya dayanmayan işte diyafram herhalde bu olmalı, ışık buradan geliyor, herhalde Latin bir hanım, herhalde üst katlarda bir yer, şunu anlatmaya çalışmışlar şeklinde düz anlatımlar gördüm. Tahmin ediyorum bundan sonraki aşamada biz herhalde daha kuramsal altlarında, aynı fotoğraflar mı bilmiyorum olacak, sistematığımız nasıl gelişecek ya da farklı fotoğraflar üzerinden,	Katılımcı, kendi kişisel birikimine ve eğilimlerine yakın olan fotoğrafları seçip onlar üstünde yorum yaptığını ve yorumlar sırasında tekrara düşmekten kaçındığını belirtiyor. Katılımcı, diğer yorumcularla benzer ya da aynı noktalara işaret etmiş olmaktan memnun.	Eleştirmenin, kendi eğilimlerine uygun fotoğrafları değerlendirmesi ve tekrardan kaçınması. Değerlendirmelerde ortaklaşmanın memnuniyet verici bulunması.

	farklı bir kuram üzerinden mi gideceğiz. Biraz daha metinler ağırlaşacak, daha zevkli hale gelecek. Araştırmacı: Bazı fotoğrafları kendime yakın buldum, yakın bulduklarımı yorumladım, dediniz. Neye göre yakın buldunuz? Katılımcı: Şimdi benim üç tane ayağım var: hani hep sorarlar uzmanlığınız ne diye. Belgeselle bitirmiştim projemi; hatta bir kahvehanede bir abimiz vardı. Çok hoşuma gitti; çok yakın bir fotoğraf, bana çok yakın bir fotoğraf. Yani yakın derken şunu kastediyorum, keşke ben çekmiş olsaydım; yakınlıktan ifade etmeye çalıştığım bu. Benim yüksek lisans tezim mimari fotoğraf. Hani, çok hoş, tahmin ediyorum, ben de öyle ifade etmiştim; bir otel lobisi ya da buna benzer bir sahne olmalı hani çok hoş bir sandalyede bir hanımefendi oturuyordu. Olağanüstü bir mimari fotoğraf. İşte bu tip fotoğrafları, bir haber fotoğrafını, işte benim de doktora tezim haber fotoğrafı. Bir mimari fotoğrafı, bir belgesel fotoğrafı kendime daha yakın görüyorum... Keşke ben çekmiş olsaydım bunları diyerek, onlara yönelip onları analiz etmeye çalıştım.	Katılımcı, yorumlarda daha çok, teknik ve içerik analizi yapıldığını; kavramsal konulara değinilmediğini belirtiyor.	Değerlendirmelerde, fotoğrafların konusunun ve kullanılan tekniğin öncelikli olarak ele alınması.
VIVIAN MAIER ELEŞTİRMEN	Ben valla performansım çok iyi değildi ama bunun temel sebeplerinden birisi İngilizce olmasıydı. Çünkü İngilizce için biraz odaklanmak, düşünmek gerekiyor. Çok da fazla vaktim olmadı. Hafta sonu, hafta içi akşamları evde yapamıyorum işte çocuktan dolayı. Hafta içi işte bölüm başkanlığı vekaleti var, bir sürü iş güc bilmem ne; toparlayıp böyle çok aslında verimli olamadığımı düşündüm ben bu süre içerisinde. Türkçe olsaydı belki daha kolaylıkla, otomatikman yazılabilirdi ama İngilizce olunca şimdi biraz düşünüp yazmak gerekiyor; hani İngilizce olması şart mıydı, bence şart değildi yani. Eğer global fotoğraf falan diyorsak belki biraz daha Türkiye ölçeğinde kalınabilirdi. Benim önerim şey yani, sadece Türk fotoğrafçılar olabilirdi; onun dışında genel yorum, eleştirilere filan baktığım zamanda da insanlar böyle çok odaklanarak eleştirmemişti. Ben de aynı şekilde, biraz kendime öz-eleştiri yapmak istersem. Sonuçta hani şey yapmak gerekiyor; oturup hani hem biçim hem içerik olarak değerlendirilmesi gerekiyor. Bazı fotoğraflar mesela bağlamsal olarak	Katılımcı, İngilizcenin ve iş yoğunluğunun eleştiri yazımını zorlaştırdığını belirtiyor. Katılımcıya göre çalışma, global fotoğrafa uygun şekilde Türkiye ölçeğinde kalmalıydı.	İngilizce kullanımının ve iş yoğunluğunun eleştiri yazımını güçleştirmesi. Global fotoğrafla ilgili bir çalışmanın Türkiye odaklı olması gerektiği görüşü.

	tek başına değerlendirilemiyor; bağlamsal olarak değerlendirmek gerekiyor. Bazı fotoğraflar seri içinde görmek gerekiyor. Hani böyle tek başına, tek bir fotoğrafı içeriksel olarak yorumlamak çok doğru gelmiyor. Bazı fotoğraflara yorum yazmadım, çünkü diyecek hiçbir şey bulamadım; yani, çünkü eleştirilecek bir tarafı yoktu fotoğrafın, yani fotoğraf değildi. Bir amatörün elinden çıkmış gibiydi. EFSAD'da bir kursiyerin çektiği fotoğrafını eleştirmek gibi olacaktı. Diğerlerine de çok detaylı inemedim dediğim sebeplerden dolayı. O yüzden performansımı biraz zayıf görüyorum bu süre içerisinde. Diğer eleştirmenlerin de öyleydi gerçekten; çok kısacık ve çok şeydi. Onlara da hak veriyorum çünkü, dediğim gibi, fotoğrafları tek başına değerlendirmek biraz şey oluyor; bazı fotoğrafları, yavan kalıyor bir de bir eleştirmen olarak fotoğrafın hani çok, geçmişini, nerede çekildiğini, kimler olduğunu, konuyla ilgili çok fazla bilgi sahibi olmayınca sadece şey düzeyinde eleştiriyorsun, fotoğrafa bakarak eleştiriyorsun, bu da metinlerarasılık durumunu biraz engelliyor. Araştırmacı: Fotoğrafçıyı bilmemek fotoğrafın yorumunu etkiliyor mu? Katılımcı: Tabii ki şimdi fotoğrafçıyı bilmemek de şimdi...Önceden genelde resimler mesela ressamlarıyla anılırlar, tamam mı. Ressam, genellikle ön plana çıkan kişidir ve bundan çok şey yapmayız. Fotoğrafta ise, fotoğrafçı pek bilinmez, fotoğrafçı biraz arka plândadır ve fotoğrafını bilirsin çok nadir isimler dışında. Ama bir eleştiri meselesi olduğunda, tabii ki fotoğrafçıyı da bilmek gerekiyor çünkü onun daha önceden yaptığı işler, ondan sonra işte. Aslında birincil öncelik değil. Birincil öncelik bence konsepti ve konuyu bilmek; fotoğrafçıyı bilmek ikincil öncelik. Benim en büyük şeyim fotoğrafın öyküsünü bilmemek oldu yani bir fotoğraf altı, ya da metin ya da seri fotoğraf görememek oldu. Çünkü bazı fotoğraflar gerçekten seri fotoğraf yani tek başına değerlendiremiyorsun. Çok bir anlam ifade etmiyor. Çünkü fotoğraf tek başına zaten müthiş bir şey değil, ne derler, aktarıcı değil. Böyle fotoğraflar var tabii ki, yani bir fotoğrafta çok şey anlayabileceğin fotoğraflar var ama genelde yüklenen fotoğraflar, mesela bazı fotoğraflar bana çok şey geldi; yavan geldi, ne	Bazı fotoğrafları kaliteli bulmadığını; bu yüzden de eleştiri yazamadığını belirtiyor. Katılımcı, fotoğrafları bağlamsal olarak ve seri içinde değerlendirmenin önemine dikkat çekiyor. Katılımcı, eleştiride fotoğrafçıyı bilmenin birincil öncelik olmasa da, fotoğrafın konusundan sonra önemli olduğunu belirtiyor.	Eleştirmenin fotoğrafların kalitesine göre yorum yapması/yapmaması. Fotoğrafların bağlamsal olarak ve seri olarak değerlendirilmesinin önemi. Eleştiride, fotoğrafçının bilinmesinin fotoğrafın konusundan (öyküsünden) sonra önemli olduğu görüşü.
--	---	--	--

	diyeceğimi bilemedim şey olarak. Araştırmacı: Peki teknik bilgiyle ilgili ne dersin? Lens ya da pozlama bilgisinin olmaması etkiler mi yorumu? Katılımcı: Ya, onun için hiçbir şeye gerek yok bence, teknik bilgiymiş, hangi lensi kullandın, aman hangi pozlama değeriyle çektin, bunların bir önemi yok. Yani burada iki şey var; bir tanesi teknik derken de kompozisyon öğeleri, bence teknik, içeriği nasıl desteklemiş, ya da ışığın durumu, bence lens, ya da diyafram, örtücü hızı kullanmak, bilmekten ziyade, var olan önce içeriği bilsem, işte bu yaratılan bu atmosfer, ışıkla yaratılan bu atmosfer içeriği nasıl etkilemiş, nasıl desteklemiş, nasıl güçlendirmiş. Zaten aşağı yukarı fotoğrafı biliyorsan, hangi lensle çekildiğini zaten anlayabiliyorsun; normal açıyla geniş açının ayırımına varabiliyorsun; ya da dar açıyla balık gözünün ayırımına kesinlikle varabiliyorsun. O yüzden eleştirdiğin zaman bunun çok da bir önemi kalmıyor. Sadece, fotoğrafçının bakış açısı önemli oluyor. Alt bakış açısıyla üstten bakmak ideolojik olarak farklılaşıyor. Onun dışında diğerlerinin çok bir önemi yok.	Katılımcı, fotoğrafta kullanılan tekniğin içeriğe yaptığı destek anlamında önemli olduğunu söylüyor.	Eleştiride, fotoğrafın tekniğinin içerikle ilişkili olarak değerlendirilmesi.
--	---	---	--

