

**JEFF WALL FOTOĞRAFLARINDA GERÇEKLİK VE KURGUSALLIK  
İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**AHMET CAN MOCAN**

**İŐIK ÜNİVERSİTESİ  
2017**

**JEFF WALL FOTOĞRAFLARINDA  
GERÇEKLİK VE KURGUSALLIK İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR  
İNCELEME**

**AHMET CAN MOCAN**

**İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü, 2009  
Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek  
Lisans Programı, 2017**

**Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne  
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.**

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ**

**2017**

IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JEFF WALL FOTOĞRAFLARINDA GERÇEKLİK VE KURGUSALLIK  
İLİŞKİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AHMET CAN MOCAN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Meriç HIZAL  
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Dr. Zeliha BURTEK  
(Tez Eş Danışmanı)

Serbest

Doç. Dr. Emre TANDIRLI

Işık Üniversitesi

Doç. Seyyit BOZDOĞAN

Işık Üniversitesi

Doç. Çetin ERGAND

Mimar Sinan Üniversitesi

Onay Tarihi: 13/01/2017

## JEFF WALL FOTOĞRAFLARINDA GERÇEKLİK VE KURGUSALLIK İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

### ÖZET

Fotoğraf tarihinde kurgusal ve gerçek olan üzerine yapılan tartışmalar hem fotoğrafın hem de doğrudan kurgu ve gerçek kavramlarının kaçınılmaz bir biçimde sorunsallaşmasına neden olmuştur. ‘Gerçek nedir?’ ve ‘kurgu nedir?’ soruları bu tartışmaların ilk elden kavram olarak incelenmesini zorunlu kılmıştır. Gerçek ve kurgu ayrımı Platon’dan beri yapılagelen bir ayrım olsa da bu ayrımın aslında günümüz fotoğraf sanatında ‘sözde bir ayrım’ olarak ortaya konması söz konusudur. Gerçek ve kurgu arasındaki bu ayrımın ‘sözde bir ayrım’ olduğunun bir kanıtı olarak Kanadalı fotoğraf sanatçısı Jeff Wall gösterilebilir. Gerçek ve kurgu olanın bir harmonisi olan Wall’un çalışmaları her iki kavramın aslında nasıl ‘gidişli – gelişli’ bir ilişkisi olduğunu göstermektedir. Bu gidişli-gelişli ilişki ise gerçek olmadan kurgu, kurgu olmadan gerçek olmayacağını ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla hem gerçek hem de kurgu birbirlerinin varlık nedenidir ve bu ilişki başka bir kavramın olanağını yaratmaktadır: kurgusal gerçeklik. Wall’un fotoğrafları kurgusal gerçeklik olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle aslında berraklaşan ve göz önünde bulundurulması gereken ‘fotoğrafın gerçekliği’nden, başka bir şey değildir. Bu tezde öncelikle birer kavram olduklarından ötürü gerçek ve kurgu kavramları kendi kavramsallıkları içinde incelenecek, daha sonra fotoğrafla ve özel olarak Wall’un fotoğraflarının ilgisinde açıklanacaktır.

**Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, gerçek, gerçeklik, kurgu, kurgusallık, Jeff Wall.**

## AN ENQUIRY ON THE RELATION OF REALITY AND FICTIONAL IN JEFF WALL'S PHOTOGRAPHS

### ABSTRACT

The debates in the history of photography regarding what fiction and real is directly and unavoidably cause these concepts are problematical. The questions of “what is real?” and “what is fiction” entails to investigate these concepts at first hand in their own conceptuality. Even though since Plato, the distinction between the real and the fiction is made, it puts forward as “a pseudo distinction” at the present times in the art of photography. Jeff Wall who is a Canadian photography artist, might be shown as a proof of this pseudo distinction between real and fiction. Wall's works as a the harmony of real and fiction reveals the ‘back and forth’ relation of both concepts. This back and forth relation brings light how one without the other is impossible, i.e., without real fiction is impossible and without fiction real is impossible. Therefore, both the real and the fiction are the cause of their existence and also this relation creates the possibility of another concept: fictional reality. Wall's photographs might be evaluate as fictional reality. Thus, only ‘the reality of a photograph’ is become explicit and might be taken into consideration. In this thesis, primarily on the account of real and fiction are both concepts will discuss in their conceptuality, then will analyze regarding photography in general and specifically in Wall's photographs.

**Key Words: Photography, real, reality, fiction, fictional, Jeff Wall.**

## TEŞEKKÜR

Tez alıőmamda desteğini esirgemeyen ve her zaman önerileriyle bana ışık tutan değerli danıőmanım Prof. Meri Hızal'a ve eş danımanım Dr. Zeliha Burtek'e bana ayırdıkları değerli zaman ve katkıları için ok teşekkür ederim.

Beni yetiőtiren ve ben olmamın her aőamasında payı olan sevgili annem Güler Mocan'a ve sevgili babam Dr. Cevdet Mocan'a, hayatımın her alanında olduğu gibi akademik çalıőmalarımda da desteğini, ilgisini ve bilgi birikimini benden esirgemeyen değerli eőim F. Gözde Mocan'a çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

Özet.....	i
Abstract.....	ii
Teşekkür .....	iii
Fotoğraf Listesi.....	v
Resim Listesi.....	vi
<b>1. Giriş .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Gerçeklik ve Kurgusalılık Kavramlarına Genel Bir Bakış .....</b>	<b>3</b>
2.1. Gerçeklik Kavramı .....	3
2.1.1. Tek Teklerin Gerçekliği .....	3
2.1.2. Yapıtın Dolaysız Gerçekliği: Heidegger .....	7
2.1.2.1. Nesnenin Nesneselliği: Sanat Yapıtındaki Nesnesellik .....	8
2.1.2.2. Bir Dünya Kurması Olarak Yapıtın Gerçekliği .....	9
2.1.2.3. Yapıtın Gerçekliği .....	10
2.2. Kurgusalılık Kavramı .....	12
2.2.1 Taklit ( <i>Mimemis</i> ) Olarak Kurgusalılık: Platon ve Aristoteles .....	12
2.2.2. Kant'ta <i>Mimesis</i> : Kurgusalılığın ve Gerçekliğin Farksızlaşması .....	17
<b>3. Fotoğrafta Gerçeklik ve Kurgusalılık .....</b>	<b>20</b>
3.1. Fotoğraf ve Gerçeklik .....	20
3.2. Fotoğraf ve Kurgusalılık .....	28

<b>4. Kurgusal Gerçeklik: Jeff Wall.....</b>	<b>34</b>
4.1. Jeff Wall Hakkında.....	34
4. 2. Jeff Wall Fotoğrafları Üzerine Bir İnceleme.....	39
<b>Sonuç .....</b>	<b>60</b>
<b>Kaynakça... ..</b>	<b>63</b>
<b>Özgeçmiş .....</b>	<b>67</b>



## FOTOĞRAF LİSTESİ

<b>Fotoğraf 3.1:</b> Joseph Nicephore Niepce, 1826.....	21
<b>Fotoğraf 3.2:</b> Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936 .....	26
<b>Fotoğraf 3.3:</b> Hippolyte Bayard , Self portrait as a drowned man, 1840 .....	28
<b>Fotoğraf 3.4:</b> <i>Rose Sélavy</i> (Marcel Duchamp), 1921, (Fotoğraf: Man Ray , Sanat Yönetimi: Marcel Duchamp).....	29
<b>Fotoğraf 3.5:</b> Cindy Sherman, Untitled Film Still#17, 1978 .....	32
<b>Fotoğraf 4.1:</b> Jeff Wall Fotoğraflarının NGV'deki Enstalasyonundan Bir Görünüm .....	38
<b>Fotoğraf 4.2:</b> Jeff Wall, Knife Throw, 2008 .....	39
<b>Fotoğraf 4.3:</b> Jeff Wall, Polishing, 1998.....	42
<b>Fotoğraf 4.4:</b> Jeff Wall, Quarrel, 1988.....	44
<b>Fotoğraf 4.5:</b> Jeff Wall, "A View from an Apartment, 2005 .....	46
<b>Fotoğraf 4.6:</b> Jeff Wall, Boy Falls From Tree, 2010.....	47
<b>Fotoğraf 4.7:</b> Jeff Wall, Insomnia, 1994 .....	48
<b>Fotoğraf 4.8:</b> Jeff Wall, Dead Troops Talk, 1992.....	50
<b>Fotoğraf 4.9:</b> Jeff Wall, Destroyed Room, 1978.....	51
<b>Fotoğraf 4.10:</b> Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993.....	53
<b>Fotoğraf 4.11:</b> Jeff Wall, Invisible Man, 1999 2000.....	56
<b>Fotoğraf 4.12:</b> Jeff Wall, Monologue, 2013 .....	56
<b>Fotoğraf 4.13:</b> Jeff Wall, Overpass, 2001 .....	57
<b>Fotoğraf 4.14:</b> Jeff Wall, Boxing, 2011 .....	57
<b>Fotoğraf 4.15:</b> Jeff Wall, Picture for Women, 1979 .....	58
<b>Fotoğraf 4.16:</b> Jeff Wall, Listener, 2015.....	58
<b>Fotoğraf 4.17:</b> Jeff Wall, Men Waiting, 2006.....	59

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 4.1:</b> Eugène Delacroix, The Death of Sardanapalus, 1827.....	52
<b>Resim 4.2:</b> Katsushika Hokusai , Travellers Caught in a Sudden breeze at Ejiri, 1832.....	54

