



T.C.

**MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

Yüksek Lisans Tezi

**FOTOĞRAF SOSYOLOJİSİNİN KURAMSAL
TEMELLERİ ÜZERİNE BİR TARTIŞMA: INSTAGRAM
ÖRNEĞİ**

Diren KIRDAR

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Adnan ÇETİN

Dr. Öğr. Üyesi Duygu ÇELİK

MARDİN – 2023

**T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

Yüksek Lisans Tezi

**FOTOĞRAF SOSYOLOJİSİNİN KURAMSAL
TEMELLERİ ÜZERİNE BİR TARTIŞMA: INSTAGRAM
ÖRNEĞİ**

Diren KIRDAR

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Adnan ÇETİN

Dr. Öğr. Üyesi Duygu ÇELİK

MARDİN – 2023

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ONAYI

Enstitümüz Sosyoloji Anabilim Dalı 19761008 numaralı tezli yüksek lisans programı öğrencisi Diren Kırdar'ın hazırladığı “ **Fotoğraf Sosyolojisinin Kuramsal Temelleri Üzerine Bir Tartışma: Instagram Örneği**” başlıklı Yüksek Lisans tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 23/01/2023 Pazartesi günü saat 13:00’da yapılmış, tezin onayına oybirliğiyle karar verilmiştir.

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Adnan Çetin

2. Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Çelik

Üye

Doç. Dr. İbrahim Yücedağ

Üye

Doç. Dr. Nazife Gürhan

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Çağrı Güzel

ONAY

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu’nun Tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tez çalışmasının hazırlık, bilgi, belge, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarda bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun davrandığımı,
- Tez aşamasında kullanılan tüm eserlere eksiksiz atıf yaptığımı ve kullanılan tüm eserlere kaynaklar/kaynakçada yer verdiğimi,
- Tez çalışmasının özgün olduğunu,
- Tez çalışmasının Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan eder, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabullendiğimi bildiririm.

Diren Kırdar

../../2023

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Fotoğraf Sosyolojisinin Kuramsal Temelleri Üzerine Bir Tartışma: Instagram Örneği

Diren KIRDAR

Mardin Artuklu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

2023: 77 Sayfa

Bu tez kapsamında fotoğrafın geçmişten günümüze kadar olan değişimi ve gelişimi sosyolojik bir bakış açısıyla incelenmektedir. Bu çalışmanın amacı Walter Benjamin, Pierre Bourdieu ve Roland Barthes'ın fotoğraf hakkında yapmış oldukları açıklamalar üzerinden, günümüzde popüler bir sosyal ağ uygulaması olan Instagram'da fotoğrafın kullanımını değerlendirmektir. İlk bölümde mağara resimlerinden yola çıkılarak, insanlığın görüntüyü kayıt altına alma fikri üzerinden başlayarak fotoğrafın tarih boyunca süregelen değişimi, kullanım amaçları ve sanatla olan ilişkisi açıklanmaktadır. İkinci bölümde ise fotoğrafın Walter Benjamin'in aura kavramı, Roland Barthes'ın studium ve punctum kavramları ile Pierre Bourdieu'nun alan ve habitus kavramları üzerinden bir değerlendirilmesi yapılmaktadır. Üçüncü bölümde ise günümüzde fotoğrafın popüler kullanım alanı olan Instagram uygulamasının tarihi, kullanım amaçlarıyla birlikte, ikinci bölümde açıklanan kavramlarla kuramsal bir analizi yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Instagram, Pierre Bourdieu, Roland Barthes, Walter Benjamin

ABSTRACT

Master Thesis

A Discussion on the Theoretical Foundations of the Sociology of Photography: The Example of Instagram

Diren KIRDAR

Mardin Artuklu University

Institute of Graduate Education

Department of Sociology

2023: 77 Pages

The change and development of photography from the past to the present has been examined from a sociological perspective within the scope of this thesis. The purpose of this study is evaluating the use of photography on Instagram, which is a popular social networking application today, through the explanations of Walter Benjamin, Pierre Bourdieu and Roland Barthes. In the first part, starting with the human beings' idea of recording the image and based on cave paintings; the ongoing change of photography throughout history, the purposes of its use and its relationship with art have been explained. In the second part, photography has been evaluated through Walter Benjamin's concept of aura, Roland Barthes's concepts of studium and punctum, and Pierre Bourdieu's concepts of field and habitus. In the third part, a theoretical analysis has been made with the concepts explained in the second part, along with the history of the Instagram application, which is a popular usage area of photography today, and its purposes of use.

Keywords: Instagram, Photograph, Pierre Bourdieu, Roland Barthes, Walter Benjamin

ÖN SÖZ

Fotoğraf fikrinin insanlık tarihinin başladığı ilk günden beri, görüntüyü kaydetmek tutkusu olarak mevcut olduğu bilinmektedir. Unutmamak ve unutulmamak için yaşadıklarını mağara duvarına çizen ilk insanla, sosyal ağ uygulamaları üzerinden fotoğraflarını paylaşan insanın fotoğrafa yüklediği anlam benzerlik göstermektedir. Bu çalışmada üç fotoğraf sosyolojisi kuramcısının fotoğraf üzerine yazmış oldukları makaleler çerçevesinde değerlendirilerek, günümüzde fotoğrafın kullanımı üzerine kuramcıların kavramlarıyla bir okuma gerçekleştirilmiştir.

Bu tezin yazım aşamasında desteğini her zaman hissettiren, motivasyonları sayesinde kendime rağmen çalışmayı tamamlamamı sağlayan değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Duygu Çelik'e, öğrenim sürecim boyunca ilgisini ve desteğini her zaman hissettirmiş olan değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Adnan Çetin'e, katkılarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Nazife Gürhan'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Akademik anlamda desteklerini, bilgilerini ve yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşlarım Ayşegül Türköz, Bilge Demir, Buse Helva, Cemre ve Gamze Derbaz, Ece Burcu Baltacı, Sergen Bilgiç ve Recep Çelebi'ye, Mardin serüvenimde beni yalnız bırakmayan değerli dostlarım M. İbrahim Çiftçi, Aydın Bulut ve Betal Özen'e ve fotoğraflarıyla katkılarını esirgemeyen Binefs ve Volkan Akpınar çiftine sonsuz teşekkür ederim.

Attığım her adımda yanımda olan canım annem Cemile Çalışkan'a, süreç boyunca baba kavramının ne demek olduğunu öğreten değerli abim Kamil Kara'ya ve her türlü ruh halime rağmen desteğini hiçbir zaman üzerimden eksiltmeyen yol arkadaşım Mazlum Cevheroğlu'na teşekkürü borç bilirim.

Son olarak, 06.02.23 günü yaşadığımız büyük depremde kaybettiğimiz sevgili dostum Çağla Kuzu'ya ithafen...

Diren KIRDAR

Mardin, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ	1
2. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ	3
2.1. Araştırmanın Konusu	3
2.2. Araştırmanın Amacı ve Problemi	3
2.3. Araştırmanın Önemi.....	4
2.4. Araştırmanın Yöntem ve Teknikleri	5
3. RESİMDEN FOTOĞRAFA: BAK, GÖR, KAYDET	6
3.1. Bakmak, Görmek ve İlk Resimler.....	6
3.2. Camera Obscura.....	8
3.3. Fotoğrafın İlanı	11
3.4. Araç/Amaç Olarak Fotoğraf.....	13
3.5. Fotoğraf ve Sanat	19
4. WALTER BENJAMİN, ROLAND BARTHES VE PIERRE BOURDIEU ÜZERİNDEN FOTOĞRAFIN SOSYOLOJİK İNCELEMESİ.....	24
4.1. Walter Benjamin ve Fotoğraf.....	24
4.1.1. Hayatı.....	24
4.1.2. Walter Benjamin ve fotoğrafın kısa tarihi.....	25
4.1.3. Optik Bilinçdışı kavramı	26
4.1.4. Fotoğraf ve yeniden üretim çağında sanat eseri.....	28
4.1.5. Aura (Hale) kavramı	31
4.1.6. <i>Auranın</i> yitimi	33
4.2. Roland Barthes.....	34
4.2.1. Hayatı.....	35
4.2.2. Barthes ve fotoğraf.....	35
4.2.3. <i>Studium</i> ve <i>Punctum</i>	38
4.2.4. Kış Bahçesi fotoğrafı	41
4.3. Pierre Bourdieu	44

4.3.1. Hayatı.....	45
4.3.2. Bourdieu ve fotoğraf.....	46
4.3.3. <i>Habitus</i> kavramı ve fotoğrafçılıkta sınıf habitusu.....	50
4.3.4. Alan ve sermaye kavramı.....	54
5. GÜNÜMÜZDE FOTOĞRAFIN KULLANIM ALANI OLARAK	
INSTAGRAM.....	58
5.1. Instagram'ın Kısa Tarihi ve Gelişimi.....	58
5.2. Sosyal Ağ Olarak Instagram'ın Kullanım Amaçları.....	59
5.3. Walter Benjamin'in <i>Aura</i> Kavramı ve Instagram Üzerinde Fotoğrafın Değeri.....	60
5.4. Roland Barthes'in <i>Studium</i> ve <i>Punctum</i> Kavramları Üzerinden Instagram Fotoğrafçılığı.....	63
5.5. Pierre Bourdieu'nun <i>Alan</i> , <i>Habitus</i> ve <i>Sermaye</i> Kavramları Üzerinden Instagram Fotoğrafları	66
6. SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZGEÇMİŞ.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başlangıcından bugüne kadar bilimde ve sanatta gerçekliği algılama şekilleri sürekli olarak değişiklik göstermiştir. Bu değişimin en büyük sebebi ise üretim ilişkilerinde meydana gelen farklılaşmalardır. 19. yüzyılda sanat alanında fotoğraf, bilim alanında ise sosyoloji ortaya çıkmıştır. Her ikisi de ortaya çıktıkları ilk günden beri farklı alanlara hizmet vermiş olsa da ortak noktaları toplumsal olanın keşfi ve araştırılmasıdır. Her ikisinin de aynı anda ortaya çıkması tesadüf değildir. “1839’ da fotoğraf makinesi icat edildiği sırada Auguste Comte ‘Pozitif Felsefeye Giriş’ kitabını tamamlamak üzeredir” (Dora, 2003: 16). Teknik açıdan her geçen yıl gelişme gösteren fotoğraf günümüzde bilinen klasik anlamının dışına çıkmış, artık dijital bir nesne haline gelmiştir. Bu dijitalleşmeyle birlikte fotoğraf artık çeşitli sosyal ağlar üzerinden paylaşılmaktadır. Bu gelişmelerle birlikte fotoğrafın kullanım amaçlarındaki değişim sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Çalışmamızda fotoğrafın tarihsel ve teknik açıdan gelişimi incelenirken, aynı zamanda Benjamin, Barthes ve Bourdieu’nun fotoğraf ile ilişkilendirdikleri kavramlar üzerinden günümüzde popüler bir uygulama olan Instagram uygulamasında fotoğraf kullanımı değerlendirilecektir.

Bu çalışma üç ana bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde, insanlık tarihinin fotoğraf öncesi dönemde mağara resimlerinden yola çıkılarak, insanların görüntüyü nasıl kayıt altına aldıkları açıklanmaktadır. Hemen ardından görüntünün metal levhaya aktarımı, fotoğraf makinesinin icadı açıklanmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte onun bir amaç mı yoksa bir araç olarak mı kullanıldığından söz edilmiştir. Fotoğraf ve sanat ilişkisinde ise incelenecek sosyologların da üzerinde durduğu üzere fotoğrafın resimden ayrılan özellikleri ve sanat değeri olup olmadığı tartışılacaktır.

İkinci bölümde ise Walter Benjamin’in *aura* kavramı, Roland Barthes’ın *studium* ve *punctum* kavramları ile Pierre Bourdieu’nun *alan* ve *habitus* kavramları üzerinden fotoğrafa bakış açıları incelenecektir. Benjamin’in *auranın* yitimi ile ilgili düşünceleri sunulacaktır. Roland Barthes’ın fotoğrafı açıklamak için teknik ve teknolojik gelişmeler yerine fotoğrafa bakışı merkeze alırken kullandığı *studium* ve *punctum* kavramları analiz edilecektir. Bu kavramları anlamak için *Camera Lucida*

(Barthes, 2016) adlı eserinde annesinin *Kış Bahçesi* fotoğrafı üzerinde durulacaktır. Pierre Bourdieu'nun ise fotoğrafın kullanımını sosyal statü üzerinden tanımladığı *alan* ve *habitus* kavramları açıklanacaktır.

Üçüncü bölümde ise fotoğrafın günümüzde ne şekilde kullanıldığı incelenmektedir. Artık dijital alanda geniş yer bulan fotoğrafın kullanımı üzerine tartışma açılacaktır. Fotoğraf paylaşım alanlarından biri olan Instagram uygulamasının ne olduğundan ve kısaca tarihinden bahsedilecektir. İkinci bölümde fotoğraf merkezli açıklanan kavramlar ile genel olarak Instagram'daki fotoğraf paylaşımı incelenecektir.



2. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

2.1. Araştırmanın Konusu

Bu çalışmada, Walter Benjamin'in "aura" kavramı, Roland Barthes'in "studium" ve "punctum" kavramları ile Pierre Bourdieu'nun "alan" ve "habitus" kavramlarıyla ilişkilendirdikleri fotoğrafın, Instagram uygulaması üzerinden sosyolojik bir değerlendirilmesi yapılmaktadır.

2.2. Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu çalışmanın amacı, fotoğrafın geçmişten günümüze kadar olan değişimi ve gelişimini sosyolojik bakış açısıyla değerlendirmeyi hedeflemektedir. Çalışmada ilk olarak fotoğrafın tarihsel ve teknik gelişimi ele alınmaktadır. Ardından fotoğrafın sanat ve felsefi açıdan ne olduğu incelenmektedir. Walter Benjamin, Pierre Bourdieu ve Roland Barthes'in fotoğrafla bağdaştırdığı kavramlar üzerinden fotoğrafın ne olduğu, hangi yönde ilerlediği incelenecektir. Son olarak tüm bu kavramlar çerçevesinde, popüler sosyal ağ uygulamalarından biri olan Instagram üzerinden fotoğrafın günümüzdeki konumu incelenecektir.

Çalışmanın odak noktasında ise aşağıda belirtilen konular bulunmaktadır:

- Walter Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (Benjamin, 2012) ve *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* (Benjamin, 2021) isimli iki makalesi referans alınarak fotoğrafın tarihsel, teknik gelişimi ve *aura* kavramı üzerinden fotoğrafın ne anlama geldiği,
- Roland Barthes'in *Camera Lucida* (Barthes, 2016) isimli eseri referans alınarak, *studium* ve *punctum* kavramlarının fotoğraf okumasında ne anlam ifade ettiği,
- Pierre Bourdieu'nun *A Middle-brow Art* (Bourdieu, 1996) isimli makalesi referans alınarak *alan* ve *habitus* kavramı üzerinden fotoğrafın toplumsal anlamda ne amaçla, hangi sınıflar üzerinden kullanıldığı,
- Günümüzde teknik anlamda gelişen fotoğrafın dijital alana geçişiyle birlikte, sosyal ağ uygulaması olan Instagram üzerinden fotoğrafın nasıl kullanıldığı ve ne anlam ifade ettiği incelenmektedir.

Çalışmamızın temel problemi, geçmişten günümüze fotoğrafın ne şekilde değişime uğradığı ve sosyolojik açıdan nerede olduğunu incelemektir. Üzerinde durulan Instagram uygulamasında fotoğrafın kullanımı; Benjamin'in *aura* kavramı, Barthes'in *studium* ve *punctum* kavramları, Bourdieu'nun *alan* ve *habitus* kavramları üzerinden ele alınacaktır. Araştırmada şu soruların cevabı aranmaktadır:

- Fotoğraf nasıl ortaya çıkmıştır?
- Fotoğrafın kullanım alanları nelerdir?
- Fotoğrafın sanatla olan ilişkisi nedir?
- *Aura* kavramının fotoğrafla ilişkisi nedir?
- *Studium* ve *punctum* kavramının fotoğraf ile ilişkisi nedir?
- *Alan* ve *habitus* kavramları üzerinden fotoğraf nasıl tanımlanmıştır?
- Fotoğrafın sosyal ağlar üzerinden kullanım amaçları nelerdir?
- Günümüzde fotoğrafın değişimi hangi yönde ilerlemiştir?

2.3. Araştırmanın Önemi

1839 yılında Auguste Comte'un sosyoloji bilimine ismini verdiği çalışması¹ yayınlanmıştır. Aynı yıl Daguerre, metal bir levha üzerine görüntü sabitleme yöntemini bulduğunu resmi olarak halka ilan etmiştir. Bu açıdan bakacak olursak, fotoğraf ve sosyolojinin hemen hemen aynı tarihlerde ortaya çıktığından söz etmemiz mümkündür. Her ikisi de ortaya çıktıkları günden beri çeşitli alanlara hizmet etmişlerdir. Bu alanlardan bizim için önemli olanı ise toplumların araştırılması ve keşfidir. Sosyologlar çalışmalarında soyut fikirlerden yola çıkmakta ve gözle görülebilir somut olgulara ulaşmaktadırlar. Fotoğrafçılar ise somut görüntülerle çalışırlar ve bu noktadan yola çıkarak daha geniş düşüncelere ulaşmaktadırlar.

Fotoğraf ortaya çıktığı günden beri toplumu ilgilendiren konuların çözümlenmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Ancak bununla birlikte sosyoloji günden güne daha fazla bilimsel bir hale gelirken, fotoğrafçılık ise daha çok kişisel ve sanatsal bir hale bürünmektedir. Günümüzde imgeler, görüntü temelli araştırmalar içinde, araştırmacının ortaya koyduğu varsayımları destekleyici kaynaklar olmakla

¹ "Pozitif Felsefeye Giriş"

birlikte, aynı zamanda birer veri olarak görülmektedir. Bu açıdan fotoğraf, araştırma süreçlerinde oldukça geniş bir alanda çalışma olanağını mümkün kılmaktadır. Gelişen teknoloji ile birlikte fotoğrafın kullanıldığı alanlar da artmaktadır.

Araştırmada, fotoğrafın sosyal bilimlerde içinde bulunduğu nokta sorunsallaştırıldığında ele alınacak kavramları, sınırları ve toplumsal yapı analizinde fotoğrafın ne türden olanaklar sağlayacağı incelenecektir. Bu bağlamda çalışmanın önemi ise, fotoğrafla ilgili tüm bahsettiklerimizin Benjamin, Barthes ve Bourdieu'nun fotoğraf ile ilişkilendirdikleri kavramlar üzerinden güncel bir analiz yapılmasıdır.

2.4. Araştırmanın Yöntem ve Teknikleri

Araştırmanın en temelinde Walter Benjamin'in *aura*, Roland Barthes'in *studium* ve *punctum* ile Pierre Bourdieu'nun *alan* ve *habitus* kavramlarına başvurulmuştur. Bu açıdan ele alındığında araştırmamızın, popüler bir sosyal ağ uygulaması olan Instagram üzerinden paylaşılan fotoğrafın, kuramsal analizini içermesiyle “nitel” bir çerçevede incelendiğini söylemek mümkündür. Araştırma metodu olarak nitel araştırma yöntemlerinden olan literatür tarama yöntemleri kullanılmıştır.

Literatür taramasında ise “genel olarak amaç, çalışmanın hangi bağlamda yürüyeceğinin ve özellikle süregelen çalışmalardan sentez yoluyla hangi boşlukların doldurulmak üzere hedef alındığının gösterilmesidir” (Köroğlu, 2015: 61). Kuramsal çerçeve dahilinde oluşturulmuş bu çalışmanın genel olarak literatür taraması yöntemiyle oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

3. RESİMDEN FOTOĞRAFA: BAK, GÖR, KAYDET

3.1. Bakmak, Görmek ve İlk Resimler

İnsanlar, ilkçağlardan günümüze kadar etrafına bakarak anlamlar çıkartmak için çabalamaktadır. John Berger bu çabayı şu sözleriyle açıklamaktadır: “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz” (Berger, 2009: 7).

İnsanların herhangi bir şeye, gözleriyle görmedikleri takdirde şüpheyile baktıklarını söylememiz mümkündür. Bu bağlamda iletişim profesörü Kevin Robins görmek kavramını “dünyanın içinde olmaktır; “dünyanın dokusu içinde yer almak”, dünyaya açık olmak demektir” (Robins, 2013: 70) şeklinde açıklamaktadır. Fakat, göz önünde gerçekleşen herhangi bir şey, aslında gerçeği göstermeyebilir veya gösterilen gerçek, insanlar tarafından algılanmayabilir. Eğer kişi, gösterilen deneyimin içinde değilse, gerçeği görmesinden söz etmek mümkün değildir. Gerçek anlamda görmek, deneyimin içinde olmakla gerçekleşmektedir. Tek başına görmenin, sosyal bir ilişki oluşturmaya yeterli olmadığını söylemek mümkündür. Berger’e göre bu durum şöyle açıklanmaktadır: “Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizde dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir” (Berger, 2009: 8).

Eski topluluklarda, insanlık tarihinin başlangıcından beri ilk resimlere mağara duvarlarında rastlanmaktadır. Aynı zamanda bu resimleri çizenleri tarihin ilk ressamı olarak nitelendirmemiz de mümkündür. Bu insanlar aynı zamanda birer ressam olduğu gibi, avcı olduklarından resmettikleri konu hayvanlardır. Berger bunu şu sözleriyle açıklamaktadır:

Resmin ilk konusu hayvanlardı. Ve en baştan başlayıp Sümer, Asur, Mısır ve ilk dönem Yunan resminde devam eden bir çizgide, bu hayvanların tasvirleri olağan üstü derecede hakikidir. İnsan gövdesinin tasvirinde eşdeğer bir “gerçek-gibi” lige ulaşılması için binyılların geçmesi gerekmiştir. Başlangıçta insanın yüzleştiği varolandı. İlk ressam, klandaki herkes gibi, hayatları hayvanları yakından tanımaya bağlı olan avcılardı. Ancak resim yapma fiili avlanma fiiliyle aynı şey

değil. İkisinin arasındaki ilişki ise büyü. [...] Ama resmin av ve avcı arasındaki, ya da daha soyut söyleyecek olursak, varolan ve insan yaratıcılığı arasındaki büyü bir “yoldaşlığı” onaylamakta kullandığını biliyoruz. Resim işte bu yoldaşlığı açığa çıkarmanın ve böylece de (umulan oydu ki) kalıcı kılmanın yoluydu (Berger, 2020: 31-32).

Sanat eleştirmeni Mehmet Ergüven’e göre ise:

Tuval öncesi görsel dilin yeryüzüyle ilk kucaklaştığı yer olan duvar, resmin anayurdudur. İnsanlar milattan önce binlerce yüz yıl öncesine kadar uzanan bu örneklerde, mağaralara bambaşka bir beklentiyle yönelmiştir. Çünkü bilinç niteliği açısından, Homo Sapiens, bu dönem boyunca suret ile gerçek arasındaki sınır çizgisine henüz tamamıyla yabancıdır. Bundan dolayı mağara duvarındaki resmin en belirgin özelliği, izleyici düşüncesini dikkate almamış olmasıdır. Büyü, seyirci ile resmin arasına bir set çekmiştir. Bu duvarlar sureti sayesinde avlanacak olanın hayvanın çizimi için bir tür karatahtadır (Ergüven, 1997: 62).

Buradan hareketle ilk insanların gerçeği algılayış biçimlerinin saf bir düşünceden ibaret olduğu çıkarımını yapmaktayız. Onlar için “gerçek ile sanat birbirinden” (Dora, 2003: 23) ayrılmamıştır. Fotoğraf tarihçisi Engin Çizgen, fotoğrafın ortaya çıkışını şöyle aktarmaktadır:

Mağara duvarlarına çizilen ilk resimler, insanların yaşadıkları zamanı ve mekânı belgeleme duygusunu ortaya koyuyor. Mısır’daki mezar freskleri de günümüze kadar ulaşan mağara resimleri gibi bize çağlarından bilgi aktarıyorlar. Bulunuşunun dünyaya duyurulduğu 1839 yılına gelinceye kadar fotoğraf, İ.Ö. 4. Yüzyıldan başlayarak, optik, teknik ve kimyasal pek çok aşamadan geçti. Fotoğrafın tarihine baktığımızda, bu geçmiş onun bir rastlantı sonucu değil, gerçek bir gereksinme sonucu ortaya çıktığını gösterir (Çizgen, 1992: 6-7).

Görüntüyü yansıtmak fikrinin ilk olarak İ.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles tarafından ortaya koyulduğu düşünülmektedir. Fotoğraf yazarı Recep Bektaşî’den edindiğimiz bilgiye göre: “İ.Ö. 384-322 yılında Aristo, herhangi bir delikten bakarak güneşin ya da ayın resmini muhafaza etme olanağından” (Bektaşî, 1992: 9) bahsetmektedir.

Aristoteles’in bir yüzey üzerine görüntü düşürdüğü bilinmektedir. Bu yüzey karanlık bir odanın duvarıdır. Tam karşısında bulunan duvarın ortasındaki delikten giren ışık, dışarıdaki manzaranın ters görüntüsünü bu duvar üzerine yansıtır” (Çizgen, 1992: 8).

Aristoteles’in ortaya koyduğu görüntüyü yansıtmak fikrinin hemen ardından, günümüz fotoğraf makinelerine benzer bir icadın fikrinin “M.Ö. 5. Yüzyılda Çinli filozof Mo-Ti tarafından ortaya atıldığı” (Dora, 2003: 34) düşünülmektedir. “Çinli düşünür Mo-Ti, deneysel gözlemleri sonucunda, karanlık bir ortama açılan küçük bir

delikten giren ışığın dışarıda bulunan ışıklı nesnenin tümüyle basacağı bir yansımasını meydana getirdiğini söylemektedir” (Bostancı, 2022). Böylece Mo-Ti gerçeğe en yakın görüntüyü sağlayan fotoğraf makinesinin temel fikrini ortaya koymaktadır.

Bu gelişmelerin hemen ardından Arap matematikçi ve bilim insanı Alhazen’in “İ.S. 10. Yüzyılda, Basra Körfezi’nin bol ışıklı manzarasını gün boyu izleyerek, güneşin doğuşundan, batışına kadar duvardaki ters görüntünün geçirdiği değişimleri” (Çizgen, 1992: 11) fark ettiği bilinmektedir. Fotoğrafın bakmak ve görmek arasında gelişen tarihsel sürecinde Camera Obscura’nın icadı önemli bir durak olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2. Camera Obscura

Küçük bir kutunun içinden, yine iğne deliği kadar küçük bir delikten giren ışıkla yüzey üzerinde görüntü oluşturmayı sağlayan aygıt Camera Obscura olarak adlandırılmaktadır. Profesör Levent Kılıç, Camera Obscura’nın ayrıntılarını şöyle açıklamaktadır:

Latince *Camera* oda, *Obscura* karanlık anlamına gelmektedir. Bir iğne deliğinden giren ışıkla yüzey üzerinde görüntü oluşturmayı sağlayan bu basit aygıtı Karanlık Oda ya da yaygın deyişle Karanlık Kutu denilmektedir. [...] İğne deliğinden giren ışıkla karanlık kutunun içinde ortaya çıkan görüntü çok zayıftır. Görüntünün zayıflığıyla açıklanmak istenen netlik ve keskinliktir. Karanlık kutuda görüntünün netliğini ve keskinliğini etkileyen deliğin çapı, kutunun büyüklüğü ve nesnenin ışıklılığıdır. Konudan yansıyan ışık, karanlık kutuda görüntüyü oluşturur. Konudan yansıyan ışık ne kadar güçlüyse ve kutunun üzerindeki deliğin çapı ne kadar küçük ise görüntü o kadar keskin ve net olur. [...] Bu basit aygıt, her durumda, yani her ışık koşulunda yüzey üzerinde görüntü sağlar, ancak oluşan görüntünün kalitesi doğrudan nesneden gelen ışıkla ilgilidir (Kılıç, 2019: 53).