Ek 3. Çalışma Sonu Yapılan Görüşmelere İlişkin Örnekler

KİŞİLER	1. SORU Bu fotoğraf projesi, beklentilerinizi (proje öncesi aklınızdan geçenleri) ne ölçüde karşıladı? Hangi açılardan beklediğinizden farklıydı?	TEMA	ANA TEMA
RODİNAL ELEŞTİRMEN	Buradan bir eleştiri yöntemi, metodu çıktığını, standardize edilme yolunda olduğunu görüyorum. Bu tabii ki mutluluk verici, geçmişte de işte zaten, bu projenin içinde verdiğim yanıtlarda da anlatmaya çalıştım; kişisel olarak ben de böyle bir metod arayışı içindeyim, belirli ölçüde de yol almış olduğumu söyleyebilirim kendime göre. Büyük ölçüde de bunun çakıştığını görüyorum, standardize edilebilecek bir yaklaşım olduğunu görüyorum, yani böyle bir şeyin ima edildiğini görüyorum daha doğrusu. Ama bu yöntemin, bu projenin kendi içindeki şeylerde, soru-cevap sisteminde, yapılan yorumlarda vs. çok da mükemmel çalıştığını göremedim, belki grup çok küçük olduğu için; büyük saptalara meydan verebilecek bir yapısı var. Daha kalabalık gruplarla zaman içinde daha fazla uygulamayla, tartışmalarda, okumalarda, kritiklerde bu yöntem daha fazla kullanıldıkça sağlıklı çalıştığı görülecektir. Yani ben, ortada kıymetli bir şey olduğunu düşünüyorum elimdeki uygulamalar bunun sağlamasını birebir yapmasa da. Araştırmacı: Yani, beklentinizle örtüşmemesi, grubun niceliğiyle mi alakalıydı? Katılımcı: Galiba öyle, hı hı. Araştırmacı: Yani, grup sayısı, kişi sayısı artınca daha çeşitli, daha nitelikli yorumlara mı ulaşacağımızı... Katılımcı: Evet, evet. Bir de tabii bu metod sanırım yaygınlaştırılırken, oradaki belli sorular, belli bir dizge birazcık da üstü kapalı bir şekilde geldi. Bu yöntem tabii kendi gerekçelendirmesiyle daha ayrıntılı bir şekilde insanlara sunulduğu zaman da yine sonuçların daha sağlıklı olacağını düşünüyorum. Çünkü esasen, bu dizge, verilen sorular, bir işi nasıl ele almamız gerektiğini de ima ediyor. En azından kritiklere bir checklist gibi, şunları, şunları dikkate almak lazım gibi bir şeyle, bir rota da çizdiği için, kendi içinde daha iyi anlatıldığı, daha iyi gerekçelendirildiği zaman çok daha sağlıklı çalışacaktır. Yani, bu çalışmanın kendi içinde, bir iki noktada bazı iletişim problemleri olduğunu düşünüyorum; soruların doğru anlaşılması veya kişisel eğilimlerden dolayı, sorulara teğet geçen yorumlar olması gibi. Ben de yapmış olabilirim	Katılımcı, bu çalışmayla bir eleştiri yönteminin standardize edilmeye çalışıldığını belirtiyor. Katılımcı, grubun küçük olmasından kaynaklı olarak soruların ve yorumların standardize bir uygulamaya yol açmadığını belirtiyor. Katılımcı, yöntemin arka plânında yer alan dizgenin daha açık edilerek uygulanması gerektiğini belirtiyor. Katılımcı, bazı katılımcıların soruları tam olarak anlamamış olabileceğini belirtiyor.	Çalışmanın, sistematik bir eleştiri yöntemi sunması. Katılımcı grubunun küçüklüğünün, yapılan yorumlarda saptalara yol açtığı görüşü. Eleştiri sorularının daha net bir şekilde açıklanmasının gerekliliği. Eleştiri sorularının bazı katılımcılar tarafından tüm boyutuyla anlaşılmadığı görüşü.

	aynısını. Böyle problemler yaşandı. Araştırmacı: O gerekçelendirme kısmını biraz daha detaylandırabilir misiniz? Sorular nasıl daha fazla gerekçelendirilebilirdi? Katılımcı: Yani şöyle, sorulara baktığımız zaman, aslında burada bir metodun zaten ima edilmekte olduğunu görüyoruz yani, atıyorum, izleyicinin, izleyici profili bir işin nasıl okunacağı üzerinde belirleyici veyahut bir bağlam verildiği zaman eserle beraber, bu izleyici okuması, algısı üzerinde belirleyici, bu şeyleri, biz bu kadar net söylemeden, sorular üzerinden ima edildiğini görüyoruz. İzleyicinin diyelim ki profilini öğrendiğiniz zaman, bu bakışın, böyle bir değerlendirme yapmış olması bir anlam kazandı mı? gibi. Aslında bu söylenilen şey, bir sorudan ziyade, izleyicinin veyahut sanatçının profilini öğrendiğiniz zaman esere bir katman daha anlam açılmış olur demek isteniyor yani. Bunu, biz bilerek bu metodu kullandığımız takdirde nereye bakmamız gerektiğini, hangi referanslarla işi değerlendirmemiz gerektiği konusunda da daha net bir fikirle hareket etmiş oluruz. Ait olduğu janrla ilgili bir fotoğrafın veya bir seriye ait olup olmaması, belli bir üslûba dahil olup olmamasının okumayı etkileyeceği gibi, bunların hepsi sorularda ima ediliyordu. Bu bir yöntem olarak sunulduğu zaman tabii ki sorular farklı da olabilir, yine sonuçta aynı kapıya çıkacaktır ve kritik de, fotoğraf eleştirisi yapacak kişi de bu metodu daha sağlıklı bir şekilde kullanacaktır. Demek istediğim buydu.	Katılımcı, soruların referanslarının bilinmesinin daha sağlıklı yorumlar doğuracağını söylüyor.	Eleştiri sorularının referanslarının bilinmesinin yorumların niteliğini artıracak görüşü.
HEAVY DREAMER İZLEYİCİ	Şimdi öncelikle, açıkçası kafamda net bir şey yoktu. Bir web sitesinin var olacağını biliyordum ama bunun bu şekilde çok detaylı sorularla ve çok daha şey geldi bana; bilimsel ve hani sıradan bir fotoğraf sitesi gibi değil. O açıdan, biraz şaşırdım. Çok fazla soru var, bize de sorular soruldu hani artık sorulara o kadar yoğunlaştım ki fotoğrafları izlemeyi bıraktım zaten. Bir de çok az fotoğraf vardı, ben daha fazla, ben sürekli fotoğraf yüklenecek, daha fazla fotoğrafçı olacak diye düşünüyordum, o açıdan, ya sanırım belli bir kapsamı var ve bunun dışına çıkılmıyor hani, bu sizin projeniz açısından. O yüzden, özellikle eleştirmenlere çok fazla sorular gelmiş hani, biz daha az soru cevapladık ama onlar açısından sürekli soru ve yorumlar; hani bunları takip etmekte bile zaman zaman zorlandım diyebilirim.	Katılımcı, çalışmanın çok fazla ve detaylı sorularla bilimsel bir yönü olduğuna vurgu yapıyor. Katılımcı, fotoğraf sayısını az bulduğunu belirtirken, yorumların çok olduğunu belirtiyor.	Eleştiri sorularının niteliksel ve niceliksel açıdan yoğunluğu ve bilimsel bir metodoloji sunması. Fotoğraf sayısının az, yorumların fazla bulunması.