## 1. GİRİŞ

Fotoğraf tarihine ve sanatına bakıldığında fotoğrafa ilişkin iki farklı yaklaşımdan bahsedilebilir. Biri fotoğrafın tıpkı bir kanıt teşkil etmesi gibi onun gerçekliği ‘olduğu gibi’, ‘neyse o olarak’ ortaya koyması iddiasını taşımaktadır. Bir diğeri ise fotoğrafın gerçeğe ilişkisi her ne olursa olsun onun her bakımdan öznel olduğu savıdır. Buna bağlı olarak fotoğrafın gerçeğe ilgisinden çok onun öznenin bakış açısıyla ilişkisi içinde dolayısıyla kurgulanmış olanla ilişkisi içinde ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. ‘Fotoğraf ve gerçeklik birlikte ele alındığında söz konusu olan nedir?’ ya da tersten düşünüldüğünde ‘fotoğraf ve kurgusallık birlikte ele alındığında söz konusu olan nedir?’ soruları öncelikle ‘gerçek nedir?’ ve ‘kurgu nedir?’ soruları üzerine yeniden bir düşünmeyi zorunlu kılacaktır. Çünkü ‘nedir?’ gerçeklik ve kurgusallık ekseninde fotoğrafın epistemolojisini öne çıkaran ve yanıtlanmasının zorunluluk teşkil ettiği bir soru niteliğindedir. Platon’dan bu yana kopya ve asıl olan üzerine yapılan tartışmalar fotoğrafa ait bu iki farklı bakış açısını betimler niteliktedir. Fotoğrafın, ilk yıllarda çokça resim sanatı ile karşılaştırıldığı ve daha sonraları resmi gerçeği temsil etmesinden dolayı gölgede bıraktığı söylenebilir. Gerçekliği ve nesnelliği yansıtmasından ötürü belgesel fotoğrafın buna bağlı olarak foto-muhabirliğinin güvenilirlik teşkil ettiği yaklaşımıyla karşılaşılmaktadır. Buna karşı, her ne kadar gerçekliğin bir temsili olsa da belgesel fotoğrafçılığının aslında kimi belli amaçlar ve istekler doğrusunda yapıldığında düşünülenin aksine nesnellikten uzak kaldığı açığa çıkmaktadır. Hatta bazen de salt kurgulanmış olanın anlamlandırılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın özellikle endüstrideki kullanımından ötürü fotoğraf, gerçeklik ve nesnellik üçgenine ilişkin güvenin sarsılır hale geldiği söylenebilir.

Diğer bir yandan fotoğraf ve kurgusallık birlikte ele alındığında sorunsallaşan fotoğrafın hem sahte bir varlığı hem de orada olmayan, orada bulunmayanı yansıttığına ilişkin olduğu söylenebilir.

Dolayısıyla fotoğrafın gerek salt gerçeklikle gerek kurgulanmış olanla ele alınması bizleri *aporia*<sup>1</sup> ile karşı karşıya bırakmaktadır. Fotoğrafın böyle bir açmazdan kurtulup kurtulamayacağı, açmazın sözde bir açmaz olup olmayacağı sorusunu da beraberinde getirecektir.

Kanadalı fotoğraf sanatçısı Jeff Wall'un çalışmaları ve bu çalışmalar üzerine yapılan bir inceleme gerçeklik ve kurgusallık karşıtlığının yeniden sorunsallaştırılmasını beraberinde getirecektir. Yapıtlarında sıklıkla gündelik olanın yeniden kurulması olarak karşılaşılan 'her günkü kişiler' ve 'her günkü olaylar' Wall'un gerçeklik ve kurgusallık nosyonunu nasıl işlediğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, fotoğraf tarihi için öncelikle bir karşıtlık olarak ele alınan ve hem gerçeklik hem de kurgusallık kavramının kendi içinde sorunlu hale gelmesi durumu Wall'un yapıtlarında çözüme kavuşabilir. Wall'un çalışmalarının gerçek ve kurgu nosyonları çerçevesinde incelenmesi her iki kavramdan türeyen bir kavramın olanağını vermektedir. Bundan ötürü Wall'un yapıtlarının gerçek ve kurgu bağlamında ve bu çerçevede yeniden incelenmesi ve çözümlenmesi şu soruların bir kez daha sorulmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır: "Gerçeklik ve gerçek olan nedir?", "Kurgu nedir?", "Fotoğrafla ilişkisi içinde hem gerçek olan hem de kurgusal olan ne anlama gelir?", "Wall'un yapıtları bu ilişkinin nasıl birlikte ele alınması gerektiğinin olanağını verir?", başka bir biçimde sormak gerekirse "Gerçek ve kurgu olanın bir harmonisi olarak Wall'un çalışmaları nasıl kendini kendi varlığında ortaya koymaktadır?" Dolayısıyla bu tezde gerçek ve kurgu kavramları öncelikle birer kavram oldukları için kavramsal olarak, daha sonra fotoğrafla ilgisinde ve son olarak Wall'un çalışmaları ile ilgisinde ele alınacaktır.

---

<sup>1</sup> Antik yunanca bir sözcük olan 'aporia' kuşku, açmaz, çıkışı olmayan, çözümü olmayan bir sorun anlamlarına gelmektedir. Sözcüğün detaylı anlamları için; Bkz. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=aporia&la=la>

## 2. GERÇEKLİK VE KURGUSALLIK KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

### 2.1. Gerçeklik Kavramı

#### 2.1.1. Tek Teklerin Gerçekliği

Gerçekliğe ilişkin buna bağlı olarak da gerçeklik kavramına ilişkin ilk belirleme gerçekliğin tek tek şeylerin gerçekliği ile ilgili olmasıdır. Başka bir deyişle gerçeklik söz konusu olduğunda ‘belli bir masasının’, ‘belli bir ağacın’, ‘belli bir sandalyenin’ gerçekliğinden söz edilebilir. Bu nedenle gerçeklikle ilgili ilk belirleme nesnelere ilişkin gerçekliğine ilişkindir. Tek tek şeylerin hem madde hem de form olarak birliği Antik Yunandaki belirli nesne anlayışına gönderide bulunmaktadır. Bu nesne anlayışı tek teklerin varolmasıyla ilgili olan Aristoteles’in ilk/öncül/önceki varlıklarla (*proteousia*) ilişkilendirdiği nesne anlayışıdır. Aristoteles’in *Fizik* adlı yapıtında söz konusu nesne anlayışına ilişkin açıklamalar bulmak olanaklıdır. Aristoteles’in *Metafizik*’te varolana ilişkin şu belirlenimi üzerinden gerçeklik kavramına geçiş olanaklıdır. ‘Birden fazla şeye varolan denir’, ‘varolan birden fazla biçimde dile getirilir’. Bu ifade varolana ilişkin şunu ortaya koymaktadır: Tek bir varolandan bahsetmek olanaksızdır. Varolan sayıca bir değildir. Başka bir deyişle varolan değil varolanlardan söz edilebilir. Burada konuyla ilgisi içinde Aristoteles’in ontolojisine girmek söz konusu değildir. Konuyla bağlantılı olarak söz konusu edilen ifadenin gerçeklikle ilişkisi şöyle ortaya konulabilir: Nasıl ki varolan değil de varolanlardan bahsediliyorsa, her bir varolanın varolma tarzı da farklı olacaktır. Dolayısıyla varolanların birden fazla biçimde dile getirilmesinden ötürü birden fazla varolma tarzından bahsetmek olanaklıdır. Bunun için de yine başvurulması gereken başat iki kaynak yukarıda da belirtilen Aristoteles’in *Fizik* ve *Metafizik* yapıtlarıdır. Ayrıca söz konusu her iki kaynaktaki başat kavramlar olan *ousia* ve *eidōs* (biçim) kavramlarına değinmek gerekmektedir.

Aristoteles'in *Fizik*'inde *Metafizik*'tekinden farklı bir *ousia* incelemesi vardır. Başka bir deyişle, aslında *Fizik*'te kavramsal olarak ne olduğu kabul edilmiş 'ousia' ile karşılaşılır. Dolayısıyla *Fizik*'te bir *ousia* incelemesinden çok *prote ousiaların* (önde gelen varolanların) üzerine bir inceleme olduğunu dile getirmek olanaklıdır. *Metafizik* söz konusu olduğunda ise durum tam tersidir. Sadece *ousia* kavramı değil, pek çok kavramın ilk elden incelendiği bir yapıt olarak belirtilebilecek olan *Metafizik*'in 5. Kitabı pek çok Aristoteles kavramının incelendiği sözlük niteliğindedir. Bu kısımda *ousia* kavramına da yer verilmiştir. Tek bir varolandan söz etmek olanaksızsa tek bir *ousiadan* söz etmek de olanaksızdır. Dolayısıyla *ousia* anlamı değil, *ousia* anlamları vardır. Bir sözcüğün birden fazla anlama sahip olması onun belirsiz olmadığını göstermektedir. "Sözcüğün çeşitli anlamlarından birinin en derin, en doğru anlam olduğunu düşünür, ötekilerse bu derin anlamı yakalamakta değişen derecelerde başarısız olan yaklaşık anlamlardır."<sup>2</sup> İlk olarak *ousia* toprak, ateş, su ve bunun gibi yalın cisimler, bunlardan oluşturulmuş şeyler, göksel cisimler ve bunların parçaları için kullanılır.<sup>3</sup> *Ousianın* ikinci anlamı bir taşıyıcıya yüklenmeyen şeylerin içinde başlangıçta yönetici olarak bulunan şeydir ve bu onların varolma nedenini meydana getiren şeydir. Örneğin, ruhtaki can. Üçüncü anlamıyla bu şeylerin içinde bulunan, onları sınırlandıran ve belli bir şeyi gösteren parça olarak nice şey varsa bunlar da *ousiadır*. Örneğin yüzeyin ortadan kalkması cismin de ortadan kalkması demektir. Son olarak bir şeyin ne olduğu, yani neliği de *ousiadır*. Dolayısıyla *ousia* bir şeyin tanımıdır. Aristoteles tam da bu dört *ousia* anlamı ortaya koyduktan sonra, konuyu şöyle özetlemektedir: (1) Hiçbir zaman başka bir nesneye yüklenmeyen son taşıyıcı ve (2) belli bir şey gösteren her bir nesnenin şekli ve biçimi (*eidos*). Dolayısıyla *ousia* her bir 'şuradaki' nesnenin neliğidir. Bu belirlemelerden ortaya çıkan şudur: *Ousianın* biçim (*eidos*) anlamı da vardır.