17. yüzyıla kadar çok sayıda şekil değiştiren Camera Obscura’nın temel çizgilerini Johannes Kepler oluşturmuştur. Bu durum *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji* (Dora, 2003) adlı eserde şöyle aktarılmıştır: “Camera Obscura’yı bularak adını koyan Johannes Kepler olmuştur. O, aynalarla yansımanın fizik ve matematik kurallarını bulmuş ve 1620 yılında tarlaya koyduğu siyah çadırda, aynı camera obscura sistemini uygulayarak, aynalarla yansıttığı görüntüyü bir tabla üzerine düşürerek çizimlerini yapmıştır” (Dora, 2003: 60).

Yukarıda belirttiğimiz üzere Camera Obscura her ne kadar gelişimini tamamlamış olarak görünse de fotoğrafın ortaya çıkması için gereken kimyasal araçlar henüz keşfedilmediğinden, bu dönemde basılı fotoğraftan söz etmemiz mümkün değildir. Camera Obscura'nın tarihsel gelişimi *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji* (Dora, 2003) adlı eserde Mehmet Bayhan'dan alıntılanan ifadelerle şöyle açıklanmaktadır:

1550'de Milanolu fizikçi Girolama Cardona (1501-76) deliği genişletip ince kenarlı mercek takarak görüntü kalitesini yükseltir. 1568'de Venedikli araştırmacı Daniello Barbaro değişik çapta deliklerden oluşan sürgü diyafram ile ışığı denetlemeyi başarır. 1636'da Alman matematikçi Daniel Schwenter Sturm (1635-1703) kutunun arkasına koyduğu 45 derecelik aynayla görüntünün yukarıdaki buzlu cama düz olarak aktarılmasını sağlar. Cam üzerine saydamlaştırılmış kağıt konup görüntü ve elle çizilmektedir. Camera Obscura yaygın olarak kullanılan ve çizime yardımcı bir araçtır artık (Bayhan, 1997-1998: 7).

Tüm bu gelişmelerin sonucunda Camera Obscura, gelişen fotoğraf makinesi teknolojisinin temelini oluşturmuş, çalışmacılara nasıl bir yol izlemeleri gerektiğini göstermiştir. Merceklerin geliştirilmesi ve kimyasal işlemlerin keşfedilmesiyle de fotoğrafın temelleri yavaş yavaş atılmıştır. Bu gelişimin aşamalarını fotoğraf tarihçisi Engin Çizgen şu cümlelerle aktarmaktadır:

Güneş ışığının insan teni üzerindeki karartma etkisinden yola çıkan Alman fizikçi Johann Heinrich Schulze, 1725 yılında fosforla ilgili çalışmalar yaparken, tebeşiri, içinde çözünmemiş gümüş bulunan nitrik asitle karıştırır. Bir şişe içine koyduğu bu karışımın güneşe dönük yüzünün karardığını, güneş görmeyen tarafta ise, beyaz karışımda hiçbir değişikliğin olmadığını görür. Bu deney yeni araştırmaların başlangıcını oluşturur. 1798'de Thomas Wedgewood, güneş ışığı altında bir deri parçasına sürdüğü gümüş nitratin üzerine, daha karışım nemli iken bir ağaç yaprağı yerleştirir. Bu yaprağın damarları altında kalan yerler gün ışığından daha az etkilendiğinden, görüntüde açık renkli, yaprağın damarları dışında kalan bölüm ise koyu renkli olarak belirir. Ancak bu desen ışığın etkisi ile kaybolur (Çizgen, 1992: 11-12).

Schulze ve Wedwood'un yukarıda açıklandığı üzere yakalayamamış oldukları “görüntüyü Niepce ve Daguerre ortaklığı sağlayacak ve bu ortaklık sayesinde insanlar gerçeğe en yakın görüntüyü görme imkanına kavuşacaktır” (Dora, 2003: 93). “1765 yılında Orta Fransa'da Chalon-sur-Saône'da dünyaya gelen” (Kılıç, 2019: 69) Niepce, tarihte ilk kalıcı görüntüyü elde eden bilim insanıdır. Prof. Dr. Levent Kılıç, Niepce hakkında şunları aktarmaktadır:

Niepce'in yaşadığı yıllarda bir çoğaltma tekniği olan taşbaskı (*lithography*) çok yaygındı. Yağ ve suyun karışmaz oluşumundan hareket ederek geliştirilen bu düz baskı 1813'te Fransa'da başladığında, bu buluşu gerçekleştiren Aloys Senefelder'in (1771-1834) ağır ve kaba taşları kullanılıyordu. Senefelder'in yönteminde gözenekli kireç taşından oluşan levha üzerine resim ya da desen yağlı kalemle çiziliyor ve levhanın yüzeyi ıslatıldıktan sonra mürekkep sürülerek baskı yapılıyordu. Niepce bu mekanik çoğaltma tekniğiyle çok ilgilendi; ancak taşın yüzeyine çizim yapma becerisi yoktu.[...] Niepce, baskı için temel olan çizimleri yüzey üzerine çizerek, yapmak yerine yeni bir teknikle aktarmayı denedi. O, aslında çizerek resmetmek yerine, bir anlamda yeni bir resmetme tekniği peşindeydi (Kılıç, 2019: 69-70).

Aynı zamanda Dora'dan edindiğimiz bilgiye göre Niepce “gemiler için patlamalı motor beratı almak üzere başvuru yaptığı için dar bir bilim adamları çevresinin dikkatini çekmiş bir taşra mühendisiydi” (Dora, 2003: 94). Ancak Niepce:

Yine o günlerde çalışma odasının penceresini açar ve karşısındaki masanın üzerine, karşıdaki manzaraya dönük bir makine yerleştirir; bu makineyle gözünün gördüğü şeyleri yakalamaya çalışır; [...] ve Chalon-Sur-Saone yakınında bulunan memleketi Gras'nın efsaneleşmesine yol açacak bu görüntüyü -sonunda- alabilmek için on yıl uğraşacaktır” (Dora, 2003: 94-95).

Niepce'in ilk kalıcı görüntüyü alması tam on yılda gerçekleşmiştir. Aynı zamanda bu görüntüyü almak sekiz saatlik poz süresi ile gerçekleşmiştir. Engin Çizgen'in belirttiği gibi: “bu görüntü ile birlikte, fotoğrafın o güne kadarki gelişmelerini oluşturan tüm zincirin halkaları birbirine bağlandı” (Çizgen, 1992: 14).

Niepce'in görüntüyü aktarma çalışmalarının devam ettiği günlerde, Paris'te tiyatro dekoratörlüğü yapan Fransız ressam Daguerre'de aynı çalışmanın peşindedir. Daguerre “dekorlarında, geçirgen dev perdelere çizilmiş resimlerin efektleri ile değişik görünüm kazandığı diorama (panorama)¹” (Dora, 2003: 95) tekniğini kullanmaktadır. Walter Benjamin'den edindiğimiz bilgiye göre “Daguerre, Atölyesi Passage des Panoramas'da bulunan panorama ressamı Prevost'un öğrencisidir. 1839'da Daguerre'in panoraması yanar. Aynı yıl Daguerre, buluşu Daguerrotip'i² ortaya çıkarır” (Benjamin, 2021: 92). 1829'da Niepce ve Daguerre ortak olma kararı aldılar. Birbirlerinin araştırmalarını inceleyerek, fotoğraf ile ilgili bilgilerini aktarmaya başladılar. Elde ettikleri son bilgilerin deneylerini daha çok Niepce yapıyordu. “Üç yıl

¹ Walter Benjamin-Pasajlar adlı eserde çevirmen Ahmet Cemal Dioroma(panorama) tekniğini şu şekilde tanımlamaktadır: “Odak noktasında ve yarı karanlıkta duran izleyicide geniş bir ufkun varlığı yanılmasını yaratan, yarım daire biçimindeki resimler. Bu etki, önplandan arkaplana gidildikçe ışıklandırmanın azaltılmasıyla ve önplanın plastik düzenlemesiyle gerçekleştirilir. Panoramanın kökenleri Barok resim sanatına, özellikle de tiyatro dekorlarında kullanılan resimlere uzanır. İlk panoramalar 18. Yüzyıl'ın son on yılında, Londra ve Paris'te yapılmıştır” (Benjamin, 2021: 91).

²“Walter Benjamin-Pasajlar da verilen dipnotta “fotoğraf makinesinin ilk şekli” olarak tanımlanmaktadır” (Benjamin, 2021: 92).

sonra öldüğünde, en son bilgiler Daguerre'in elindeydi artık. Daguerre, çalışmalarını sürdürerek elde ettiği sonuca adını verecek duruma geldi" (Çizgen, 1992: 14).

3.3. Fotoğrafın İlanı

Fotoğrafın icat edilmesi ve sosyolojinin ortaya çıkması aynı döneme denk gelmektedir. John Berger, fotoğraf makinesinin icat edildiği 1839 yılında, o sırada birtakım çalışmalar yaptığı bilinen August Comte'a dikkat çekmektedir:

Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. Her birinin uygulama olarak sürdürülebilmelerini sağlayan, bilim adamları ve uzmanlar tarafından kaydedilen gözlemlenebilir, ölçülebilir olguların bir gün insana doğa ve toplum üzerine, her ikisini de düzene sokmasını sağlayacak ölçüde bütünlüklü bir bilgi sunacağı inancıydı. Kesinlik metafiziğin yerini alacaktı; planlama toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracak, gerçek öznelliğin yerine geçecekti; ruhta karanlık ve gizli olan ne varsa deneysel bilgiyle aydınlatılacaktı. Comte, belki de yıldızların kökeni hariç, kuramsal olarak hiçbir şeyin insan için bilinemez kalmak zorunda olmadığını yazıyordu! O günden bu yana, fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydettiler! Bugünse fotoğrafçılar her ay bize, on sekizinci yüzyılda Ansiklopedistler'in tüm projelerinin kapsamı için hayal ettiklerinden daha fazla olgu sunuyorlar (Berger, 1988: 100).

Pozitivistlerin fotoğraf makinesini hangi amaçla kullanmak istediklerini Robins şu sözleriyle belirtmektedir:

Dünyanın fotografik belgeleri onun bilişsel olarak idrak edilmesiyle ilgiliydi. Pozitivistlere göre dünyayla, dünyanın doğasıyla ve içeriğiyle ilgili 'doğruları' anlamada fotoğraf ayrıcalıklı bir araç demektir. Dünyayla ilgili görsel bilgiler hiç kuşkusuz, uygulamada dünyayı kullanma ve dünyadan yararlanma projesiyle de yakından bağlantılıydı. Bu açıdan kamera iktidar ve denetim aracıydı (Robins, 2013: 252).

Fotoğraf makinesinin bulunduğu ilk andan itibaren iktidar için önemli bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Fotoğraf makinesi, "19 Ağustos 1839, Pazartesi günü, Fransız fizikçi François Arago tarafından -Daguerre'in yeni buluşu Daguerreotype- Fransız Bilimler Akademisi'ne şu sözlerle açıklanır: "Sayın baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi" (Dora, 2003: 99) cümleleriyle halka ilan edilmiştir.

Bu açıklamanın ardından, benzer çalışmalar yapan pek çok kişi ortaya çıkmıştır. Ancak,

Arago'nun himayesindeki Daguerre'e öncelik tanımak için engellediği Hippolyte Bayard ve İngiliz W. H. Fox Talbot öncü olma onurunu paylaşan iki kişidir. Daguerre'in bulunduğu, metal üzerine pozitif fotoğraftır. Bayard ise 1837' den beri kağıt fotoğraf elde etmektedir. Talbot da negatif-pozitif yöntemiyle kağıt üzerine fotoğraf elde eder. 31 Ocak 1839'da İngiltere Kraliyet Akademisi'nde yöntemini açıklar ve 1841 yılında Calotype ya da Talbotype adıyla patent alır (Bayhan, 1997-1998: 2).

Bu gelişmelerin sonucunda artık el ile çizilmekte olan pek çok şey, bir makine ile görüntülenebilir hale gelmektedir. Bundan sonra fırça kullanmaya gerek kalmadan yepyeni bir resim elde edilebilecektir.

Fotoğraf kelimesi “Latince Photos (ışık) ve Graphi (resim) kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir” (Bayhan, 1997-1998: 1). Tarihte ilk defa fotoğraf kelimesi “Sir John F.W. Herschel tarafından 1839 yılında” (Hobsbawm, 1998: 9) kullanılmaktadır. Aynı zamanda Sir John, “yakın arkadaşı olan İngiliz bilim adamı W. H. Fox Talbot’un uyguladığı yeni yöntemle, yüzey üzerinde elde ettiği görüntüye fotoğraf” (Hobsbawm, 1998: 9) adını vermiştir. Roland Barthes ise fotoğraf kelimesi yerine “ışığın etkisiyle açığa çıkan, özü çıkarılan, asılan dışa çıkan (limon suyu gibi) görüntü anlamına gelen ‘Imago lucis opera expressa’ denilebilir” (Barthes, 2016: 99) şeklinde öneride bulunmaktadır. Walter Benjamin ise *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (Benjamin, 2012) adlı makalesinde fotoğrafın ortaya çıkışını şu sözleriyle açıklamaktadır:

Fotoğrafın ilk zamanlarını perdeleyen sis, matbaanın ilk zamanlarını saran sis kadar koyu değildir. Fotoğrafta herhalde daha çok göze çarpan şey, icat edilmesinin zamanının geldiğinin birçok kişi tarafından sezilmiş olduğudur. O dönemde birçok insan birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca ulaşmaya -en azından Leonardo’dan beri bilinmekte olan bir *camera obscura* (karanlık oda) tarafından elde edilen görüntüleri sabitlemeye- uğraşıyorlardı. Niepce ile Daguerre yaklaşık beş yıl yoğun bir çaba harcadıktan sonra aynı zamanda amaçlarına ulaştıklarında, devlet -mucitlerin önlerindeki patent yasası güçlüklerinden faydalanarak- bu icada el koydu ve kamuta mal etti (Benjamin, 2012: 3).

Fotoğrafın icat edilmesinden hemen sonra pek çok ülke tarafından bilinmeye başlamıştır. O dönem batılılaşma hareketi içinde olan Osmanlı Devleti de 28 Ekim 1839 yılında Takvim-i Vekayi gazetesinin 186. sayısında fotoğraf makinesinden bahsetmektedir:

Avrupa’da yayınlanan bazı gazetelerden alınan haberin tercümesidir. Herkesin bildiği gibi, son yıllarda buharlı makineler fabrikalarda ray üzerinde gidebilir hale

geldi. Bu sıralarda bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktada toplayıp kanallize etmiş ki, iş bir acayip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna (satih) ortaya çıkmış (Çizgen, 1992: 22).

Osmanlı Devleti’nde fotoğraf makinesinin icadından sonraki ikinci yıl, Ceride-i Havadis dergisinin 47. sayısında fotoğraf konusunda bir yazı daha yayımlanmıştır:

Ressamların kullandığı aletlere lüzum kalmadan ve düzgün bir bölümlleme ile vakit kaybetmeden, bir yerin resim görüntüsünü almak için, Avrupa’da Daguerre dedikleri zat, bir alet icadedip Daguerre’in basması manasında Daguerrotype diye adlandırmıştır... çok kısa bir zamanda bu alet vasıtasıyla bir yerin veya bir ordunun resmi levha üzerinde tespit olunuyor. Eğer çekilen bir belde ise, bütün binalardan başka bağ ve bahçesinde olan ağaçların yaprakları dahi tek tek anlaşılıyor imiş. Eğer levhadaki bir ordu ise, adamlardan başka yüzlerindeki kullar dahi seçiliyormuş (Çizgen, 1992: 23).

3.4. Araç/Amaç Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın ortaya çıkışı, teknolojik gelişmelerini incelerken, aynı zamanda fotoğrafla birlikte ortaya çıkan, gelişen diğer olayların incelenmesi de fotoğraf tarihini anlamak açısından önem taşımaktadır. Bu sebeple, fotoğrafın ortaya çıktığı döneme denk gelen Sanayi Devrimi incelenecektir.

1800’lü yılların başından sonuna kadar kapsayan dönem Sanayi Devrimi olarak adlandırılmaktadır. Fotoğrafın ortaya çıkışının da içinde bulunduğu bu dönem insanlık tarihi açısından önemli bir değişim dönemi olarak görülmektedir.

Dünya, 1840 yılında fotoğraf kelimesinin kullanımının ardından dönemin de ürettiği çok sayıda yeni sözcükle tanışmıştır. Bunlar “makine, fabrika, elektrik lambası, telgraf, demiryolu, buharlı makine gibi yeni araçlarla ilgili sözcüklerdir [...] bu araçlara bağlı olarak çalışan insanların konumlarını ortaya koyan sözcükler, patron, işçi, proletarya, burjuvazi ve ülkelerin siyasi yapılarını açıklayan sözcükler, yani liberalizm, kapitalizm, komünizm doğmuştur” (Hobsbawm, 1998: 9-10). Sanayi Devrimi, tarım ve insan gücü temelinde bir ekonomik sistemden, teknolojik gelişmelerle birlikte seri üretimin egemenliğine giren bir ekonomik yapıya geçiştir. “Sanayi Devrimi öncesinde tarım, hayvancılık ve zanaata dayalı üretim biçimi dağınık bir yapı oluştururken, Sanayi Devrimi bu dağınık yapıyı merkezileştirmiştir” (Kılıç, 2019: 17). 19.yüzyılın sonları Sanayi Devrimi’nin ikinci aşamasını oluşturmaktadır. Profesör Oral Sander’e göre,

Artık bilimsel buluşlar ve buluşların üretime uygulanması, pratik zekalı tek tek bireylerin birbirinden ayrı çalışmalarına bağlı olmaktan kurtulmuş, devletin desteklediği, gerektiğinde örgütlediği büyük ve zengin kuruluşların eline geçmiştir. Bunun neticesinde ise, doğal kaynaklar ve bilim, el ele vererek yeni ve kitle halinde mal üretimine yönelmiştir. Endüstrileşmenin bu ikinci aşaması, birincisine göre, toplumsal etkilerden daha şiddetli, sonuçlar da daha şaşırtıcı ve halkın yaşamını değiştirmede daha etkilidir (Sander, 2012: 189).

Bu dönemde posta pulu, telgraf, telefon, telsiz ve radyo icat edilmiştir. Böylece haberleşme hızı, o döneme kadar olan tüm sistemlerden daha hızlı bir duruma geçmiştir. Buharlı icatlar yerini, elektrikli icatlara bırakmaya başlamıştır. Sanayi Devrimi'nin ilerleyen dönemlerinde sanat anlayışı da değişmiştir. *Çerçevenin Dışından* (Turan, 2004) adlı eserde elektrik çağının sanat anlayışı şu ifadeyle açıklanmaktadır: “Elektrik yalnız geceyi kısaltmamış, gölgeleride zaafa uğratmıştır. Elektriğin aydınlığında gölgeler solar, derinliğini yitirir, yüzeyselleşir. Elektrikle aydınlanma çağının resmidir kübizm” (Turan, 2004: 5).

John Berger ise fotoğraf makinesinin bulunmasını şöyle açıklamaktadır:

Fotoğraf makinasının bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesneler başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlere yansıtıldı. İzlenimcilere göre görünen nesneler kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulunduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık: verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıydı (Berger, 2009: 18).

“1850 yılına doğru, Fransa'nın ekonomik ve toplumsal yapısı, yükselen sınıfların yeni ihtiyaçlarında kendini gösteren bir dönüşüm sürecine girmiştir” (Freund, 2016: 51). Bu dönüşüm süreciyle birlikte, yeni işletmelerin kurulduğu, burjuvazinin zenginliğinin arttığı ve daha lüks bir hayat sürmeye başladıkları bilinmektedir. 1880'lerin sonunda ise “George Eastman tarafından, Kodak Firmasının cep kameralarını piyasaya sürmesi ile pozitif film kavramı endüstri içerisinde yerini almıştır” (König & Weber 1990: 527). Böylece makineler küçülerek, fotoğrafçılığın daha hızlı yayılması sağlanmıştır. Fotoğraf kolay ulaşılabilir bir noktaya gelerek, sanat eserinin büyüsunü yok etmektedir.

İcat edildiği günden beri araç olarak hızla gelişen fotoğrafın, değişen dünya düzeniyle birlikte farklı amaçlar (portre, propaganda, basın, reklam, anı) için kullanıldığı görülmektedir. Bunların başında portre fotoğrafçılığı yer almaktadır.

Fotoğraf makinesi icat edilmeden önceki dönemlerde ise, güç sahibi olan insanların ressamalara portrelerini çizdirdikleri görülmektedir. Toplumda güç sahibi olan insanlar (krallar, soylular, din adamları, tüccarlar) “portre sanatı yoluyla hem güçlerini göstermek istemiş hem de bir yönüyle portrelerinin gelecek kuşaklara aktarımı sayesinde dolaylı olarak ölümsüzleştirmek” (Baysal, 2022: 166) istemektedir. Sanayi Devrimi “sadece teknolojik ilerlemelerin değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümlerin de belirginleşmeye başladığı bir tarihsel kesittir” (Karaçelik, 2019: 27). Bu gelişmelerle birlikte değişen ekonomik dengelerin sonucunda fotoğraf, burjuva sınıfının ilgisini çekmeye başlamıştır. Gisele Freund bunu şu sözleriyle yorumlamaktadır: “Burjuva sınıfı, portre fotoğrafı için yeni bir müşteri kitlesi oluşturuyordu. Artık kendilerini parasal açıdan güvenceye almış oldukları için kendilerini göstermek, görünür olmak istiyorlardı. Fotoğrafın ilk görevi de burjuvazinin bu isteğini yerine getirmek olmuştur” (Freund, 2016: 51-52).

Susan Sontag ise burjuva sınıfı ve portre fotoğrafı arasındaki ilişkiyi şu sözleriyle açıklamaktadır:

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların burjuva evlerindeki standart portrelerin amacı, poz veren kişinin ideal bir halini çıkarmaktır (bir deyişle, sosyal konumunu ilan etmek, şahsi görünüşünü güzelleştirmektir); bu amaç göz önünde tutulduğunda, o resimleri yaptıran ya da çekirenlerin niçin bir taneden daha fazlasına gerek duymadıkları son derece anlaşılır bir şeydir. Fotoğraf-kaydın onayladığı şey, daha mütevazî kapsamda, fotoğrafı çekilen şeyin/kişinin var olduğudur; dolayısıyla varlığı kanıtlanan şeyin/kişinin birden fazla resmine pek ihtiyaç duyulmaz. Çekilen fotoğrafın, bir konunun/kişinin biricikliğini ortadan kaldırması korkusu, en sık ve yoğun bir şekilde 1850’lerde, portre fotoğrafçılığı sayesinde fotoğraf makinelerinin nasıl ısmarlama modalar ve dayanıklı endüstriler yaratabileceğinin ilk örneklerinin sergilendiği yıllarda dile getirilmiştir (Sontag, 2011: 196).

İlk dönemlerinde hacim olarak büyük yer kaplayan fotoğraf makinesinin küçülmesi ve aynı zamanda kullanılan baskı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte kolay kopya elde etmek mümkün hale gelmiştir. Fotoğraf, “seçkin bir sınıfın ulaşabileceği pahalı bir ayrıcalık olduğu dönemin yeni fotoğrafçılarından Disderi’nin fotoğraf boyutunu ‘kartvizit’ portrelere küçültmesi, işlenmesi ve kopyalanması zor metal plakaların yerine cam negatif koyması fotoğrafın hem maliyetini düşürmüş hem de kolay kopya basımını sağlamış; artık küçük burjuvanın da zenginlerle boy ölçüşebilmesi mümkün olmuştur. Böylelikle fotoğraf burjuva sınıfının kendilerini

göstermek, görünür olmak isteğini karşılamıştır” (Gök, 2016: 33). Aynı zamanda portre fotoğrafçılığının “insanoğlunun kendi yansımasına sahip olma duygusunu ucuz ve pratik bir yolla gidermeye çalışırken tıp, sosyoloji, antropoloji gibi alanlarda” (Tosun, 2021: 131) kullanıldığı da bilinmektedir.

Teknik olarak gelişen fotoğrafın kullanıldığı amaçlardan bir diğeri de propagandadır. Propaganda “kamuoyunu etkilemek için gerçek, yarı gerçek ya da yalan bilgiler yaymada simgeler aracılığıyla bireylerin, grupların inançlarını, tutumlarını ya da eylemlerini etkileme yönünde sistemli gayretlerin tümüne” (Bektaş, 2000: 153) denilmektedir. Propagandanın çok sayıda yöntemi bulunmaktadır. Bu yöntemlerden “en etkili ve uzun yıllar boyu değişmeyen araçlardan biriye fotoğraf” (Dora, 2003: 134) olduğunu belirten Dora, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji* (Dora, 2003) adlı eserde, fotoğrafın propaganda aracı olarak kullanılmasını şöyle aktarmaktadır:

FSA, 1930’lu yıllarda ABD’de yaşanan büyük bunalım sonrasında ekonomik çöküşün neden olduğu uzun süreli etkilerle mücadele etmek için kurulan devlet örgütlerinden birisidir. Örgüt içerisinde, Amerika’nın tarım bölgelerinde yaşanan şartları belgelemek için ‘Tarih Bölümü’ kurulmuştur. Roy E. Stryker bölümün başındaki kişidir. Walker Ewans, Dorothea Lange, Ben Shann gibi dönemin ünlü fotoğrafçıları bir araya getirmiştir. Stryker’in projesi ‘düşük gelir düzeyli gruplarla’ ilgilidir. Kırsal bölgelerin ve kırsal problemlerin resimsel olarak belgelenmesi şeklinde bilinen FSA projesi Sontag’a göre, Stryker’in, takımına problemleri konular karşısında takınacakları tavır konusunda ders vermesi nedeni ile açıkça propagandacıdır. Projenin amacı fotoğraflanların değerini gözler önüne sermektedir. Böylece bakış açısını da örtük bir biçimde tanımlamış olmaktadır: Yoksulun gerçekten de yoksul ve onurlu olduğuna inandırılması gereken orta sınıf bakış açısı (Dora, 2003: 134-135).

Fotoğrafçı M.Yaykın’a göre;

Propagandanın ayırt edici bir diğer özelliği de bilinçli bir girişim olması, bireylerin dışında, kitleleri hedef almasıdır. Propaganda hangi amaçla dile gelirse gelsin, sonuçta kitleye yönelik olan, etkileme amaçlı bir dildir ve öncelikle siyasal amaçlar için kullanılmıştır. [...] Propaganda fotoğraflarında ‘gerçeklik’ ideolojinin istediği biçimde şekillendirilir (Yaykın, 2009: 61).

Yukarıda belirttiği üzere propaganda aracı olarak fotoğraf, gerçekliği ideolojinin istediği şekilde yansıtmaktadır. Öncelikli olarak siyasal amaçlar için kullanılmaktadır. Bu kullanıma verilebilecek en büyük örnek Hitler Almanya’sında fotoğrafın güçlü bir propaganda aracı olduğudur. Bu durumu M. Yaykın şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Hitler ve Nasyonal Sosyalist Parti yöneticileri siyasal propagandanın en başarılı uygulayıcılarındandı. Hitler’in iktidara geldikten sonra tüm devler dairelerine asılmasını ön gördüğü fotoğraf (Hienrich Hoffman’a ait) kullanılan ışık ve kamera açısıyla güçlü lider imajını yansıtıyordu” (Yaykın, 2009: 63-64).