ELEPHANT İZLEYİCİ	İlk dönemde, bu çalışmanın ana konusu olan fotoğrafların daha az olacağını bekliyordum. İkinci dönemde, çok miktarda fotoğraf olduğunu gördüm. Bu bence, sorun değil. Fakat yine de, eğer biraz azaltırsanız, bilemiyorum, ana konusu fotoğraf olan böyle bir çalışmada, tek ya da küçük bir çalışma serisi herkes için daha iyi olabilirdi. Fakat gördüğüm kadarıyla, levfun.com web sitesinde başarılı sanat çalışmaları sergilendi... İlk dönemden farklı olan diğer bir şey de, açıkçası konuydu. Çünkü bir tarafta Avrupa manzaralarına benzeyen birçok fotoğraf yer alırken, diğer tarafta, şöyle söyleyeyim, çok renkli gerçeküstü fotoğraflar vardı. Fotoğrafa farklı tarzda yaklaşımlar söz konusuydu; çünkü bir taraftan belgesel bir yaklaşım varken, diğer tarafta biraz fantastik bir yaklaşım yer alıyordu. Böyle bir çeşitlilik görmek bir taraftan ilginçti; ancak bir yandan biraz kafa karıştırıcıydı. Böyle düşünüyorum. Araştırmacı: Sanıyorum, daha az sayıda fotoğraf bekliyordunuz değil mi? Katılımcı: Evet, evet çünkü eğer bir şey üzerinde çalışıyorsanız, bunu İngilizce nasıl söyleyeceğimi bilemiyorum, ana amacı, önemli olan tek bir şeye indirgemek temel amaçtır. Araştırmacı: Beklentilerinizden farklı olan başka şeyler var mıydı? Katılımcı: Hayır, pek yoktu. Şöyle ki, bir öğretmen ve profesyonel biri olarak, herhangi bir şeyin nasıl yapıldığıyla gerçekten ilgiliyim... Ortaya koyduğunuz şeyi neden o şekilde yarattığınız önemli, anladığım kadarıyla da sizin çalışmanız da bununla ilgili. Evet, gerçekten inanılmaz başarılı fotoğraflar gördüm, iyi manzaralar, fakat bir öğretmen olarak, bu kişilerin bunları nasıl yarattığını bilmek isterdim. Kullandıkları diyafram değerini anlayabiliyorum, bunda bir sorun yok fakat, bu fotoğrafların nasıl yapıldığıyla ilgili daha çok bilgiye sahip olmak isterdim. Araştırmacı: Fotoğrafçılara yöneltilmiş olan, “Bu fotoğrafta ne tür bir teknoloji kullanılmaktadır?” gibi sorular vardı, ama sanırım bunların yeterli olmadığını düşünüyorsunuz, öyle mi? Katılımcı: Belki de, bu bilgiyi ilk bakışta göremedim; bu bilgiyi Web sitesi üzerinde daha kolay bir şekilde görebilmem mümkün olabilirdi.	Katılımcı, fotoğraf sayısının daha az olması gerektiğini belirtiyor. Katılımcı, fotoğraf çalışmalarının üslupları arasındaki farka işaret ediyor. Katılımcı, niceliği küçültmenin niteliği artıracığını belirtiyor. Katılımcı, fotoğrafların yaratım süreçlerine dair daha fazla bilginin ortaya konulması gerektiğini belirtiyor.	Fotoğraf sayısının az olmasının önemi. Çalışmada yer alan fotoğrafların farklı tarzlarda olması. Çalışma alanını daraltmanın, amaca daha çok hizmet etmesi. Fotoğraf üretim sürecinin açık bir şekilde belirtilmesinin önemi.
---------------------------------	---	--	---

Ek 4. I. Dönem Değerlendirmelerine İlişkin Örnekler

(22 Kasım 2013-15 Ocak 2014)

KİŞİLER	MM'İN FOTOĞRAFLARI	TEMA	ANA TEMA
BECOMEONE İZLEYEN	Fotoğraf 1, 2, 3, 4: Bu serideki dört fotoğraf için algılamam ve görüşüm şudur: Fotoğrafçı özellikle blur çekim yaparak teknik beklentiyi ortadan kaldırmış; ama genel kompozisyon kurallarını ve estetiği korumuş. Bu iki hareketle dikkati modellere yönlendirmiş. Anlatmak istediğini böylece öne çıkartıyor. Yani, dikkat çekmenin bir yolu. Bu tarz yaklaşımlar dijital öncesi yıllarda klasik yaklaşıma göre bir fark ortaya koyduğu için öne çıkabiliyordu. Azdılar ve yeniliktiler. Dijital olanaklarının artmasıyla bu tarz çalışmaların sayısı logaritmik artış gösterdi ve değersizleştiler, fark edilmeleri zorlaştı. Güzel bir nostalji olarak kaldılar. Umarım bu çabalar unutulmazlar (25.12.2013).	İzleyen, fotoğrafçının blur çekim yapmasıyla ve kompozisyon kurallarına sadık kalmasıyla dikkatin modellere yöneltildiğini belirtiyor. İzleyen, bu tür yaklaşımların dijital fotoğrafla birlikte sayılarının arttığını; ancak değersizleştiklerini belirtiyor. Bu yaklaşımı da, dolayısıyla, önemsiyor.	Fotoğraf tekniğinin anlatıma etkisi. Anlatımın nostaljik bulunması ve önemsenmesi; analog fotoğraf ile dijital fotoğraf arasındaki diyalektiğe dikkat çekilmesi.
STALKER İZLEYEN	Fotoğraf 1, 2, 3, 4: Bu fotoğraflarda bir belirsizlik görüyorum. Bir ailenin, çocuğun, birlikteliğin, temsilin ve gerçekliğin belirsizliği/esrarengizliği. Bu duyguyu sevdim (07.01.2014).	Katılımcı, aile, çocuk, birliktelik konulu bu seride belirsizlik gördüğünü ve bu duyguyu sevdiğini belirtiyor.	Fotoğraf değerlendirmesi; belirsizlik özelliğinin, gerçekliğin temel bir özelliği olarak algılanması.
ARDA ÇAKMAK İZLEYEN	Fotoğraf 1, 2, 3, 4: Bu fotoğrafla ilgili teknik veriyi; örneğin hangi kamera ve lens kullanıldığını ya da pozlama değerini gerçekten bilmek isterdim (05.01.2014). Fotoğraf 3: Fotoğrafçıyı bilmediğinizde, fotoğrafın nerede, ne zaman, ne için çekildiğini bilmediğinizde, geriye sadece fotoğrafın estetik özelliği kalır. O fotoğrafı/resmi görmek hoşunuza gidebilir ya da gitmeyebilir, tekrar tekrar görmek için duvara asmayı isteyebilirsiniz ya da istemeyebilirsiniz. Estetik özellik hikâyeyle ne kadar ilişkilidir? (07.01.2014).	Katılımcı, fotoğraflarla ilgili teknik veriyi bilmenin önemine işaret ediyor. Katılımcı, Fotoğraf 3 için, fotoğrafla ilgili bağlamsal bilginin bilinmemesinin fotoğrafı sadece estetik bir objeye indirgediğini ve fotoğrafla ilgili bir hikâyenin kurulamadığını belirtiyor.	Teknik bilginin (kamera, lens, pozlama değeri gibi) fotoğraf eleştirisinde önemi. Bağlamsal bilgilerin fotoğraf eleştirisinde önemi.

KİŞİLER	ÇİTÇİTLIBODY'NİN FOTOĞRAFLARI	TEMA	ANA TEMA
ÇİTÇİTLIBODY FOTOĞRAFÇI	Fotoğraf 1: Kamera: Canon 5d mark2 - Lens: Canon 24-70 f:2.8 L - Pozlama: ISO:200 , obt.1/500 f:4 Fotoğraf 2: Kamera: Canon 5d mark2 - Lens: Canon 100 mm f:2.8 - Pozlama: ISO: 800, f:2.8 obt.1/125 Fotoğraf 3: Kamera: Canon 5d mark2 - Lens: Canon 16-35 f:2.8 L - Pozlama: ISO 800, f:2.8 obt.1/60 Fotoğraf 4: Kamera: Canon 5d mark2 - Lens: Canon 16-35 f:2.8 L - Pozlama: ISO 1600 f:2.8 obt.1/30	Fotoğrafçı, aynı kamerayı kullanmış, ancak örtücü hızında, ISO değerinde ve lenste farklı tercihler var.	Aktarılmak istenen duyguya ve fikre göre değişen teknik tercihler.
VIVIAN MAIER ELEŞTİRMEN	Fotoğraf 1: Aydınlatma etkileyici. Alan derinliği, odağı çaycı üzerine yoğunlaştırmakta; ancak bu adamın pozisyonu arkadaki figürlerden daha etkileyici değil. Fotoğrafçı, adamın biraz dönmesi için bir saniye beklemeliydi. Adamın yüzünü görmemiz gerekiyordu. Gerçekten etkileyici bir arka fon görülebiliyor. Sis, pencereden gelen ışık çok hoş. Ayakta duran ve oturan adamlar Türkiye'de bir çayevini akla getiriyor. Orada zamanın geçmediğini hissedebilirsiniz (15.01.2014). Fotoğraf 2: Bu portre bana göre hoş. Bazı fotoğraflar, kişinin hikâyesini anlatır. Ancak bu fotoğraflar, kişinin gerçek hayatını aktarmak için yeterli değildir. Bu insanı anlamak ya da yorumlayabilmek için birçok fotoğraf görmek istersiniz. Dövmeler, saç, küpe, sakal ve diğer şeyler, kişinin tarzını ve ait olduğu grubu aktarabilir. Fakat daha çok fotoğraf çekmelisiniz. Bu fotoğraf, ancak seri içinde bir fotoğraf olabilir. Seriyi merak ediyorum; neler oluyor orada? nerede? nasıl bir davranış içinde? gibi... (15.01.2014). Fotoğraf 3: Bu fotoğraf çok güçlü ve etkileyici. Adamın yüzünde üç tane el var, ona dokunulması için izin veriyor. Bu an, bana zihinsel bir sorunu olabileceğini düşündürdü. Sanıyorum bu fotoğraf, bir serinin parçası. Nerede olduğunu, kimin elleri olduğunu anlayamıyorsunuz. Bu fotoğrafın, ana konuyu destekleyen diğer fotoğraflara ihtiyacı var. Fotoğrafçı siyah-beyaz fotoğraf çekmeyi tercih etmiş. Belgesel konusu için iyi bir seçim. Dramatik, dokunaklı ve sinir bozucu. Fotoğrafçı, ellerde ve yüzde düzeltme yapmış. Bu düzeltme beni rahatsız etmiyor; ama belki daha az olabilirdi (15.01.2014). Fotoğraf 4: Bu fotoğraf, bana kadının çaresizliği ve yoksulluk hakkında bir hikâye anlatıyor. Fotoğrafçı, bu fotoğrafları akşam çekmiş. Koyu mavi gökyüzü ve turuncu ışıklar, birbirlerine kontrast oluşturuyor. Yine de, dramatik... Aslında, teknik veya	Eleştirmen, Fotoğraf 1 için aydınlatmanın ve alan derinliğinin, odağı çaycı figüründe yoğunlaştırdığını; ancak, adamın yüzü görülmediği için etkileyciliğini kaybettiğini belirtiyor. Arka fonun sis ve ışıkla etkileyici olduğu belirtiliyor. Mekanın çayevini hatırlattığı ve zamanın geçmediği duygusunun verildiği söyleniyor. Eleştirmen, Fotoğraf 2 için, fotoğraftaki kişinin tarzı ve ait olduğu grup hakkında bilgi sahibi olunabildiğini; ancak, kişinin hikâyesini anlayabilmek için daha çok fotoğrafa ihtiyaç olduğunu belirtiyor. Eleştirmen, Fotoğraf 3'ü dramatik, dokunaklı ve sinir bozucu bulduğunu; ancak, fotoğrafın konusunun başka fotoğraflarla desteklenmesi gerektiğini belirtiyor. Siyah-beyaz fotoğrafın iyi bir seçim olduğunu; yapılan düzeltmenin onu rahatsız etmediğini belirtiyor. Eleştirmen, Fotoğraf 4 için, renklerin zıtlık oluşturduğunu ve	Fotoğraf 1: Fotoğraf estetiği ve tekniğinin anlatıma etkisi. Fotoğraf 2: Fotoğrafın seri olarak anlamı ve etkisi. Fotoğraf 3: Fotoğrafın seri içindeki anlamı. Fotoğraf etiği ve eleştirisi. Özel dışavurum olarak eleştirel söylem.