Aristoteles varolanları varolma tarzlarına göre üçe ayırmaktadır. Varolan kaç biçimde dile geliyorsa, o varolan belli bir biçimde varolur. Bu varolan öncelikli olarak birlik halindedir. Aristoteles'e göre üç tür birlik vardır: Olanak halinde birlik, etkinlik halinde birlik, gerçeklik halinde birlik. Öyleyse, sorulması gereken şey birliğin ne olduğudur. Aristoteles'e göre insan da, hayvan da, beyazlık da, sayı da birer

---

<sup>2</sup> R., G., Collingwood, *Doğa Tasarımı*, (Çev. K. Dinçer), Ankara: İmge Kitabevi, 1999, s.95.

<sup>3</sup> Bkz. Aristotle, *Aristotle's Metaphysics*, (trans. by. Joe Sachs), New Mexico: Green Lion Press, 2002, 1017b.

varolandır. Ama her biri farklı birer varolandır. Dolayısıyla birlik bu varolanların bir olması ile ilgili değildir. Birliğin tek bir varolanın birliği buna bağlı olarak tek bir nesnenin birliği olarak düşünülmesi şu sonucu doğurmaktadır: “Her nesne hem taşıyıcıdan hem de biçimden oluşur.”<sup>4</sup> Dolayısıyla burada söz konusu olan hem bir taşıyıcıdan yani maddeden hem bir biçimden (*eidōs*) oluşan birleşik tek bir nesnenin birliğidir. *Protē ousiālar* madde ve biçimden (*eidōs*) oluşan her bir tek tek varolanlardır. “Madde ile *eidōs*, aynı zamanda varolanın varolan olarak yapısını meydana getirirler.”<sup>5</sup> Dolayısıyla tek tek nesnelere o birliği veren şey madde ve biçimdir. Diğer tüm nitelikler, nicelikler, durumlar, iyelikler hep bu tek hem maddeden hem de biçimden oluşan dolayısıyla birleşik olan bu nesneye yüklenirler. Örneğin ‘belirli bir masa’ dendiğinde imlenen şey şuradaki masanın, göz önünde duran masanın madde olarak ağaçtan oluştuğu ve belli bir biçime (dört ayaklı olması) sahip olduğudur. Tam da burada kısaca Aristoteles’in başat kavramlarından olan *eidōs* üzerinde durulması gerekmektedir. Aristoteles *ousiān*ın değişik anlamlarından bahsettiği *Metafizik*’in *A* 8. Bölümünü *ousiān*ın iki anlamına vurgu yaparak bitirmişti. Bu anlamlardan ikincisi şuradaki şu şeyin biçimiydi (*eidōs*). Bunun dışında *Kategoriler*’de *eidōs*un ‘tür’ anlamıyla karşılaşmaktayız. Tür anlamıyla *eidōs* tam da mantıktaki terim anlamı olan *eidōstos*dur. Dolayısıyla birlik tek tek ama madde ve biçimden (*eidōs*) oluşan birleşik nesneye ait olduğu belirtildikten sonra, bu tek birleşik birliğin nasıl varolduğu söz konusu edilebilir. Aristoteles, *Fizik* adlı yapıtında şöyle belirtmektedir: “Maddeden çok da [şekil] bir doğadır, çünkü herbir nesneye olanak halinde olduğu zamandan çok gerçeklik halinde olduğu zaman [o nesne] denir.”<sup>6</sup> Böylece şu çıkarım yapılabilir: Her tek nesne birlik halindedir ve gerçeklik halinde varolmaktadır. Aristoteles’e göre gerçeklik halinde varolma ile olanak halinde varolma arasında ayrım şuradan gelmektedir: Mermer, heykeltıraş ona şekil vermeden önce salt mermer olarak heykel olma, Hermes olma olanağını taşır. Dolayısıyla mermer, Hermes olmadan önce yani bir madde ve biçimden (*eidōs*) oluşmadan önce Hermes olma olanağı halinde varolur. Aristoteles’e göre gerçeklik halinde varolma sadece devinim ile olanaklıdır. “Olanak halinde olan nesnenin gerçekleşmesi, yani kendisi değil, devinebilir bir şey olarak gerçeklik halinde varolup etkinlikte bulunma

<sup>4</sup> Aristoteles, *Fizik*, (Çev. Saffet Babür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 41.

<sup>5</sup> İoanna, Kuçuradi, “Aristoteles’in *Ousia*’sı ve Substans Kavramı”, *Çağın Olayları Arasında*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1997, s. 152.

<sup>6</sup> Aristoteles, *Fizik*, s. 55.

süreci, işte devinim bu.”<sup>7</sup> Ev bir biçim (*eidos*) olarak henüz inşa edilmeden mimarın zihninde vardır (olanak halinde). Ev inşa edildikten sonra bir maddeden bir biçimden oluştuktan sonra (çatısının olması, tuğladan ya da taştan yapılması) gerçeklik halinde varolur. Aristoteles tek tek nesnelere söz konusu olduğunda belli bir insan ile belli ev arasında varolma tarzı bakımından ayırım yapmaktadır. Oysa gerçeklik kavramı belli bir insan ve belli bir ev birlikte düşünüldüğünde öncelikle madde ve biçimden oluşan varolan olmaları bakımından aynı şeyi imlemektedir: şuradaki şu varolanı. Tam da bu noktada söz konusu gerçeklik belirlemesi ile Roland Barthes’in *Camera Lucida*’da belirttiği kimi belirlemeler arasında bir bağlantı kurulabilir. *Camera Lucida*’nın başında Barthes “Fotoğraf” üzerine yazılan teknik ve sıkıcı yazıları eleştirirken son derece önemli bir şeye dikkat çekmektedir: Fotoğrafın geçekliği. Fotoğraf her ne kadar bir kereye mahsus, o ana mahsus bir durumdan meydana gelse de o yinelenmeyecek olanın aslında yinelenmesidir. Yinelenen ise gerçekliğin kendisidir. Fotoğrafın felsefi olarak düşünülmemesi de buradan gelmektedir. Çünkü fotoğraf parmağın ucundaki gösterilendir, “bu olma”, “böyle olma”.<sup>8</sup> Barthes’a göre bu nedenden ötürü fotoğraf “bak”, “gör”, “işte” ile ilgilidir. Bundan ötürüdür ki fotoğraf gösterilendir, fotoğraf kavramı ile değil, bir fotoğraf ile gösterilendir. Çağdaş felsefede gösterge kavramı denince ilk akla gelen düşünür Saussure’dür. Saussure dilbilimin amacını şöyle ortaya koymaktadır: “Konunun, görüş açısından önce var olması şöyle dursun, neredeyse görüş açısı konuyu yaratır. Kaldı ki söz konusu olguyu ele alış biçimlerinden hangisinin öncelik taşıdığını ya da üstün olduğunu da önceden bize hiçbir şey göstermez. Üstelik olguyu ne biçimde ele alırsak alalım, dil olayının her zaman iki yüzü vardır; bunlar birbirinin karşılığıdır, birbirinin değerini belirler.”<sup>9</sup> Saussure’un amacı dili oluşturan karmaşık sözcüklere bir düzen getirmektir. Bunun için de kimi kavramlara başvurur. Saussure dildeki kavramları gösterilen, kavramları oluşturan sesleri gösteren bunların tümüne ise gösterge demektedir. Gösteren ve gösterilen kavramları bütünlü ilişkisinde uyum göstermektedir. Saussure’e göre göstereni gösterilenle birleştiren bağın nedensiz olmasından ötürü ‘dil göstergesi nedensizdir’. Dolayısıyla anlam söz konusu olduğunda, Saussure anlamın da dilin kendisinden doğmayacağını o dilin kendisini kullanan toplumdan doğacağını söyleyecektir.

---

<sup>7</sup> Aristoteles, *Fizik*, s. 97.

<sup>8</sup> Ronald, Barthes, *Camera Lucida*, (Çev. Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2011, s. 16-7.

<sup>9</sup> Ferdinand de, Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev. Berke Vardar), Ankara, 1985, Birey ve Toplum Yayınları, s. 10.



Barthes ile bağlantısı içinde gösterilen ve gösteren bunlara bağlı olarak gösterge karşıda apaçıklığıyla duran o nesnenin bir kavram dolayımıyla düşünülmesiyle ilgili değildir. “İştelik” tam da nedensiz ortaya konan anlamın ortaya konmadan oluşmadığı dil göstergesidir. Barthes orada olan, göz önünde olan, yüz yüze olunan bir fotoğrafın gerçekliğinden bahsetmektedir. Dolayısıyla anlam bu gösterilenin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir gerçekliktir. Bu gerçeklik öncelikle bir fotoğrafın “bu olma”, “ıştelik” ile vurgulanan karşı karşıya gelinen nesne gibi bir gerçekliğinin olmasından kaynaklanan bir gerçekliktir.

### **2.1.2. Yapıtın Dolaysız ve Bütün Gerçekliği: Heidegger**

Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni* adlı yapıtında sanat yapıtının kökenine ilişkin soru sormaktadır. Sanat yapıtının kökeni yapıtın özüyle ilgili sorunun da sorulmasını beraberinde getirmektedir. Heidegger’e göre sanatçı, yapıt ve sanat unsurlarının bir aradalığından, bölünemezliğinden ötürü teklikten değil, sanatçı ve yapıtı arasındaki ikilikten, her iki şeye adını veren sanattan söz etmek olanaklıdır. Heidegger’in sanat ve gerçeklik ilişkisiyle ilgili ilk belirlenimi tam da sanatın hem sanatçıya hem de yapıtı kaynak olmasından ötürü söz konusu edilmektedir. “Sanat, gerçek herhangi bir şeyin tekabül etmediği bir sözcüktür. Bu gerçekten sanattan olanları yani eser sanatçıları içerisine koyduğumuz bir çerçeve tasarımı olabilir: Eğer sanat kavramı çerçeve bir tasarımdan daha fazla bir şey anlatıyorsa, sanat kelimesiyle anlatılan, yalnızca eser ve sanatçılara ilişkin gerçeklik tabanında bir şeydir.”<sup>10</sup> Dolayısıyla, Heidegger’e göre sanat hem kökünü ve özünü gerçeklikten alır, hem de her şeyin içine konulduğu gerçek tasarımdan başka bir şey olmak bakımından gerçeklikten ayrılmaktadır. Heidegger gerçekte sanatın özünün nerede yattığını bulabilmek için gerçek yapıtı söz konusu etmek gerekir. Buna bağlı olarak yapıt, sanatçı, sanat ilişkisinde gerçeklik öncelikle sanatın özü sorusu üzerinden, diğerine bağlı olarak gerçek eser üzerinden ele alınmaktadır.