John Heartfield, o dönemde “fotoğrafi bilinçli bir şekilde karşı-propaganda yöntemi olarak” (Dora, 2003: 139) kullanan fotoğrafçılardan biridir. Kendisinin Nazilerle fotomontaj yöntemini kullanarak mücadele ettiği bilinmektedir ve fotoğrafı propaganda aracı olarak kullanımını şu sözleriyle açıklamaktadır: “Yeni politik sorunlar, yeni propaganda yöntemleri gerektiriyor. Fotoğrafın büyük bir anlatım gücü var” (Ünal, 2012: 59).

Propaganda amaçlı olarak portre resimlerinin de kullanıldığı da bilinmektedir. Propaganda amaçlı portre resim kullanımına örnek verecek olursak; “Jaques-Lois David’in, Napolyon’u çalışma odasında resmeden tablosunu gösterebiliriz. Duvardaki saat gece yarısı dördü çeyrek geçmektedir ve geceyi aydınlatan bir mum ışığı vardır” (Yaykın, 2009: 64). Mehmet Ergüven ise bu tablonun amacını şu sözlerle açıklamaktadır: “...zirvedeki lider en temel ihtiyaçlardan bile arınmıştır neredeyse; onu yemek yerken ya da tuvalette düşünemeyiz; basbayağı dinlenirken dahi çalışmaktadır – en azından resmi haberlerin yorumu böyledir” (Ergüven, 1997: 39). Sonuç olarak, fotoğrafın devlet başkanları, siyasi parti liderleri tarafından propaganda aracı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

Fotoğrafın, bir başka kullanım amacı da belge olarak kullanılmasıdır. Ressam Edward Steichen, fotoğrafın belge olarak kullanımını şu sözleriyle açıklamaktadır:

İnsan üzerinde yaşadığı dünyaya ve bu dünyanın elli milyon yıl önceki durumuna ilişkin ilk bilgiyi, kayalardaki fosil biçimindeki görüntülerden elde etmiştir. İnsanın ürettiği ilk görüntüler, kullandığı ilk iletişim araçları, görüntülerin mağara duvarlarına çizildiği Taş ve Buzul çağlarına değin uzanır. İnsanların işitsel olmayan ilk iletişim aracı, görüntülerden oluşan el yazısıdır. Bu görüntüleri yaratan çok sayıda fotoğrafçıya sahibiz. Fotoğraf, doğadaki ve toplumdaki olayları kaydederken, kendine özgü tarihçi rolünde tarihsel belgeler üretmektedir. Fotoğraf birçok şeydir. Fakat belgeliği onun önemli niteliklerinden yalnızca biridir. Üretilen herhangi bir fotoğraf deklanşöre basıldığı anda tarihsel bir belgeye dönüşür. Bu biçimiyle kullanımı tarihçilere bağlıdır artık (Steichen, 1984: 2).

Foto muhabiri Ara Güler de kişisel web sitesinin³ giriş sayfasında, fotoğrafın belge olarak kullanılma amacını şu sözleriyle açıklamaktadır: “sanat olmasına gerek yoktur fotoğrafın. Fotoğraf tarih olayıdır. Tarihi zaptediyorsun. Bir makine ile tarihi durduruyorsun” (Ara Güler, 2016). Fotoğrafı, resimden farklı kılan özelliği var olanı kaydetmesidir. Ona belge niteliği kazandırmaktadır. Price’ın da belirttiği üzere “fotoğraf nesneler dünyasıyla nedensel bir bağlantıdadır. Fotoğraflarda, resimlerde olduğu gibi tek boynuzlu at olmaz, olsa da kimse inanmaz”. (Price, 2014: 5-6).

John Berger ise belge olarak kullanılan fotoğrafı şu sözleriyle açıklamaktadır:

Fotoğraf geçmişin yadigarları, olup bitenlerin izleridir. Yaşayanlar o geçmişini benimserlerse, geçmiş insanların kendi tarihlerini yaratma sürecinin bütünleyici bir parçası olursa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde var olmaya devam edecektir. Fotoğrafın, henüz toplumsal ve siyasal olarak ulaşamamış insan belleğinin kehaneti olması mümkündür. Böyle bir bellek, geçmişten gelen her türlü imgeyi ne denli trajik ne denli suçluluk dolu olursa olsun kendi sürekliliği içinde kucaklayacaktır [...] bu arada biz dünyanın bu durumunda yaşıyoruz. Gene de fotoğrafın başardığı bu kehanet olanağı fotoğrafın alternatif kullanımlarının hangi yönde gelişmesi gerektiğini gösteriyor. Kapitalizmin elinde fotoğrafın nasıl kullanıldığına bakarsak, alternatif bir uygulamanın hiç değilse bazı ilkelerini belirleyebiliriz (Berger, 1988: 76-77).

Görüntünün basılı olarak elde edilmesi ve hızlıca çoğaltılmasıyla fotoğraf kitle iletişim amacıyla da kullanılmaya başlanmıştır. Basında fotoğrafın kullanımının amacı “[...] metinden çok görüntüye güveni olan okuyucusunu haberdar etmek amacını güder, metni görüntüler. Ayrıca, görüntü, metinden çok daha anlaşılır nitelikte ve anlam yüklüdür. Basın fotoğrafı bir mesajdır. Unutulmaması gereken basın fotoğrafının önce haber sonra görüntü olarak değerlendirilmesidir” (Uğurlu, 2002: 138) şeklinde açıklanmaktadır.

Gelişimini ve değişimini gün geçtikçe sürdüren fotoğrafa, 20. Yüzyılda bir amaç daha eklenmiştir, o da anı fotoğrafçılığıdır. S. Dora şu sözlerle anı fotoğrafçılığını açıklamaktadır:

Bu fotoğraflar gündelik yaşamın hemen hemen her anında rastlanır ve insanlar, fotoğrafın bu popüler kullanımında, en saf halleriyle objektif gülümserler. Aile fotoğrafları, sevgili fotoğrafları, düğün fotoğrafları, tatil fotoğrafları [...] Sanki bu fotoğraflar çekilmese o an yaşanmamış olacaktır. Fotoğraflar yaşanan anın bir

³ <https://www.araguler.com.tr/tr/index.html>

parçasını çekip almaktadır. Bu çekilen anlar ise bir albümün içinde yıllarca saklanır. [...] Ama ne kadar safça çekilmiş olsa bile, bu fotoğraflar da günü geldiğinde birer belge haline dönüşebilmektedir (Dora, 2003: 167-168).

Tüm bu değişme ve gelişmelerle birlikte 21. Yüzyılda fotoğrafın bambaşka bir hal aldığı görülmektedir. Analog makinelerle çekilmiş fotoğrafların yerini, dijital makinelerle çekilmiş fotoğraflar almaktadır. Fotoğraflar artık klasik albümlerde değil, dijital ortamda muhafaza edilmektedir. Bu dijital albümlerse, internetin gündelik hayata girmesiyle birlikte oluşturulmuş paylaşım platformlarında paylaşılmaktadır. Böylece fotoğrafın geleneksel anlamından uzaklaşarak yeni bir anlam kazandığını söylemek mümkün hale gelmiştir.

3.5. Fotoğraf ve Sanat

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren tüm toplumların belirli sanatsal ifade biçimleri ortaya çıkmaktadır. Bu ifadeler toplumların geleneklerinden ve ihtiyaçlarından dolayı ortaya çıkmakta, aynı zamanda tüm bunları yansıtmaktadır. Fotoğraf sanatçısı Gisele Freund bunu şöyle açıklamaktadır “tarihin her anında, dönemin politik özelliğine, düşünme tarzlarına ve zevklerine bağlı olarak farklı sanatsal anlatım biçimleri doğar. Zevk, insan doğasının bilinmeyen yönlerinin açığa çıkması değildir, toplumsal yapıyı belirleyen ve sınırları apaçık çizili olan yaşam koşullarına bağlı olarak biçimlenir” (Freund, 2016: 7).

Sanayi Devrimi ile buhar makinesi, enerji santralleri, patlamalı motorlar, fotoğraf makineleri gibi çeşitli araçlar üretilmiştir. Üretilen bu makineler, çalışan işçilerin kas ve kol gücünün elinden almıştır. Aynı şekilde fotoğraf makinesi de görüntüyü resmetmeyi insanların el gücünden kurtarmıştır. Marx, insanın emeğinin ortadan kaldırılışını *Grundrisse* (Marx, 1979) adlı eserinde “...makine kılığında nesnelleşmiş emek, bizzat emek süreci içerisinde, egemen bir güç olarak canlı emeğin karşısına dikilir” (Marx, 1979: 639) şeklinde açıklamaktadır.

Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce insanlar, bir şeyi, yüzey üzerine resmetmek için ressamların oluşturduğu geleneği kullanmaktadır. Bu geleneğe bağlı kalan insanlar “karanlık kutu (Camera Obscura) ve aydınlık kutu (Camera Lucida) kullanarak” (Kılıç, 2019: 103) yüzey üzerine resmetmektedir. İnsan eliyle yüzeye aktarılan resimler hem çok zaman almaktaydı hem de üzerinde çok fazla çalışmak

gerekmekteydi. Fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle birlikte artık insanlar, tek düğmeye basarak gözün gördüğü her şeyi yüzeye aktarmaya başladılar. Ancak ressamilar ile fotoğrafçılar birbirinden farklı amaçlarla görüntüyü kaydetmektedir. Susan Sontag bunu şunu şu cümleleriyle açıklamaktadır:

Bu, fotoğrafın en şaşıaalı onyıllarını temsil eden 1840'lar ve 1850'lerde (teknolojinin dünyaya bir dizi potansiyel fotoğraf olarak bakmasını sağlayan zihniyetin gün geçtikçe yaygınlaştığı daha sonraki onyıllarda olduğu gibi) çok açık biçimde görülmektedir. Fotoğraf makinesini sanki bir ressam elinden çıkmış görüntülerin bir vasıtası olarak kullanan David Octavius Hill ve Julia Margaret Cameron gibi erken dönem ustalar açısından bile, fotoğraf çekmenin püf noktası, ressamların göttükleri amaçlardan muazzam bir farklılık gösteriyordu. Fotoğraf daha ilk çıkışından itibaren, elden geldiğince çok sayıda konunun yakalanmasını kapsamaktaydı. Oysa resmin hiçbir zaman böylesine kapsayıcı bir hedefi olmamıştı (Sontag, 2011: 7-8).

Fotoğraf ve resmin arasındaki bir diğer farksa resmin biricik oluşudur. Fotoğrafın ortaya çıkışından önce resimler yalnızca sergilendikleri mekânda görülmekteydi. Ancak fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte resim taşınabilir bir hale gelmiştir. Herhangi bir tablo istenildiği kadar çoğaltılmakta ve yine istenilen yerde bulunabilmektedir. Böylece resim biricik olma özelliğini yitirmektedir. Walter Benjamin'in *aura* fikrini temel alan Berger, biriciklik konusunu şu şekilde açıklamaktadır:

Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü (Berger, 2009: 19).

Sergilendiği yerde görülebilen, taşınamayan sanat eserleri, fotoğraftan önce yalnızca maddi olanaklara sahip kişiler tarafından görölme olanağına sahiptir. Fotoğrafla birlikte bu eserler, artık herkes tarafından görünür hale gelmiştir. Ancak "...hiçbir teknik yeniden üretim, sanat eserinin bulunduğu yerin atmosferini..." (Dora, 2003: 121) vermemektedir. Berger, fotoğrafla birlikte eserin yer değiştirmesi durumunu şöyle yorumlamaktadır:

Resim her seyircinin evine girer. Seyircinin evindeki duvar kağıtları, mobilya ve hatıra eşyalarıyla çevrelenir. O ailenin havasına girer. Konuşmalarına konu olur. Kendi anlamını onların anlamına katar. Bu resim aynı anda başka milyonlarca eve de girer, bunların her birinde değişik bir bağlam içinde görülür. Fotoğraf makinesi

aracılığıyla artık resim, seyirciye gitmektedir, seyirci resme değil. Böylelikle resmin anlamı çoğalmaktadır (Berger, 2009: 19-20).

Daguerre'in çektiği ilk fotoğrafın ortaya çıkan görüntüsü de biriciktir. Ancak ilerleyen teknoloji ile fotoğraf makineleri küçülmüş, bir tek negatiften istenildiği kadar görüntü elde etme olanağı sağlanmıştır. Bütün bu gelişmeler “sanayi kapitalizminin gelişmesine paralellik” (Dora, 2003: 122-123) göstermektedir. Kapitalizmle birlikte, Benjamin'in ifadesiyle; sanat eserinin *aurası* ortadan kalkmaktadır. *Aurası* yok olan bir sanat eseri tarihsizleşmektedir. Benjamin bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Auranın ortadan kalkması ve yok olmasıyla birlikte, tüm nesneler tarihsizleşmektedir. Her bakımdan birbirinin aynı nesneler artık. Gelenekleri de yoktur, oluşamamaktadır; sonuçta yaşamın şoklara dönüşmesi karşısında modern insana yardımcı olamamaktadır” (Benjamin, 1995: 153).

Benjamin'in ortaya koyduğu bu tarihsizleştirme konusunu Berger ise şu şekilde açıklamaktadır:

Tarih her zaman belli bir şimdiyle onun geçmişi arasındaki ilişkiyi kurar. Demek ki şimdi'den korkmak eskiyi bulandırmaya yol açıyor. Geçmiş içinde yaşanacak bir şey değildir. Eyleme geçerken içinden bir şeyler çekip çıkarttığımız bir sonuçlar kuyusudur. [...] Geçmişte yapılmış bir sanata 'bakıyorsak' o zaman kendimizi tarihin içine koymuş oluruz. Bu sanatı görmemiz engellendiğinde aslında bizim olan tarihten yoksun bırakılmış oluruz. Bu yoksunluktan kim yarar sağlar? Sonuçta geçmişin sanatı, mutlu azınlığın kendine bir tarih yaratmaya çabasından dolayı bulandırılmaktadır. Bu tarih, geriye bakıldığında yönetici sınıfların oynadığı tarihsel rolü haklı gösterebilir. Böyle bir haklı çıkarmanın çağdaş dilde hiçbir anlamı yoktur. [...] geçmişi bulandırmaktan kaçınmak için (geçmiş aynı ölçüde, sahte Marksçı bulandırmaya da uğrayabilir) öncelikle, şimdi'yle geçmiş arasındaki özel ilişkiyi resimsel imgelere bakarak inceleyelim, Şimdi'yi gereken açıklıkla görebilsek geçmiş üzerine sorulması gereken soruları da sorabiliriz (Berger, 2009: 11-16).

Fotoğraf makinesinin ortaya çıkması, sanat eserinin *aurasını* yok ederken, bir yandan da eserlerin çok sayıda insana ulaşmasını sağlamıştır. Serkan Dora, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji* (Dora, 2003) isimli eserinde bu durumu şu örnek ile açıklamaktadır: “Van Gogh da bazı resimleri fotoğraflar aracılığı ile görmüş ve anlamlandırmıştır. Kardeşine yazdığı mektuplarda, yeniden-üretim resimleri sıklıkla örnek gösterir” (Dora, 2003: 123).

Fotoğraf ve resim arasındaki bir diğer sorunsallaştırma ise, verilen maddi değerdir. Resimlere satış fiyatı üzerinden bakılmaktadır. Aynı zamanda bu resmin

orijinali değil, yeniden üretilmiş olanı yani fotoğrafı orijinal resmin değerinden fiyatlandırılmaktadır. Berger bu konuyu şu şekilde değerlendirmektedir:

Öyleyse, zgn sanat yapıtlarını çevreleyen, aslında onların satış değerine bağlı olan bu yalancı dinsellik havası, fotoğraf makinasının resimleri yeniden canlandırılabilir kılmasından sonra resimlerin yitirdiği şeyin yerini almıştır. Bu dinsellik havasının işlevi zlem uyandırmaktır. Oligarşik, demokrasi dışı bir kültürün sregitmekte olan değerlerinin son boş direnişidir bu. İmge artık biricik, eşsiz olmasa bile sanat nesnesi o şey, gizemlilik katılarak biricik ve eşsiz kılınmalıdır (Berger, 2009: 23).

Fotoğrafın sanayinin gelişimiyle birlikte gerçekleşen gelişimi düşünüldüğünde; fotoğraftan bir sanayi ürünü olarak bahsetmemiz mümkündür. Çünkü fotoğraf makinesi teknik bir araçtır. Fotoğraf, Sanayi Devriminin etkilerinden ayrı şekilde düşünülememektedir. Gelişen makinelerle birlikte, ressamların yanıldıkları ynlerin de ortaya çıkarıldığı görülmektedir. Tarihçi Engin izgen bu konu hakkında şu rneği vermektedir: “1856 yılında Eadweard Muybridge, hazırladığı çok sayıda kamera setiyle atın ayak hareketlerini saptadı. O zamana kadar ressamlar, koşu sırasında atların dört bacağını da gerili biçimde havada tuttuğunu varsayarak resmediyorlardı. Fotoğraf aracılığıyla saptanan görüntüler ressamların yanıldıklarını ortaya çıkardı” (izgen, 1992: 16).

20. yüzyıla girerken dünya çok hızlı bir şekilde değişime uğramıştır. Sömürgecilik faaliyetleri büyük önem kazanmıştır. Avrupa lkelerinin pek çoğu ellerindeki sömürgeleri kaybetmek istememektedir. Hızlanan sömürgecilik faaliyetlerine “İngiltere, Fransa ve Hollanda’nın yanında Almanya, İtalya, Rusya, ABD ve Japonya da katılmışlardır” (Sander, 2012: 201). “Tüm bunların sonucunda yüz binlerce insanın öldüğü iki büyük dünya savaşı yaşanmıştır. Bu savaşlarda ve sonrasında fotoğraf, farklı ideolojiler doğrultusunda önemli ölçüde rol oynamaktadır” (Dora, 2003: 129-130). Fotoğraf zerine tartışmaların da bu dönemde farklı bağlamalarda çeşitlilik gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.



4. WALTER BENJAMIN, ROLAND BARTHES VE PIERRE BOURDIEU ÜZERİNDEN FOTOĞRAFIN SOSYOLOJİK İNCELEMESİ

4.1. Walter Benjamin ve Fotoğraf

Bu çalışmada temel olarak, Walter Benjamin'in, 1931 yılında kaleme almış olduğu *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (Benjamin, 2012) aynı zamanda 1936 yılında yazmış olduğu *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim(Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Benjamin, 2021) adlı makaleleri odağında fotoğraf ile ilgili düşüncelerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Hayatının fotoğrafla kesiştiği noktaları anlamak fotoğrafa dair düşüncelerini anlamamız noktasında önemli ipuçları sunacaktır.

4.1.1. Hayatı

“Walter Benjamin 1892 yılında, Berlin’de doğmuştur. 26 Eylül 1940’ta Fransa-İspanya sınırında, kırk sekiz yaşında intihar etmiştir” (Benjamin, 2015: 11). Benjamin, 1933’te Almanya’yı terk ederek Paris’e yerleşmiştir. Çeşitli dergilerde makale yazdığı bilinen Benjamin 1939 yılında, Alman mülteciler tarafından yayımlanan bir dergide çıkan yazısı nedeniyle Alman vatandaşlığından çıkarılmıştır. “Almanların Fransa’yı işgal etmesi ve Paris’teki evini Gestapo’nun basması üzerine 1940’ta Fransa’nın güneyindeki Port-Bou kentine kaçmış; burada polis tarafından Gestapo’ya teslim edileceğini öğrenince intihar etmiştir” (Benjamin, 2009: 8).

Benjamin’in çocukluk yıllarına denk gelen 1900’lü yılların başında stüdyolarda fotoğraf çekirmek oldukça yaygındır. Benjamin çocukken götürüldüğü fotoğraf stüdyolarında hissettiklerini şu cümleyle açıklamaktadır: “Hades¹’teki gölgeler kurban edilecek hayvanın kanını nasıl arzuluyorsa onlar da benim görüntümü tıpkı öyle arzuluyordu” (Leslie, 2019: 9). Aynı zamanda Benjamin anılarında fotoğraf stüdyolarından şu şekilde söz etmektedir: “iskemleleri ve sehpaları, goblenleri ve şövalyeleriyle bir yandan boudoir’a², bir yandan işkence odasına benzeyen o atölyeler” (Benjamin, 2009: 10).

¹ “Yunan mitolojisinde ölümlere hükmeden yeraltı tanrısıdır” (Worldhistory, 2012).

² “Fransızcada küçük, şık hanım odası” (çev. Tevfik Tufan).

Benjamin'in ergenlikten yetişkinliğe geçiş döneminde, fotoğrafın üretimi de artış göstermektedir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte, daha pratik ve ucuz fotoğraf makineleri üretilmeye başlanmış, ardından rulo filmler icat edilmiştir. "I. Dünya Savaşı öncesinde Almanya'da mikroskop tasarımcısı tarafından Leica fotoğraf makinesinin ilk örnekleri oluşturulmaya başlanmıştır. Savaş bittikten hemen sonra, dünya çapında geliştirilen bu örneklerle birlikte artık kısa aralıklarla 36 poz çekebilen, hızlı makineler üretilmiştir" (Leslie, 2019: 11). Tüm bu teknolojik gelişmelerin ve değişimlerin sonucunda fotoğraf çekmek, artık daha hızlı ve pratik hale gelmiştir. Geliştirilen fotoğraf makineleri sayesinde fotoğrafçının eskisinden daha az efor sarf ederek, daha hızlı fotoğraf çekmesi sağlanmıştır.

"Benjamin fotoğraf çekmemesine rağmen; fotoğrafı çok çeşitli yönleriyle kavrama amacına sadık kalışıyla, içinde bulunduğu zamanı ve mekanı yakından izlemekteydi" (Leslie, 2019: 12). Fotoğrafları gözlemleyerek, bunlarda yakaladığı toplumsal ve estetik değişimlerin anlamlarını analiz etmektedir.

4.1.2. Walter Benjamin ve fotoğrafın kısa tarihi

Walter Benjamin, yazmış olduğu *Fotoğrafın Kısa Tarihi* makalesinde, fotoğrafın icadından, gelişen yeni teknolojilerin olanaklarından, işlevlerinden ve fotoğrafın tarihle olan ilişkisinden bahsetmekte ve tüm bunların sonuçlarını değerlendirmektedir. Fotoğraf, icadının ilk yıllarından itibaren mekanik bir çoğaltma tekniği olarak görülmüştür. Aynı zamanda büyük hızla yayılmıştır. Benjamin, fotoğrafı hem teknik boyutuyla hem de tarihsel bir süreç olarak değerlendirmektedir. Aynı zamanda fotoğrafın, kuramsal olarak ilk defa W. Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihi* adlı çalışmasında incelendiği görülmektedir.

Benjamin'e göre fotoğraf, Leonardo Da Vinci'nin *camera obscura* 'yı icadından beri, birbirinden bağımsız pek çok insan tarafından geliştirilmeye çalışılmıştır. Niepce ve Daguerre'in çalışmaları sonucu görüntü elde edilmiştir. Ancak patent yasasıyla birlikte devlet icada el koymuştur. Bununla birlikte hızla çoğaltılmanın önü açık hale getirilmiştir.

Benjamin resim, fotoğraf, sinema vb. bütün sanat eserlerinin ortaya çıkışını tarihselliğe bağlamaktadır. Ona göre bunların hiçbirini tek başına değerlendirmek

mümkün değildir. Fotoğraf ve tarih arasındaki bağlantıların ortaya koyduğu tüm sorular, Benjamin'in kaleme aldığı diğer yazılarındaki meselelerle de bağlantılıdır. Cadava'ya göre: "Benjamin'in metinlerini ördüğü motif ve temalar ağının, tarih sorunu ile fotoğrafı sorununun kesişmesini kayda geçirmemizi ve yeniden düşünmemizi sağlayacak bir mercekle oluşturduğu söylenebilmektedir" (Cadava, 2008: 20).

Benjamin bu makalesinde, fotoğrafın kaydettiği anı sonsuza kadar saklayabilmesinden bahsetmektedir. Ona göre geçmişte gerçekleştiği bilinen bir anın, tarihe konu olması mümkündür. Bu noktada Benjamin'in fotoğraf ve tarih kavramlarının aynı çizgide ilerlemekte olduğundan bahsetmemiz de mümkündür.

Benjamin için fotoğrafın ilk on yıllık dönemi, fotoğrafın tekniğinin fotoğrafı çekilen varlıkla uyum içinde olduğu dönemdir. Bu açıdan bakılacak olursa Benjamin, bu yeni tekniğin resimlerde yakalanamayan büyümlü bir etki yarattığı fikrini ortaya koyduğu görülmektedir. Benjamin *Fotoğrafın Kısa Tarihi* adlı makalesinde bu etkiyi şöyle açıklamaktadır: "Burada, kameraya baktığında görünenin, göze görünenden daha farklı olduğu bir doğadan bahsedilebilir: Üstelik bu o kadar farklı bir doğadır ki, fotoğraf karesinde, 'oradaki' bir insanın bilinçli bir biçimde ördüğü bir mekan yerine, bilinçsizce şekillenmiş bir mekan görünecektir" (Benjamin, 2012: 11). Benjamin'in burada anlatmak istediği ise, kameraya bakıldığında görünenle, gözle görülen görüntü arasında büyük fark olduğudur. Burada Benjamin fotoğrafı çekenin değil, ona bakanın ne gördüğünü vurgulamaktadır.

Benjamin yukarıda söz ettiği bu büyümlü etkiyi optik bilinçdışı kavramıyla açıklamaktadır.

4.1.3. Optik Bilinçdışı kavramı

Benjamin'in ortaya koyduğu önemli kavramlardan biri olan optik bilinçdışı kavramı, "...zaman ve uzamın araç yardımı ile yeniden yapılanması ve detaylardaki fizyonomik zenginlik ile..." (Hepdinçler & Ayten, 2011: 482) ifade edilmektedir. Burada "zaman ve uzam" olarak bahsedilen kavramlar, aslında fotoğraf makinesinin objektifi yardımıyla yakalanan görüntüleri açıklamak için kullanılmıştır. Fotoğrafın, en ince detayları gözler önüne serdiği tüm dış görünüş özelliklerini de fizyonomik

zenginlik olarak adlandırmaktadır. Bu kavramla Benjamin, fotoğrafla birlikte insanların saniyeler içinde an'ı durdurarak kaydetmesinin, insanlarda daha önce deneyimlemedikleri bir farkındalık yarattığını söylemektedir. Kendisi bu durumu optik bilinçdışı olarak isimlendirmektedir. Benjamin, optik bilinçdışı kavramını psikanalize benzetmektedir:

Kameraya baktığında görünenin, göze görünenden daha farklı olduğu bir doğadan bahsedilebilir... İnsanların nasıl yürüdüğünü -en kaba haliyle bile anlatmak kolayca mümkün iken, bir kişinin attığı her adımda saniye saniye hangi pozisyonda olduğu konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Oysa fotoğraf, zaman geçişleri ve mercek büyütme gibi yollarla bu tür bir bilginin edilmesini sağlayabilir. İnsan, nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de bu görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir (Hıdıroğlu ve Buçan, 2015: 5).

Benjamin, yeni teknolojilerin kendilerinde var olan potansiyelini açıklarken, büyücülerin ve cerrahların çalışma biçimlerini örnek vermektedir. Kameranin konumlandığı noktayı cerrahın hasta karşısındaki konumuna benzetmektedir. Aynı şekilde tedavi veren bir büyücü ile hasta arasında da doğal bir mesafe bulunmaktadır. Ancak cerrah ve büyücü arasında bir fark vardır. Cerrah, büyücüden farklı olarak hastaya yalnızca insan olarak değil, neşter ile açabileceği bir vücut olarak bakmaktadır. “Böylece Benjamin büyücülerin ve cerrahların arasındaki ilişkinin, ressam ile kameraman arasındaki ilişkiye benzediğini söylemektedir. Ressam çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer” (Benjamin,2021: 69).