	biçimsel özellikleri önemli değil. Kadının gözleri herşeyi anlatıyor (07.01.2014).	fotoğrafın dramatik bir etkiye sahip olduğunu belirtiyor. Fotoğrafın biçimsel özelliklerinden çok kadın figürün gözlerinin çaresizlik ve yoksulluk hakkında bir hikâye anlatmaya yettiğini belirtiyor.	Fotoğraf 4: Renklerle yaratılan estetik ve fotoğraftaki figürün anlatımsal işlevi.
TURUNCU ELEŞTİRMEN	Fotoğraf 1: Bu tür fotoğraflarda, arka fonu görmeyi tercih ederim. Çünkü, basit bir figür olan çaycı yeteri kadar güçlü değil. Fotoğraftaki bu sahne, geleneksel çay evlerinin tipik etkinliklerinden biri. Karar anı iyi; ama çerçevenin arka fonu nedeniyle hikâye zayıf. Bu tür fotoğraflarda atmosfer en önemli öğelerden biridir. Ancak bu karede, sisli arka fon, hikâyeye hiçbir şey katmıyor. Diğer insanları açık bir şekilde görmek isterdim. Eğer doğru görüyorsam, bu sis gerçek değil; fotoğrafçı tarafından eklenmiş, yanılıyor muyum? Neden? Anlayamadım (4.01.2014). Fotoğraf 2: Fotoğraf tarihinin başlangıcından beri, fotoğrafın işlevlerinden biri, bize tuhaf/sıradışı insan yüzlerini göstermek olmuştur. Bu fotoğraf, boynundaki halkalarla Afrikalı "uzun boyunlu kadın" ya da Afrikalı "geniş dudaklı adamlar" fotoğrafıyla aynı. Bu elbette, fotoğrafçının araçlarından biri; her gün karşılaşmadığımız yüzleri bize göstermeyi tercih edebilir. Ancak, her zaman kendime soruyorum; fotoğrafçının yaratıcı bakışı nedir diye. Bu yakışıklı/hoş yüze ne eklemektedir? Herkesin, kendi bedeni üzerinde her türlü hakka sahip olduğunu düşündüğümde, bedeni istediği gibi, özgürce kullanabilir. Yani? Fotoğrafçının düşüncesi bu mu ya da başka bir şey mi? Neden bu görüntüye ilgi göstermeliyim? (06.01.2014). Fotoğraf 3: Yaralayıcı bir fotoğraf. İtiraz edilebilir bir görüntü. Bir karede görünen üç el ve korku dolu gümüşü bir göz. Tek bir fotoğraf olduğu için, çekim anından öncesini ve sonrasını anlamak zor. Bu tür görüntüler, yüzen bir mayın gibi. Bazen fotoğrafçıyı da yaralar. Diğer yandan, hepimizin bildiği gibi, bu gezegen üzerinde bu durumda yaşayan çok fazla varlık var (sadece erkekler yok; kadınlar da var). Bedenimiz üzerinde bilmediğimiz birçok el var. Fotoğrafçının amacı bu mu; yoksa bize sadece "Bakın, ne kadar dokunaklı bir fotoğraf çektim" diye göstermek mi istiyor? (25.12.2013) Fotoğraf 4: Bu fotoğrafla, kadının sağ gözünden endişesini algılayabildim. Güçlü	Fotoğraf 1: Eleştirmen, bu tür fotoğraflarda arka fonun hikâyeye katkısı açısından önemli olduğunu; ancak, bu fotoğrafta zayıf kaldığını belirtiyor. Arkadaki diğer insanların açık bir şekilde görülmediği belirtiliyor. Arka fondaki sisin doğal olmadığı ve fotoğrafçı tarafından eklendiği; ancak bunun işlevinin anlaşılmadığı belirtiliyor. Fotoğraf 2: Eleştirmen, fotoğrafçının bu fotoğrafla, tuhaf/sıradışı birini gösterdiğini; ancak bunun ardındaki niyeti tam olarak anlayamadığını belirtiyor. Fotoğraf 3: Eleştirmen, fotoğrafçının dokunaklı, eleştirilebilir bir görüntü sunduğunu ve fotoğrafçının amacının -bundan önceki ve sonraki fotoğraflar olmadığı için- sezilemediğini belirtiyor.	Fotoğraf 1: Fotoğraf estetiği ve eleştirisi. Fotoğraf 2: Fotoğraf eleştirisi; fotoğrafın işlevinin tam olarak anlaşılamaması; öznel dışavurum olarak eleştirel söylem. Fotoğraf 3: Fotoğraf eleştirisi; fotoğrafçının niyetinin tam olarak anlaşılamaması; öznel dışavurum olarak eleştirel söylem.

	bir şekilde şu temel soruyu soruyor: Bu durumun sorumlusu kim? (06.01.2014)	Fotoğraf 4: Eleştirmen, fotoğraftaki kadın fiğürünün bakışlarının duyguyu güçlü bir şekilde iletebildiğini ve içinde bulunduğu durumun sorumlusunu sorduğunu belirtiyor.	Fotoğraf 4: Fotoğraftaki fiğürün duygu aktarımı; fotoğraf anlatısı.
--	---	---	--

Ek 5. II. Dönem Değerlendirmelerine İlişkin Örnekler

(1 Şubat-23 Mayıs)

FOTOĞRAFÇILAR	I. GRUP SORULAR (4 Şubat- 22 Şubat)	TEMA	ANA TEMA
	1. Bu fotoğraf, ne zaman çekildi(basıldı, yayımlandı)? 2. Bu fotoğraf, nerede çekildi(basıldı, yayımlandı)? 3. Bu fotoğraf, bir kişi (ya da kurum) için mi yapıldı? 4. Bu fotoğrafın yapımı, hangi teknolojilere dayanmaktadır? 5. Bu fotoğrafın yayımlanması, hangi teknolojilere dayanmaktadır?	Bir fotoğrafı değerlendirebilmek için en temel özelliklerinin bilinmesi gerekir.	Bir fotoğrafı değerlendirebilmek için en temel özelliklerinin bilinmesi gerekir.
HALİÇ	Fotoğraf 1: 1- 08.03.2013 2- İstanbul 3- Serbest çalışma 4- Sayısal fotoğraf 5- İnternet/web Teknolojileri (19.02.2014) Fotoğraf 2: 1- 20.09.2009 2- Amasra 3- Serbest çalışma 4- Sayısal fotoğraf 5- İnternet/web Teknolojileri (19.02.2014) Fotoğraf 3: 1- 25.05.2007 2- Belçika 3- Serbest çalışma 4- Sayısal fotoğraf 5- İnternet/web Teknolojileri (19.02.2014). Fotoğraf 4: 1- 08.05.2010 2- İstanbul 3- Serbest çalışma 4- Sayısal fotoğraf 5- İnternet/web Teknolojileri (19.02.2014). Fotoğraf 5: 1- 28.06.2009 2- Adapazarı 3- Serbest çalışma 4- Sayısal fotoğraf 5- İnternet/web Teknolojileri (19.02.2014) Fotoğraf 6: 1- 30.08.2010 2- İstanbul 3- Serbest çalışma 4- Sayısal fotoğraf 5- İnternet/web Teknolojileri (19.02.2014).	Katılımcı, fotoğrafın nerede, ne zaman ve nasıl üretildiğini ve paylaşıldığını belirtiyor.	Fotoğrafın üretim ve paylaşım özellikleri; sayısal teknolojiler ve yeni medya.
ZİYA ÖZKEDİ	Fotoğraf 1, 3, 4 ve 5: 1. Yaklaşık yedi yıl önce. 2. Amsterdam, Hollanda'da. 3. Hayır, benim kendi çalışmam. 4. Dijital (Sayısal) fotoğraf. 5. Basılı olarak ya da ekranda (görülebilir) (11.02.2014). Fotoğraf 2: 1. Üç yıl önce. 2. İstanbul'da. 3. Hayır, benim kendi çalışmam. 4. Dijital (Sayısal) fotoğraf. 5. Basılı olarak ya da ekranda (görülebilir) (11.02.2014).	Katılımcı, fotoğrafın nerede, ne zaman ve nasıl üretildiğini ve paylaşıldığını belirtiyor.	Fotoğrafın üretim ve paylaşım özellikleri; sayısal teknolojiler ve basılı olarak paylaşım.