Heidegger’e göre sanat yapıtı herkes tarafından bilinebilir bir şeydir. Örneğin mimariye ve resme ilişkin şeyler kamuya açık yerlerde, müzelerde ya da sergilerde görülebilir olduğu için bunların herkes tarafından bilinebilir olduğu söylenebilir. Heidegger tam da bu noktada yapıtların tıpkı gündelik hayattaki nesnelere gerçekliği

---

<sup>10</sup> Martin, Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Ankara: De Ki Sanat Yayınları, 2011, s. 9.

gibi bir gerçekliğe dikkat çekmektedir. Çünkü Heidegger'e göre yapıtlar da tıpkı nesnelere gibi vardılar. Buna örnek olarak da Van Gogh'un 'Çiftçi Ayakkabı'larının tıpkı diğer nesnelere gibi, tıpkı masadaki bir vazo gibi oradan şuraya, o sergiden bu sergiye taşınmasını vermektedir. Bu bakımdan ilkin şu söylenebilir: Öncelikle yapıtların nesnel bir yönü vardır. Yapıtı işlenen bu nesnellikten ötürü tersinin de söz konusu edilmesi gerekmektedir. Öyleyse Heidegger için sorulması gereken "yapıtta doğal nesnellik ne olduğudur?". Yapıtı diğer nesnelere gibi var olmasından ayıran şey hangi gerçeklikte gizlidir? Yapıt yapılmış bir nesne olması içinde başka bir gerçekliğe de sahip olabilir mi?

Heidegger tüm bu soruları cevaplamaktadır. Yapıt bizi diğeri ile karşılaştıran, diğeri hakkında bir şey söyleyen başkayı ifşa eden bir şeydir. Yapıtta bir biraraya getirme söz konusudur: Yapılmış şey ile başkının bir araya getirilmesi. Heidegger, yapıtın dolaysız ve tüm gerçekliğiyle karşılaşmak istediği için öncelikle yapıtın nesnel yönünü ele almaktadır. Dolayısıyla Heidegger'in ilk uğrağı nesne ve yapıt ilişkisi üzerinedir.

#### **2.1.2.1. Nesnenin Nesneselliği: Sanat Yapıtındaki Nesnesellik**

Heidegger gerçekte nesnenin ne olduğuna ilişkin soruyu nesnenin nesneselliği sorusuyla bağdaştırmaktadır. Sorulması gereken şudur: "Eğer şu karşımda duran şeye nesne deniyorsa, gerçekte –hakikatte- nesne nedir?" Yine Heidegger'in sorduğu şey bizim nelere nesne dediğimizdir. Heidegger varolanla ilgili her şeye nesne dendiğini ifade etmektedir. Bu anlamda sanat yapıtı da bir bakıma tıpkı tarladaki toprak, yoldaki taş gibi bir varolan olduğu için nesnedir. Bu türden bir varolan olarak sanat yapıtı "orada olmak", "mevcut olmak", "bulunmak", "kullanıma hazır olmak", "el altında olmak" bakımından bir nesnedir. Ama bu açıklamalar sanat yapıtına ilişkin nesnenin nesneselliğini ortaya koymamaktadır. Bu nedenle öncelikle nerelere nesne denmektedir sorusu gündeme gelmektedir. Heidegger'e göre öncelikle ve çoğunlukla duyumsanabilir olan şeye, duyular ile algılanabilir olan şeye nesne denmektedir. Oysa Heidegger'in sorguladığı nesnenin nesneselliği, duyulara sorunsuz olarak gelen ve algılanabilir olan varolanlar değildir. Tam da bundan ötürü Heidegger asıl anlamda nesneden ne anladığını şöyle belirtmektedir: "Bahsedilen nesne kavramında nesneye bir yoğunlaşma değil, mümkün olabildiğince dolaysız olarak, nesneyi kendimize yakınlaştırma denemesi yatar."<sup>11</sup> Söz konusu edilen nesne kavramı sanat yapıtındaki

---

<sup>11</sup> Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 20.

nesnelik konusunu da imlemektedir. Heidegger'e göre yapıttaki nesneliliği öncelikle madde sağlamaktadır. Madde sanatsal biçimlendirmeye alan sağlamaktadır ve onu öncelemektedir. Ama madde ve biçim birlikteliği sanat yapıtının varlığını ortaya koyan temel bir belirlenim değildir. Dolayısıyla Heidegger sanat yapıtı söz konusu olduğunda aslında nesnenin nesneliliğini değil eserin eser olarak varolmasını kastetmektedir: Eserin eserselliğinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Eserin eserselliği başka bir şeye gönderide bulunur: Aracın araçsallığı. Heidegger Van Gogh'un 'Çiftçi Ayakkabıları' resmi üzerinden aracın araçsallığını açıklamaktadır. Resimdeki şeyin ayakkabı olduğuyla ilgili kimsenin aksi bir görüşü yoktur. Ayakkabı kullanıma ve hizmete hazır olduğunu göstermektedir. Gerçek olan şudur: Tarladaki çiftçi kadın o ayakkabıları giyer. Aracın araçsallığı ise bu gerçeklikten daha öte bir şeydir. 'Çiftçi Ayakkabıları', çiftçi kadının her gün giydiği ayakkabılardan daha başka bir şey verir ona bakana. Heidegger'e göre aracın araçsallığı o ayakkabıların kullanılabilir ve tüketilebilir olmasından başka bir şeydir. "Aracın araçsallığı ve güvenilirlik, bütün nesnelere kendi tarz ve genişliklerine göre kendi içinde toplar."<sup>12</sup> Ayakkabı, nadasa bırakılmış toprağı, toprağın sessiz çığlığını, başakların ödülünü de verir aynı zamanda. İşte aracın araçsallığı tam da budur. Aracın araçsallığı aynı zamanda eserin eserselliğiyle ilgili bir belirlenim ortaya koymaktadır: *Aletheia* – hakikat- çünkü sadece sanat yapıtı ayakkabı aracının gerçekte yani hakikatte ne olduğunu göstermektedir. İşte bu hakikat varolanın kendini yapıtta ortaya 'koyma'sıyla ilgilidir. Çiftçi ayakkabıları yapıtta varlığını, gerçekliğini, hakikatini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla yapıttın gerçekliği, yapıttaki nesnenin gerçekliğinden değildir. Yapıtta kendini hakikat olarak ortaya koyan gerçekliktir. Bunun da herhangi bir nesne kavramıyla anlaşılması olanaksızdır.

#### **2.1.2.2. Bir Dünya Kurması Olarak Yapıtın Gerçekliği**

Heidegger sanat yapıtının kökenini sorgularken yapıttın müzelerde ya da sergilerde 'böylece durmasını' eleştirmektedir. Bu eleştiriye örnek olarak Münih Müzesindeki Sophokles'in 'Antigone'sini vermektedir. Heidegger'e göre söz konusu yapıt kendi öz toprağından, yurdundan koparılmıştır. Dünyadan mahrum olmak yapıttın dünyasının çökmesi anlamına gelebilir. Heidegger tüm sanat ticaretini tam da bu bakımdan eleştirmektedir. Oysa dünyasından koparılmamış yapıt – örneğin mimari yapıt-

---

<sup>12</sup> Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 28.

kendinde ve bütünde doğmaktadır. Heidegger yapıtın bu kendinden çıkararak doğuşuna ve dünyasının olmasına ‘yeryüzü’ demektedir. “Yeryüzü bütün doğmakta olanların doğumunu kendileri olarak gizleyen şeydir.”<sup>13</sup> Diğer örnekteki gibi mimari yapıt – tapınak- orada durarak bir dünya açmaktadır. Bunu yurt olarak ortaya çıktığı yeryüzüne geri döndürerek yapmaktadır. Eserin eser varlığı tam da bununla ilgilidir. Yapıtın kendi içinde bir dünya açmasıyla ilgilidir. Yapıt kendini ortaya koyar – yeryüzü-, yapıtın bu kendini ortaya koyuşunda kendini açmaktadır. Bu kendini açmada hep bir kendini saklama ve gizleme de barınmaktadır. Yapıt kendini hem ortaya koyar hem de gizler. Eserin eser varlığı hem hakikati ortaya koyması ve bir yandan da onu sürekli gizlemesi bakımından ikilidir. Kendini tam olarak açmama ve gizleme yapıtla ilişkisi insan için hep yapıtın kendini yeniden ortaya koymasının olanağını da vermektedir. Yeryüzü de öz açısından kendini bir bakıma gizleyendir.

Yapıt söz konusu olduğunda hakikat dolayısıyla Heidegger’in belirttiği biçimiyle hakikatin varlığı ne nesnenin bilgiyle uygunluğunu ne de apaçıklığını imlemektedir. Hakikat hem aydınlık hem de karanlık olarak kendini eserin eser varlığında gösterir. Yapıtla ilişkin gerçeklik de bundan başka bir şey değildir. Heidegger’e göre hakikatin kendini koymasını biz sanatın varlığı olarak belirlemekteyiz.