Fotoğraf makinesi, gözün güçsüzlüğünü aşmaktadır. Mikroskop ve teleskop gibi fotoğraf makinesi de gözün güçsüzlüğünü aşarak ayrıntıları gösteren cihazlardır. Aynı zamanda bu ayrıntılar, bir yağlı boya resmin veremeyeceği ayrıntılardır. Ancak fotoğraf makinesinin tüm bunlardan farklı olarak görünür kıldığı şeyler doğaya dair görüntülerden ziyade, insanlık sorunlarıdır. Savaşlar, mülteciler, işçiler, doğal afetler, ırkçılık, yoksulluk, şiddet, sömürü vb. konuları işlemektedir. Benjamin, gelişen yeni teknolojilerle birlikte: “...maddenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır” demektedir (Benjamin, 2021: 72). Benjamin burada fotoğraf ve sosyolojinin ortak noktalarına değinmektedir. Nasıl ki sosyoloji insan ve toplum ilişkilerini, toplumsal kurumların işleyişini, sosyal davranışları inceliyorsa, fotoğrafta

klasik anlamda manzara veya portre çekme aracı olmaktan çıkmıştır. Fotoğraf artık toplumsal sorunları görünür hale getirmeye yardımcı bir araç haline gelmiştir. Benjamin toplumsal değişimlerde sanata görevler yüklemiş “fotoğrafa özgü üstün yön, toplumsal ilişkiler ağına saplanıp kalmış insan öznesini var etmesidir” (Krauss, 2013: 43) şeklinde yorumlamıştır.

Benjamin, fotoğraf makinesinin gösterdiği her şeyin bir ifşa olduğunu belirtmektedir. Susan Sontag bunu şu cümlesiyle açıklamaktadır: “Fotografik bakışla bir şeyi, herhangi bir şeyi göstermek, onun gizli kalmış olduğunu gözler önüne sermek demektir” (Sontag, 2008: 144-145). Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak; fotografik bakış, gösterilenin optik bilinçdışı alanından çıkarılması demektir.

Benjamin, *optik bilinçdışı* kavramından hemen sonra fotoğrafı, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde açıkladığı *aura* kavramı çerçevesinde incelemektedir.

4.1.4. Fotoğraf ve yeniden üretim çağında sanat eseri

Bu bölümde Benjamin’in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde bahsettiği *aura* kavramı çerçevesinde fotoğraf ve yeniden üretimin eserler üzerindeki etkisi ele alınacaktır.

İcadından beri fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda çok sayıda tartışmalar yaşanmıştır. Lenoir’e göre “Sanat yapıtı, içinde doğduğu koşullardan bağımsız değildir, dolayısıyla sanat yapıtını tarihsel bir çözümlemenin dışında anlamaya olanak yoktur. Sanat yapıtının dönemlere göre değişen işlevini Benjamin, mekanik bulgulamalara bağlarken toplumsal dönüşümleri de göz ardı etmemiştir” (Lenoir, 2003: 106-113). Fotoğrafın icadıyla birlikte sanat eserinin değerinin ne şekilde değiştirdiğini, toplumun sanat eserine bakışını ele alan Benjamin’e göre ise asıl sorun “yeniden üretimle birlikte fotoğrafın icadının sanatın bütün doğasını esastan değiştirip değiştirmediği” (Benjamin, 2012: 48) şeklindedir. “Benjamin için sanat eserleri, fotoğraftan önce de yeniden üretilmekteydi. Ancak bu durum, ustaların eserlerinin taklit edilmesiyle gerçekleşmekteydi” (Benjamin, 2021: 21). Bunun sonucunda ise, resmin gerçek sahibi daha fazla tanınmaktaydı. Teknik araçlarla birlikte yeniden üretim yapılarak yeni bir süreç başlatılmıştır. Bu süreç Benjamin için uzun

sürede gerçekleşmiş, ancak zaman geçtikçe yoğunlaşmış bir gelişim sergilemiştir. Benjamin *Pasajlar* (Benjamin, 2021) adlı eserinde bu gelişimi “Yunanlıların sikke üretimi şekillerinden yola çıkarak açıklamaktadır. Ardından tahta baskı ve litografiyle birlikte, gelişen baskı tekniklerinin geliştirilmesi ve fotoğraf tekniğinin ortaya çıkmasıyla açıklamaktadır” (Benjamin, 2021: 52-53).

Resim ile fotoğraf sanatı arasındaki değer farkı, Benjamin için büyük önem taşımaktadır. Benjamin’e göre resim ve fotoğrafı birbirinden ayıran en önemli koşul biricik olma durumudur. Resim, “biricik oluşuyla bu koşulu sağlarken; fotoğraf çok sayıda baskısıyla birlikte artık kitlesel bir araç halini almaktadır” (Benjamin, 2015). Resimde belirleyici bir rol oynayan orijinal ve silüet ayrımı, fotoğrafta etkili değildir. Birden fazla kopyanın üretilmesi, fotoğrafın biricik olma durumunu ortadan kaldırmaktadır.

Benjamin, sanat eserlerini farklı düzlemlerde alımlar ve onlara farklı düzlemlerde değer biçmektedir. Benjamin bu değerleri şu şekilde ayırmaktadır “birbirinin zıt kutbu olan iki tip öne çıkar; birincisinde, vurgu serin kült değerine yapılı iken, diğerinde eserin sergilenme değeri vurgulanmaktadır (Benjamin, 2012: 58). Benjamin’in kült değer olarak vurguladığı şey şudur: sanat eserinin değerini belirleyen şey onun biricikliğidir. Yani bir eserin kopyası, onun değerini kaybetmesine neden olmaktadır. Sergileme değeri ise; teknik imkanlarla çoğaltılabilir hale gelmiş sanat eserinin kitlelere, farklı yer ve zamanlarda ulaştırılabilir olmasıdır. Yeni teknik aracılığıyla hızlı ve seri üretilebilen fotoğraf, resmin kült değerine gölge düşürmektedir. Daha önceleri aynı anda yalnızca bir mekânda sergilenen eserler, fotoğrafın icadıyla birlikte aynı anda farklı mekanlarda bulunabilir hale gelmiştir. Bu yüzden Benjamin fotoğrafı, sanat eserlerinin biricikliğini yok ettiği yönünde eleştirmektedir. Benjamin makalesinde fotoğrafın sergileme değerinin, sanat eserinin kült değerini ortadan kaldırmaya çalışmakta olduğundan bahsetmektedir. Ancak, kült değer kendisini insan çehresinde göstermektedir. Bu noktada Benjamin, fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemde, portre çekimlerine odaklanmış olmasının tesadüf olmadığından bahsetmektedir. Benjamin kült değer için “uzakta olan ya da ölmüş bulunan sevilen kişilerin hatıralarının canlı tutulması, resmin kült değerine son bir sığınak sağlar” demektedir (Benjamin, 2021: 60). Benjamin, teknik araçlarla yeniden

Üretim ağı sanatı, klte dayalı olan temelinden koparmaktadır. Böylece sanat, “zerk olma görünümünü de ebediyen kaybetmiş” olmaktadır (Benjamin, 2021: 61). Benjamin, gözlemlediği bu hızlı gelişmeler karşısında, sanat eserinin kopyalanarak çoğaltılmasında eksik bir taraf görmektedir. Benjamin’e göre biricik olma halini John Berger şu cmlerle açıklamaktadır:

Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü (Berger, 2009: 19).

İlk fotoğraf çekildiğinde, ortaya çıkan görüntü biriciktir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, tek bir negatiften, çok fazla sayıda yeni kopya elde edilmeye başlanmaktadır. Bu durum da kitlesel fotoğraf üretiminin başlangıcı sayılmaktadır. Benjamin sanat eserinin bu biricikliğini *aura* kavramı ile açıklamaktadır. Ona göre *auranın* tanımı “ne denli yakınımda bulunursa bulunsun, bir uzaklığın biricik niteliğini taşıyan görüngüsü” (Benjamin, 2021: 56) şeklindedir. Bir eserin *aurası*, kendisine ne derece yakınılaşılırsa yakınılaşılmış olsun o esere olan uzaklığı bildirmektedir. Yani *aura* esere etrafında olan diğer her şeyle mesafe koymasına sebep veren bir alan yaratmaktadır. Bu alanın da her yapıt için kendine has olduğunu söylemek mümkündür. Böylece *aura* ile kastedilen şeyin “yapıtın kendine özgü varlığı, zaman ve mekandaki eşsizliği, biricikliği ve yapıtın hakikiliği” (Yorgun, 2020: 51) olduğu şeklinde açıklanması mümkündür.

Sanat eserleri ancak ve ancak zamansal ve mekânsal olarak biricik olduklarında tarihe tanıklık etmektedirler. Benjamin için bu biricikliği de sağlayan şey *auradır*. Benjamin’e göre *auranın* (*halenin*) ortadan kalkması “sanat eserinin tarihsizleşmesi anlamına” gelmektedir (Dora, 2003: 122). Benjamin bunu şu cmlerle açıklamaktadır: “Halenin (*auranın*) ortadan kalkması ve yok olmasıyla birlikte, tüm nesneler tarihsizleşmektedir. Her bakımdan birbirinin aynıdır nesneler artık. Gelenekleri de yoktur, oluşmamaktadır; sonuçta, yaşamın şoklara dönüşmesi karşısında modern insana yardımcı olamamaktadır” (Benjamin, 2015: 152).

Fotoğraf makinesi, kopya ile sanat eserlerini çoğaltarak onun *aurasını* yok etmektedir. Ancak diğer taraftan da sanat eserlerinin çok sayıda kişi tarafından görülmesine de olanak tanımaktadır. Araştırmacı Serkan Dora'dan edindiğimiz bilgiye göre: “Van Gogh’un da bazı resimleri fotoğraflar aracılığı ile gördüğünü ve anlamlandırdığını, kardeşine yazdığı mektuplarda belirttiğini örnek göstermek mümkündür” (Dora, 2003:152). Böylece Benjamin’in eleştirilerinin aksine yeniden üretimin sanat eserlerinin daha fazla sayıda insan tarafından görülmesine yaradığını, bu sayede daha fazla değer kazandığını söylemek mümkündür. Benjamin’in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* isimli makalesinde üretim tekniklerinin gelişimi ve değişimi ile sanat eserlerine erişilebilirliğin yarattığı sorunlar, sanat eseri ve ona bakan arasında gerçekleşen ilişki *aura* kavramı ile açıklanmaktadır.

4.1.5. Aura (Hale) kavramı

Walter Benjamin, sanat eserinin sahip olduğu, dışa vurduğu enerjiyi *aura(hale)* kavramıyla açıklamaktadır. Benjamin *aura*’yı iki şekilde tanımlamaktadır. İlk tanım: “kutsal tanrıların egemen olduğu ve mitin güçlü bir şekilde kendini hissettirdiği atmosferin üst katmanlarındaki bulut olarak” (Su, 2007: 233) *auraya* karşılık gelmektedir. İkincisinde ise, “nesneleri engelleyip gerçekliğin yüzünü gizleyen yeryüzündeki sis olarak” tanımlanmaktadır. Benjamin için *aura* kavramı her zaman sis, bulut vb. kavramlarla imgelenmektedir. Bu noktada Benjamin, sanatta meydana gelen değişimi, sadece *auranın* durumuyla bağlı olarak zihninde canlandırmaktadır. Ona göre *aura*; biricik, saygın bir nesne etrafında çoğalmaktadır. Aksi takdirde, nesneden kaldırılmaktadır.

Benjamin için bir sanat eseri, *auraya* sahip oluşuyla birlikte değer kazanmaktadır. Bu düşüncenin bir sonucu olarak Benjamin, teknik araçlarla üretilen sanat eserlerinin *auraya* sahip olmadığını ve eksik olduğunu söylemektedir. Benjamin’e göre “özgün olanda biriciklik ve kalıcılık birbirine sıkı sıkıya bağlıyken, yeniden üretilen, yani çoğaltılabilen fotoğrafta ise geçicilik ve çoğaltılabilirlik iç içe geçmiştir” (Kılıç, 2019: 108). Benjamin’in bakış açısına göre modernleşme çağında her şey sıradanlaşmaktadır. Endüstri devrimi ve kapitalizmin etkileri, seri üretime geçilmesinde büyük rol oynamaktadır. Fotoğraf açısından üzerinde durmamız

gereken nokta ise, fotoğrafın da yeniden üretilebilir oluşudur. Fotoğraf da diğer tüm nesneler gibi hızla gelişen üretim kaynakları ve teknoloji ile birlikte tüketim nesnesi haline gelmiştir. İstenildiği kadar kopyası alınabilen fotoğraf, alınıp-satılabilen bir nesneye dönüşmüştür. Benjamin'e göre bu özellik, fotoğrafı biriciklikten uzaklaştırmaktadır. Böylece fotoğraf *aurasını* kaybetmektedir.

Benjamin'e göre, yeniden üretilmiş bir eser, gerçek bir sanat eserinin sahip olduğu *auraya* sahip değildir. Benjamin bu durumu şu ifadeyle açıklamaktadır: “En etkin düzeydeki yeniden- üretimde bile eksik olan bir yan vardır. Sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı – başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı” (Benjamin, 2021: 45-76). Benjamin'e göre bu şekilde yeniden üretilmiş bir eser, gerçek bir sanat eserinin sahip olduğu *auraya* sahip değildir. Ona göre; “Sanat eserini gerçek yapan şey tekil olmasıdır. Yani özgün biçimde, tek olarak üretilen sanat eseri biricik ve burada olan olacaktır” (Benjamin, 2012: 53).

Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri adlı makalesinde “özgün yapıtın şimdi ve buradallığı, o yapıtın hakikiliğı kavramını oluşturur” (Benjamin, 2021: 57) diyen Benjamin, zaman ve mekan kavramlarının, fotoğrafın hakikati açısından önemini belirtmektedir. Ona göre bir eserin aynı anda birden fazla yerde bulunması, eserin değerini yitirmesine sebep olmaktadır.

Benjamin için sanat eserini yalnızca meta olarak görmek mümkün değildir. Ona göre *aurayı* “yalnızca biriciklik yönünden ele almak da” yanlıştır (Benjamin, 2012: 52-53). O, bakış ve mesafe gibi kavramları da kullanarak *aurayı* açıklamaktadır. Benjamin, sanat eserine bakan kişinin bakışının nesneye yeni bir bakış açısıyla değer kazandırabileceğini düşünmektedir. Onun için, sanat eseri ile ona bakan arasında bir mesafe varsa, bu durum sanat eserinin *aurası* olduğunu göstermektedir. Bu noktada, böyle bir eserin, hakiki bir eser olduğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla, uzaklığın artması ya da azalması sanat eserinin *aurasının* var olup olmadığını ortaya koymaktadır. Hızlı ve seri üretim biçimiyle birlikte, bakan ve eser arasındaki bu mesafe ortadan kalkmıştır. Bu durumda, bu türden eserler için bir *auranın* varlığından söz etmek mümkün değildir. Çünkü, sanat eseri artık biricikliğini yitirmiş, kitlesel bir varlık haline gelmiştir.

Sanat eserinin *aurasının* kaybolmasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi tümüyle değişime uğramıştır. Sanat, artık gelenekler üzerinde değil, politika temeline oturtulmaktadır. Örneğin; geçmişte müzik sadece kiliselerin ayinleri sırasında kullanılan eserlerdir. Gelişen teknolojiyle birlikte müzik, yalnızca kiliselerin ayin sırasında kullandıkları eserler olmaktan kurtulmuştur. Artık evlerde de tek düğmeye basılarak dinlenilir hale gelmiştir. Bu bağlamda Benjamin için sanat eserinin tekrar çoğaltılmasıyla birlikte daha fazla insana ulaşması bir tür demokratikleşme hareketi olarak nitelendirilmektedir. Ancak tüm bu gelişmelerle birlikte artık sanat eserleri biricik ve tek olmadığından kutsallığını kaybetmiştir. Kopyayla birlikte, kutsallığını kaybeden eserler, yalnızca sergilenme değeri kazanmıştır. Benjamin bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Artık, eserin kendisi değil, eser ile ona bakan arasındaki ilişki önemlidir. Nicelik, niteliksel dönüşümü getirmiştir” (Benjamin, 2021: 144). Daha önceleri yalnızca belli bir grup insanın ulaşabildiği sanat eserleri, çoğaltılarak her gruptan insanın ulaşabileceği bir şey haline gelmiştir. Bu bakımdan da toplumdaki sanat algısının değişip dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Benjamin, “*aurası* olan ve biriciklik niteliği taşıyan kült nesneyi geçmişte kalmış bir olgu olarak konumlandırır; bunun ardından gerçeği sergilemek için *auranın* erimesi olgusu gelir” (Su, 2007: 234). Eskiden çoğaltılması mümkün olmayan sanat eserinin, fotoğrafla birlikte çoğaltılması ve her an her yerde sergilenebilir olması eserde *aura* yitimine yol açmaktadır.

4.1.6. *Auranın* yitimi

Benjamin’e göre, “yeniden üretimi sağlayan bütün teknikler, üretilen eseri gelenekten kurtarmaktadır (Benjamin, 2021: 54)”. Geleneğin alanından kurtulan eserin biricikliği kaybolmakta ve kitlesel bir anlam kazanmaktadır. Sanat eserinin yeniden üretilebilirliği, onun algılanış, üretim vb. biçimlerini değiştirmektedir. Bu değişimlerin sonucu olarak, sanat eserinin kitlelere ulaşımı kolaylaşmaktadır. Benjamin, sanat eserinin belirli bir şimdilik ve burada’lıktan (başka bir deyişle “biricik” olma durumundan) kurtulmasıyla birlikte kitleler için ulaşılabilir olmasından söz etmektedir. Böylece sanat eseri herkes için erişilebilir hale gelmektedir. Bu da Benjamin için sanatın demokratikleşmesini ifade etmektedir.

Sanat eserinin kitlesel bir hale gelmiş olması, yalnızca tüm insanların erişimine sunulması bakımından niceliksel olarak değil, aynı zamanda nitelik açısından da bir değişim meydana getirmektedir. Benjamin için bir *auraya* sahip olan ve biriciklik özelliği taşıyan sanatın kült değeri geçmişte kalmıştır. Ona göre sanat eserinin sergilenmek amacı güdülerek, fotoğrafla çoğaltılması auranın eridiğini göstermektedir. *Aurası* kaybolmuş sanat eseri kült değerini de yitirmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte hızlı üretim yapan makineler icat edilmiştir. Bu makinelerle birlikte insanların da algılama biçimleri değişiklik göstermiştir. Benjamin'e göre "modern dönem yaygınlaşan meta fetişizmi ile hayatımızı şoklara dönüştürmekte; geleneksel yaşam biçimini yıkıp yok etmektedir" (Oskay, 2015: 145). Benjamin'e göre sanat eserinin, geleneksel temelden kopuyor olması bir çöküşe işaret etmektedir. Benjamin bu durumu *auranın yitimi* olarak ifade etmektedir.

Benjamin bu çöküşü iki nedene dayandırmaktadır: "Birincisi, kitlelerin, nesneleri mekânsal anlamda ve "insani açıdan" yakınlaştırmaya yönelik sonsuz arzusu, ikincisi ise söz konusu biricikliği çoğaltım yoluyla yok etmek konusundaki isteği" (Benjamin, 2021: 57). Benjamin'e göre *auranın* en önemli özelliği, onun biricik oluşudur. Bundan dolayı herkes ona ulaşamamakta ve o, her an her yerde sergilenememektedir. Ancak teknik gelişmelerle birlikte, kopyaların artması, sanat eserinin biriciklik özelliğini elinden almaktadır. Bunun sonucunda *aura* çöküşe ve yitime uğramaktadır. *Auranın* biriciklik özelliği yerini, kitlelere ulaşabilmesiyle birlikte her an ve her yerde bulunabilirliğe bırakmaktadır. Benjamin *auranın* yitimini *Tek Yön* isimli eserinde "nesnelerdeki sıcaklık kayboluyor" (Benjamin, 1999) şeklinde belirtmektedir. Sanat eserlerinin çoğaltılmasıyla birlikte biricik olma özellikleri yani eserin *aurası* yitip gitmektedir. Benjamin'e göre *auranın* yitirilmesiyle birlikte, *auraya* özgü olan parlaklık yerini karanlığa bırakmakta ve yine ona ait olan sıcaklık soğumaya dönüşmektedir.

4.2. Roland Barthes

Bu bölümde Roland Barthes'ın 1980 yılında kaleme aldığı *Camera Lucida* (Barthes, 2016) adlı eserinde açıkladığı, *studium* ve *punctum* kavramları, fotoğrafın

tarihselliği ve annesinin ölümü üzerine incelediği *Kış Bahçesi*³ adlı fotoğraf üzerine açıklamaları incelenecektir.

4.2.1. Hayatı

Roland Barthes 12 Kasım 1915 yılında Fransa’da dünyaya gelmiştir. Paris Üniversitesi’nde öğrenim gören Barthes, “1939 yılında klasik edebiyat ve 1943 yılında ise filoloji diploması almıştır. 1952-59 yılları arasında Centre National de la Recherche Scientifique’de çalışmıştır ve hemen ardından Ecole Pratique des Hautes Etudes’e atanmıştır. 1976 yılında College de France’da göstergebilim kürsüsüne sahip ilk kişi olmuştur” (Britannica, 2022). “Klasik yazın üzerine incelemelerden, göstergebilim kuramına katkıda bulunan yapıtlara uzanan çok geniş bir alanda ürünler vermiştir. CNRS’de (Ulusal Araştırmalar Merkezi) araştırmacı olarak bulunmuştur” (Barthes, 1996). Çeşitli konularda denemeler yazmış, görüşleriyle J.Lacan, M.Focault, Jacques Derrida gibi önemli isimleri etkilemiş olan Barthes hakkında Göstergebilimci Mehmet Rifat şunları söylemiştir: “Yapıtlarıyla, konuşmalarıyla, College de France’daki dersleriyle, yönettiği seminerlerle, çektiği fotoğraflarla, yazdığı önsöz ve sunuş yazılarıyla, bir filmde oynadığı çok kısa Tackeray rolüyle, annesine olan tutkusuyla, çok yönlü, duyarlı ve sevecen yaklaşımıyla, başka dile çevrilmeyi pek istemeyen anlatımıyla, hem modern hem de klasik oluşuyla, yabancı dillere ve yabancı yazarlara kapallığıyla, sürekli dönüşüm geçiren düşünce çizgisiyle, yazı dil, metin tutkusuyla ve de ölümüyle son kırk yılın yazarlarını, yayıncılarını ve okurlarını derinden etkilemiş “benzersiz özne” dir Barthes” (Rifat, 2013: 181) “Barthes, kendisine bir otomobilin çarpması sonucunda ağır yaralanarak, 1980 yılında, 64 yaşında ölmüştür⁴” (Britannica, 2022).

4.2.2.Barthes ve fotoğraf

Barthes, dönem olarak kendinden önce gelen Walter Benjamin’in aksine, fotoğrafı açıklamak için teknik ve teknolojik gelişmeler yerine, fotoğrafa bakarı yani okuyucuyu merkeze koymaktadır. (Barthes, 2016: 21-25) Roland Barthes, Camera

³ Camera Lucida adlı eserinde bahsi geçen fotoğraf.

⁴ Barthes’in hayatı hakkındaki bilgiler <https://www.britannica.com/biography/Roland-Gerard-Barthes> adresinden elde edilmiş olup, tarafımdan çevrilmiştir.

Lucida (Barthes, 2016) adlı eserinin ilk bölümünde fotoğrafa olan ilgisinin başlangıç hikayesini şu sözleriyle açıklamaktadır:

Uzun zaman önce bir gün, Napolyon'un küçük kardeşi Jerome 'un 1852'de çekilmiş bir fotoğrafı geçmişti elime. Ve bu güne dek hiç dindiremediğim bir şaşkınlıkla şunu fark etmiştim o zaman: "Ben imparatora bakan gözlere bakıyorum." Ancak hiç kimse paylaşır ve anlar görünmediğinden (yaşam bu küçük yalnızlık darbelerinden oluşur), unutmuştum bunu (Barthes, 2016: 15).

Daha sonraları fotoğrafa karşı olan ilgisinin daha kültürel bir yöne döndüğünden bahseden Barthes için fotoğraf, bir tutku haline gelmektedir. Ancak bu tutkudan kastettiği, gelişen teknoloji, hızlı üretim ve bununla birlikte fotoğrafın hızlı yayılması değildir. Barthes, fotoğrafın kendi içinde ne olduğunu, hangi temel özelliklere sahip olduğunu bilmeyi istemektedir. Barthes bu tutkusunu şu cümleyle açıklamaktadır: "Fotoğraf üzerine yazma tutkumun açığa çıkardığı bu karmaşa ve ikilem, aslında sürekli olarak çektiğim bir sıkıntıyla ilişkiliydi: biri anlatımcı, diğeri eleştirel iki dil arasında savrulan bir özne olmanın sıkıntısı" (Barthes, 2016). Burada Barthes'ın sıkıntı olarak anlatmak istediği şey fotoğraf hakkında yazmanın zorluğudur. Barthes fotoğrafın sadece teknik açıdan, tarihi açıdan veya sadece toplumbilimsel açıdan incelenmesine karşı çıkmaktadır. Tüm bunların yanında onun fotoğrafta aradığı şey; duygularını harekete geçirecek bir şeyler yakalamaktır. Bunu yaparken de toplumbilim, göstergebilim ve psikoloji biliminin incelediği ruh çözümlemeleri üzerine yazılmış tezlerden faydalanmaktadır. Ancak bütün bunlar Barthes için yeterli değildir. Onun zihnini sürekli olarak "neden bir biçimde, her nesne için yeni bir bilim olmasın?" (Barthes, 2016: 20) sorusu meşgul etmektedir. Barthes, tüm bu çalışmalarının sonunda kendini "fotoğraf" ın aracısı saymaya" (Barthes, 2016: 20) karar vermiştir.

Barthes, fotografik bilginin ölçüsünün kendisi olduğunu savunmaktadır. Ona göre fotoğrafı algılamak ancak ve ancak birey olarak mümkündür. Bunu "Bedenim Fotoğraf hakkında ne biliyordu? Fotoğraf'ın üç değişik uygulamanın (ya da üç değişik duygunun, niyetin) nesnesi olduğunu gözlemlemiştim: yapmak, maruz kalmak ve bakmak" (Barthes, 2016: 16) şeklinde üç farklı kategoriye ayırmaktadır. Barthes'ın "yapmak" olarak bahsettiği kategorinin karşılığında fotoğrafçı, yani fotoğrafı çeken kişi bulunmaktadır. İkinci olarak, "maruz kalmak" kategorisini ise izleyici yani

fotoğrafa bakan kişi olarak açıklamaktadır. Son olarak Barthes, fotoğrafı çekilen nesne veya canlıyı hedef, gönderge veya *Tayf* olarak nitelendirmektedir. Barthes’a göre tüm bu kavramlar nesnenin yaydığı görüntülerin hepsidir. Camera Lucida’da Barthes, *Tayf* sözcüğünün kullanımını “kökeni bakımından “görünüm”le ilişkili olduğu gibi, ona bir de Fotoğraf’ta bulunan korkunç bir şeyi ekler: “ölmüşlerin dönüşünü” (Barthes, 2016: 21).

Barthes açıkladığı bu üç uygulamadan biri olan fotoğrafçıyı, fotoğrafı işleten olarak adlandırdığı konuma kendisini koymamaktadır. Çünkü kendisini fotoğrafçı olarak tanımlamamaktadır. Barthes neden fotoğraf çekmediğini şu sözlerle açıklamaktadır: “Ben bir fotoğrafçı değilim. Amatör bile değilim: bunun için çok sabırsızım: ürettiğimi hemen görmeliyim ben” (Barthes, 2016: 21). Buradan hareketle, Barthes yalnızca iki kategoriye deneyimlediğini söylemektedir. Bunlardan biri gözlenen, diğeri ise gözleyen öznelerin deneyimleridir. Yani fotoğrafı çekilen ve fotoğrafa bakan kişi olarak.