ELEŞTİRMENLER	I. GRUP SORULAR (9 Şubat- 25 Mart) (Görüntü/Kompozisyon/ Teknoloji/İzleyici) ZİYA ÖZKEDİ'NİN FOTOĞRAFLARI	TEMA	ANA TEMA
	1. Ne gösterilmektedir? Fotoğrafta yer alan görsel öğeler nelerdir? Bu öğeler nasıl düzenlenmiştir? 2. Bu fotoğrafta izleyenin dikkati nereye (hangi noktaya) çekilmektedir? Neden? (Eleştirmenler isterlerse, bu soruyu ayrıca izleyenlere de sorabilirler). 3. Fotoğraf, nasıl bir bakış noktasından çekilmiştir? 4. Fotoğrafi oluşturan öğeler arasında görsel olarak kurulan ilişkiler nelerdir? 5. Bu fotoğrafi oluşturan öğeler arasındaki ilişkiler değişken midir? 6. Bu fotoğraf, çelişkili bir görüntü mü sunmaktadır? 7. Renkten nasıl yararlanılmıştır? 8. Fotoğrafın teknolojisi konuyu (anlamı) ne şekilde etkilemiştir? 9. Fotoğraf, hangi tür/türler kategorisine dahil edilebilir? 10. Bu fotoğraf, türünün özelliklerini ne derece taşımaktadır? 11. Bu fotoğraf, türünün özelliklerine eleştirel bir yorum getirmekte midir?	Eleştirel göz, özgün yorumlarına geçmeden temel görsel özellik ve uygulamaları bilmek ve tanımlamak durumundadır.	Eleştiri için, fotoğrafla ilgili temel bilgilere gereksinim vardır.

RODİNAL	Tüm seri için ortak yorum: 1. Fotoğrafçıdan öğrendiğimize göre, belirgin unsur bir Hristiyan mezarlığında çekilmiş, toprağın altını işaret ederek ölümü ve ölüyü kutsayan melek figürüdür. Bir fotoğrafta meleğin kucağında bir şehit taşıdığını, başka birinde de diğerlerinden farklı olarak bulutların arasında olmak yerine, daha yüksek bir makamın merdivenlerinden indiğini görüyoruz. Melek elinde haç, defne dalları, çiçek vb. ile görülebiliyor. Merkezi figür her defasında minimal düzenlenmiş bir ortamdaki melektir (meleklerdir). 2. Dikkat merkezi konumu nedeniyle melektedir. İkinci sırada onun baktığı yöne, yani aşağıya doğru bakıyor ama bir şey göremiyoruz. 3. Fotoğraflar karşı açıdan çekildiği algısı yarattığından, izleyiciyi de gökyüzüne yükseltiyor. 4. Yalın, monokromatik arka plân ile renk içeren ve girift, süslü ön plân arasında bir hiyerarşi var. Esasen tanrısal olan figür kutsanmış oluyor. 5. Sadece ön plân ve arka plân unsurları var ve statik bir ilişki söz konusu. 6. Herhangi bir çelişki yok. Belki ima edilen ölümlü ile tanrısal olanın ölümsüzlüğü arasında bir çatışma düşünülebilir. 7. Daha önce renk şeması hakkında yanıt vermiş oldum. Bilinçli bir tercih var. Figürlerdeki renk şeması yabancılaştırıcı. Ortam doğal iken, figür altın, mermer vb. değerli malzemeleri hatırlatıyor. 8. Fotoğrafçı, dijital tekniğe vurgu yapmış ancak geleneksel yöntemlerle de aynı fotoğraflar üretilbilirdi. Teknolojiye yaslanan bir çalışma değil. 9. DeneySEL veya kurmaca fotoğraf denebilir. 10. Türünün tipik örnekleridir. 11. Tipik diyerek türüne eleştiri getirmediğini de söylemiş oldum (21.03.2014).	Bütün fotoğraflar: Katılımcı, fotoğrafın neleri betimlediğine; kompozisyonel öğeler arasındaki görsel ve kavramsal ilişkilere; nasıl bir açıyla çekildiğine ve etkisine; renk unsuruna ve yarattığı etkiye; türüne (deneySEL/kurmaca fotoğraf) ve serinin tür eleştiri getirmediğine dikkat çekiyor.	Bütün fotoğraflar: Fotoğrafın konusu; fotoğraf anlatısı; kompozisyonel öğeler; fotoğraf tekniğinin ve estetiğinin yarattığı etkiler; fotoğrafların türü ve tür eleştiri ortaya konulmaması.
-----------------------	--	---	--

BLACK&WHITE	Fotoğraf 1: 1-Bir heykel ve heykelin oturduğu sisler arasındaki mekân gösterilmektedir. Heykel mekânın tam ortasındadır ve ışık heykelin her iki tarafından gelmektedir. Ayrıca heykelin oturduğu kaide bir bulut formundadır 2-Heykele çekilmektedir çünkü siyah bulutlardan da yardım alınarak gösterilmek istenen obje heykeldir. 3-Tam karşıdan ortogenel bir çekim yapılmıştır.4-Kadrajın en etkin ögesi olan siyah bulutlar bizi doğrudan heykele götürmektedir. 5-Evet, her zaman bu tip objeleri yan yana göremeyiz. 6-Hayır tam tersine objeler arasında doğru bir ilişki vardır. Ama bu ilişki nesnel değil sadece görseldir. 7-Pastel renkler kullanılmıştır. 8-Fotoğrafi üretirken ve işlerken kullanılan teknoloji fotoğrafı etkilemiştir. 9-Deneysel, Kurgusal fotoğraf örnek teşkil edebilir. 10-Bu tip fotoğraflarda karşımıza çıkan yalnlık ve düz anlatım söz konusu olduğundan türünün özelliklerini taşımaktadır. 11-Hayır getirmemektedir (29.03.2014). Fotoğraf 2: 1-Bir heykel ve heykelin oturduğu mekân gösterilmektedir. Heykel mekânın tam ortasındadır ve ışık heykelin her iki tarafından gelmektedir. 2-Heykele çekilmektedir çünkü ışıklardan da yardım alarak gösterilmek istenen obje bu objedir. 3-Tam karşıdan ortogenel bir çekim yapılmıştır.4-Perspektif değişim merdivenler ve oradan heykele gitmekteyiz 5-Hayır, her zaman bu tip objeleri yanyana görebiliriz. 6-Hayır, tam tersine objeler arasında doğru bir ilişki vardır. 7-Pastel renkler kullanılmıştır. 8-Hayır 9-Deneysel, Kurgusal fotoğraf örnek teşkil edebilir. 10-Bu tip fotoğraflarda karşımıza çıkan yalnlık ve düz anlatım söz konusu olduğundan türünün özelliklerini taşımaktadır. 11-Hayır getirmemektedir (09.03.2014). Fotoğraf 3: 1-2 adet heykel ve heykelin oturduğu boşluk gösterilmektedir. Heykellerden birisi önde diğeri ise bu boşluğun arkasındadır 2-Öndeki heykele çekilmektedir çünkü perspektiften de yardım alarak gösterilmek	Fotoğraf 1, 2 ve 3: Katılımcı, fotoğrafın neleri betimlediğine; kompozisyonel öğeler arasındaki görsel ilişkilere; nasıl bir açıyla çekildiğine; dikkat noktasına; renk ve ışık unsuruna; türüne (deneysel/kurgusal fotoğraf) ve serinin türe eleştiri getirmedikine dikkat çekiyor.	Bütün fotoğraflar: Fotoğrafın konusu; fotoğraf anlatısı; kompozisyonel öğeler; fotoğraf tekniğinin ve estetiğinin yarattığı etkiler; fotoğrafların türü ve türe herhangi bir eleştiri ortaya konulmaması.
-------------------------------	--	--	---

	istenilen öndeki büyük heykeldir. 3- Tam karşıdan ortogenel bir çekim yapılmıştır. 4- Perspektiften dolayı önce sağdaki heykele daha sonra da diğer heykele gitmekteyiz 5- Hayır, her zaman bu tip objeleri yan yana görebiliriz. 6- Hayır tam tersine objeler arasında doğru bir ilişki vardır ve aynı zamanda iki heykel arasında yakın uzak ilişkisi kurulmuştur. 7- Pastel renkler kullanılmıştır. 8- Hayır, fotoğraf muhtemelen photoshop programında düzenlenmiştir. 9- Deneyisel, Kurgusal fotoğrafa örnek teşkil edebilir. 10- Bu tip fotoğraflarda karşımıza çıkan yalınlık ve düz anlatım söz konusu olduğundan türünün özelliklerini taşımaktadır. 11- Hayır getirmemektedir (29.03.2014). Fotoğraf 4 ve 5 için herhangi bir yorum/cevap yok.		
--	---	--	--