### 2.1.2.3. Yapıtın Gerçekliği

Heidegger yapıtın ve sanatçının kökeni olarak sanatı işaret etmektedir. ‘Sanat nedir?’ sorusuna verilebilecek olanaklı bir yanıtın sade ve sadece gerçek yapıtta ortaya çıkacağını belirten Heidegger, sanat yapıtının gerçekliğine vurgu yapmaktadır. Aynı zamanda sanat yapıtının gerçekliği hakikat – *aletheia*- ile de ilgilidir. Çünkü Heidegger’e göre yapıtın gerçekliğinden söz edilebiliyorsa bu sadece hakikat iş başında olmasıyla ilgilidir. Yapıtta hem çözülen hem de saklı kalan hakikat yapıtın gerçekliğini ortaya koymaktadır. Yapıtta çözülen ve saklı kalan şey dünya ve yeryüzü arasındaki kargaşayı ve kavgayı da imlemektedir. “Hakikatin gerçekleşmesi eserde işbaşındadır. Eserde olan işbaşındadır. Buna göre, olayın taşıyıcısı olarak gerçek bir eser şart koşulur.”<sup>14</sup> Tam bu daha önce de Heidegger’in söz konusu ettiği yapıtın nesneliliği sorusunu canlandırmaktadır. Çünkü öncelikle yapıt sanatçı tarafından yaratılan bir şeydir: Yapıtın yaratılmışlık varlığı. Yapıtın varlığı aynı zamanda

---

<sup>13</sup> Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 28.

<sup>14</sup> A.g.y., s. 55.

sanatçının onu yaratma sürecinde buna bağlı olarak yapıtın yaratılmışlık varlığında yatmaktadır. Yaratmak basit bir şey değildir, yaratmak bir şeyi ortaya çıkarmaktır. Ama bir şeyi ortaya çıkarmak araç söz konusu olduğunda da olandır. Yaratmak ile bir araç olarak bir şeyi –örneğin ayakkabı üretmek- ortaya çıkarmak yine hakikat –*alethia*- üzerinden ayrılmaktadır. Yapıtta hakikat varlığa gelir, o olagelir. Bu olagelme sadece yapıtın gerçekliği üzerinden ‘gerçekleşmektedir’. “Hakikat kendini esere kor. Aydınlanma ile gizleme arasındaki kavga olarak hakikat, dünya ve yeryüzünün hareketsizliğinde bulunur. Hakikat, dünya ve yeryüzünün kavgası olarak esere yönlendirilmek ister.”<sup>15</sup> Kendini yapıtı koyan hakikat kendini hep varolana yönlendirmektedir. Yapıtın gerçekliği sorunsal yapıtındaki nesnelilik sorununu canlandırdığı gibi bu sorunun yanıtlanmasının olanağını da vermektedir. Heidegger’e göre yapıt hep mevcut olandır. Bu nedenle yapıtındaki nesnelilik sorusu yapıttan hareketle değil, ‘bizden’ hareketle sorulması gerekmektedir. Dolayısıyla Heidegger için eserin eserselliği yani yapıtı yapıt yapan şey bizden hareketle içimizdeki benzer durumları canlandırmasıyla olanaklıdır. Bu olanın deneyimlenebilirliğinden ötürü yapıt hakikatin işe koyulduğu yer olarak yeryüzü yapıtı yükselmektedir. Dolayısıyla yapıtın gerçekliği nesnenin nesneliliği sorunundan önce eserin eserselliği üzerinden temellendirilebilir.

‘Gerçeklik’ kavramının Heidegger’in yukarıdaki sanat yapıtının varlığı, onun hakikat ile ilişkisi üzerinden düşünülmesi kimi kavramların ele alınmasıyla açıklanabilir. Heidegger öncelikle yapıt ve nesne arasında ayrım yaparak işe başlamaktadır. Yapıtın bir bakıma salt bir nesne olarak algılanabilirliğinden eserin eserselliğine geçiş yine kimi kavramların tekrar ele alınması ve konuyla ilişkili kimi kavramların tekrar ilişkisinin kurulmasını zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle Heidegger gerçeklikle özdeşleşen yapıtın gerçekliği üzerinden alışılmış nesne kavramıyla ilgili görüşleri elemektedir. Çünkü Heidegger’e göre gerçeklik yapıtta kullanılan bir araç üzerinden değil yapıtın bizzat kendisinin gerçekliği üzerinden kurulabilir. Yapıtın gerçekliği sadece eserin eserselliği ile ilgili olarak hakikatin yapıtta iş başında olmasıyla olanaklıdır. Yapıtın gerçekliği, yapıtındaki gerçeklikle birlikte düşünülebilir. Dolayısıyla Heidegger söz konusu olduğunda gerçeklik yapıtın gerçekliği ya da yapıtındaki gerçeklik arasında bir ayrım gözetmeksizin bir bütün olarak ve dolaysız olarak kimi zaman saklı kalan kimi zaman açığa çıkan bir şey olarak ele alınmaktadır.

---

<sup>15</sup> Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 60.

Yapıtın gerçekliği yapıtaki hakikatin kendini yapıta koymasıyla olanaklıdır. Bu kendini koyma bir bakıma bir ortaya koyma olarak açığa çıkmaktadır. Ortaya koyma sadece hakikat üzerinden, hakikat ile ve hakikat aracılığıyla sanatın yapıtta zaten varolan şeyi açığa çıkarmasıyla olagelmektedir. Bu nedenle Heidegger için gerçeklik kavramının yapıt, sanatçı ve sanat üçgeni ile düşünülmesi ve açıklanması gereken bir kavram olduğu sonucuna varılabilir.

## 2.2. Kurgusalılık Kavramı

### 2.2.1 Taklit (*Mimemisis*) Olarak Kurgusalılık: Platon ve Aristoteles

Taklit kavramı Platon'dan beri başka filozofların sanata ilişkin görüşlerinde ve sanat teorilerinde ele alınmaktadır. Bu bölümde Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtıdaki taklitin kurgusalılıkla ilişkisini ortaya koymadan önce Platon'un *Devlet (Politeia)* adlı yapıtının da konuyla ilişkili bölümünün ele alınması taklit kavramının kendi kavramsallığı bakımından önemlidir. Platon'un *mimesis* kavramı Platon'un idealar kuramının epistemolojik açıdan yorumlanmasıyla ilişkilendirebilir. *Devlet*'in 6. ve 7. Kitaplarında varolanları bilinmelerine göre ikiye ayıran Platon iki şey ortaya koyar: (1) Düşünülen şeyler, (2) Görünen şeyler. Başka bir deyişle düşünülen dünya ve görünen dünya. Görünen dünya da kendi içinde gölgeler, yansımalar ve tek tek doğal ve yapma nesnelere ayrılmaktadır. Düşünülen dünya varsayımlar ve *eideler (idealar)* olarak iki kısımdan oluşmaktadır. “Şimdi, iki ayrı uzunlukta, ortasından kesilmiş bir çizgi düşün. Bu iki parçadan biri görülen dünya öteki de kavranan dünya olsun. Parçalardan her birini aynı orantıyla yeniden ikiye böl.”<sup>16</sup> Bilgi nesnelere üzerinden yapılan bu ayırım nesnelere nasıl bildiğimiz üzerinde yapılan başka bir ayırımı da beraberinde getirmektedir. Örneğin, düşünülen dünyanın bir bilgi nesnesi olan varsayımlar düşünülen nesnelere. Bir üçgeni düşünmek ile doğadaki tek tek nesnelere, bir ağacı düşünmek arasında fark vardır.

İdeaların çoğul hali olan *eide* yine bir Yunanca sözcük olan kaynağını *eidosta* bulmaktadır. *Eidos* Türkçeye “biçim” olarak çevrilir. “Ama bu idealardan her biri [galiba] birer kavram. Bu durumda düşünceden başka bir yerde bulunmaları uygun olmayacaktır.”<sup>17</sup> Bir şeyin neliğine, ne olduğuna ilişkin kavram olan idealar düşünceyle kavranmaktadır. İdeaları birer tanım, birer bilgi nesnesi olarak ele alan

<sup>16</sup> Platon. *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 226.

<sup>17</sup> Platon. *Parmenides*, (Çev. Saffet Babür), Ankara: İmge Yay., 2001, s. 40.

Platon, *mimesis* kavramına tıpkı idealarda olduğu gibi epistemolojik bir açıdan yaklaşmaktadır. Platon, *Devlet*'in 10. Kitabında *mimesis* kavramından bahsetmektedir. Diyalogta Platon, “Şiirde benzetmeye dayanan her şeyi atma”nın kurulacak olan en iyi devlette yerinde bir karar olacağını dile getirir. Dolayısıyla Platon benzetmenin şiirden atılmasını, zararlı olması bakımından uzaklaştırılması gerektiğini ifade etmektedir. “Bunu sizlere söyleyebilirim; çünkü gidip beni benzetmecilik yapan tragedya şairlerine ve daha başka yazarlara fitnelemezsiz. Bence bu çeşit eserler zararlıdır; onları seyreden ve dinleyen hazırlığı yoksa yani benzetilen şeyin gerçekten ne olduğunu bilmiyorsa, içinin düzeni bozulur.”<sup>18</sup> Dolayısıyla Platon, benzetmecilik yapan tragedya şairlerini benzettikleri şey her ne ise o şeyi gerçeklikte olduğu biçimiyle, gerçeklikte nasıl olduğu biçiminden farklı olarak ortaya koymalarını eleştirmektedir. Şu iki durum üzerinden Platon’un ne kastettiği daha iyi açıklanabilir: Masa resmi yapan bir ressamın ve bir masa yapan marangozun durumu. Hangisi daha çok “masa olmanın ne olduğunu” bilir? Hangisi masa ideasına yakın bir şey ortaya koyar? Başka bir deyişle hangisi “masa olmanın tanımını içine alan bir ideayı” gerçeklikte ortaya koyar? Dünyada pek çok masa varken ve biz tek bir masadan, diğer var olan masaların farklı özelliklerini çıkaramayız, tek bir masadan masa ideasının ne olduğunu bilemeyiz. Bunun tam tersini yani masa ideasından tek tek masaların ne olduğunu bilebiliriz. Dolayısıyla marangozun işi; masa ideasının, masanın ne olduğunun sadece bir açısını ortaya koymaktır. Örneğin marangozun dört ayaklı bir masa yapması. Fakat marangozun yaptığı dört ayaklı masaya bakıp “bütün masalar dört ayaklıdır” önermesine varma olanağı söz konusu değildir. Çünkü üç ayaklı bir masanın var olduğu da bilinmektedir. Bu nedenle “masanın dört ayaklı olması” bütün masa tanımlarını içine alan tanımın içinden sadece bir tanesi olma özelliğini gösterir. Ressam ise bir marangozun yapmış olduğu masayı, yani masanın ne olduğunu değil tek bir masanın resmini yapar. Platon’a göre ressamın yaptığı marangozun yapmış olduğu masanın bir taklitidir. Masanın tek bir görünümünü de resmedebilir ressam. Yani ressam görünenin –marangozun yaptığı masa görünen bir şeydir- benzetmesini, taklitini yapar. “Demek ki benzetme sanatı gerçeklikten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Platon. *Devlet*, s. 335.