Barthes kendisinin fotoğrafta aradığı şeyin ölüm olduğunu söylemektedir. Kendisi bunu “eninde sonunda benim fotoğrafımda aradığım (ona bakışımı belirleyen “niyet”) Ölüm’dür: Ölüm, o fotoğrafın *eidos*⁵’udur” (Barthes, 2016: 27) şeklinde açıklamaktadır. Ona göre, fotoğrafı çekilen kişi öznenen nesneye dönüşmektedir. Bu dönüşümü bir çeşit ölüm olarak tanımlayan Barthes için fotoğrafı çekilen kişi bir hayalet haline gelmektedir. Barthes fotoğrafı çekilen öznenin ölerken, nesne haline dönüşümünün fotoğrafa bakanlar ile mümkün olduğunu söylemektedir. Bunu şöyle açıklar: “bütün görüntü, yani kişinin Ölüm’ü haline geldiğimdir; ötekiler -Öteki- beni benden yoksun bırakmaz, beni vahşice bir nesneye dönüştürürler” (Barthes, 2016: 26). Barthes bu açıklamasının hemen ardından, fotoğrafçının görmeyi sağlayan organının gözü değil, deklanşöre basan olduğunu ve fotoğraf makinelerinin sesini “zamanın sesi” (Barthes, 2016: 27) olarak tanımlamaktadır. Barthes zamanın sesi olarak tanımladığı makine sesini şu sözleriyle açıklamaktadır:

Bana kalırsa Fotoğrafçı’nın organı gözü değil (ki bu beni korkutur), parmağıdır: makinenin tetiğine ve plakaların metalik hareketine (makinede hala böyle şeyler

⁵ “Eidos kelimesi, Antik Yunanca’da görüntü, görünüş, şekil, form, biçim biçimlendirici doğa, tür, tip, idea (fikir, düşünce, tasavvur) anlamına gelmektedir” (Peters, 2004: 84).

varsa eğer) bağı olan şey. Poz'un öldürücü katmanını yırtıveren bu metalik sesleri neredeyse şehvetle, Fotoğraf'ta tutkumun takıldığı asıl -ve tek- şeylermişçesine seviyorum. Zamanın sesi benim için hüznü değildir: çanları, saatleri severim -anımsadığım kadarıyla fotoğraf aletleri önceleri ince marangozluk ve hassas mekanizma tekniklerine bağlıydı: kısacası fotoğraf makineleri görmenin saatleriydi; kim bilir belki de içimdeki çok yaşlı biri fotoğraf mekanizmasında hala ağacın o yaşayan sesini duyuyordur (Barthes, 2016: 27).

Barthes'ın fotoğrafta aradığı bu ölüm niyetini açıklamak için kullandığı iki kavram vardır: *studium* ve *punctum*.

4.2.3. *Studium* ve *Punctum*

Barthes'a göre bir fotoğrafın varlığından söz edebilmemiz için öncelikli olarak, yaşayanın ölerək bir nesne halini alması gerekmektedir. Barthes, *Camera Lucida* adlı eserinde bunu şöyle açıklamaktadır: “Fotoğraf”ın sonsuza dek kopyalandığı şey aslında yalnızca bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenmeyecek olanı, mekanik olarak yineler Fotoğraf” (Barthes, 2016: 16). Barthes bu ölüm halini şu sözleriyle açıklamaktadır: “fotoğraf benim ne özne ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne olduğum o gizli anı temsil eder: o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım: tam anlamıyla bir hayalet haline gelirim (Barthes, 2016: 26). Barthes, fotoğrafa ait bir canlılığın bulunmadığını eylemlilik hakkının fotoğrafa bakan kişide olduğunu belirtmektedir. Fotoğrafa bakan kişinin, bu hareketliliği de *studium* ve *punctum* kavramları üzerinden değerlendirilmektedir.

Barthes, Fransızca'da açıklamak istediği kavramı karşılayan bir kelime olmadığından yakınmaktadır. Bu yokluğu, Latince bir kelime olan *studium* ile doldurmaktadır. Barthes *studium* kavramını “...bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme...” (Barthes, 2016) şeklinde tanımlamaktadır. *Camera Lucida* adlı eserinde Barthes *studium* kavramını tanımlarken farklı ifadeler kullanmaktadır. Barthes'ın kullandığı ifadeleri şöyle özetlenebilmektedir:

- Bilgi ve kültürün uzantısı olarak,
- Ayaklanmalar, harap sokaklar, cesetler ve bunların neden olduğu hüzn,
- Ortalama duygulanımların sonucunda hissedilen,

- Kesinliğı olmayan, belirsiz tutarsız tat ve bu tatla birlikte gelen heves,
- Fotoğrafçının niyetiyle karşı karşıya gelip, o niyetleri tartışma; görüşleri kabul ya da reddedilse bile sonuçlarda uyum içinde olunan,
- Fotoğrafın çekildiğı mekanın gerçekliğini ortaya koyarak izleyiciyi uzlaşmaya teşvik eden bilgilendirme, temsil, gösterme, şaşırtma ve ilgiyi harekete geçirme gibi işlevleri olan,
- Fotoğrafa bakanın gerçek acı veya sevincinden ziyade, onun duruma karşı farkındalığını sağlamak ve fotoğrafa bakan kişiyi hoşnut etmek.

Yukarıda sıralanan Barthes'ın *studium* tanımlarıyla fotoğraf ve izleyicisi arasındaki ilişki gösterilmektedir. *Studium*, nesne ile ona bakan arasındaki bağlantıyı açıklamaktadır. Barthes bu bağlantıdan şu şekilde söz etmektedir:

Studium tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/sevmem. Studium âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; 'idare eder' bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara, ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir (Barthes, 2016: 41).

Barthes için *studium* olarak tanımladığı bu bağlantının, ancak kültür, tarih kavramları üzerinden kurulması mümkündür. Barthes bunu şöyle açıklamaktadır: "...çünkü (*studium*'un geldiğı) kültür, yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşmadır" (Barthes, 2016: 41). Bu açıklamadan hareketle *studium* kavramının fotoğraftaki mitleri okumak olduğundan söz etmemiz mümkündür.

Mit kavramını, Tarihçi John Fiske şöyle tanımlamaktadır: "mitler, en temel ifade ile bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın görünümelerini açıklamasını ya da anlamasını sağlayan öykülerdir" (Fiske, 1996: 84). Barthes için fotoğraf tehlikelidir ve toplumla barışması; ancak bu mitler sayesinde mümkündür. Barthes *Çağdaş Söylenceler* (Barthes, 1996) adlı eserinde mit kavramını açıklarken, bir kültürdeki hiçbir mitin evrensel olmadığını söylemektedir. Dolayısıyla tek başına fotoğraf, toplum için tehlikeli bir haldedir. Barthes'a göre: "bu mitler Fotoğraf'ı toplum ile barıştırmayı (mit bu işe yarar) amaçlar (bu gerekli midir? Evet, tabii: Fotoğraf tehlikelidir)" (Barthes, 2016: 41-42). Bu bilgiler doğrultusunda *studium* kavramının, akılsal bir okuma olduğunu ve temelinde kültürel anlamların bulunduğundan söz etmemiz mümkündür. Barthes, fotoğrafçının, çektiğı fotoğraf üzerindeki mitleri

okurken anlamlarını kabul edip etmemekte özgür olduklarından söz etmektedir. Çünkü yukarıda da açıkladığımız gibi, fotografik bilginin ölçütü bireydir. Fotoğrafçı istediği anlamı çıkarmakta özgürdür.

Barthes, *studium* kavramının tam karşısına *punctum* kavramını koymaktadır. *Punctum* kavramını “O halde *studium*’un bozacak olan bu ikinci öğeye *punctum* demeliyim; çünkü *punctum* aynı zamanda ısıruk, benek, kesik, küçük deliktir -ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın *punctum*’u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır” şeklinde tanımlamaktadır. (Barthes, 2016: 40) *Studium* kavramı bir şeyi beğenip beğenmemek gibi bir şey ise, ona göre *punctum* fotoğraftan fişkıran, delip geçendir. Barthes *punctum* kavramını şu sözlerle açıklamaktadır:

İkinci öğe *studium*’u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanım egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öğe sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. ...O halde *studium*’un bozacak olan bu ikinci öğeye *punctum* demeliyim; çünkü *punctum* aynı zamanda ısıruk, benek, kesik, küçük deliktir -ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın *punctum*’u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır (Barthes, 2016: 40).

Buradan hareketle *punctum* kavramı için fotoğraf ile ona bakan arasında oluşan özel bir alan olduğundan söz edilebilecektir. Bu özel alanı oluşturan ise ayrıntılardır. Barthes için *punctum* kavramı “ayrıntı” anlamına gelmektedir. Barthes bu ayrıntıdan “Onun biricik varlığının okumamı değiştirdiğini ve gözümde daha yüksek bir değerle belirtilmiş yeni bir fotoğrafa baktığımı hissedirim. Bu ayrıntı *punctum*’dur” (Barthes, 2016: 57) şeklinde bahsetmektedir. Burada söz edilen deneyim tamamen öznelidir. Barthes’ın *punctum* kavramı “nesne parçası ya da bir duygunun özü olan *punctum* bakışın ısrarı sonucu yinelenen bir ayrıntıdır; bu yinelemenin tezahürü olan *punctum*, ona baktığımızda başlayan başkalaşmada kapladığı alanın önemi olmaksızın, kat edilen boşluğun hissine tekabül eder” (Palalı, 2017: 79).

Studium ve *punctum* arasında bir ilişkiden söz edilmesi mümkün değildir. Çünkü *studium*, kültürel öğelerle beslenen ve topluma göre şekillenen bir kavramken, *punctum* öznelidir. *Studium* çoğunluk için aynı duyguyu ifade edebilirken, *punctum* kişinin kendisini etkileyen ayrıntılardır. Bu durumda bu iki kavramı birbiriyle ilişkilendirmek mümkün olmamaktadır. Ancak Barthes’ın da söylediği gibi *studium*

ve *punctum* için “tek söylenebilecek şey bunun bir kez birlikte bulunma sorunu olduğudur...” (Barthes, 2016: 64). Fotoğraf kuramcısı A. Tufan Palalı, Barthes’ın fotoğraf hakkında düşüncelerini ele aldığı kitabında bu konuyu şu cümleler ile açıklamaktadır:

Studium ile punctum arasında bir ilişki ortaya koyulamaz; bu ilişki olsa olsa ‘bir arada olma hali’ olarak tanımlanabilir. Bu birliktelik diyalektiğe özgü bir ikilik değil, düallite’ye özgü bir ikiliktir. Kaldı ki, punctum (ayrıntı), yaratıcı bir mantığa uygun olarak değil, şans eseri ve karşılık beklemeden oradadır. Bir düzenleme söz konusu değildir. Studium, uzun uzadıya anlatılabilir; punctum’da tarif kısa ve nettir (Palalı, 2017: 85).

Barthes’a göre *punctum*’u algılamak için hiçbir çözümleme işe yaramamaktadır. (Barthes, 2016: 63-67). Doç. Dr. Ayşe İnal’ın “Roland Barthes: Bir Avant-garde Yazarı” isimli makalesinden elde ettiğimiz bilgiye göre “studium, kodlanmış olandır, adlandırabildiğimizdir, punctum ise kodlanmamıştır” (İnal, 2003). Buradan hareketle, *punctum*’u algılamamanın yalnızca bellek ile mümkün olduğundan söz etmemiz mümkündür. *Punctum*, gözün görebildiği görüntüdeki ayrıntılardan ibarettir. Böylece bu ayrıntılar kişiyi etkileyerek, görüntünün değerini yükseltmektedir. Fotoğrafa bakan kişinin gördüğü herhangi bir nesne, onu geçmişe götürerek anılarını canlandırmaya yarayabilir. Böylece sıradan kabul edilen bir görüntünün, ona bakan kişinin geçmişiyile etkileşime girmesiyle birlikte değerli bir hale gelmesi mümkündür.

Barthes bu *studium* ve *punctum* kavramları ile birlikte, annesinin *Kış Bahçesi* olarak adlandırdığı çocukluk fotoğrafını incelemektedir. Barthes, fotoğrafa her baktığında yas sürecini, geçmişte ve şimdiki zamanda onun için neler ifade ettiğini ve ölümü yeniden hatırlamak gibi etkilerini *punctum* kavramı üzerinden açıklamaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere *punctum* kavramı ‘delip geçen’ öğeler olarak tanımlanmaktadır. Tüm bunların yanı sıra Barthes, bir başkasının *Kış Bahçesi* fotoğrafına bakışını ise *studium* üzerinden değerlendirilebilir olduğundan söz etmektedir. Çünkü Barthes, yukarıda belirtildiği üzere *studium* kavramını, kültürü yaratanlar ve onu tüketenler arasında bir anlaşma olarak görmektedir.

4.2.4. Kış Bahçesi fotoğrafı

Camera Lucida (Barthes, 2016) adlı eserinde Barthes, annesinin ölümünün ardından fotoğraf albümlerinde annesinin fotoğraflarını incelediğinden

bahsetmektedir. Yine aynı eserde Barthes'ın bu incelemesinin artık hayatta olmayan annesini yeniden bulması ve onu yeniden canlandırma arzusuyla ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Barthes, annesinin 1898 yılında çekilmiş bir çocukluk fotoğrafını bulur ve fotoğrafı incelemeye başlar. Barthes bu incelemenin sonunda annesinde gördüğü değişimi şu şekilde dile getirmektedir:

Küçük kızı inceledim ve sonunda annemi yeniden keşfettim. Yüzünün farklılığı, ellerinin nahif tavrı, kendini ne öne çıkararak, ne saklayarak uysalca aldığı yeri ve son olarak, O'nun tıpkı İyi ile Kötü gibi büyümüş rolü oynayıp aptalca sırttan güzel çocuktan ayıran yüz anlatımı -tüm bunlar egemen bir *günahsızlığın* (bu sözcüğü etimolojisine göre, yani “zarar vermem” olarak alırsak) biçimini oluşturuyor, fotografik pozu O'nun yine de tüm yaşamı boyunca sürdürdüğü o savunulmaz paradoksa dönüştürüyordu: bir yumuşaklığın savunulması (Barthes, 2016: 86).

Annesinin fotoğrafında gördüklerini referans alarak, başka fotoğrafları okumaya girişen Barthes, şu yorumu yapmıştır: “Fotoğraf’ın bütünü (“doğasını”) benim için var olduğu kesin olan bu tek fotoğraftan “çıkarmaya” ve onu bir biçimde son araştırmamın kılavuzu olarak almaya karar vermişim” (Barthes, 2016). Fotoğrafın özünü, onu oluşturanın ne olduğunu anlamaya çalışan Barthes'ın, araştırmasının temeline *Kış Bahçesi* adını verdiği fotoğrafı koyduğu görülmektedir. Barthes, annesinin *Kış Bahçesi* adını verdiği bu çocukluk fotoğrafını hiçbir yerde yayınlamamaktadır. Barthes, fotoğraf çağında (1839'dan beri) hızla gelişen teknolojiyle birlikte fotoğrafın bir tüketim nesnesi halini almakta olduğundan söz etmektedir. Tam da bu sebeple; annesinin fotoğrafının tüketim nesnesi halini almasını istememektedir. O, annesinin fotoğrafı aracılığı ile düşüncelerini ortaya koymakta ve annesine yaklaşma çabasında bulunmaktadır. Barthes, *Kış Bahçesi* adlı fotoğrafı paylaşmamasının sebebini şu sözleriyle açıklamaktadır:

Kış Bahçesi Fotoğraf'ını çoğaltmam. O yalnız benim için vardır. Sizin için diğerlerinden farksız bir resim, “sıradan” ın binlerce görüntüsünden biri olacaktır; o hiçbir biçimde bir bilimin gözle görülür nesnesini oluşturamaz; sözcüğün olumlu anlamıyla bir nesnellik kuramaz, olsa olsa *studium*'unuzu ilgilendirir: dönem, giysiler, fotojeniklik; ancak onda sizin için yara yoktur (Barthes, 2016: 90).

Bundan dolayı yalnızca *Camera Lucida* (Barthes, 2016) adlı eserde okuyucuya açıkladığı kadar detay bilinmektedir. Barthes'ın bu fotoğraf hakkında verdiği detaylar şöyledir:

- Eski, solmuş, köşeleri albüme sığması için kesilmiş ve sepya renklidir.
- Fotoğraf net değildir, ancak iki küçük çocuk seçilmektedir. Barthes bu çocukların annesi ve annesinin erkek kardeşi olduğunu belirtmektedir.
- Fotoğrafın camlı bir limonluğun içindeki ahşap bir köprünün başında çekildiği görülmektedir. Barthes *Kış Bahçesi* isminin buradan geldiğini belirtmektedir.
- Fotoğrafı kimin çektiği bilinmemektedir. Ancak Barthes, fotoğrafın Fransa'nın Chennevieres sur M'arne' de kasabasında, annesinin doğduğu evde çekildiğini belirttikten sonra, fotoğrafı çekenin kasaba fotoğrafçısı olduğunu düşünmektedir.

Barthes, Kış Bahçesi fotoğrafını “gereksinme duyduğum bütünü, görmekte olduğum bedene götüren” (Barthes, 2016: 18) şeklinde tanımlamaktadır. Ona göre fotoğrafta ölümü, tam tersi olan yaşama dönüştüremeyeceği için diyalektik değildir. Çünkü Barthes için fotoğrafın temelinde ölüm teması yer almaktadır. Barthes bunu şöyle açıklamaktadır: “...eğer diyalektik denen şey çürüyebilir olana hükmeden ve ölümün yadsınmasını çalışma gücüne dönüştüren o düşünce ise, o zaman fotoğraf diyalektik değildir: o, ölümün ‘incelenemediği,’ yansıtılamadığı ve içselleştirilemediği, doğal özelliklerinden uzaklaşmış bir tiyatrodur...” (Barthes, 2016: 108). Buradan hareketle, ölen kişinin fotoğrafına bakan Barthes, zaten fotoğraftaki kişinin öldüğünü söylemektedir. Yukarıdaki bölümde açıkladığımız üzere, Barthes bu durumu fotoğrafı çekilen kişinin ölmesi, yani nesne haline gelmesi şeklinde açıklamaktadır. Barthes, ölmüş olan sevdiği kişilerin fotoğraflarına bakarken sahip olduğu tek düşüncenin “bu ilk ölümün sonunda kendi ölümümün de yazılı olduğudur; iki ölüm arasında beklemekten başka yapacak bir şey yoktur” (Barthes, 2016: 110) olduğunu belirtmektedir.

Barthes, Kış Bahçesi fotoğrafında bulduğu annesinin görüntüsüne, annesinin ölmeden önceki hasta hali kadar üzülmemektedir. Bu durumu ikinci ve yeniden bir kaybetme olarak tanımlamaktadır. Barthes bu kaybedişi şu cümlesiyle açıklamaktadır: “... bu sefer de onu iki kez yitiriyordum: son çöküşünde ve benim için son olan ilk fotoğrafında...” (Barthes, 2016: 88). İlk yitiriş, annesi hastalandığında ona baktığı, ancak annesinin günden güne güçten düştüğü ve annesinin bir daha eskisi gibi

olmayacağını anladığında gerçekleşmektedir. İkincisi ise, hastalığın bir sonucu olarak, annesinin yüzünde beliren yorgunluk halinin aslında yeni bir durum olmadığını anlamasıyla birlikte gerçekleşmektedir. Barthes annesinin bu hasta ve mutsuz halinin çocukluk fotoğraflarında da var olduğunu fark etmektedir.

Barthes annesi ile olan ilişkisini karşılıklı buyurmak, uzun konuşmalarda bulunmak veya bir şeyleri emretmek şeklinde değil, sevginin sarıp sarmaladığı bir ilişki olarak tanımlamaktadır. (Barthes, 2016: 79-90) Barthes aralarındaki sevgi bağını “...dilini uçarı önemsizliğinin ve havada asılı kalan görüntülerin, aşkın asıl mekânı ve müziği olması gerektiğini düşündük” (Barthes, 2016: 89) şeklinde yorumlamaktadır. Barthes annesinden “...kendi kadar güçlü olan iç kanunum ve kız çocuğum olarak yaşamışım” (Barthes, 2016: 89) şeklinde bahsetmektedir. Burada annesini kendi çocuğu olarak gören Barthes bu durumda, kendisini dünyaya getirmiş olan anneyi yitirdiğini düşünmektedir. Bununla birlikte kendisinin de yeniden doğamayacağını düşünen Barthes kendisinin yok olma haliyle karşı karşıya kaldığını belirtmektedir. Bu yitirilişi Barthes şu sözlerle açıklamaktadır:

O bir kez öldükten sonra benim de kendimi yüce Yaşam Kuvveti’nin (ırk, tür) gelişimine uydurmam için bir neden kalmamıştı. Benim tikelliğim bir daha kendini hiçbir şeyle tümelleştiremeyecekti (ütopik olarak, tasarısı bundan böyle yaşamımın tek hedefi haline gelecek olan yazma dışında). Bundan sonra toptan ve diyalektik dışı ölümümü beklemekten başka yapabileceğim bir şey kalmamıştı (Barthes, 2016: 89).

Görüldüğü gibi; Roland Barthes, fotoğrafı ölüm teması üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Barthes kendinden önceki dönemlerde açıklamalarda bulunan diğer kuramcıların aksine, fotoğrafa duygular üzerinden yaklaşmaktadır. Denilebilir ki; *studium* ve *punctum* kavramlarıyla fotoğrafın ne’liğini tartışmaya açmaktadır.

4.3. Pierre Bourdieu

Bu bölümde Pierre Bourdieu’nun *Photography A Middle-brow Art (Fotoğrafın Toplumsal Tanımı)*⁶ (Bourdieu, 1996) isimli makalesi çerçevesinde fotoğraf

⁶ Pierre Bourdieu’nun Fransızca yazdığı “Un Art Moyen” Les Editions de Minuit isimli makalesi, Shaun Whiteside tarafından Photography A Middle-brow Art olarak İngilizce, Özgür Yaren tarafından da Fotoğrafın Toplumsal Tanımı olarak Türkçe çevirisi yapılmıştır. Bu çalışmada Özgür Yaren’in çevirisi esas alınacaktır.

hakkındaki fikirleri ve daha sonra çeşitli kitaplarına referansla *habitus* ve *alan* kavramları incelenecektir.

4.3.1. Hayatı

Pierre Bourdieu, “eleştirel bir çerçevede yazılar yazmış, hem çağdaş Fransız toplumbilimcileri arasında en çok tanınan, hem de en iyi tanınan sosyologlardan biridir” (Wolf & Wallace, 2012: 121). “Pierre Bourdieu, 1 Ağustos 1930’da Pyrénées-Atlantiques’teki Denguin’de, Bearn köylü sınıfından gelen ve önceleri tarım işçisi, daha sonra postacı ve postane müdürü olarak çalışan bir baba ile toprak sahibi bir aileden gelen bir annenin tek çocuğu olarak dünyaya” gelmiştir (Jourdin ve Naulin, 2016: 18). “Ortaöğretimine Pau’da başlayan Bourdieu, ardında Paris’teki daha prestijli bir okula gönderilmiştir. Daha sonra Louis Althusser ile tanışacağı École Normal Supérieure’e kabul edilmiştir” (Bourdieu, 2020: 12). “Doktora tezine başladığı sırada silah altına alınmıştır. Yedek subay olmayı reddettiği için ordunun psikolojik servisine atanmış, fakat Cezayir savaşıyla ilgili yasak bir yayımla yakalanınca “cepheye”, Cezayir’e sürülmüştür” (Bourdieu ve Darbel, 2017: 10). “Bu, Pierre Bourdieu için son derece mühim bir dönemdir, çünkü felsefeden sosyolojiye geçmesine sebep olmuştur” (Jourdain ve Naulin, 2016: 21) “Zorunlu askerlikten sonra Cezayir’de kalıp Berberi halklarından İkbayliyen üzerine bir antropoloji tezi yazmıştır” (Bourdieu ve Darbel, 2017: 11).

Eserlerinin konu yelpazesi oldukça geniştir: Cezayir köylüleri arasında yaptığı etnografi çalışmaları da bulunmakta; 19. yüzyıl sanatçıları ile yazarlarına, modern Fransız toplumunda eğitime, dile, tüketici beğenileri ve kültürel beğenilere, dine, bilime dair sosyolojik analizleri bulunmaktadır. Bourdieu, aynı zamanda ampirik araştırma da yapan bir toplum kuramcısıdır (Swartz, 2015: 22). “Pierre Bourdieu’nun sosyolojisine kaynaklık edenlerin başında temelde Karl Marx, Max Weber ve Emile Durkheim gelmektedir” (Tekin, 2015: 87). “Çok üretken bir yazar ve olağanüstü çalışkan bir araştırmacı olarak, 1958-1995 yılları arasında 30’dan fazla kitap, 340 makale yayınlamıştır” (Swartz, 2015: 25). “Kansere yakalanan Bourdieu, 71 yaşındayken Paris’te bir hastane odasında hayata gözlerini yummuştur” (Bourdieu, 2020: 12).

4.3.2. Bourdieu ve fotoğraf

Bourdieu, *Fotoğrafın Toplumsal Tanımı* (Bourdieu, 1996) isimli makalede fotoğrafın toplumsal kullanımlarını ele almaktadır. Fransızca olarak kaleme aldığı eserine “*Un Art moyen* [Ortalama Bir Sanat]” (Jourdain ve Naulin, 2016: 84) adını vermiştir. Bu ismi vermesinin sebebini “araştırmasını gerçekleştirdiği dönemde, fotoğrafçılık, her şeyden önce orta sınıfa ait bir adetti” (Jourdain ve Naulin, 2016: 84) şeklinde açıklamaktadır. Bourdieu makalenin giriş kısmında fotoğraftan “gerçeğin en sadık yeniden üretimi” (Bourdieu, 1996) olarak bahsetmektedir. Çünkü fotoğraf, zamandan bir kesiti yakalamakta ve yakaladığı an’ı düzleme yansıtmaktadır. Bourdieu, gerçeğe en yakın, en fazla benzeyen bu temsilin “mekanik göz” (Bourdieu, 1996) sayesinde ortaya çıktığını belirtmektedir. Bourdieu’nun mekanik göz olarak nitelendirdiği fotoğraf makinesi, ne kadar otomatikse o kadar gelişmiştir. Bu gelişmişliğin de gerçeğe daha yakın görüntüler ortaya koyduğundan söz etmemiz mümkündür. Fakat bu noktada Bourdieu şöyle bir açıklama yapmaktadır:

Aynı nedenle, fotografik edim her şekilde sanatsal yaratımın çabayı ve üretim sancısını içeren popüler temsiliyle çelişir. Sanatçısı olmayan bir sanata sanat diyebilir miyiz? Söylemeye bile gerek yok, fotoğraf, işçi sınıfının sanatsal idealini, gerçekçi resmin yaptığı gibi taklit idealini, yani röprodüksiyon üretimini yerine getirmez (Bourdieu, 1996).