İZLEYENLER	I. GRUP SORULAR (22 Şubat- 31 Mart) HALİÇ'İN FOTOĞRAFLARI 1. Bu fotoğrafı nasıl yorumlarsınız? 2. Bu fotoğrafla ne tür (ne kadar etkin bir şekilde) bağ kurmaktasınız?	TEMA	ANA TEMA
HEAVY DREAMER	Fotoğraf 1: 1- Fotoğraf teknik, estetik ve ideolojik açılarından bakıldığında amatör olarak değerlendirilebilir. Anlatım olarak zayıf bir fotoğraf. Temayla bir ilişki kurmakta zorluyor. 2- Fotoğraf son derece sıradan bir görüntü ve milyonlarca fotoğrafın üretilip tüketildiği günümüzde dikkat çekecek bir espri barındırmıyor. Şahsi olarak sempati ya da empati duyamıyorum (23.03.2014). Fotoğraf 2: 1- Fotoğraf bir manzara fotoğrafı. Dijital olarak oynanmış, sade bir fotoğraf. Sağda dağın yamacındaki ev ve doğa orada yaşamak istiyorum duygusu yaratıyor. Barış teması altında tüm serinin birbiriyle ilişkili olduğunu düşünmüyorum. 2- Fotoğrafta beni çok etkileyen bir punctum noktası yok, ancak tonlar ve genel görüntü itibarıyla rahatlatan bir fotoğraf (23.03.2014). Fotoğraf 3: 1- Fotoğraf,	Bütün fotoğraflar: Katılımcı, fotoğrafların teknik, estetik ve ideolojik açıdan amatör olarak değerlendirilebileceğini, barış temasıyla doğrudan bağlantılı olmadıklarını; fotoğrafların bir seri oluşturmadığını ve fotoğraflarla bir bağ kuramadığını anlatıyor.	Bütün fotoğraflar: Fotoğraf eleştirisi, fotoğraf anlatısı, fotoğrafların temayla ilişkisi, fotoğraf ve izleyici ilişkisi.

	kompakt makineyle çekilmiş bir anı fotoğrafı etkisi veriyor. Anne kuğu ve yavrularını görüyoruz. Işık ve gölge olarak sert geçişler olduğu için çok etkili bir fotoğraf değil. Barış temasıyla bir ilişki kuramıyorum. 2- Fotoğraf anneliği anlatıyor. Ancak çok fazla çarpıcı bir yanı yok (23.03.2014). Fotoğraf 4: 1- Çok doğrudan bir anlatım. Köpeğin ifadesi ya da fotoğrafta bir ışık ya da renk oyunları, güçlü grafik öğeler de olmadığı için zayıf bir fotoğraf. 2-Seriyle ve fotoğraflarla özel bir bağ kuramıyorum (27.03.2014). Fotoğraf 5: 1- Bu seri kendi içinde bir bütünlük taşımadığı için (bende bu duyguyu uyandırıyor) fotoğrafları tek tek değerlendirdiğimde de temayla dolaylı ya da doğrudan bir ilişki kuramıyorum. Tüm fotoğraflardaki fazla renk doygunluğu göz yoruyor. Anlam olarak da fotoğraflara bir artısı yok. Dolayısıyla fotoğrafçının amatör olduğu hissi uyandırıyor. Kendini izlettirmiyor. Her şey fazlasıyla ortada. 2- Seriyle ve fotoğraflarla özel bir bağ kuramıyorum (27.03.2014). Fotoğraf 6: 1- Burada çitler var, sınır duygusu yaratıyor. Ancak barış temasıyla bir bütünlük kuramıyorum. 2- Seriyle ve fotoğraflarla özel bir bağ kuramıyorum (27.03.2014).		
--	---	--	--

BECOMEONE	Fotoğraf 1: 1.Fotoğrafçı güzel görmüş kareyi. Kedi zor fark ediyor, gözler pek oralara gitmiyor :) 2. Sevdiğim tarzda, sıcak bir fotoğraf. Hem renkler hem içerikle hoşluk hissettiriyor (11.03.2014). Fotoğraf 2: 1. Yumuşak ışıktaki çekilmiş güzel bir manzara fotoğrafı. 2. Bir şey anlatmıyor. Ekran koruyucu olabilir (11.03.2014). Fotoğraf 3: 1. Sevimli. 2. Aile konusu için stok fotoğrafı olabilir. Takvim fotoğrafı, ekran koruyucu da (11.03.2014). Fotoğraf 4: 1. Çok güzel. Fotoğrafçının tüm fotoğraflarında olduğu gibi teknik ve estetik başarı yüksek. 2. Mesajı var ve bunu çok etkili veriyor. Yazı olmasa da köpeğin ezik bakışı veriyor mesajı (11.03.2014). Fotoğraf 5: 1. Teknik olarak başarılı. Bir broşür için çekilmiş hissi var. Her şey dengede. Karede insan yok ama masa ile ifade edilmiş yaşam olduğu. 2. Sıcak bir kare. Huzur var, davet var. Algı yönetimi, yönlendirme var. Çağırıyor beni (27.03.2014). Fotoğraf 6: 1. Zekice bir bakış. O kapıdan girilince sıcak bir ortam bekliyor. Kapı sık sık kullanılmış, el değen yerler kararmış. Yani yaşam var içeride. 2. Davetkar, çekici. Kalabalığa kaçmadan anlatmış mesajını (11.03.2014).	Bütün fotoğraflar: Katılımcı, fotoğrafların teknik ve estetik olarak başarılı olduğuna; tekniğin konulara uygunluğuna, anlatısını iletebildiğine değiniyor.	Bütün fotoğraflar: Fotoğraf anlatısı, fotoğraf tekniği ve üslubu, fotoğraf eleştirisi.
-----------	---	---	--

İZLEYENLER	II. GRUP SORULAR (27 Mart- 13 Nisan) ZİYA ÖZKEDİ'NİN FOTOĞRAFLARI	TEMA	ANA TEMA
	3. Fotoğrafın dağıtımında ve paylaşımında kullanılan teknolojiler fotoğrafı yorumlamanızı etkiledi mi? 4. Bu fotoğraf, bir serinin parçası mı, eğer öyleyse, önceki ve sonraki fotoğraflar fotoğrafın anlamını nasıl etkilemektedir? (Fotoğrafçılara sorulan 8. soruyla ilgili; bkz. fotoğrafçıların cevapları). 5. Sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisite, cinsiyet v.s. açısından kendinizi tanımlayabilir misiniz?	Fotoğraf eleştirisinde izleyici yorumlarının ve izleme bağlamının dikkate alınması.	İzleme sürecinin ve izleyenin kimliğinin fotoğrafın anlamlandırılmasına etkisi.
STALKER	Bütün seri için: 3. ve 5. soruların cevapları mm. isimli fotoğrafçının sayfasında bulunmaktadır. Fotoğrafçının tüm fotoğrafları için soru 4. Evet, daha önce de belirttiğim gibi bu bir serinin parçası, tüm fotoğraflar biçim, teknik seçim ve bazı yerlerde anlamsal açıdan birbirini destekliyor. Bir seri, istenen anlamın daha çok vurgulanmasına hizmet eder; ancak bu seride anlamın açık olarak vurgulandığı konusunda şüphelerim var (04.05.2014).	Bütün seri: Katılımcı, çalışma için oluşturulan sitenin yorumlarını fazla etkilemediğini; fotoğrafların biçim, teknik ve anlamsal açıdan birbirini desteklediğini; seride anlamın vurgulu bir şekilde aktarılamadığını belirtiyor.	Bütün seri: Fotoğraf sunum ve paylaşım ortamı olarak internet ortamı; fotoğraf anlatısı; fotoğrafların anlamsal ve biçimsel ilişkisi; fotoğraf eleştirisi, fotoğraf-izleyen ilişkisi.
ELEPHANT	Herhangi bir cevap/yorum yok.	Eleştirel göz, her zaman, her fotoğraf üzerine yorum yapmayabilir.	-----