<sup>19</sup> A.g.y., s. 339.

Platon'dan Aristoteles'e geçmeden önce Platon'un mimesis kavramına ilişkin yukarıdaki görüşlerinin kurgusallık çerçevesi bağlamında şöyle bir değerlendirilmesi yapılabilir: Platon'da benzetme (*mimesis*) bir tür asıl olan şeyin kopyasıdır, taklittir. Hatta kimi durumlarda taklitin taklitidir. Dolayısıyla kurgusal olan, benzetilen ve taklit edilen şey her ne ise o bilinebilmesi bakımından bir ideaya, o şeye tanımını veren, o şeyin ne olduğunu belirten bir tanımı zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle kurgusallık gerçeği yansıtmayan kimi zaman asıl anlamda bir bilgi ortaya koyamayan bir ilişki olarak ele alınmıştır.

Aristoteles, *Poetika*'da taklit kavramı üzerinde, taklitin tragedya, komedyaya ve karakterler ile ilişkisi üzerinde durmaktadır. Destan, tragedya, komedyaya, flüt gibi sanatlar öncelikle ve bütünüyle taklittir. Ama her biri birbirinden belli şeylerden ötürü ayrılır. Bu ayrım neyi taklit ediyorlarsa onu taklit etme tarzı ya da taklit etmede kullanılan araçlar bakımından ayrılırlar. “Ya farklı nesnelere taklit ederler, ya farklı araçlarla taklit ederler ya da farklı biçimde, yani aynı olmayan tarzda taklit ederler.”<sup>20</sup> Sanatlar neleri taklit ediyorsa, taklit ettikleri şeyleri taklit etme tarzları ve araçları bakımından şöyle örneklenebilir: Resim söz konusu olduğunda renklerle, şekillerle resmederek taklit edilir, müzikte ses yoluyla taklit edilir, dans sanatında ise karakterler, duygulanımlar ve eylemler taklit edilir. Taklit söz konusu olduğunda Aristoteles'in hareket noktası öncelikle eylemlerdir. Çünkü Aristoteles'e göre taklit edenler, eyleyenleri taklit eder. Dolayısıyla eylemlerle de ilişkili olarak, farklı sanat türleri olduğundan ötürü farklı taklit türlerinden ve bu türlerin taşıdıkları kimi ayrımlardan söz etmek olanaklıdır.

Öncelikle Aristoteles, taklitin doğasına ilişkin şunu belirtmektedir: “Taklit çocukluktan beri insanlarla birlikte gelişen bir özelliktir.”<sup>21</sup> Hatta insan taklit etmeye en yakın canlı olması bakımından ve taklit yoluyla ilk bilgilerini edinmesi bakımından diğer canlılardan da farklıdır. Buna bağlı olarak Aristoteles, insanların neden resimlere bakmaktan hoşlandıklarını, baktıkları şeylerin neye ilişkin olduğuna, o mu yoksa bu mu üzerine sonuç çıkarmak olduğunu ortaya koymaktadır. Örneğin taklit edilen nesne daha önce de taklit edildiyse ve görüldüyse buradaki beğeni taklit edilen şey üzerinden değil, onu taklit edenin ustalığı yoluyla gelişecektir. Aristoteles'e göre taklit edilen eylemler olduğuna göre hangi tür eylemlerin taklit edildiğinin açıklanması

---

<sup>20</sup> Aristoteles. *Poetika*, (Çev. Nazile Kalaycı), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005, s. 11.

<sup>21</sup> A.g.y., s. 17.



gerekmektedir. Örneğin iyi eylemler mi yoksa iyilerin eylemleri mi taklit edilecektir. Aristoteles'in bu konuya ilişkin yanıtı soylu ozanlar ve kötü ozanlarla ilişkilidir. Çünkü soylu ozanlar iyi eylemleri ve iyilerin eylemlerini anlatı ya da söz yoluyla taklit eder, kötü ozanlar ise tam tersi. Hatta komedyada da bu türden kötü olanları taklit eder. Çünkü Aristoteles'e göre gülünç olmak çirkinlikle ilişkilidir. Buna karşıt olarak tragedya gibi destan da soylu kişileri taklit etmektedir. Ama, Aristoteles öncelikle tragedya üzerinde durmaktadır. Aristoteles tragedyayı şöyle tanımlamaktadır: "Tragedya soylu, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklitidir." Tragedyanın eylemleri taklit etme yolu anlatı üzerinden değil korku ve acıma yoluyla bir tür duygulanımların farkına varılması (*katharsis*)<sup>22</sup> ile sağlanmaktadır. Tragedya için diğer önemli bir öge de sahne düzenidir. Sahne düzeninin arkasından ezgi ve sözlü ifade gelmektedir. Aristoteles her bir ögeyi tek tek tanımlamakta ve tragedyayı oluşturan her öğeden ne anladığını açıklamaktadır. Kurgusallıkla ilgili olarak taklit, taklit edilen eylemlerin korku ve acıma yoluyla farkındalık yaratması, sahne düzeni diğer öğelere kıyasla daha farklı bir biçimde ilişkilendirilebilir. Çünkü yukarıda sıralanan tüm bu öğelerle öne çıkan öyküdür. Kurgusallık aracılığıyla ortaya koyamaya çalışılan şey öyküdür. Eylem neyse onu taklit ederek, o eylemin bir tasarım bir kurgu sonucu ortaya konması öyküden başka bir şey değildir. Kısacası Aristoteles'e göre eylemin takliti öyküdür. Öyküyle bağlantılı olarak karakterlerin ve bir görüşü dile getirme olarak düşüncenin de ilgisinin olduğu söylenebilir. Her kurgulananda bir öykü, bir sahne düzeni, kimi zaman karakterler ve düşünce olduğu belirleniminde bulunmak olanaklıdır.

Aristoteles, tragedyanın öğeleri bakımından en önemli olanın öykü, buna bağlı olarak olay örgüsü olduğunu belirtmektedir. Nasıl ki tragedya insanların ve eylemleri taklitiyse asıl anlamda tragedya yaşamın kendisinin taklitidir. Aristoteles'in bu belirlenimlerini şöyle yorumlamak olanaklıdır: Benzetme, taklit yoluyla ortaya çıkan kurgusallık yaşamın kendisiyle ilgilidir. Dolayısıyla kurgusallık yaşama ilişkin her ne varsa onların kurgulanmasına ilişkindir. Aristoteles'e göre olaylar ve örgü tragedyanın amacıdır.

Aristoteles, aynı zamanda bir birlikten de söz etmektedir. Bu söz konusu olan birlik, tek ya da birlikli eylemlerin taklitidir. Buna bağlı olarak tragedyanın ruhu olan

---

<sup>22</sup> "*Katharsis*: Duyguların coşturulmasıyla sağlanan boşalma, rahatlama ya da arınma durumu; sanat yoluyla *duyguların* arınması ya da *duygulardan* arınma." (Bkz. Aristoteles, *Poetika*, s. 112.)

öykünün de birlik içinde olması gerekmektedir. Aynı zamandan bu birlikten, henüz olmamış olan şeylerin birliği değil, olmuş olanların olanaklılığının birliği kastedilmektedir.

Kurmaca söz konusu olduğunda Aristoteles tragedyada kullanılan adlarla bir ilişki kurmaktadır. Tragedyada kullanılan adlarından birkaçı bilindik olsa bile diğer kullanılan adların bilindik olmasına gerek yoktur. Başka deyişle, tragedyada kullanılan adlar kurmaca olabilir. Ama kimi tragedyalarda hiçbir bilindik adın kullanılmadığı söz konusudur. Dolayısıyla kurmaca ya da kurgusallıkla ilişkisi içinde tragedyada kullanılan adların gerçek olması gerekmediği sonucu çıkarılabilir. Yine tragedyada sunulan ya da ortaya konulan birlikli olay dizisi de kurmaca olabilir. Bir şeyin kurgu ya da gerçek olması o şeyin yarattığı korku ya da acıma duygusunun şiddetinden herhangi bir şey götürmez. “[...] tragedyada adlar ve olaylar kurgudur, uyandırdığı hoşlanma duygusu ise hiç de daha az değildir.”<sup>23</sup>

Eğer tragedya eylemlerin taklitiyse, tragedyanın aynı zamanda karakterleri de ele alan eylemlerin takliti olduğu söylenebilir. Aristoteles tragedyada karakterler söz konusu olduğunda şu dört unsuru ortaya koymaktadır: Karakterlerin nasıl iyi olacakları, karakterlerin uygun olması, karakterlerin benzer olması ve taklit edilmesi gereken kişinin tutarlı olmasıdır. Kurmacayla ilgisi içinde kişiye özgü en iyi olan ne ise onun taklit edilmesi gerekmektedir. Tıpkı iyi portre ressamlarının kişiyi güzelleştirerek resmetmesi gibi tragedya da taklit edilen ya da kurgulanan kişiye en özgü olan şeyin ortaya konmasıyla ilgilidir. Bu nedenle kurmaca olanda da bir tür idealeştirmeden bahsedilebilir. Dolayısıyla öykü düzenleme ve onu dilsel olarak işleme durumunda o şeyi “olabildiğince” gözde canlandırmak gerekmektedir.