Buradan hareketle, Bourdieu’nun resim ve fotoğrafı karşılaştırdığını görmekteyiz. Ona göre, herhangi bir sanatsal çaba gerektirmeden tek düğmeye basarak anı durdurmak bir sanat eseri yaratmamaktadır. Bourdieu için fotoğraf işçi sınıfının kendini sanat eseri koyma yolunda avutmak için başvurduğu bir araçtır. Çünkü resim sanatı, yetenek gerektirmektedir. Oysa fotoğraf makinesi tek tuş ile her şeyin fotoğrafını çekmektedir. Bourdieu bunu şu cümleyle açıklamaktadır: “çekilemeyecek ya da neredeyse çekilmiş gibi olmayan fotoğraf yok gibidir çünkü kameraya atfedilen, kişisel olmayan yeteneği ortaya çıkarmak tek bir düğmeye basmak kadar kolaydır” (Bourdieu, 1996). Bourdieu’ya göre bu durum “mekanik yeniden üretime ilişkin yaklaşımlarda birtakım çelişkilerin” (Bourdieu, 1996) ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Mekanik yeniden üretim ile birlikte üretme çabası ortadan kalkmaktadır. Üretim için sarf edilen çabanın ortadan kalkmasıyla birlikte Bourdieu “bizi eksiksiz bir sanat eseri olmak için gerekli kriterleri taşıdığı düşünülen yapıtın değerinden

mahrum etme” (Bourdieu, 1996) riski taşımakta olduğunu belirtmektedir. Bourdieu bu çelişkiyi belirginleştirenin, sanat yapıtının üzerine harcanmış emek ve çabanın görünmezliği olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda Bourdieu, bu çelişkiyi ortadan kaldırmanın yolunun “sanatçının içtenliğidir, içtenlik sanatçının harcadığı çabayla ve katlandığı fedakarlıklarla” (Bourdieu, 1996) mümkün olduğunu ifade etmektedir. Güzel sanatlar içindeki konumunun belirsiz olduğunu belirten Bourdieu için fotoğraf “hala en yaygın olan estetik ideali gerçekleştiren yapıtın değeri ile onu üreten edimin değeri arasındaki” (Bourdieu, 1996) çelişkiye yol açmaktadır. Bourdieu fotoğrafın sanatsal değerine dair sorularla ortaya çıkan bu çelişkinin işçi sınıfının fotoğrafa karşı duyduğu sevgi bağında hiçbir değişim meydana getirmediğini söylemektedir. Ancak Bourdieu’ya göre bu yeni bir meseleyi ortaya çıkartmaktadır “bir makineye bağlı olmasına rağmen fotografik sanatın bizim sanatsal yaratı olarak algılamaya alıştığımız biçimde nesnenin (çirkin ve anlamsız olsa bile) biçimini değiştirmesi meselesi” (Bourdieu, 1996).

Bourdieu’ya göre “her yönüyle saf bir estetiğin karşısında yer alan, fotoğraflarda ve fotoğraflar hakkında yapılan yorumlarda ifade edilen popüler ‘estetik’ mantıklı olarak fotoğrafa atfedilen toplumsal işlevleri ve fotoğrafın her zaman toplumsal bir işlev taşıdığı olgusunu takip eder” (Bourdieu, 1996). Bourdieu’nun burada bahsettiği estetik anlayışın toplumsal normlarla şekillendiğidir. Bu normları “güzelliğin deneyimini ve ifadesini asla dışlamayan normlardır” (Bourdieu, 1996) şeklinde tanımlamaktadır. Bourdieu verdiği şu örnekle estetik anlayışın toplumun dışına çıkıldığında normların etkisini kaybettiğini açıklamaktadır:

Bir normlar sisteminin eşsizliğini ve tutarlılığını gerektirdiğinden böyle estetik bir köy topluluğunun dışında asla tam anlamıyla doyurucu olamaz. Böylece, örneğin fotoğraf için benimsenen pozun anlamı sadece içinde yer aldığı simgesel sistemle birlikte anlaşılabilir. Bu sistem köylü için diğer insanlarla olan ilişkilerinde uygun tavır ve davranışları tanımlar. Fotoğraflar genellikle insanları yüzleri dönük olarak gösterir, görüntünün merkezindedirler, ayakta, saygılı bir uzaklıkta, kıpırtısız ve onurlu bir tavırla durmaktadırlar. Aslında poz vermek, insanın kendisini “doğal” olmayan ve olması beklenmeyen bir duruşta sunması demektir. Aynı niyet duruşunu düzeltmekte, en iyi giysilerin giyilmesinde, gündelik iş temposu içinde olağan bir haldeyken poz vermeyi reddetmekte, ortaya çıkar. Poz vermek kişinin kendisine saygı duyması ve saygı beklemesi anlamına gelir (Bourdieu, 1996).

Bourdieu'ya göre biri özneleri “doğal” duruşlarını bozmamaları için ikna etmeye girişirse eğer özneler utanmaktadır. Bunu “fotoğraflanmaya değer ya da kendi sözleriyle ‘prezentabl’ olmadıklarını düşünürler” (Bourdieu, 1996) şeklinde açıklamaktadır. Bourdieu köylülerin poz verirken büründükleri tavrı şöyle açıklamaktadır:

Hayatın içinden fotoğraflar çeken fotoğrafçının davranışları absürd ya da şüpheli görülür. Bu nedenle şöyle sorular gelir: ‘Bu fotoğraflar nereye gidecek? Paris’e mi? Sinema için mi, bari? Çünkü böyle şeyleri yalnızca sinemada görürsün! Sinemada ne olsa gösteriyorlar!’ Köylünün gözünde kentli, bir tür algısal ‘her yola gelir’ciliğe mahkûm olmuştur ve bu eğilim ona anlaşılabilir gözükmemektedir çünkü köylü sadece belirli nesnelerin, belirli durumlarda fotoğraflanmaya değer olduğunu bildiren gayet açık ve kesin bir fotoğraf felsefesine dayanmaktadır (Bourdieu, 1996).

Bourdieu “kentlilerin ‘doğal’ olana ilişkin beğenisini bütünüyle köylülerin belli bir üsluba körü körüne bağlı beğenisi karşısına yerleştirmekten de kaçınmalıyız” (Bourdieu, 1996) der ve hemen ardından “bu, toplumsal uyulaşımardan bağımsız bir estetiğin ayrıcalıklarının her zaman gerçekte olduğundan daha görünür oldukları olgusunu görmezden gelme anlamına gelir” (Bourdieu, 1996) diye ekler. Burada Bourdieu tatil fotoğraflarını örnek göstermektedir. Tatil fotoğrafları gündelik yaşamın davranışlarına teşvik etmektedir. Böylece fotoğrafta doğal olanın görünmesine imkan vermektedir.

Bourdieu fotoğrafçıların ve ressamların sanat eserini yaratma biçimlerini birbirlerine benzetmektedir. Ressam resmini çizmeden önce modelini seçmekte, pozunu ayarlamakta ve bir ortam hazırlamaktadır. Aynı şeyler fotoğrafçı için de geçerlidir. Bourdieu bunu şu cümlesiyle açıklamaktadır:

Aslında ‘sahne’ çoğunlukla önceden kurulur ve eğer ressamla benzetecek olursak birçok amatör fotoğrafçı modellerini hesaplanmış, zahmetli poz ve duruşlar almaları için zorlar çünkü burada da başka herhangi bir yerde olduğu gibi ‘doğal’ olan yakalanmadan önce yaratılması gereken kültürel bir idealdir (Bourdieu, 1996).

Bourdieu makalesinde köylü ve kentli insanlar üzerinden ele aldığı estetik değerlerin farklılıklarının temelinde “bireylerin kültürel sermayeleri” (Jourdain ve Naulin, 2016: 85) olduğunu belirtmektedir. Bu farklılığı, verdiği bir örnekte yaşlı bir kadının ellerinin bulunduğu bir fotoğrafı farklı kesimlerden insanlara göstermektedir. Bourdieu, “fotoğrafı farklı kişilere gösterdiğinde, aralarında en az eğitim görmüş

olanlar, nispeten daha basit bir yorumlama tekniği kullanır” (Jourdein ve Naulin, 2016: 85) ve “tamamen nesnenin estetiğine dair bir yargı ortaya koymak yerine, özneye empati kurarlar” (Jourdain ve Naulin, 2016: 85) şeklinde açıklamaktadır. Bourdieu Parisli bir işçinin verdiği tepkiyi örnek göstererek kültürel farklılığın getirdiği bakış açısını şu sözleriyle açıklamaktadır:

Ah! Şuna bakın, kadının elleri nasıl da bozulmuş [...]. Büyükannenin çok çalışması gerekmiş.” Toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça yorumlar gitgide soyutlaşır. Öyle ki üst sınıf mensupları, gösterilen esere simgesel ve genel bir değer atfederler. Diğer sanat türlerine (resim, heykel, edebiyat) atıfta bulunarak, fotoğraf ile daha geniş kategoriler arasında bağlantı kurma sıklığı da bir o kadar artar” (Jourdein ve Naulin, 2016: 86).

Bourdieu verdiği başka bir örnekte ise fotoğrafa bakan Parisli bir mühendisin yorumunu aktarmaktadır: “Bu fotoğrafı çok beğendim. Bana Flaubert’in yaşlı hizmetçini anımsattı” (Jourdain ve Naulin, 2016: 86). Her iki gruptan insanların fotoğrafı farklı değerlendirmesinin temelinde farklı sınıflarda oluşu bulunmaktadır. Fotoğrafa bakan işçi, kadının ellerinde onun iyi bir çiftçi veya hizmetçi olduğunu, ellerindeki bozulmaların çalışması sonucu oluşunu dürüstlüğüne, çalışkanlığının göstergesi olarak okumaktadır. Ancak farklı bir sınıfa mensup olan mühendis ise aldığı eğitimin sonucunda okumuş olduğu bir kitap üzerinden fotoğrafı okumaktadır. “Kant’ın bakış açısına göre, sanatı amacın kendisi olarak görerek beğenebilme kapasitesi, sanat dilinin şifresini, kodunu çözmeye yarayan bilişsel araçlara, yani hepimize verilmemiş olan bir “kültürel yeterlik” türüne sahip olduğuna işaret eder” (Jourdain ve Naulin, 2016: 86) şeklinde açıklamaktadır. Bourdieu’ya göre, “...görünür dünyanın kusursuz bir kopyası, gerçekçi ve nesnel bir kaydı diye düşünülen fotoğrafın bu şekilde anlamlandırılmasının temel nedeni, gerçekçi ve nesnel olarak düzenlenmiş toplumsal kullanımla görevlendirildiği” (Bourdieu, 1996) şeklindedir. Yine Bourdieu için “fotoğrafın yakaladığı gerçeklik açısı sadece keyfi bir seçimin, dolayısıyla çevirinin bir kopyanın sonucudur” (Bourdieu, 1996). Fotoğraf bir görsel sanat olarak, fotoğrafçının göstermek için seçtiği şeyi, görsel bir anlatıma dönüştürülebilmelidir. Bu nedenle “fotoğrafın gösterdiği şeyi onaylaması ve tanıklık etmesi, o ana ve olaya ve de kişiye ya da nesneye ahlaki olarak suç ortaklığı yaptığı anlamına gelmekte, bu onaylama işlevi ise nesnellik amacını” (Bourdieu, 1996) yeniden üretmektedir. Buradan hareketle fotoğraf için çekilen nesnenin yalnızca belirli bir bakış açısıyla ve

seçilmiş belirli bir anı görüntülediğini söylememiz mümkündür. Yine aynı şekilde fotoğrafın ölçeğini değiştirip, onun renkleri ile de oynanması mümkündür. Bu bağlam üzerinden Bourdieu fotoğrafı “uzamı perspektif yasalarının terimleriyle, hacimleri ve renkleri ise siyah ve beyaz arasındaki çeşitlemelerle tanımlayan geleneksel bir sistemdir” (Bourdieu, 1996) şeklinde tanımlamaktadır. Buradan hareketle Bourdieu’nun perspektif üzerinden gerçekliği sorguladığı çıkarımını yapmamız mümkündür. Bourdieu bu sorgulamayı yapmak için “bu muhteşem fotoğraflar ve sıradan olanlar arasında, gerçekliğin bilimi olarak perspektifle ‘sanrılar yaratan bir teknik’ olarak perspektif arasındaki devasa uçurum yok mudur?” (Bourdieu, 1996) sorusunu sormaktadır. Bourdieu sorduğu bu soruya şöyle cevap vermektedir:

Sıradan fotoğrafçı dünyayı gördüğü gibi; sözgelimi, kategorilerini ve kurallarını geçmişin sanatlarından ödünç alan bir dünya görüşünün mantığına göre alır. Gerçek teknik olanakların kullanıldığı fotoğraflar görmenin mantığına ve sıradan fotoğrafının akademizminden az da olsa sıyrılabilir ve şaşırtıcı bir ilgi görür. Sadece görünür olanın açık ve anlaşılır olması nedeniyle her türlü toplumsal çevreden gelen özneler belirli okuma sistemlerine sığınır. Bunların en yaygın olanı popüler fotoğrafçılığa hâkim olan gerçeğin yeniden üretimi için düzenlenen kurallar sistemidir. En sıra dışı fotoğraflarla yüz yüze gelinse bile formlar bir fotografik geleneğe ait fotoğraf sevenler tarafından deşifre edilir. Materyal çalışması ya da ön planın yokluğu, formla anlamlı bir ilişki kurması gereken belirgin bir arka planın eksikliği (örneğin egzotikliği anlamak için palmye ağaçları) gibi estetik yasalarının ihmalî, saf ve basitçe reddetmeyi sağlamasa bile anlaşılmayı uygunluğu engeller (Bourdieu, 1996).

Görüldüğü gibi; Bourdieu için fotoğraf her zaman toplumsal bir işlev taşımaktadır. Bourdieu fotoğrafı, ona verilen toplumsal işlevleri ve kültürel yeterlilik yönünden ele almaktadır. Bunu da toplumsal yapıyı açıklamak için kullandığı *habitus* ve *alan* kavramları üzerinden açıklamaktadır.

4.3.3. *Habitus* kavramı ve fotoğrafçılıkta sınıf habitusu

Bourdieu, *Pratik Nedenler* (Bourdieu, 2015) adlı eserinde, *habitus* kavramının “geçmişte farklı düşünürlerde (Hegel, Husserl, Weber, Durkheim veya Mauss) az veya çok metodik sayısız” kullanımının mevcut olduğunu belirtmektedir. (Bourdieu, 2020: 45). *Habitus* kavramının çıkış noktası, Aristoteles’in *heksis*⁷ kavramıdır. *Habitus*

⁷ “Hal, durum, karakter, karakteristik özellik, alışkanlık” (Peters, 2004)

kavramının bu çıkış noktası *Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları* (Jourdein ve Naulin, 2016) isimli eserde şöyle açıklanmaktadır:

Esasen habitus kavramı, Aristoteles'in heksis kavramının Saint Thomas d'Aquin tarafından tercüme edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Aristoteles'in heksis'i, eğitimle sağlanmış olan ve bireylerin eylem kapasitesinin temelini oluşturan fiziksel maharet ve davranışları (davranış biçimi, beceriklilik...) ifade eder. Saint Thomas d'Aquin, heksis'i habitus olarak tercüme eder ve bu kavramla bir yerden sonra spontane hale gelen (bilhassa dini) adetlerin öğrenilmiş toplumsallığını ifade eder. Habitus kavramı sonraları da sık sık kullanılmaya devam edildi, ancak bir kuramın temel unsuruna dönüşmedi. Pierre Bourdieu, bu kavramı yeniden yorumlarken Aristoteles'ten, Saint Thomas d'Aquin'den, Emile Durkheim'dan, Norbert Elias'tan, Marcel Mauss'tan ve Max Weber'den ilham alır" (Jourdein ve Naulin, 2016: 42).

Bourdieu *habitus* kavramını "kökeni itibariyle edinilmiş olandır" (Bourdieu, 201: 161-162) şeklinde açıklarken, aynı zamanda "birbirini izleyen kuşakların tarihsel işleyişinden çıkan toplumsal yapıların içselleştirilmesinden kaynaklanan pratik oluşum kalıplarının pratiklerini ve düşüncelerini devreye sokan" (Bourdieu, 2015: 162) bir yapı olarak tanımlamaktadır. Bourdieu, kavramın çoğu zaman yorumcular tarafından yanlış anlaşıldığını ve bu yanlış anlaşılardan dolayı hata yaptıklarını şu sözlerle açıklamaktadır:

Yorumcuların çoğu, benim nosyonu kullanma şeklim ile benden önceki kullanımları arasındaki temel farkı hiç görmüyorlar. Özellikle "alışkanlık" (habitude) demek için "habitus" dedim: Yani en güçlü anlamıyla pratik hakimiyet, sanat gibi, özellikle ars inveniendi gibi yatkınlıklar sisteminde kayıtlı -yaratıcı demiyorum ama üretici-kapasite. Kısacası onlar mekanist düşünceye karşı inşa edilmiş bir nosyonun mekanist bir tasarımı ortaya koyuyorlar (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 111).

Kökeninin Aristoteles'e kadar uzandığını bildiğimiz *habitus* kavramı, günümüze kadar gelmiş çok eski bir kavramdır. Bourdieu, bu kavram için "...kavramı bugün yeniden aktif hale kullanıma soktuğumdan, bugün çoklarının gönderme yaptığı sözcüğün kökeni perspektifi kavram açısından bize bir şey katmıyor" (Bourdieu ve Chartier, 2014: 62) diyerek, *habitus* kavramını yeniden değerlendirerek kullanmaya başladığını belirtmektedir. Bourdieu, bir kavramı kullanmaya başlamadan önce, o "kavramın daha önceki kullanımları ve ödünç alınan kavramın kullanıldığı pratik ve mümkün olduğunca da kuramsal bir uzmanlık" (Bourdieu ve Chartier, 2014: 62) gerektirdiğini belirtmektedir. Bourdieu'nun "habitus" kavramı "kişinin ya da kişiler kümesinin geçmiş deneyimlerinin içinde bütünleştiği kalıcı yatkınlıklar/elverişlilikler

bütününü” (Bourdieu, 2015: 234) belirtmektedir. Bourdieu, *habitus* kavramıyla bireylerin toplum içinde gösterdiği bilinçli davranışlar yerine, bilinç dışı davranışlarının üzerinde durmaktadır. Bourdieu bunu şu sözlerle açıklamaktadır:

Davranışlar, bilinçli olarak amaçlarına yönlendirilmeden söz konusu amaçlarına yönelebilirler, bu amaçlar tarafından yönlendirilebilirler. Habitus kavramı bir anlamda bu paradoksu çözmek için geliştirildi. Aynı şekilde, gündelik hayatın sıradan pratiklerinin farkında olmadan yapılan bir hesabın veya bir kurala uymanın sonucu değil de “pratik bir sezgi” nin ürünü olması, usullerin tutarlılığını açıklığa kavuşturur (Bourdieu, 2020: 42).

Bourdieu için *habitus*lar bireyin yaşam şartlarına ve içinde bulunduğu topluma göre değişiklik göstermektedir. Aynı ekonomik statüye sahip bir grup insanın yaşam koşulları aynıysa bu kişiler kısmen aynı *habitus*a sahiptir. Fakat Bourdieu “herkesin bireysel olarak çizdiği kendi yolu ve sınıfı içerisinde belirli konumu olduğuna göre, habitusun, her özel habitusun müşterek habitusların bir türü addedilmesine sebep olan bireysel bir boyutunun” (Jourdein ve Naulin, 2016: 43) mevcut olduğunu da söylemektedir. Ona göre sosyoekonomik çevrede radikal bir değişim olmadığı sürece habitusa bağlı davranışlar değişim göstermemektedir. Bourdieu *Sosyoloji Meseleleri*’nde buna örnek olarak, Cervantes’in Don Kişot karakterini vermektedir. Çünkü Don Kişot, şövalyeliğin kalkmış olduğu bir dünyada hala şövalye gibi davranmaktadır (Bourdieu, 2016).

Bourdieu’ya göre *habitus*u meydana getiren ögeler, aynı zamanda aktarılabildir. Bu aktarım “belirli bağlamlarda (mesela ailede veya okulda) elde edilmiş olan eğilimlerin başka bağlamlara (örneğin, iş hayatına veya sportif etkinliklere) aktarılabileceği” (Jourdein ve Naulin, 2016: 43) anlamına gelmektedir. Bunun sonucunda da birbiriyle karışmış, iç içe geçmiş hayat tarzları ortaya çıkmaktadır.

Bourdieu, hem anlamlara eyleyiciler sanki onların üretimini tamamen kontrol altında tutuyorlarmış muamelesi yapan kendiliğinden açıklamalardan hem de eyleyicilerin nesnel koşulları içselleştirmelerini açıklayacak araçlara sahip olmayan yapısalcı açıklamalardan kopmak için Fotoğrafçılık’ta *sınıf habitusu* kavramını geliştirir (Çeğin, vd., 2014: 532). Bourdieu geliştirdiği bu kavramı 1960 yılında, Cezayir’de başladığı ilk çalışmalarında kullanmaya başlamıştır. Bu çalışmaları

“Cezayir toplumunu mercek altına alan ve sömürgeciliğin etkilerini vurgulayan araştırması olup, bu araştırmasını “Cezayirliler” (1958/1962), “Cezayir’de Emek ve İşçiler” (1963) ve “Köksüzleşme: Cezayir’de Geleneksel Tarımın Krizi isimleriyle kitaplaştırmıştır” (Çeğin, vd., 2014: 540) . Bourdieu’nun bu çalışmalarının önemiye “fotoğrafi veri toplama aracı olarak” kullanmış olmasıdır. Bourdieu’nun geliştirdiği bu kavram genel olarak “ekonomik ve sosyal evrenin sınırlamalarının eyleyicinin gündelik algıları, zevkleri ve çeşitli pratikleri üzerindeki bilinçdışı etkilerine” tekabül etmektedir (Çeğin, vd., 2014: 532). Sanat kuramcısı Christine Frisinghelli, Bourdieu’nun fotoğraf çalışmalarını şu sözleriyle değerlendirmektedir:

Bourdieu’ya göre fotoğrafçılık bilim insanının konusuna olan mesafeli gözlemciliğini temsil etmek ve aynı zamanda tam da gözlem olgusunun farkına varılmasını sağlamaktadır. Fotoğraf göz ardı edilebilecek ya da algılama anında derinlemesine kavranılamayacak bazı detayları dolaylı olarak ve yakın mesafeden yakalanmasına yardım etmektedir. Bourdieu’nun ilgilendiği insanlarla iletişime geçmenin yollarından biri olma işlevi gören fotoğrafları, kentlerde başboşluğa sürüklenen ya da bıçare düşen ve bu yüzden yerleştirme kamplarına nakledilen topraksız köylüler, kentlerde sefil koşullar altında yaşayıp dağılma noktasına gelmiş aileler, bunun yanı sıra işsiz kalmış yoksullar ve köksüzleştirmeye uğramış kişilerden oluşmaktadır. Ancak Bourdieu fotoğrafları ile ilgili belirtilmesi gereken en önemli nokta ise bilimsel bir çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkmaları ve aynı süreçte yazdığı ve spesifik ve tarihsel bir çerçeveye sahip metinlerle desteklenmeleridir. Bu nedenle onun fotoğraflarını bu bağlamdan koparmamak gerekmektedir (Frisinghelli, 2007: 58).

Bourdieu için *habitus* kavramından konuşmak “bireysel olanın, kişisel olanın dahi toplumsal, kolektif” (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 116) olduğunu ortaya koymaktır. Yine Bourdieu’ya göre *habitus*, “toplumsallaşmış bir öznellik” olarak açıklanmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 116). *Habitus* kavramı için bireylerin yaşam pratiklerini ve algılarını şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Aynı zamanda *habituslar* bireylerin beğendiklerini veya beğenmedikleri şeylere ilişkin bir algı mekanizması üretmektedir. Bununla birlikte bireylerin, diğer bireylerden kendilerini ne şekilde ayırt edebileceklerine yönelik davranışlar inşa etmesini sağlamaktadır. Örneğin Bourdieu “insanların bir yemeği salt işçi sınıfı yemeği bağlamında değerlendirip yemeğe ilişkin hayranlık ve tiksintilerini dışa vurduklarını ancak hiçbir şekilde söz konusu yemeğin mantığını anlamaya çalışmadıklarını ya da yemeği olduğu gibi kabul etmediklerini” (Bourdieu, 2016: 50) dile getirmektedir. Bu açıdan

baktığımızda Bourdieu için *habitus*un sınıfsal bir konumun ve o sınıfın yaşam tarzının özelliklerini yansıttığı görülmektedir.

Bourdieu *alan* ve *habitus* arasındaki iki taraflı ilişkiyi şu şekilde değerlendirmektedir: “Yapılaşmış bir uzay olarak ‘alan’ habitusu yapılandırma eğilimindeyken, habitus da alana ilişkin algıyı yapılandırma eğilimindedir” (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 47-48). Buradan hareketle iki kavramı birbirinden ayrı düşünmenin imkânı olmadığını söylemek mümkün olmamaktadır. Her iki kavram da birbirinin temelini oluşturmaktadır.

4.3.4. Alan ve sermaye kavramı

Sosyoloji profesörü Swartz’a göre “alan kavramı Bourdieu’nun eserlerinde habitusa nazaran daha geç” (Swartz, 2015: 168) ortaya çıkmıştır. Yine Swartz’dan edindiğimiz bilgiye göre: “alan (champ) Bourdieu’nun sosyolojisindeki kilit mekânsal metaforlardan biridir (Swartz, 2015: 167). Bourdieu’ya göre *alan* kavramı, *habitus*un bulunduğu toplumsal ortamın yapısını belirlemektedir. Bourdieu *alan* kavramını şöyle tanımlamaktadır:

Konumlar arasındaki nesnel ilişkiler ağı ya da konfigürasyonu. Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal eden fail ya da kurumlara dayattıkları belirlenimler çerçevesinde, hem alandaki özgül kârlara erişmenin bağlı olduğu iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ya da potansiyel durumlarıyla (situs), hem de diğer konumlarla olan nesnel bağlantılarıyla (tahakküm, tâbilik, benzeşiklik vs.) nesnel olarak tanımlanırlar (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 79-101).

Bourdieu, “alan çerçevesinde düşünmek ilişkisel düşünmektir” (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 96) diyerek, alan kavramını ilişkisel akıl yürütmeye dayandırmaktadır. Bourdieu’nun, alan kavramını açıklarken kullandığı ilişkisel akıl yürütme ise “araştırmacıyı, ortak duyuya dayalı kategorilerde verili olan özellikler yerine, eylemi şekillendiren temel, görünmez ilişkileri aramaya sevk” (Swartz, 2015: 169) eden mantığına işaret etmektedir. Bourdieu’ya “göre sosyal uzam sanatsal alan, iktisadi alan, basın alanı, siyasi alan, eğitim alanı ve sportif alan gibi pek çok toplumsal alandan” (Jourdain ve Naulin, 2016: 96) meydana gelmektedir. Alan kavramının amacı toplumsal hayatın farklı taraflarının yapı ve işlevlerinin benzerliklerini ortaya çıkartmaktır.

Pierre Bourdieu, alanların işleyişlerini açıklamak için onu oyunlara benzetmektedir. Bu benzetmeyi şu cümlelerle açıklamaktadır:

Her alan, onun ortodoksluğunu belirleyen kendi oyun kurallarını oluşturur. Bir alanın oyun kuralları, alana özel olan sermayenin meşru elde edilme ve elde tutulma mekanizmalarını tanımlamaktadır. Bunlar, örneğin birinin hangi koşullarda alana dahil olabileceğini belirleyen katılım kuralları (mesela üniversite alanına girmek için tez savunmuş olmanın gerekmesi) veya alan içindeki konumunu yükseltmeyi sağlayan kendini ispatlama ritüelleri (mesela bir yazarın edebi bir ödül alması) olabilir (Jourdain ve Naulin, 2016: 123).