Kaynakça

- Baetens, J. (2011). Editorial, *History of Photography*, 35 (2), 95-97.
- Bajac, Q. (2011). *Fotoğraftan sonra: analog fotoğraftan dijital devrime* (Çev: M.Franco). İstanbul: YKY.
- Bal, M. ve Bryson, N. (1991). Semiotics and art history. *Art Bulletin* 73, 174-208.
- Balibar, E. (1990). Es gibt keinen staat in Europa: racism and politics in Europe today. *Migration and Racism (Göç ve Irkçılık) Kongresi* 'nde sunulan bildiri. Hamburg.
- Barber, B.R. (1992). Jihad vs. Mcworld. *The Atlantic*, 1 Mart, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1992/03/jihadvsmcworld/303882/> (Erişim tarihi: 24.10.2012).
- Barrett, T. (2006). *Criticizing photographs: an introduction to understanding images* (4. baskı). The Ohio State University: McGraw Hill.
- Barrett, T. (2009). *Fotoğrafi eleştirmek: imgeleri anlamaya giriş* (Çev: Y. Harcanoğlu). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Barthes, R. (1977). *Image, music and text* (Çev: S. Heath). New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (25. baskı). (Çev: A. Lavers). New York: The Noonday Press.
- Barthes, R. (2008). *Camera lucida: fotoğraf üzerine düşünceler* (4.baskı). (Çev: R. Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Barthes, R. (2011). *Çağdaş söylenler* (4. Baskı). (Çev: T. Yücel). İstanbul: Metis Yayınları
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik* (Çev: A. Koç ve Ö. Albayrak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Batchen, G. (2000). *Each wild idea* USA: MIT Press.
- Bate, D. (2005). After Postmodernism. <http://www.lensculture.com/bate1.html>. (Erişim Tarihi: 3.7.2013).
- Bate, D. (2009). *Photography: the key concepts*. Oxford: Berg.
- Baudrillard, J. (1983). The ecstasy of communication. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. (Çev: J. Johnston). USA: Bay Press, ss. 126-134.
- Baudrillard, J. (2003). *Simulakrlar ve simülasyon* (Çev: O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş sinemanın sorunları* (2.baskı). (Çev: N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Beck, U.; Giddens, A. ve Lash, S. (1994). *Reflexive modernization*. California: Stanford University Press.
- Bell, D. (1973). *The coming of post-industrial society*. New York: Basic Books.
- Bell, D. (1976). *The cultural contradictions of capitalism*. New York: Basic Books.
- Benjamin, W. (2002). *Fotoğrafın kısa tarihçesi* (2. baskı). (Çev: A. Cengizkan). İstanbul: YGS Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı. *Pasajlar* (8. baskı). (Çev: A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 50-86.
- Berger, J. ve Mohr, J. (1989). *Another way of telling*. Cambridge: Granta Books.
- Berger, J. (2002). *Görme biçimleri* (8. baskı). (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bhabha, H. (1990). *Nation and narration*. Londra: Routledge.
- Bolla, P. (2012). *Sanat ve estetik*. (2. baskı). (Çev: K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bolter, J. D. ve Grusin R. (2000). *Remediation: understanding new media*. USA: MIT Press.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2010). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* (4. baskı). (Çev: N. Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2012). *Bir otoanaliz için taslak* (Çev: M. Erşen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Boyd, D. M. ve Ellison, N.B. (2007). Social network sites: definition, history and scholarship. *Journal of Computer Mediated Communication*, 13 (1), 210-230. www.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x/pdf (Erişim tarihi: 29.05.2014).
- Braudel, F. (1979). *Civilisation and capitalism, 15th-18th century: volume 1*. New York: Harper Row.
- Brunet, F. (2011). Nationalities and universalism in the early historiography of photography (1843-1857). *History of Photography*, 35 (2), 98-110.
- Burgin, V. (1984). Introduction. *Thinking photography* (Ed: V. Burgin). Londra: MacMillan Publishers Ltd., ss. 1-14.
- Burgin, V. (1995). Photography in the year 2000. *European Photography*, 16 (58) (Sonbahar, 1995), 68.
- Calinescu, M. (2010). *Modernliğin beş yüzü* (Çev: S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Castells, M. (2008). *Enformasyon çağı: ekonomi, toplum ve kültür, cilt 1: ağ toplumunun yükselişi* (2. baskı). (Çev: E. Kılıç). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Clarke, Graham (1997). *The photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Clifford, J. ve Marcus, G. (1986). *Writing culture*. Berkeley: University of California Press.

- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri* (Çev: E. Daldeniz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Crimp, D. (1980). The photographic activity of postmodernism. *October*, 15 (Kış, 1980), 91-101.
- Crimp, D. (1983). On the museum's ruins. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. USA: Bay Press, ss. 43-56.
- Derman, İ. (2009). *Fotoğraf ve gerçeklik*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Dijk, J.A.G.M. (1999). *Network society: social aspects of new media*. Londra: Sage.
- Eagleton, T. (1987). The politics of subjectivity. *Identity*. ICA Documents: 6. Londra: Institute of Contemporary Arts.
- Edwards, S. (2006). Snapshooters of history: passages on the postmodern argument. *The photography reader* (3. baskı). (Ed: L. Wells). Londra ve New York: Routledge.
- Edwards, S. H. (1998). Post-photographic anxiety: bit by bit. *History of Photography*, 22 (1), 1-6.
- Eisinger, J. (1995). *Trace and transformation: American criticism of photography in the modernist period*. Albuquerque NM: University of New Mexico Press.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010). *Öteki kuram: kitle iletişim kuram ve araştırmalarının tarihsel ve eleştirel bir değerlendirmesi* (3. baskı). Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Erkayhan, Ş. (2013). Küresel yerel ölçekte ağ kültürü ve sosyal medya. *Sosyal medya ve ağ toplumu 2: kültür, kimlik, siyaset* (2. baskı). (Ed: C. Bilgili ve G. Şener). İstanbul: Grafik Tasarım Yayıncılık San. Ve Tic. Ltd. Şti., ss.15-38.
- Etil, H. ve Demir, H. (2014). Pierre Bourdieu'nün bilim sosyolojisine katkısı: "alan teorisi", "habitus" cini ve "refleksivite talebi". *Cogito* 76, 312-349.

- Featherstone, M. ve S. Lash. (1997). Globalization, modernity and the spatialization of social theory: an introduction. *Global modernities* (2. baskı). (Ed: M. Featherston; S. Lash ve R. Robertson). Londra: Sage Publication, ss. 1-24.
- Foster, H. (1983). Postmodernism: a preface. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. USA: Bay Press, ss. ix-xvi.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler: insan bilimlerinin bir arkeolojisi* (2. basım). (Çev: M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve toplum* (2. basım). (Çev: Ş. Demirkol). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Friedman, J. (1997). Global system, globalization and the parameters of modernity. *Global modernities* (2. baskı). (Ed: M. Featherston; S. Lash ve R. Robertson). Londra: Sage Publication, ss. 69-90.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin sonuçları* (3. baskı). (Çev: E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Godeau, A. S. (1984). Winning the game when the rules have been changed: art photography and postmodernism. *Screen*, 25 (6).
- Godeau, A. S. (2006). Winning the game when the rules have been changed: art photography and postmodernism. *The photography reader* (3. baskı). (Ed: L. Wells). Londra ve New York: Routledge.
- Gouldner, A. W. (1970). *The coming crisis of western sociology*. New York: Basic Books.
- Grundberg, A. (2006). The crisis of the real: photography and postmodernism. *The photography reader* (3. baskı). (Ed: L. Wells). Londra ve New York: Routledge, ss. 164-179.
- Gunthert, A. (2000). Vernacular photographs: responses to a questionnaire. *History of Photography*, 24 (3), 229-231.

- Hall, S. (1991). The local and the global: globalization and ethnicity. *Culture globalization and the world-system* (Ed: A. D. King). Londra: Macmillan Press.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. *Modernity and its futures* (Ed: S. Hall; D. Held ve T. McGrew). Oxford: Polity.
- Harris, N. (1986). *The end of the third world, newly industrializing countries and the end of an ideology*. USA: Penguin.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu* (5. basım). (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hirsch, Robert (2009). *Seizing the light: a social history of photography* (2. baskı). New York: McGraw-Hill.
- Holly, M.A.; Cheetham, M.A. ve Moxey, K. (2005). Visual studies, historiography and aesthetics. *Journal of Visual Culture* 4, 75-90.
- Hutchinson, E. (2000). Vernacular photographs: responses to a questionnaire. *History of Photography*, 24 (3), 229-231.
- Huyssen, A. (1984). Mapping the postmodern. *New German Critique*. 33, (Sonbahar, 1984), 5-52.
- Jameson, F. (1983). Postmodernism and consumer society. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. (Ed: Hal Foster). Port Townsend, Wash.: Bay Press, ss. 111-125.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı* (Çev: N. Plümer ve A. Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jencks, C. (1987). *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. Londra: Academy Editions.
- Jencks, C. (2002). *The new paradigm in architecture*. New Haven ve Londra: Yale University Press.

- Johnson, A. G. (2000). *The Blackwell dictionary of sociology*. U.S.A.: Blackwell, 2000.
- Johnson, P. (1991). *The birth of the modern: world society 1815-30*. New York: Harper-Collins.
- Kaplan, D. (2000). Vernacular photographs: responses to a questionnaire. *History of Photography*, 24 (3), 229-231.
- Kember, S. (2006). The shadow of the object: photography and realism. *The photography reader* (3. baskı). (Ed: L. Wells). Londra ve New York: Routledge.
- Kern, S. (1983). *The culture of time and space, 1880-1918*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kılıç, L. (1987). Fotoğraf: duvarsız genelev; Marshall McLuhan'ın fotoğraf üzerine görüşleri, *Afsad 2. Fotoğraf Sempozyumu*'nda sunulan bildiri. Ankara: Alman Kültür Merkezi.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve sinemanın toplumsal tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, L. (2011). *Fotoğraf kültürü*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kriebel, S. T. (2007). Theories of photography: a short history. *Photography theory* (Ed: J. Elkins). U.S.A.: Routledge.
- Kumar, K. (2004). *Sanayi sonrası toplumdan post-modern topluma* (2. baskı). (Çev: M. Küçük). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Langford, M. (1997). *Story of photography* (2. baskı). İngiltere: Focal Press.
- Levinson, P. (1998). *The soft edge: a natural history and future of the information Revolution* (2. baskı). Londra: Routledge.