Aristoteles’e göre destanlarda ortaya konan ve tragedyalarda ortaya konan arasında fark vardır. Çünkü tragedya sonucun etkili olabilmesi bakımından, korku ve acıma duygusu yaratabilmesi bakımından “şaşırtıcı olanı” ortaya koymalıdır. Dolayısıyla kurmaca olan ya da taklit edilen tamamlanmış eylemin sonu “şaşırtıcı” olmalıdır. Ancak “şaşırtıcı olan” haz verir.

Taklit edilen şu üç şeyden birini mutlaka yansıtmalıdır: nesnelere ya olmuş oldukları ya da şimdiki oldukları biçimiyle taklit etmek, ya söylendikleri ya da sanıldıkları gibi taklit etmek ve olmaları gerektiği biçimiyle taklit etmek. Dolayısıyla taklit edilen, kurmaca olan bu üç şeyden birini yansıtmalıdır.

---

<sup>23</sup> Aristoteles, *Poetika*, s. 37.

### 2.2.2. Kant'ta *Mimesis*: Kurgusallığın ve Gerçekliğin Farksızlaşması

Kant'ın her üç kritiği – *Saf Aklın Eleştirisi*, *Pratik Aklın Eleştirisi* ve *Yargıgücünün Eleştirisi*- bir soruya karşılık gelmektedir. Kant, “Neyi bilebiliriz?” sorusuyla *Saf Aklın Eleştirisi*'nde, “ne yapmalıyız?” sorusuyla *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde, “ne umabiliriz?” sorusuyla da *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde uğraşmaktadır. Kant'ın bu sıralanan üç kritiği birbirleriyle ilgilidir. Her bir kritikteki asli kavramlara girmek ve onları ele almak çalışmanın konusu bakımından olanaksızdır. Çalışmanın konusu bakımından Kant'ın estetik görüşüyle özdeşleşen 3. kritiği üzerinde yani *Yargıgücünün Eleştirisi* üzerinde ve kritikteki kimi kavramlar üzerinde durulması amaçlanmaktadır. Öncelikle, erken bir belirleme olarak Kant'ın estetik görüşü söz konusu olduğunda *mimesis* kavramının Platon ve Aristoteles'teki haliyle ve ayrıntısıyla karşılaştırıldığında daha dar ve sınırlı bir biçimde ele alındığı söylenebilir. *Mimesis* Kant'ın “yüce” ve “deha” gibi başat kavramlarının içinde ele alınan bir kavram haline gelmektedir. *Estetik Yargıgücünün Kritiği* şunu ele almaktadır: “[...] insanın güzellik ve yücelik duygusunun, güzel olanı ve yüce olanı yaşamasının düşünce bakımından yapısı araştırılıyor; yani estetik zevke dayanan yargılar eleştiriliyor.”<sup>24</sup> Dolayısıyla, incelenecek olan “estetik yargılar”, “güzel” ve “yüce” olandır. Bu nedenle “güzel olan şey nasıl bir şeydir?”, “sanat alanı nasıl bir alandır?” sorularının cevaplanmasına öncelik verilmesi gerekmektedir.

Kant'a göre sanat alanı “saf şekil almış şeyler” alanıdır.<sup>25</sup> Bu saf şekil almış şeylerin her biri için şunlar söylenebilir: Bu şeyler öncelikle tamdır, kendi içinde kapalıdır, hepsinin kendine özgü neliği vardır. Başka bir deyişle, bu şekil almış şeyler kendi bağımsızlıkları içinde kendine özgülüğünü gösterirler. Dolayısıyla Kant'a göre güzellik şeyin biçimiyle ilgili bir niteliktir. Kant'a göre estetik zevk şunu buyurur: Hiçbir amaç gütmeyen somut nesnenin güzelliğini kendi varlığımızda canlı bir uyuma dönüştürmektir. Kant'ın “amaçsız amaçlılığı” da bununla ilgilidir.

Kant'ın dehasının ilgili olduğu şey şu: Bir sanatçı olarak şair yaratma gücüyle sadece kendi çağı için değil, sonraki çağlar için de örnek alınacak eserler ortaya koymalıdır. Gerçek ya da başarılı bir sanat eseri insanlara örnek olmalı, diğer çağlar için de örnek alınmalıdır. Ama sanat eseri özü gereği taklit değildir. Eğer öyle olsaydı zaten o sanat

<sup>24</sup> Heimsoeth, H., *Kant'ın Felsefesi*, (Çev. Takiyettin Mengüşoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007, s. 160.

<sup>25</sup> Cassirer, E., *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, (Çev. Doğan Özlem), İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları, 2007, s. 406.

eseri olmazdı, özgün olmazdı, kendine özgü kuralları olamazdı, “örneksel”<sup>26</sup> olmazdı. Tam da burada Kant estetiğinin başat kavramlarından biri olan “örnek olan” ya da “örneksel” (*exemplarisch*) kavramıyla karşılaşılmaktadır. Örneksel olan taklitle ilgili değil, yaratmayla ilgilidir. Örneksel, sağduyu için gerekli olan yargıların ideal formlarına ilişkindir. Bu ideal form aynı zamanda tekliğe de ilişkin olandır. Örneksel olan tam da teklikle ilgili olduğu için, sanat eseriyle ilgili olduğu için, bu bakımdan da özgün olduğu için taklit değil, son derece özel bir yaratma etkinliğiyle ilişkilendirilebilir. Dehanın yapacağı ise budur. Deha – örneğin şair- yaratmadaki şeyleri birlik haline sokar, aklın yaratıcı bir yeteneğiyle iş görür. “Deha sanata kurallarını veren doğal bir yetidir.”<sup>27</sup> Örneksel olan sanat eseri her tür dış etkiye ve yasaya kapalı olduğu sadece dehanın kendi içindeki yasalılığa tabi olduğu için özgündür. Bu nedenle de taklit değildir. Deha, insana verili olan şeylerin idelerini bulur ve onlara kimi zaman somut bir dil ile kimi zamanda görsel olarak biçim verir. Onlara “yeni bir anlam getirir”, onlara “yeni bir kural getirir”. Dolayısıyla şu söylenebilir: İnsana verilmiş olan şeyler öncelikle ona duyular ile verilmiş olan şeylerle ilgilidir. Buna bağlı olarak sanat eseri duyulara verilmiş olan şeyler gibi değildir, sanat eseri deneyimi aşar. Bu nedenle Kant *Yargıgücünün Eleştirisi*’nde sanat eserinin doğanın, herhangi bir nesnenin ya da tamamlanmış eylemin bir takliti olmadığını belirtmektedir. Sanat eseri duyuları ve deneyim aştığı için ideal bir nitelik taşımaktadır. Bu ideal yapıdan ötürü sanat eserine gerçek dünyada karşılık gelebilecek bir şey yoktur.

Yukarıda özetlenen Kant’ın estetik görüşünde bu çalışmayla da bağlantılı olan taklit ve örneksel kavramları dikkat çekmektedir. Kurgusalla ilişkisi için Kant için taklit, ne Platondaki gibi ideaların bir taklitidir ne de Aristoteles’teki tamamlanmış eylemlerin, adların ya da karakterlerin taklitidir. Taklit, örneksel olana tam karşıt bir nitelik taşır. Taklit özgün olmayandır bu nedenle dehaya ilişkin değildir. Kant’ta taklitin yani *mimesis*’in ne kurgusallıkla ne de gerçeklikle ilgisinin olduğu söylenebilir. Kant “sanat eserini sanat eseri yapan nedir?” konusunu ele alır. Bu nedenle *mimesis* ne sanat eserine özgünlüğünü veren bir öğedir ne de bir yöntemdir. Tam da bu belirlemeden ötürü klasik anlamda *mimesis*’in Kant’ta çöktüğünü, anlamını yitirdiği

---

<sup>26</sup>Bkz. Kant, I. *Critique of Power of Judgment*, (Trans. by. Paul Guyer, Eric Matthews), Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 123.

<sup>27</sup> Cassier, *Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi*, s. 427.

değerlendirmesini yapmak olanaklıdır. Bundan ötürü de Kant'ta gerçeklik ve kurgusallık ilişkisinin farksızlaştığı savı yinelenebilir.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Bkz. Cassier, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*.

### 3. FOTOĞRAFTA GERÇEKLİK VE KURGUSALLIK

#### 3.1. Fotoğraf ve Gerçeklik

Günümüzde Teksas Üniversitesi'nde bulunan ve dünyada ilk fotoğraf örneği olarak bilinen Joseph Nicéphore Niépce'nin 1826 yılında çektiği fotoğrafı belki de tam olarak belgesel fotoğraf olarak nitelendirmek olanaklı değildir. Nedeni ise şudur: Sekiz saatlik pozlama süresi ve güneşin hareketinden ötürü ışık ve gölge anlamında 'gerçekçi' öğeler içermemesi. Ama, Daguerre – Niépce'nin ortağı- 1830'ların sonlarına doğru artık pozlama sürelerinin saniyeler seviyesine düşmesinden ötürü çektiği fotoğrafın belgesel fotoğraf olarak nitelendirilmesinin son derece belli bir nedeni vardır: Daguerre, fotoğrafı nesnel gerçekliğine müdahale etmeden, bu türden bir kaygı gütmeyen çekmiştir. Bundan ötürü Daguerre'nin çektiği fotoğraf belgesel fotoğrafın ilk örneği olarak kabul edilmektedir.<sup>29</sup>

Andre Bazin'e fotoğrafın, resim ve plastik sanatlara göre yükselişi, resmin bizi yanılsamaya götürmesinden kaynaklanmaktadır. Resim ve plastik sanatlardaki bu yanılsamanın aksine fotoğraf ve sinema 'gerçekçilik' kaygısı vardı. "Oysa fotoğraf ile sinema gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılayan buluşlardı."<sup>30</sup> Bazin'e göre ressamın ne kadar yetenekli ya da ne kadar başarılı olması bu gerçeklik tutkusu için yeterli değildir. Çünkü ressam hep 'kaçınılmaz bir özelliğin' tahakkümü altındadır. Bazin, fotoğrafın resmi neden geçtiğini başka bir şeye dayandırmaktadır: Her ne kadar fotoğraf bir süre renklerin takliti bakımından resmin gerisinde kalsa da fotoğrafın resmi geçmesi onun maddi bir olay olmasıyla ilgili değildir, tam tersi ruh bilimsel olmasıyla ilgilidir.