Bourdieu'nun alan ve oyun arasında kurduğu benzetme yukarıda açıkladığımız kadarıyla sınırlı kalmamaktadır. Ona göre alanın var olması için “oyunun varlığının hem sebebi hem de sonucu olan kolektif katılım” (Jourdain ve Naulin, 2016: 123) sağlanmalıdır. Kolektif katılımın sağlanması içinse, oyuncuların oyuna inanması gerekmektedir. Bourdieu *Pratik Nedenler* (Bourdieu, 2015) isimli kitabında bu “oyuna katılma, oyuna kendini kaptırma, oyunun ucunda büyük bir ödül olduğuna inanma veya daha açık olmak gerekirse, oynanmaya değeceğine inanma” (Bourdieu, 2015: 151) haline *illusio* adını vermektedir. İtalyancadaki *illusio* ifadesinin kökeni “oyun” anlamına gelen *ludus*'tur (Jourdain ve Naulin, 2016: 124). Bourdieu'ya göre bir alana ait *illusio*'nun içselleştirilmesi, bu alanın *habitus*unun benimsenmesiyle mümkün olmaktadır. Bourdieu bunu “oyunla kurulan bu büyümlü bağ [...] sosyal uzamın nesnel yapıları ile ontolojik karmaşıklık ilişkileri arasındaki ilişkinin ürünüdür” (Bourdieu, 2015: 151) şeklinde açıklamaktadır. Buradan hareketle *habitus* kavramının, alan kavramının kurallarının bilinmesini sağladığını söylemek mümkündür. Örnek verecek olursak;

Eğitim alanında en başarılı öğrenciler ailelerinde okulun beklentilerine en iyi şekilde hazırlanmış olanlardır. Farkında olmadan, okulda hemen kendilerini ait hissetmelerini ve başarılı olmak için ne yapmaları gerektiğini bilmelerini, yani bu alanda nasıl “oynayacaklarını” kendiliğinden bilmelerini sağlayacak bir *habitus* elde etmişlerdir (Jourdain ve Naulin, 2016: 124).

Bu örnekten hareketle, *habitus* kavramı için bireylerin kendiliğinden alanın beklentilerine uyum sağladığını söylememiz mümkündür. Bourdieu bunu şu cümleyle açıklamaktadır: “*habitus* bireylerin özellikle bu amaç için geliştirmede, nesnel bir biçimde sahiplerinin nesnel çıkarlarına uygun olabilecek stratejilerin yaratıcısıdır” (Bourdieu, 2016: 119). Her alt-alanın kendi mantığı, kuralları ve özgül düzenlilikleri

vardır (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 89) Bourdieu’ya göre birbirinden farklı sermaye kaynakları, örgütlenme biçimleri mevcut olan alanların, yine kendine ait dinamikleri olan alt-alanları mevcuttur. Müzik alanından örnek verecek olursak eğer; rock, caz, arabesk gibi alt-alana geçmek niteliksel değişimleri meydana getirmektedir. Her bir tür farklı bir alt-alan olduğundan farklı beğenileri, ilişkileri ortaya çıkartmaktadır. Her birinin birbirinden farklı üretim biçimleri mevcuttur.

Bourdieu’nun alan kavramında hiyerarşik bir durum da mevcuttur. Bu hiyerarşinin en tepesinde ekonomi alanı bulunmaktadır. Bourdieu bunu “Marx’ta olduğu gibi a priori olarak” (Çeğin, vd., 2014: 418) kabul etmemektedir. Ekonomik alan, diğer alanlara göre daha hızlı gelişmekte olduğundan, Bourdieu için sürekli değişiklik göstermesi mümkündür. Bu durumun merkezinde, modernleşme sürecinde ekonomi alanının daha hızlı büyümesi, gelişmesi ve dolayısıyla diğer alanlar karşısında hâkim güç konumunu alması bulunmaktadır (Çeğin, vd., 2014: 418).

Bourdieu, alanlar arasında kesin olan ve değişmeyen sınırlar çizmemektedir. Ona göre “mutlak ve değişmez sınırlar koymak, ilişkisel düşünümün tersine, pozitivist tutuculuğun yaklaşımıdır” (Swartz, 2015: 172). Çünkü “sınırların kendisi de birer mücadele nesnesidir” (Swartz, 2015: 173) şeklinde açıklamaktadır. Bu sürekli değişim çerçevesinde Bourdieu açısından, alanlar için bir evrensellikten bahsetmek mümkün değildir. Bourdieu “alan, -sadece anlam ilişkilerinin değil- güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin yeridir; dolayısıyla sürekli değişim yeridir” (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 89) şeklinde açıklamaktadır. *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (Bourdieu ve Wacquant, 2016) isimli eserde alan kavramının şu şekilde açıklandığı görülmektedir:

Bazı iktidar (ya da sermaye) biçimlerinin içinde bulunduğu konumlar arasındaki tarihsel nesnel bağıntılar bütününden oluşmaktadır. Bir alan, nesnel kuvvetlerin yapılanmış bir sisteminden meydana gelmekte, buraya dahil olan bütün eyleyici ve nesnelere dayatabildiği özgül bir ağırlık merkezinden oluşmaktadır. Bahsedilen alan aynı zamanda bir çatışma ve rekabet ortamı, bir savaş alanıdır. Bu savaşa katılanlar, alanda etkili olan özgül sermaye biçimi üzerine tekel kurma ve iktidar alanında farklı otorite biçimlerinin hiyerarşisine karar verme gücünü ele geçirmek için yarışmaktadırlar (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 26-27).

Bourdieu sınıflar arası çatışmaları açıklamak için çatışma alanları belirlemektedir. Bourdieu bu alanların “sınıflar arası ilişkilerden oluştuğunu ve güce

göre şekillendiğini” ve bu alanları açıklamak için “ekonomik, toplumsal, kültürel ve simgesel sermaye” olmak üzere farklı tanımlamalar kullanmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 108). Kültürel sermaye kavramını “gücü elinde tutanların eğitim yoluyla ailelere ve bireylere aşıladığı bir yapı” (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 108) olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda buna bilgi sermayesi de denmektedir. Aileler içinde bulundukları konumu kültürel sermayeyle yeniden üretip, çocuklarına aktarım devamlılığını sağlamaktadırlar (Bourdieu ve Wacquant, 2016: 108).

Bourdieu’ya göre kültürel sermayenin üç hali bulunmaktadır. Bedenselleşmiş hali, nesnelleşmiş hali ve kurumsallaşmış hali. Bourdieu’ya göre bu üç hal şöyle açıklanmaktadır:

Bedenselleşen kültürel sermaye, çocukluktan başlayarak hanenin sosyal konumuna göre öğrenilen dil alışkanlıkları, yazma stili, vücudunun farklı bağlamlarda kullanma tarzları gibi özelliklerle kazanılan eşitsizlik etkisini eğitim alanında üreten sermaye olarak değerlendirilmektedir. Nesnelleşen kültürel sermaye ise kitaplar, resimler, sanat ve bilim eserleri gibi, üretimi için özelleşmiş kültürel hüneler gereken nesnelerin formunda var olmaktadır. Son olarak kurumsallaşan kültürel sermaye ise eğitim kurumları arasındaki hiyerarşiden çıkan insanların ayrıcalıklı ve dezavantajlı mesleki konumlara yerleştirilmesinde sınıf hiyerarşilerinin yeniden üretilmesi, bu örtüşmenin hangi mekanizmalarla mümkün olduğu üzerine odaklanmaktadır (Çeğin, vd., 2014: 282-283).

Sonuç itibarıyla Pierre Bourdieu için fotoğrafın toplumsal bir değer taşıdığını söylemek mümkündür. Fotoğraf ve resim sanatını birbiriyle ilişkilendiren Bourdieu, bunu köylü ve kentli insanların estetik değerleri üzerinden açıklamaktadır. Aynı zamanda *alan* ve *habitus* kavramları ve kültürel sermaye ile bireylerin sosyal statüleri doğrultusunda estetik değerlerinin nasıl şekillendiğini incelemektedir.

5. GÜNÜMÜZDE FOTOĞRAFIN KULLANIM ALANI OLARAK INSTAGRAM

Bu bölümde gelişen teknolojiyle birlikte kullanımı kolaylaşan ve kullanım alanları değişen fotoğrafın sosyal ağlar üzerinde ne şekilde kullanıldığı Instagram uygulaması üzerinden incelenecektir. Aynı zamanda fotoğrafın Instagram üzerinden kullanımı, W. Benjamin, R. Barthes ve P. Bourdieu' nun fotoğraf kuramları çerçevesinde değerlendirilecektir.

5.1. Instagram'ın Kısa Tarihi ve Gelişimi

İnternetin gelişmesiyle birlikte, gündelik yaşantımıza her gün bir yenisi daha eklenen çok sayıda sosyal ağlar mevcuttur. Kısaca sosyal ağ kavramını açıklamak istersek “bireylerin var olduklarını göstermek ve kendilerini ifade etmek amacıyla içeriğini kendilerinin oluşturduğu, yayınladığı, paylaşım yaptığı her türlü online platformun genel adıdır” (Sağlam, vd., 2020: 167) şeklinde ifade etmemiz mümkündür. Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan sosyal ağların “...sosyal iletişimin ağırlıklı sağlandığı platformlar olması ve ağ içindeki üretim ve tüketim ilişkileri nedeniyle toplumsal hayatı dönüştürücü etkisi de kaçınılmaz biçimde önümüzde durmaktadır” (Karaçelik, 2019: 65). Büyük kullanıcı kitlesine sahip bir sosyal ağ olarak Instagram, günümüzde tercih edilen popüler bir uygulamadır.

Instagram, “2010 Ekim’de Kevin Systrom ve Mike Krieger tarafından ilk olarak IOS için geliştirilen, sahip olduğu kaliteli filtreler ve sosyal ağ özellikleri ile kısa zamanda oldukça popüler olan bir fotoğraf paylaşım uygulamasıdır” (Yozkat, 2017: 176). Uygulamanın üreticileri Instagram’ın kuruluş fikrinin esin kaynağını şöyle açıklamaktadır:

Çocukken kameralarla oynamayı severdik. Farklı türde eski kameraların kendilerini “anlık” olarak pazarlamasına bayıldık -bugün bu izim doğal karşıladığımız bir şey. Ayrıca, insanların çektiği anlık görüntülerin, tel üzerinden başkalarına gönderdikleri için bir tür telgraf gibi olduğunu hissettik -bu yüzden neden ikisini birleştirmeyelim? Diye düşündük” (Instagram, 2014).¹

Uygulama başta fotoğraf paylaşımı üzerinden ortaya çıkmış olsa da zamanla geliştirilmiş ve fotoğrafın yanında video da paylaşılmaya başlanmıştır. Akıllı cep

¹ Metnin İngilizce’den çevirisi tarafımdan yapılmıştır.

telefonlarının bir internet ağına bağlanabilme özelliğiyle uygulama kısa sürede popüler hale gelmiştir. Ayrıca,

Facebook ve Twitter gibi uygulamaların tersine Instagram'a web üzerinden bağlanmak daha sonra mümkün olmuştur. Instagram, kullanıcıların kendilerine ait profil sayfalarının bulunduğu, üyeliğin zorunlu olduğu, kullanıcıların eş zamanlı ve eş zamansız fotoğraf ve video paylaşabildiği bir sosyal ağ olarak tanımlanmaktadır. Bu yeni uygulamada, uzun metinlerin yerini hızlıca üretilen ve yine hızlıca tüketilen fotoğraflar alır. Fotoğraf ve videolara eşlik eden kısa yazılar da görselliği destekleyen unsurlardır (Karaçelik, 2019: 68).

Bir başka görüşü belirtmek açısından içerik üreticisi A. Millington'a göre Instagram:

Instagram, görsel duygusal çekiciliği sayesinde blog, Twitter gibi diğer sosyal ağlardan farklılaşmaktadır. Burada üzerinde durulması gereken nokta Instagram'ın kullanıcıların fotoğraflarını paylaşabildiği bir albüm tanımı içinde sınırlandırılmasının yanlışlığıdır. Kullanıcı paylaştığı, fotoğraf ve kısa videolarla aynı zamanda bir anlatıcıdır. Paylaşımlarında belirli bir bütünlük söz konusudur. Her paylaşım kendi içinde ayrı bir hikayedir. Bu bağlamda Instagram'ın kullanıcılar tarafından ilham verici olarak tanımlanması, geleceğin sanat galerisi olarak değerlendirilmesi şaşırtıcı değildir (Öztürk, vd., 2016: 360).

Cep telefonlarıyla çekilen fotoğrafların kalitesinin artmasıyla birlikte, fotoğraf çekmek daha pratik bir hale gelmektedir. Bunun sonucunda ise markaların "rekabet amacıyla sürekli farklı uygulamalara yönelmeleri, Instagram'ın kullanıcı sayısını ve dolayısıyla pazar payını düşürme riskine neden olmuştur. Böylelikle 2012 yılında fotoğraf filtreleme ve paylaşma yazılımı da olan Instagram, Android işletim sistemleri için Google Play Store'da yayınlanmıştır" (Karaçelik, 2019: 69). Ücretsiz olarak indirilebilen bu uygulamanın "bir gecede yaklaşık 1 milyon kullanıcı tarafından" (Shiftdelete, 2012) kullanılmak üzere indirildiği bilinmektedir. Böylece yalnızca IOS işletim sisteminde kullanılan Instagram'ın, Android işletim sisteminde de kullanıma açılmasıyla elde ettiği bu başarı, onun günümüzün en popüler sosyal ağlarından biri olmasının temellerini atmıştır.

5.2. Sosyal Ağ Olarak Instagram'ın Kullanım Amaçları

İnternetin, sosyal medya platformlarının, akıllı mobil cihazların kullanımıyla birlikte sosyal alışkanlıklarda da gözle görülür değişiklikler meydana gelmektedir. Her geçen gün artmakta olan çevrimiçi fotoğraf paylaşımı da fotoğrafın geleneksel olarak kullanım şeklini değiştirmektedir. Anlık çekilen fotoğrafı paylaşmak temelinde

oluşturulan Instagram uygulaması da fotoğraf paylaşımına farklı amaçlar yüklenmiştir. Kullanıcılar tarafından Instagram’da fotoğraflar incelendiğinde aşağıda sıraladığımız amaçlar üzerinden paylaşıldığı görülmektedir:

- Mekan ve kimlik hafızası oluşturmak
- Sanat eseri olarak nitelendirilen eserlerin paylaşılması
- Reklam oluşturup, yayınlamak
- Sosyal statülerin ilanı
- Duygu ve düşünceleri fotoğraf ve video aracılığıyla paylaşmak
- Çeşitli yardım kuruluşlarına destek olmak
- Yeni insanlarla tanışmak
- Haber yayını yapmak ve arşiv oluşturmak
- Propaganda aracı olarak kullanmak

Geleneksel yöntemlerle elde edilen fotoğraflarla kullanım amaçları benzerlik gösterse de, Instagram ile birlikte fotoğraflar fiziksel ortamlardan, mobil cihazlarımıza transfer edilmiştir. Böylece, fotoğraf yalnızca kişisel albümlerimizde sakladığımız hatıra olmaktan veya ziyaret edilen sergilerde görülebilen bir eser halinde kalmaktan kurtulmuştur. Hatta dijital alanda gerçekleşen gelişmelerle birlikte NFT² olarak adlandırılan sistemle fotoğraflar dijital ortama aktarılarak, sanal bir sergi üzerinden sergilenmektedir. Aynı zamanda bu sergiler üzerinden fotoğrafların satışı da gerçekleşmektedir. Bu satışların “fiziki sanat eseri satışından farksız olarak Christie’s gibi dünyanın en seçkin müzayede evlerinde de satılabilir hale gelmesi, NFT’nin sanatta edindiği yer” (Yavuz, Yıldız, & Ceylani, 2022: 59) üzerinden de dikkat çektiği söylenebilir.

5.3. Walter Benjamin’in *Aura* Kavramı ve Instagram Üzerinde Fotoğrafın Değeri

Günümüzde kullanılan popüler sosyal ağların başında gelen Instagram, kullanım amacıyla kullanıcılarından sürekli etkileşim halinde olmasını beklemektedir. Bu

² “Non-FungibleToken olarak açılımı ile “Değiştirilemez veya Değişmesi Mümkün Olmayan jeton/token/para” sistemi olarak çevirmek mümkündür” (Yavuz, Yıldız, & Ceylani, 2022).

etkileşim ise, fotoğraf ve video aracılığıyla gerçekleşmektedir. Kullanıcılar sergilenmeye değer gördükleri her şeyin fotoğrafını yayınlamaktadırlar. Kullanıcı sayısı milyonları bulan Instagram uygulamasında, paylaşılan bir fotoğrafın kısa sürede çok sayıda insana ulaşması mümkün hale getirilmiştir. Benjamin, *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Benjamin, 2021) adlı makalesinde tam da bu hızlı üretim konusunu ele almaktadır. Instagram uygulamasıyla kullanılan fotoğrafın sanat değerini, gelişen teknolojinin ne yönde etkilediğini Benjamin'in *aura* kavramı üzerinden değerlendirmemiz mümkündür. İkinci bölümde açıkladığımız üzere Benjamin için fotoğrafın sanat olarak değerlendirilmesi sorununa yanıt bulabilmek için öncelikli olarak, fotoğrafla birlikte, genel olarak görsel sanatların ne yönde değişim gösterdiği veya göstermediğine bakmak gerekmektedir. Bu bağlamda bir eserin yeniden üretimiyle birlikte gerçekleşen *aura* kaybı, ilk olarak sanatçının izlerini kaybolmasına, ikinci olarak ise eserin sunum şeklinin koşullarının değişmesine sebep olmaktadır. Gelişen teknolojiyle birlikte, fotoğraf üretiminde sanatçının izlerinin nasıl silindiği ve sunum şartlarının eserler üzerindeki değişimi üzerine işte bu sebeple düşünülmelidir.

Oda büyüklüğünde makinelerle başlayan fotoğrafın gelişim serüveni, teknolojik gelişmeler ile birlikte cep telefonlarına girecek kadar ilerlemiştir. Fotoğrafın dijital bir şekilde ilerlemesi, onun kullanımının yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Film tabletlerinin yerine artık sensörler kullanılmaktadır. Böylece fotoğraflar da bilgisayar kodlarına dönüşür hale gelmiştir. Bu dönüşümle birlikte fotoğraf dijital ortama geçmiştir ve daha önceleri daha maliyetli olan üretim şekli tamamen değişmiştir. Bu değişimle birlikte fotoğraf kullanıcılarının profili de değişmiştir. Dijital makinelerin gelişmesiyle birlikte fotoğraf dünya çapında popüler bir sanat üretme aracı şeklini almaya başlamıştır.

Fotoğraf makinelerinin artık tek tuşla sınırsız görüntü alması onun sanatsal değerini, yani Benjamin'in deyişiyle '*aurasını*' yok etmektedir. İlk çıktığı dönemlerde yalnızca fotoğraf makinesini kullanmayı bilen kişiler tarafından üretilen fotoğraf, kullanımı basite indirgenen makineler ile herkesin ürettiği bir şey haline gelmiştir. Bununla birlikte, fotoğrafın sergilendiği alan da onun *aurasını* etkilemektedir. İkinci bölümde belirttiğimiz üzere, Benjamin için bir eserin değerini, onun aynı anda

yalnızca tek yerde oluşu yani biricikliği belirlemektedir. Sanat eseri olarak fotoğraf, internetin olduğu her yerde, herkes tarafından görülebilir hale gelmiştir. Hatta buna örnek olarak NFT eserleri göstermemiz mümkündür. Yukarıda açıkladığımız üzere Benjamin *aura* kavramını biriciklik odaklı tanımlamaktadır. Biricikliğin ölçütü ise, eserin kopyalanmamış yani çoğaltılmamış olmasıdır. NFT sanat eserlerinin “yeniden üretilebilir olmasına rağmen biricik kalabilmesi” (Bozkanat, 2022: 41) ilginçtir. Bu açıdan baktığımızda NFT eserlerin Benjamin’in bahsettiği biçimde bir *aura* kaybı yaşadığını söylemek pek mümkün değildir. Çünkü bu tip eserlerin dijital ortamda yalnızca bir sahibi bulunmaktadır. Bunu da yüksek teknoloji ile üretilmiş oluşuna ve sonsuz kere kopyalanma imkanına sahip olmasına rağmen; biricik olma özelliğinin esere geri verildiği şeklinde açıklamak mümkündür.

Biricikliğini yitiren fotoğraf, Benjamin’e göre *aurasını* da yitirmektedir. Bir başka açıdan bakacak olursak; kullanıcıların diğer kullanıcılar ile etkileşime girmek için paylaştığı fotoğraflar ona farklı bir değer katmaktadır. Ancak, uygulamanın kullanıcı oranı düşünüldüğünde ise, paylaşılan fotoğrafın bu kadar fazla sayıda ekran üzerinde sergileniyor olması, yine Benjamin’e göre onun değerini kaybetmesini sağlamaktadır. Sonuç olarak Instagram uygulamasında paylaşılan fotoğrafın *aurasını* kaybettiğini söylemek mümkündür.

İkinci bölümde gördüğümüz üzere, Benjamin’in yaşadığı dönemde görüntüyü elde etmenin tek yolu baskı yoluyla mümkündür. Ancak geleneksel yöntem olan baskı, günümüzde fotoğrafın dijital alana geçmesiyle birlikte şekil değiştirmektedir. Benjamin’in “mekanik yeniden üretim çağında solan şey, sanat eserinin *aurasıdır*” (Benjamin, 2012) sözünü, dijital alana geçen fotoğraf üzerinden Michael Sankey şu şekilde eleştirmektedir:

Artık dijital reproduksiyon çağıyla birlikte ‘aura’ tamamen yeni ve farklı bir anlam kazanıyor. Çünkü burada yeni bir geleneğin devreye girdiği görüldüğünden, aura işin kendisinin gizemi içinde yer alıyor. Geleneksel fotoğrafın bir ritüeli değil, ama gelenek kavramını alt üst eden, bunun yerine erişilebilirliği ve kitleselleştirmeyi tercih eden, bütünlüğe veya kültürel mirasa çok az saygı duyan veya hiç önem vermeyen bir ritüel (Sankey, 2016: 156).³

³ Metnin İngilizce ’den çevirisi tarafımdan yapılmıştır.

Mobil cihazlarla birlikte dünyanın herhangi bir yerinde çekilmiş bir görüntü, saniyeler içinde tüm dünyaya ulaşabilmektedir. Bu da fotoğrafın biricikliğini, benzersizliğini Benjamin'in ifade ettiği şekilde gizemli olan *aurasını* yok etmektedir. Bu hızlı üretim ve yayılım, herkesin aynı şekilde esere ulaşmasını hem mekânsal hem de insani olarak her şeyi birbirine yaklaştırmaktadır. Instagram uygulamasıyla birlikte mekan olarak sergiler de boyut değiştirmiştir. Artık fiziksel olarak değil, sanal mecralarda eserler sergilenmektedir. Bununla birlikte isteyen kişi, oturduğu yerden fotoğraf galerilerini istediği zaman, istediği şekilde izleme imkanı kazanmıştır.

Sonuç olarak, yeniden üretilebilirliğin hızlıca gelişmesiyle birlikte sanat eseri olarak fotoğrafın kullanım şekli, değeri, sergilenmesi gibi özelliklerinin de boyut değiştirdiğini söylememiz mümkündür. Benjamin'in eseri gizemli ve biricik olarak tanımlayan aura kavramı, bu hızlı gelişmelerle birlikte yeniden düşünülmelidir. Fotoğraf, ilk bulunduğu yıllarda kullanıldığı biçimde biricik ve ulaşılamaz halde değildir. Artık fotoğraf tek tuşla sınırsız görüntü elde eden makineler ve internetin bulunduğu her ortamda ulaşılabilen bir araç haline gelmiştir.

5.4. Roland Barthes'in *Studium* ve *Punctum* Kavramları Üzerinden Instagram Fotoğrafçılığı

Roland Barthes, fotoğraf hakkında derlediği düşüncelerinden oluşan *Camera Lucida* (Barthes, 2016) adlı eserinde fotoğrafın ne olduğuna dair bir arayış içindedir. İkinci bölümde aktardığımız üzere Barthes için fotoğrafın kelimelerle açıklanması mümkün değildir. Barthes “fotoğrafi her iki yaprağını birbirinden ayıramayacağımız katmanlı nesneler sınıfına dahil eder. Pencere ve görünüm, iyi ve kötü, tutku ve nesnesi: kavrayabildiğimiz ancak algılayamadığımız ikilikler” (Barthes, 2016: 17) şeklinde tanımlamaktadır. Onun için fotoğraf teknik bir araçtan ziyade duygulara hitap eden bir şeydir. Ancak Barthes “anın bir kanıtı olarak tanımlanan fotoğrafi, okuma ve anlamlandırma biçimi olarak, tüm bu kategoriler dışında “*studium* ve *punctum*” olarak iki kavram daha önermektedir” (Işıksal, 2020: 165). Bu iki kavramla birlikte Barthes ölüm temasını birleştirerek fotoğrafın ne olduğunu açıklamaktadır.

İkinci bölümde Barthes'in yorumuyla detaylı olarak açıkladığımız *studium* ve *punctum* kavramlarına kısaca değinilecek olursa; *Studium* kavramı, fotoğrafı analiz

etmeye yarayan, fotoğrafın göstergebilimsel olarak okunması anlamına gelmektedir. Bu okuma biçimiyle birlikte aynı zamanda fotoğrafın içinde barınan kültürel, sosyal, politik veya tarihsel öğeler de incelenmektedir. Yine ikinci bölümde açıkladığımız üzere, *punctum*'ın kelime anlamı olarak sivri uçlu bir nesneyle oluşturulmuş delik, iz anlamına geldiği bilinmektedir. Bu anlam üzerinden yola çıkan Barthes, *punctum* kavramını fotoğrafın içinden yükselmiş, insanı delip geçen bir şey olarak tanımlamaktadır. Barthes için *punctum* “birçok zaman bir “ayrıntı” ya da bir nesne parçasıdır” (Barthes, 2016: 58). Özetleyecek olursak bu kavram “bilgi ya da deneyimle açıklanmayacak olan, her fotoğrafta olması gerekmeyen bu kavram, imgeyi kişiselleştirip, tekilleştirdiğimiz bir detaydır” (İşıksal, 2020: 167). Buradan hareketle Instagram uygulaması üzerinden paylaşılan fotoğrafları, *studium* kavramıyla birlikte sosyolojik bir bakış açısıyla inceleyip, analiz etmemizin mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Gelişen teknoloji ve hızlanan internet ağları sayesinde, insanların çevrimiçi deneyimleri de değişmiştir. Böylece artık geleneksel kimlik kavramı da değişime uğramaktadır. Profesör S.Turkle bu konuda şunları söylemektedir “bilgisayar teknolojilerinin insanların sosyal yaşamının gerçek bir parçası olarak görülmesi gerektiğini, çünkü insanların çevreleriyle sosyal olarak ilişki kurma yolları değişmiştir” (Sankey, 2016: 158). Geleneksel sosyal yaşamın, sosyal ağ uygulamalarıyla birlikte büyük değişime uğradığı görülmektedir. Fotoğraf, ortaya çıktığı ilk günden beri bazen portre olarak, bazen büyük aile albümleri olarak kişinin kimliğini oluşturan öğelerden biri olarak kabul görmektedir. Ancak teknolojik değişimlerle birlikte, artık Instagram’da paylaşılan fotoğraflar, kullanıcıların kimliklerini yansıtan en temel öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Barthes ise bu kimlik oluşumunu, ikinci bölümde incelediğimiz *Kış Bahçesi* fotoğrafını örnek göstermekte ve açıklamaktadır. Ona göre, fotoğraf kimlik oluşumu ve hafızanın sürdürülmesi arasındaki bağlantıyı oluşturmaktadır. Çünkü Barthes, annesinin *Kış Bahçesi* adlı fotoğrafını incelerken, annesinin nasıl bir çocukluk geçirdiği, o an neler hissetmiş olabileceğini, nasıl bir çevrede yaşadığını tahminlerle analiz etmektedir. Barthes fotoğrafın “orada olma farkındalığını belirlemediğini, daha ziyade kimlik ile hafızayı birleştirerek orada bulunmuş olmanın farkındalığını kurar” (Sankey, 2016: 160) diyerek açıklamaktadır. Bu farkındalık ise Barthes için zamanın akışını yakalayan ve onu donduran fotoğrafla ilişkilidir. Bu açıdan değerlendirecek olursak, Instagram

uygulamasını bir tür dijital albüm şeklinde kabul edebiliriz. Kullanıcıların, profil sahiplerini Barthes'ın *studium* kavramı üzerinden kendi bakış açılarıyla analiz ettiklerini ve bu analizlerle birlikte sosyalleştiklerini söylemek mümkündür.