- Lindlof, T.R. ve Shatzer, J. (1998). Media ethnography in virtual space: strategies, limits and possibilities. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 42 (2), 170-89.
- Lister, M. (1995). Introductory essay. *The photographic image in digital culture*. ABD ve Kanada: Routledge, ss. 1-26.
- Lister, M. (2006). Extracts from introduction to photographic image in digital culture. *The photography reader* (3. baskı). (Ed: L. Wells). Londra ve New York: Routledge.
- Livingstone, S. (1999). New media, new audiences? *New media and society*, 1(1): 59-66.
- Luke, T. W. (1997). New world order or neo-world orders: power, politics and ideology in informationalizing glocalities. *Global modernities* (2. baskı). (Ed: M. Featherston; S. Lash ve R. Robertson). Londra: Sage Publication, ss. 91-107.
- Lyotard, J.F. (1997). *Postmodern durum* (2.baskı). (Çev: A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. USA: MIT Press.
- Manovich, L. (2006). The paradoxes of digital photography. *The photography reader* (3. baskı). (Ed: L. Wells). Londra ve New York: Routledge.
- Marcuse, H. (1982). Some social implications of modern technology. *The essential Frankfurt school reader*. (Ed: A. Arato ve E. Gebhardt). New York: Continuum, ss.138-162.
<http://www.nyu.edu/projects/nissenbaum/papers/Socialimplicationsoftechnology.pdf> (Erişim tarihi: 05.09.2013)
- Marien, M. W. (2006). *Photography: a cultural history* (2. baskı). ABD: Pearson Prentice Hall.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: the extensions of man*. Londra: Routledge.

- McQuail, D. (2000). *McQuail's mass communication theory* (4. baskı). Oxford: Sage Publications.
- Mitchell, W. J. (1992). *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Morris M. ve Ogan, C. (1996). The Internet as mass medium. *Journal of Communication*, 46 (1), 39-50.
- Mücen, B. (2010). Sabitfikirle yüzleşen bilimsel tutum. *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* (2. baskı). (Ed: G. Çeğin; E. Göker, ; A. Arlı ve Ü. Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayıncılık, ss. 421-35.
- Neiva, E. (1999). The photographic paradox retina everywhere. *Mythologies of vision: image, culture and visibility*. New York: Peter Lang Publishing, ss. 203- 214.
- Neuman, W.R. (1991). *The future of the mass audience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nickel, D. (2000). Vernacular photographs: responses to a questionnaire. *History of Photography*, 24 (3), 229-231.
- Oskay, Ü. (2010). *XIX. yüzyıldan günümüze kitle iletişiminin kültürel işlevleri: kuramsal bir yaklaşım* (5. baskı). İstanbul: Der Yayınları.
- Oxford University Press. (1991). *Oxford dictionary of new words (Oxford yeni kelimeler sözlüğü)*. (Ed: S. Tulloch). Oxford.
- Pamuk, Ş. (2014). *Türkiye'nin 200 yıllık iktisadi tarihi* (4. baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Panofsky, E. (1957). *Meaning in the visual arts*. New York: Doubleday Anchor.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3. baskı). U.S.: Sage Publication.
- Pearson, R. E. ve Simpson, P. (2001). (Ed.) *Critical dictionary of film and television theory*. Londra: Routledge.

- Pieterse, J. N. (1997). Globalization as hybridization. *Global modernities* (2. baskı). (Ed: M. Featherston; S. Lash ve R. Robertson). Londra: Sage Publication, ss. 45-68.
- Poster, M. (1999). Underdetermination. *New media and society*. 1 (1), 12-17.
- Rayner, P.; Wall P. ve Kruger S. (2004). *Media studies: the essential resource*. Londra: Routledge.
- Rice, R.E. (1999). Artifacts and paradoxes in new media. *New media and society*, 1(1), 24-32.
- Richter, R. ve Schadler, C. (2009). See my virtual self: dissemination as a characteristic of digital photography- the example of Flickr.com. *Visual Studies*, 24(2), 169-177.
- Robertson, R. (1997). Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. *Global modernities* (2. baskı). (Ed: M. Featherston; S. Lash ve R. Robertson). Londra: Sage Publication, ss. 25-44.
- Robertson, R. (1999). *Küreselleşme: toplum kuramı ve küresel kültür* (Çev: Ü. H. Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Robins, K. (1995). Will image move us still? *The photographic image in digital culture* (Ed: M. Lister). Londra: Routledge, ss. 29-50.
- Rogers, E. (1986). *Communication technology*. New York: Free Press.
- Rose, G. (2002). *Visual methodologies* (2. baskı). Londra Sage Publications.
- Rose, G. (2012). *Visual methodologies* (3. baskı). Londra Sage Publications.
- Rosenblum, N. (1997). *A world history of photography* (3. baskı). New York: Abbeville Press.
- Said, E. (1978). *Orientalism* Harmondsworth: Penguin.

- Salemme, K. (2005). Chasing shadows: Steichen's dream of the universal. *History of Photography*, 29 (4), 372-377.
- Sarup, M. (2010). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (Çev: A. Güçlü). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Scarlett, A. M. (2010). *Remediating photography*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Canada: Queen's University.
- Scott, J. ve Marshall, G. (2005). *Oxford dictionary of sociology* (3. baskı). U.K.: Oxford University Press.
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf üzerine* (2. baskı). (Çev: R. Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Steichen, E. (1955). *The family of man*. New York: Museum of Modern Art.
- Strauss, A. ve Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research*. USA: Sage Publications.
- Szarkowski, J. (1966). Introduction. *The photographer's eye* New York: MOMA.
- Szarkowski, J. (2006) Introduction to the photographer's eye. *The photography reader* (3. baskı). (Ed: L. Wells). Londra ve New York: Routledge.
- Şen, S. (2014). Pierre Bourdieu sosyolojisinde düşünümsellik. *Cogito* 76, 367-88.
- Şengül, E. (2013). *Enver Şengül ile 70 fotoğraf 70 yorum*. Fotoritim Efotoğraf Dergisi. www.fotoritimdergi.com. (Erişim tarihi: 24.04.2013).
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation: essays on histories and photographs*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Terzi, M. U. (2006). *Fotoğraf okuma ve eleştiri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Therborn, G. (1997). Routes to/through modernity. *Global modernities* (2. baskı). (Ed: M. Featherston; S. Lash ve R. Robertson). Londra: Sage Publication, ss.124-139.
- Tomlinson, J. (1991). *Cultural imperialism*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Toynbee, A. (1954). *A study of history, volume: 9*. Londra: Oxford University Press, ss. 182-189.
- Vattimo, G. (2012). *Şeffaf toplum* (Çev: Ü. H. Yolsal). İstanbul: Say Yayınları.
- Wacquant, L. (2010). Pierre Bourdieu: hayatı, eserleri ve entelektüel gelişimi. *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* (2. baskı). (Ed: G. Çeğin; E. Göker, ; A. Arlı ve Ü. Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayıncılık, ss. 53-76.
- Wallerstein, I. (1976). *The modern world-system: capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century*. New York: Academic Press.
- Wallerstein, I. (2005) *World-systems analysis: an introduction* (2. baskı). Durham ve Londra: Duke University Press.
- Wells, L. (2004). On and beyond the white walls. *Photography: a critical introduction* (3. baskı). (Ed: L. Wells). Glasgow: Bell ve Bain Ltd., ss. 245-294.
- Wells, L. (2006). General introduction. *The photography reader* (4. baskı). (Ed: L. Wells.). U.S.A. ve Kanada: Routledge, ss. 1-9.
- Whitely, N. (1999). Readers of the lost art: visuality and particularity in art criticism. (Ed: I. Heywood ve B. Sandywell). *Interpreting visual culture: explorations in the hermeneutics of the visual*. Londra: Routledge, ss. 99-122.
- Winston, B. (1996). *Technologies of seeing: photography, cinematography and television*. Londra: BFI Publishing.
- Wollen, P. (1982). Photography and aesthetics. *Reading and writings*. Londra: Verso ve New Left Books.

- Woodward, R.B. (1988) It's art but is it photography? *New York Times Magazine*, 9 Ekim. <http://www.nytimes.com/1988/10/09/magazine/it-s-art-but-is-it-photography.html?pagewanted=all&src=pm> (Erişim tarihi: 13.05.2013).
- Yin, R.K. (2003). *Case study research: design and methods* (3. baskı). USA: Sage Publications.
- Yurdalan, Ö. (2014). *Bir isyanı fotoğraflamak: Gezi'nin fotoğrafçıları naklediyor*. İstanbul: Agora Kitaplığı.