Barthes'ın fotoğrafı değerlendirdiği bir diğer kavram olan *punctum* ise, fotoğrafta görünmez olandır. Yine ikinci bölümde yaptığımız açıklamadan yola çıkacak olursak, Barthes'ın *punctum* olarak adlandırdığı bu kavramın bizi gerçek anlamda delebilmesi için kendiliğinden ortaya çıkması gerekmektedir. Yani *punctum* fotoğrafı çekenin değil, fotoğrafa bakanın hissettikleri, gördükleri üzerinden değerlendirilerek ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan Instagram paylaşımlarını ele alacak olursak, paylaşılan bir fotoğrafın beğeni değerini belirleyen şeyin *punctum* olduğunu söylemek mümkündür. Gelişigüzel şekilde çekilen ve paylaşılan bir fotoğrafın, üzerinde çalışılmış bir fotoğraftan daha fazla beğeni alması mümkündür. Fotoğrafa bakan kullanıcı, fotoğrafçının görmediği bir öge ile derinden bir bağ kurmuş olabilir. Kurduğu bu bağ, kullanıcıya geçmişten gelen bir anıyı, bir kişiyi veya isimlendiremediği bir duyguyu çağrıştırmış olması mümkün olabilmektedir. Aynı zamanda Instagram uygulaması üzerinden paylaşılan haber fotoğrafları, belgesel fotoğrafları ve reklam fotoğraflarının da hızla yayılmasını veya beğenilip beğenilmesinin sebebini *punctum* kavramının kişide bıraktığı delip geçme hissiyle açıklamak mümkündür. Çünkü *punctum* kavramı fotoğrafa kişinin zihninde anlamlandırdığı şeyler üzerinden değerlendirmektedir. Kişi Instagram uygulaması üzerinden gördüğü bu kategoriden fotoğrafları da *punctum* kavramı üzerinden değerlendirmektedir. Kişide oluşan o ilk delip geçme hissiyle kullanıcı beğenilerinin oluştuğu görülmektedir. Ölüm teması üzerinden fotoğrafın ne olduğunu arayan Barthes için fotoğrafın duygusal olarak açıklanabilen bir şey olduğunu söylediğimize göre; Instagram uygulamasındaki fotoğraf paylaşımını düzenleyen algoritmayı oluşturan ögelerin de *studium* ve *punctum* kavramları üzerinden ilerlediğini söylememizin mümkün olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak Barthes'ın *punctum* ve *studium* kavramları üzerinden Instagram'da paylaşılan fotoğrafların değerini belirleyen, fotoğrafı paylaşan kullanıcının değil, ona bakan kullanıcının belirlediğini söylemek mümkündür. Böylece kullanıcıların paylaşımlarını kendi bakışlarıyla değil, onları izleyen kullanıcıların bakışlarıyla

oluşturduklarını söylemek mümkündür. Bu durum kişiyi popüler kılarak, toplumda da görünür olmasını sağlamaktadır.

5.5. Pierre Bourdieu'nun *Alan, Habitus ve Sermaye* Kavramları Üzerinden Instagram Fotoğrafları

Fotoğraf, Bourdieu için bir statü belirleme aracı olarak kabul edilmektedir. İkinci bölümde de açıkladığımız üzere Bourdieu için fotoğraf orta sınıfın bir geleneği olarak görülmektedir. Çünkü Bourdieu için sanat değeri olan şey resimdir, aynı zamanda resim yapmak için yetenek ve çok uzun zaman harcanması gerekmektedir. Bu noktada Bourdieu fotoğrafın sanat değeri olmadığını belirtmektedir. Ancak fotoğrafın, işçi sınıfının sanat ideali olarak kullanıldığını söylemektedir. Bunun sebebiyse fotoğraf çekmenin, resim yapmak kadar zor ve emek isteyen bir şey olmadığı görüşüyle açıklamaktadır. Onun için fotoğraf yalnızca mekanik gözün gördüğünün kağıda aktarılmasıdır. Bu aktarım da sanat olarak kabul edilen resmin oluşum sürecine ters düşmektedir. Oysa fotoğraf tek tuşa basarak anı durduraktan ibarettir. Ancak Bourdieu fotoğraf hakkında yapılan yorumlardan yola çıkarak, fotoğrafın her zaman toplumsal işlev taşıdığını belirtmektedir.

Bourdieu *habitus* kavramını “bireylerin sahip olduğu “nesnel olarak düzenlenmiş ve düzenli olabilecek pratik ve temsillerin üretilme ve yapılandırılma ilkesi olarak işlemeye eğilimli, yapılanmış yapılar” (Bourdieu, 2018: 158) şeklinde tanımlamaktadır. Bourdieu için *habitusun* varlığını oluşturabilmesi ve devam ettirebilmesi çeşitli alanlara sahip olmasıyla mümkündür. Günümüzde, sınıf, beğeni gibi öğeleri belirleyen alan ise sosyal ağlardır. Instagram bu alanı sağlayan popüler uygulamalardan biridir. Popüler Instagram kullanıcılarının paylaşımlarının da sınıfsal farklılıkların üretiminde büyük rol oynadığını söylemek mümkündür. Bourdieu “habitus ve alan kavramları ile toplumsal mekânı kavramsallaştırarak estetik tercihleri, tüketici davranışlarını ve hayat tarzlarını açıklamaya çalışır” (Özdemir, 2020: 307). Bununla birlikte bireyler, bu pratiklerle birlikte şekillenmektedir ve bunun sonucunda her bireyin *habitusu* farklı sınıfların temsilini oluşturmaktadır. Her *habitus* “hem sınıfın maddi hayat koşullarını hem derecelendirilen (yüksek/alt, zengin/yoksul gibi) simgesel farklılaşmaları bünyesinde taşır” (Swartz, 2015: 228). Bu farklılaşmalar ise

hayat tarzlarının beğenilerinden oluşmaktadır, aynı zamanda sınıf *habitus*larının temel öğelerinden biridir.

Instagram uygulamasını Bourdieu'nun “güç mücadelelerinin sahnelendiği ve çeşitli sermaye birikimlerinin mücadele ettiği” (Özdemir, 2020: 307) şeklinde tanımladığı alan kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Instagram ile birlikte bu alan artık dijital bir platform halini almıştır. Böylece bu dijital alana hakim olmak, üstünlük kurmak için bireyler farklı tarzlarda üretim yaparak paylaşımına sunmaktadır. Bununla birlikte Instagram paylaşımları üzerinden “üst sınıfların kendi beğeni ölçülerini alt sınıf olarak algıladığı kişilerden ayırtırıldıkları” söylenebilir (Ölçer, 2019: 45). Bu bağlamda Bourdieu'nun sınıflar arasındaki açıklamak için kullandığı beğeni yargısı ile Instagram üzerindeki beğeni yargısının stratejik olarak birbirine benzer özellikler taşıdığını söylemek mümkündür. Örnek verecek olursak, kendi gündelik yaşam pratiklerini beğeni üzerinden şekillendiren bir birey için, Instagram'da paylaştığı fotoğrafları da kendine benzer beğeni alışkanlıklarına sahip sınıflar için üretmektedir.

Bir başka taraftan bakacak olursak, sosyal ağlar simgesel sermayenin üretildiği aynı zamanda *habitus*ların da bu bağlamda dönüştüğü bir alan şeklinde ortaya çıkmaktadır. Simgesel sermaye kişilerin toplum içindeki tanınma çabaları olarak açıklanabilir. Bourdieu'ya göre simgesel sermaye “ekonomik veya kültürel sermayenin tanınmış, onaylanmış tarafıdır ve söz konusu sosyal alanın yapısını kuran iktidar ilişkilerini pekiştirir” (Wolf ve Wallace, 2012: 168). Giydiklerimiz, gittiğimiz mekanlar, kullandığımız eşyalar, sahip olduğumuz statüler de simgesel sermayenin birer ögesidir. Instagram uygulaması üzerinden incelendiğinde, profillerini dijital kültürün getirdiği şekilde oluşturan kullanıcılar bu kültürün bir parçası halini almaktadır. Böylece “sanal dünyada yatkinliklerini ve eğilimlerini dijital dünyaya göre üreten kullanıcıların *habitus*ları, çevrimiçi ve çevrim dışı aktarımların sağlandığı çift yönlü bir oluşuma kaynaklık etmektedir” (Güzel, 2016: 94). Kullanıcıların gündelik hayatlarında sahip olduğu bu değerleri sosyal ağ profillerine yansıtması ve kimliklerinin bu dijital kültürün değerleriyle şekillenmesi dijital *habitus* olarak adlandırılmaktadır (Güzel, 2016: 41-54). Burada karşılıklı etkileşim mevcuttur. Instagram, “*habitusu* simgesel değerlere göre şekillendiren bir alandır ve bu yönüyle kullanıcıları zamanla ün veya şöhret gibi toplum tarafından kabul gören statülere

yükseltebilmektedir” (Özdemir, 2020: 307). Bu etkileşimin sonucunda da bireylerin gündelik yaşam pratiklerinin, dijital *habitus*a göre şekillendiğini söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, Bourdieu’nun kuramına göre fotoğraf üzerinden toplumun kültürel açıdan değişimini ve dönüşümünü izlemek mümkündür. Gelişen teknolojiyle birlikte fotoğrafın dijital alana geçişiyle bu değişimleri gözlemlemek için pek çok sosyal ağ bulunmaktadır. Bunların arasında fotoğraf paylaşım uygulaması olarak en popüler uygulama olan Instagram üzerinden sosyolojik bakış açısıyla toplumu incelemek mümkündür. Bourdieu’nun fotoğrafı incelediği dönem ile günümüz açısından bireylerin toplumsal alışkanlıklarını değiştirdiğini söylemek mümkündür. Onun döneminde fotoğrafın kullanım şekli ile günümüzde kullanım şekli arasında farklar gözlenmektedir. Ancak tüm bu farklılıklara rağmen geçmişten günümüze dek gelen sınıf ayrımını yine fotoğraflar üzerinden bir okumayla görmek mümkündür.

6. SONUÇ

İnsanlar, ilk çağlardan günümüze kadar yaşadıklarını kayıt altına alma ihtiyacı hissetmişlerdir. Yazının icadından önce bunu mağara duvarlarına yaptıkları resimlerle mümkün kılmaktaydılar. Fotoğraf da anı yakalayan, belli bir alanı gören bir araçtır. Bu çalışmada fotoğrafın toplumsal işlevleri ve günümüzdeki konumu incelenmiştir. Bu inceleme ise Benjamin, Barthes ve Bourdieu'nun kavramlarının günümüzde fotoğrafın kullanımı üzerinden yorumlanması şeklinde gerçekleşmiştir.

Walter Benjamin fotoğrafı bir çoğaltma aracı olarak görmektedir. Bu sebeple fotoğrafı sanat olarak değerlendirmemektedir. Benjamin için bir eserin sanat eseri niteliği taşıması için onun biricik olması gerekmektedir. Ancak teknik ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte, hızlı ve seri üretime geçilmesi bir fotoğrafın aynı zamanda birden fazla yerde bulunmasını sağlamıştır. Bu durum Benjamin için eserin değerini belirleyen *aurasını* ortadan kaldırmaktadır. Günümüzdeyse fotoğrafın geleneksel anlamının dışına çıktığı görülmektedir. Artık baskı yerine, dijital fotoğraflar tercih edilmektedir. Çalışmada incelediğimiz şekilde Instagram uygulaması üzerinden paylaşılan fotoğrafın, Benjamin'in bahsettiği şekilde *aurasını* yok ettiği görülmektedir.

Roland Barthes ise fotoğrafın ne olduğuna dair bir cevap aramaktadır. Barthes, Benjamin'den farklı olarak fotoğrafı teknik açıdan incelemek yerine, fotoğrafın zihinde uyandırdıkları yönünden ele almaktadır. Bu noktada da fotoğrafı anlamlandırmayı *studium* ve *punctum* kavramları ile yapmaktadır. *Studium* kavramı fotoğrafın içinde barınan çeşitli öğeleri açıklarken; *punctum* kavramı ise fotoğrafın ona bakan kişide çeşitli hisler uyandıran, kişiyi delip geçen öğeyi açıklamaktadır. Çalışmada Barthes'ın bu kavramlarını *Kış Bahçesi* adlı fotoğraf üzerinden değerlendirdikten sonra, dijital fotoğraflar üzerinden değerlendirirken şu sonuca varılmıştır: Instagram uygulaması üzerinden oluşturulan profili dijital bir albüm olarak düşünebiliriz. Bu bağlamda burada paylaşılan fotoğraflarla birlikte bir kimlik ve hafıza arşivi oluşturulduğundan söz etmek mümkündür. Yine Barthes'a göre fotoğraf zamanın akışını durdurarak, o anda bulunmuş olmanın farkındalığını oluşturmaktadır.

Instagram profillerinde oluşturulan bu arşivlerde bu farkındalıktan söz etmenin mümkün olduğu görülmektedir.

Son olarak bu çalışmada Pierre Bourdieu'nun fotoğrafı bir statü aracı olarak kabul ettiğini söylemek mümkündür. Bourdieu için sanat değeri taşıyan şeyin resim olduğunu belirtilmiştir. Ancak resim yapmak yetenek ve zaman gerektirdiğinden, orta sınıf için resim yapmak bir hayalden ibarettir. Fotoğraf makinesiyle birlikte orta sınıfın bu hayali tek düğmeye basarak gerçekleşmektedir. Çünkü Bourdieu'ya göre fotoğraf makinesini kullanmak için yeteneğe ve zamana ihtiyaç duyulmamaktadır. Böylece resim sanatını icra edemeyen orta sınıf için bu ayrım ortadan kalkmıştır. Instagram uygulaması için Bourdieu'nun *alan* ve *habitus* kavramları üzerinden bakılacak olursa geleneksel anlamından koptuğunu görmemiz mümkündür. Artık sermayenin de şekil değiştirdiğini, sosyal ağlarla birlikte *habitus*ların da dijital alana taşındığı görülmektedir. Instagram uygulaması üzerinde kullanıcıların, günlük hayatta sahip oldukları yaşam pratiklerini dijital habitusa göre şekillendirdikleri görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aydoğan, E. B. (2008). Walter Benjamin ve Sanat Yapıtının Aura'sı. *Akdeniz Sanat*, 1(2). (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275819>)
- Barthes, R. (1996). *Çağdaş Söylenceler*. (T. Yücel, Çev.) Metis.
- Barthes, R. (1996). *S/Z*. (S. Ö. Kasar, Çev.) İstanbul : YKY.
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. (A. Koç, & Ö. Albayrak, Çev.) İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: altıkkırkbeş yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2013). Yokoluş Sanatı. C. Aydemir içinde, *Fotoğraf Neyi Anlatır* (s. 99-107). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baysal, A. M. (2022). Dışavurumcu Resim Anlayışında Portre. *Fine Art*, 16(2), 162-176. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1748775>)
- Bektaş, A. (2000). *Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bektaş, R. (1992). *Fotoğraf Felsefesi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Işık Yayınları.
- Benjamin, W. (1995). *Estetize Edilmiş Yaşam-Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Der Yayınları.
- Benjamin, W. (1999). *Tek Yön*. (T. Turan, Çev.) İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (2009). *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*. (T. Turan, Çev.) İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2015). *Estetize Edilmiş Yaşam*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: İnkılap .
- Benjamin, W. (2021). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1988). *O Ana Adanmış*. (Y. Salman, & M. Gürsoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis.

- Berger, J. (2020). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (B. Somay, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bostancı, Ö. (2022, 12 4). *Camera Obscura*. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,700/camera-obscura.html> adresinden alındı
- Boudieu, P., & Chartier, R. (2014). *Sosyolog ve Tarihçi*. (Z. Karaca, Çev.) İstanbul: Açılım Kitap.
- Bourdieu, P. (1996). *Photography A Middle-brow Art*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (2015). *Pratik Nedenler*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Hil.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. (F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin, & A. Sümer, Çev.) Ankara: Heretik.
- Bourdieu, P. (2020). *Sanatın Kuralları*. (N. K. Sevil, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Bourdieu, P. (2020). *Seçilmiş Metinler*. (L. Ünsaldı, Çev.) Ankara : Heretik.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2017). *Sanat Sevdası*. (S. Canbolat, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2016). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (N. Öktem, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkanat, E. (2022, 06 27). Walter Benjamin NFT'lere Tanıklık Etseydi: Kripto Sanata Onun Gözünden Bakmak. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, s. 35-51. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2184247>)
- Britannica*. (tarih yok). (<https://www.britannica.com/topic/iOS>) Erişim Tarihi: 21.12.2022
- Cadava, E. (2008). *Işık Sözcükleri*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis.
- Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A., & Tatlıcan, Ü. (2014). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çizgen, E. (1992). *Türkiye'de Fotoğraf*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dora, S. (2003). *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2003). *İletişimi Anlamak*. Ankara: Erk Yayınları.
- Ergüven, M. (1997). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Freund, G. (2016). *Fotoğraf ve Toplum*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Frisinghelli, C. (2007). *Pierre Bourdieu: Cezayir’de köksüzleşmenin tanıklığı*. (G. Çeğin, Çev.)
- Gök, C. (2016). Resim ve Fotoğraf Sanatında Portre Geleneğinden Selfie'ye. *İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2(1), 29-47. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/226398>)
- Güzel, E. (2016, 04 01). Dijital Kültür ve Çevrimiçi Sosyal Ağlarda Rekabetin Aktörü: “Dijital Habitus”. *AJIT-e: Academic Journal of Information Technology*, s. 41-54. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1114135>)
- Haberturk. (2022, 10 29). 12 21, 2022 tarihinde [https://www.haberturk.com/instagram-kullanici-sayisi-2-milyara-ulasti-metanin-yeni-hedefi-3534038-teknoloji#:~:text=Ge%C3%A7ti%C4%9Fimiz%20%C3%A7ar%C5%9Famba%20g%C3%BCn%C3%BC%202022%20%C3%BC%C3%A7%C3%BCnc%C3%BC,aktif%20olarak%20%20milyara%20ula%C5%9Ft%C4](https://www.haberturk.com/instagram-kullanici-sayisi-2-milyara-ulasti-metanin-yeni-hedefi-3534038-teknoloji#:~:text=Ge%C3%A7ti%C4%9Fimiz%20%C3%A7ar%C5%9Famba%20g%C3%BCn%C3%BC%202022%20%C3%BC%C3%A7%C3%BCnc%C3%BC,aktif%20olarak%20%20milyara%20ula%C5%9Ft%C4 adresinden alındı) adresinden alındı
- Heinich, N. (2017). *Sanat Sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Hepdinçler, T., & Ayten, T. (2011). Benjamin’in Art-İmgesi: Türkiye’de Walter Benjamin’le Fotoğrafi Düşünmek. B. Kejanlıoğlu (Dü.) içinde, *Zamanın Tozu: Frankfurt Okulunun Türkiye’deki İzleri* (s. 481-496). Ankara: De Ki.
- Hobsbawm, E. (1998). *Devrim Çağı 1789-1848*. (B. S. Şener, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı. *İletişim: Araştırmaları*.
- Instagram. (2014). 12 30, 2022 tarihinde <http://instagram.com/about/faq/> adresinden alındı
- Işıksal, A. (2020, 12 29). FOTOĞRAF ANALİZİNDE STUDIUM VE PUNCTUM KAVRAMLARI. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6, s. 165-175. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1266519>)
- Jourdain, A., & Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu’nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. (Ö. Elitez, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi .
- Kanlıoğlu, A., & Demirel, G. (2021). Fotoğraf Serüveninin Son Durağı; Mobil Fotoğrafçılık. *İletişim ve Medya Çalışmaları Kongresi Özel Sayısı. 1*, s. 81-100. Erciyes İletişim Dergisi. 12 21, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1888417> adresinden alındı

- Karaçelik, Y. (2019). *Görsel Kültür Ve Fotoğrafın İzinde Instagram*. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Kılıç, L. (2019). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Köroğlu, S. A. (2015, 03 01). Literatür Taraması Üzerine Notlar ve Bir Tarama Tekniği. *GİDB Dergi*(1), s. 61-69. (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gidb/issue/53677/717557>)
- Krauss, R. E. (2013). "Fotoğraf"ı Yeniden Keşfetmek. C. Aydemir içinde, *Fotoğraf Neyi Anlatır* (s. 45-65). İstanbul: Hayalperest.
- Lenoir, B. (2003). *Sanat Yapıtı*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: YKY Yayınları.
- Leslie, E. (2019). *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları*. (B. Halaç, & T. Turan , Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Marx, K. (1979). *Grundrisse: Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*. (S. Nişanyan, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Murray, C. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Nalçaoğlu, H. (2011, Kasım). Yeni Toplumsal İletişim Ethos'u: İstanbul Gençliği ve İletişim Teknolojileri. *Katılımın "e-hali":Gençlerin Sanal Alemi*, s. 163-186. (<https://core.ac.uk/download/pdf/11743961.pdf#page=163>)
- Oral, M. (2013). Fotoğraf ve Toplumsal Değişme. C. Aydemir içinde, *Fotoğraf Neyi Anlatır*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Oskay, Ü. (1985). *Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın-Yüksekokulu Yayınları.
- Özdemir, M. (2020, 12 25). Bourdieu Perspektifinden Sınıfsal İlişkileri Okumak: Youtuberların Simgesel Şiddetin Üretimine Etkisi. *Intermedia International E-journal*, s. 299-316. (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/intermedia/issue/58521/795052>)
- Öztürk, E., Şener, G., & Süher, H. (2016). Sosyal Medya Çağında Ürün Yerleştirme: Instagram ve Instabloggerlar Üzerine Bir İçerik Analizi. *Global Media Journal TR Edition*, 6(12), s. 355-386.
- Palalı, A. T. (2017). *Kış Bahçesinden Fotoğrafa Bir Roland Barthes Yolculuğu*. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (H. Hünler, Çev.) İstanbul: Paradigma.

- Price, M. (2014). *Fotoğraf "Çerçeveedeki Gizem"*. (A. & Koş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Robins, K. (2013). *İmaj*. (N. Türkoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Roche, D. (2002, Yaz). Melankoli Çekmecesi'nden Fotoğraflar. *Sanat Dünyamız*(84). (A. Derman, Çev.)
- Sağlam, M., Ardiç, M., & Balcı, A. (2020, 06 30). Üniversite Öğrencilerinin Sosyal Ağ Sitelerini Kullanım Amaçlarının İncelenmesi. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(4), s. 165-186. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1167634>)
- Sallan Gül, S., & Kahya Nizam, Ö. (2021, 02 16). Sosyal Bilimlerde İçerik ve Söylem Analizi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , s. 181-198. 01 07, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pausbed/issue/60346/803182> adresinden alındı
- Sander, O. (2012). *Siyasi Tarih*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sankey, M. (2016, 08 16). 12 31, 2022 tarihinde https://www.researchgate.net/profile/Michael-Sankey/publication/306111201_Walter_Benjamin_on_Instagram_in_the_age_of_digital_reproduction/links/57b2895208ae0101f17a5ef7/Walter-Benjamin-on-Instagram-in-the-age-of-digital-reproduction.pdf adresinden alındı
- Schilling, K. (1971). *Toplumsal Düşünce Tarihi*. (N. Önal, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Shiftdelete*. (2012, 04 04). 12 21, 2022 tarihinde <https://shiftdelete.net/instagram-android-inceleme-36146> adresinden alındı
- Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akinhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Steichen, E. (1984, 01 14). Fotoğraf İnsanlığın Tanığı Ve Kayıt Aracı. *AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları*(14).
- Su, S. (2007). Fotoğraf ve Sanat. *cogito*, 223-234.
- Swartz, D. (2015). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi*. (E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Tekin, F. (2015). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Beden ve Habitus: Bedenleşmiş Habitus. *SBARD*, s. 85-100. (<https://docplayer.biz.tr/20018815-Pierre-bourdieu-sosyolojisinde-beden-ve-habitus-bedenlesmis-habitus.html>)
- Tosun, A. E. (2021). Fotoğraf, Sürrealizm ve Psikanaliz İlişkisi Çerçevesinde Portre Fotoğrafçılığı: Philippe Halsman ve Dali Atomicus. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*(15), 125-142. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1771714>)
- Turan, G. (2004). *Çerçevenin Dışından*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uğurlu, F. (2002). Kitle İletişim Aracı Olarak Fotoğrafın Basında İşlevi. *Selçuk İletişim*, 2(2), 133-141. (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19004/200980>)
- Ünal, M. (2012). *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*. İstanbul: Espas Sanat Kuramı Yayınları.
- Walden, S. (2018). *Fotoğraf Felsefesi*. (A. Ünal, & H. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Wallace, R., & Wolf, A. (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları: Klasik Geleneğin Geliştirilmesi*. (M. Ayas, & L. Elburuz, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Wolf, A., & Wallace, R. A. (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları: Klasik Geleneğin Genişletilmesi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Yacavone, K. (2012). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği*. (S. Atay, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yavuz, O. (2020). *Antropoloji Ve Fotoğraf*. İstanbul: Espas Sanat Kuramları Yayınları.
- Yavuz, U. G., Yıldız, A. S., & Ceylani, M. U. (2022, 06). RICHARD PRINCE'İN YENİ PORTELER SERİSİ VE NFT ARACILIĞI İLE EMİLY RATAJKOWSKI'NİN "KENDİNİ GERİ SATIN ALMA" GİRİŞİMİ. *Art-e Sanat Dergisi*. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2246478>)
- Yaykın, M. (2009). *Fotoğraf İdeolojisi "Algıda Gerçeğin Bozulumu"*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Yorgun, F. (2020, 05). Sanat Yapıtının Halesini(Aura) Yitirmesinde Teknik Yeniden Üretim Araçları Olan Fotoğraf ve Filmin Etkisi. *Sosyal Bilimler Akademik Dergisi*, 3(1), s. 48-60. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1068491>)
- Yozkat, S. A. (2017, 07 01). Sosyal Medyanın Ekonomi Politigi Bağlamında Instagram'ın İncelenmesi. *Yeni Medya Elektronik Dergi*, 1(2), s. 173-182. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/410709>)

İnternet Bağlantısı:

<https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-418/hades/> . Erişim Tarihi: 20.11.2022.

<https://www.araguler.com.tr/tr/index.html> . Erişim Tarihi: 16.12.2022.

<https://www.britannica.com/biography/Roland-Gerard-Barthes> . Erişim Tarihi: 12.12.2022.

Yayımlanmamış Ders Notları:

Bayhan M., Fotoğrafın Teknik Gelişimi, Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Fotoğrafçılık Bölümü, 1997-1998 Ders Notları.

ÖZGEÇMİŞ**KİŞİSEL BİLGİLER**

Ad, Soyad: Diren Kırdar

Uyruğu: T.C.

EĞİTİM BİLGİLERİ

Yüksek Lisans: Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalı

Lisans: Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü 2019

Lise: İzmir Şemikler Lisesi 2010

YABANCI DİLİ

İngilizce