---

<sup>29</sup> Merter, Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, s. 82.

<sup>30</sup> Andre, Bazin, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), (Çev. Nijat Özön), İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, s. 37.



Fotoğraf 3.1: Joseph Nicephore Niepce, 1826

“İnsanın aradan çıkarak, mekanik bir röprodüksiyonla yanılısama susuzluğumuzun tamamıyla giderilmesi. Çözüm sonuçta değil başlangıçtaydı.”<sup>31</sup> Dolayısıyla Bazin’e göre barok resimden fotoğrafa geçiş aslında resmin her zaman bir yanılısamadan çıkmaması, bunun aksine fotoğrafın da – her ne kadar ilk başlarda şartlar onun aleyhine işlese de – öncelikle ruh bilimsel olarak insandaki bir yoksunluğu gidermesiyle ilgilidir: Yaratıcı insanın üretimde yerini mekanik bir sürece bırakmasıdır.

Fotoğraf ve gerçeklik gibi iki kavramın bir aradalık tarzındaki ilişkisi düşünüldüğünde, kuşkusuz fotoğraf pratiği ‘belgesel fotoğraf’ olacaktır. Çünkü belgesel fotoğrafta nesnel gerçekliğe ilişkin hiçbir manipülasyonun yapılmadığı düşünülmektedir. Dolayısıyla, belgesel fotoğraf için gerçekliğin ‘neyse o olarak’ gözler önüne serilen, hiçbir kurgusal öğeyi içermeyen bir pratik olması gerektiği algısı belki de en klişe belirlenmeler arasındadır. Kimi yorumlara göre belgesel fotoğrafçılığın –en ilkel biçimiyle- fotoğraf tarihi kadar eski olduğu düşünülmektedir. Günümüzde ise belgesel fotoğrafa ilişkin yaklaşımlar şu iki temel özellik ile bağlantılıdır: 1. Belgesel fotoğrafın konusu, 2. Söyleyecek bir şeyi olması, mesaj içermesi. Belgesel fotoğraf konusu bakımından öne çıkar çünkü konusunu nesnel gerçeklikten almaktadır. Başka bir deyişle, konu gerçektir. İkinci olarak, söz konusu nesnel gerçekliğin yani yaşama

<sup>31</sup> A.g.y., s. 37.

ilişkin gerçekliğin ‘estetik bir kaygı olmadan’, bu gerçekliği ‘estetize etmeden’ yansıtma çabasıdır. Üstelik bu özel türden çabanın içerdiği bir mesaj vardır.

Gerçekliğin ‘kendinde bir gerçeklik olarak’, buna bağlı olarak ‘doğruluk olarak’ kavranması foto-muhabirliğin tarihi ve onun sorunsallaşmasını da beraberinde getirecektir. Fotoğrafın doğası üzerine bir inceleme kaçınılmaz bir biçimde fotoğraf ve gerçeklik ilişkisinin hem birbirlerine karşıt olarak hem de birliktelik olarak ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla ‘fotoğrafın doğası nedir?’ sorusu öncelikle fotoğrafa ilişkin çağdaş düşüncelerin kökenine gönderi de bulunacaktır: Fotoğrafın tarihine. Elbette ki bu tarih fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi üzerine temellenen bir tarihtir. Çünkü fotoğraf tarihi gerçeklik ve nesnellik kavramlarıyla birlikte düşünülmektedir. John Grierson’un da söylediği gibi “gerçekliğin sorunu, onun gerçeklik üzerine olması ve sonsuza değin "güzel olan" değil "doğru" olan üzerine eğilmesidir.”<sup>32</sup> 19. yüzyılda gerçeklik kavramının yeni bir boyut kazanması onun gerçekliğin bir temsili olarak düşünülen resim sanatının bir adım ötesine geçmesini sağlamıştır. Bazin’in de ifade ettiği gibi “fotoğrafla birlikte ilk defa dünyaya ilişkin bir imge kendiliğinden, insanın ona şekil vermesinden bağımsız olarak biçimlenmiştir.”<sup>33</sup> Bu ifade açıkça fotoğraf ve resmin farklılığını belirtmektedir. Dolayısıyla gerçeklik artık resim üzerinden değil fotoğraf üzerinden aranacaktır. Resim ve fotoğraf karşıtlığı, lens ve tuval karşıtlığını doğurmaktadır. Başka bir deyişle gerçeğe ilişkin ‘kanıt’ artık fotoğraf yoluyla, buna bağlı olarak da ‘lens’ yoluyla aranmaktaydı. Lens, Bazin’e göre ‘fotoğrafın nesnel özelliğini’ ortaya koymaktaydı. Fotoğrafın nesnelliğine ilişkin bu sarsılmaz inanç foto-muhabirliğin gelişmesinde rol oynamıştır. Buna bağlı olarak fotoğrafın gazete ve dergilerde yer almasına neden olmuştur. “Fotoğrafın dünyayı doğru ve nesnel bir tarzda temsil ettiği’ düşüncesi çok temel bir varsayım olarak fotoğraf ve gerçeklik ilişkisinin güçlenmesine olanak sağlamıştır. Ama, fotoğraf sadece insanların doğruluğu sağlaması bakımından bir güvenilirlik vermiyordu. Bazin’e göre fotoğraf aynı zamanda insanların ‘gerçekliğe ilişkin takıntısını’ da tatmin etmekteydi. Fotoğraf ve gerçeklik ilişkisinde şu iki temel uğrak göz ardı edilemez: 1. Fotoğrafın kökenine ilişkin bir sorgulamanın, 2. Fotoğrafın gerçekliği kavramasındaki nesnellik yönünün.

Fotoğraf her ne kadar dünyanın bir görünümünü – üstelik gerçek ve nesnel bir

---

<sup>32</sup> Oral, “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek*, s. 82-3.

<sup>33</sup> Bkz. Andre, Bazin, “Cinematic Realism”, *Philosophy of Film* (ed. T. Wartenberg and A. Curran), Oxford: Blackwell, 2005, s. 59.



görünümünü- sunmayı vaat etse de şu açıktır: Fotoğraf hiçbir zaman gerçeğin kendisi olamaz. Başka bir deyişle, fotoğraf hiçbir zaman gerçeğin yerine geçemez. Fotoğraf ve gerçeklik tartışması hem fotoğraftaki nesnenin kendisini hem de nesnenin kendisini karşı karşıya getirmektedir. Hughes şöyle ifade etmektedir: “Fotoğrafın aşikâr bu kesinliğine rağmen, perspektif deneyime ilişkin bir genellemedir. O, gördüğümüz şeyi aslında temsil etmez, onu düzenler.”<sup>34</sup> Dolayısıyla fotoğrafın aslında gerçekliğin kendisini değil, onun bir perspektifini, dünyanın bir perspektifini sunduğu söylenebilir. Lyons ise dünyanın sınırlı bir perspektifinden ortaya konuluşunu “sınırlı olan dünyanın kendine özgü deneyimi” olarak belirtmektedir.<sup>35</sup> Tam da burada Kant’ın fenomen ve numen ayrımıyla bağlantılı bir ilgi kurmak olanaklıdır: Kant fenomenler üzerinden bilgimizi genişletebileceğimizi buna bağlı olarak uzay ve zaman görü formlarına dahil olan şeyleri bilebileceğimizi söylemektedir. Kendinde şeyi düşünebilsek bile, kendinde şeyin bilgisini edinemeyeceğimizi savunur. Çünkü kendinde şey bizim uzay ve zaman görü formlarımıza dahil olmayandır. Dolayısıyla bilgi fenomenlere ilişkin bir bilgidir, numenin bilgisini edinmek ise olanaksızdır.<sup>36</sup> Lyons ise fotoğraf yoluyla oluşan deneyimimizin, sadece kendinde bir gerçekliğin gözlemlenmesi olarak var olduğunu, çünkü dünyanın tek bir imge yoluyla yeniden oluşturulduğunu, dünyanın lens aracılığıyla kaybolduğunu ifade etmektedir. Dünyanın lens yoluyla kaybolduğu düşüncesi Walter Benjamin’e gönderide bulunmaktadır. Çünkü Benjamin, mekanik yeniden oluşumdan ötürü sanatın otantikliği azalttığını dile getirmektedir. Oysa bu fotoğrafın otantikliğin düşüşünü temsil ettiği anlamına gelmemektedir. Benjamin’e göre fotoğraf sadece otantikliğin düşüşüyle çağdaştır. Her ikisi de aynı çağa özgüdür. Bundan ötürü, Benjamin’e göre “biz artık fotoğraflanan nesnenin ‘aura’sını deneyimleyemeyiz”.<sup>37</sup> Tüm bu tartışmalar sonucunda Bazin, Cinematic Realism adlı yapıtında fotoğraf ve gerçeklik ilişkisinin ‘sahte bir gerçeklik’ (pseudo-realizm) üzerinden tanımlandığını belirtmektedir. Buna bağlı olarak post-modern çağda fotoğrafın kesinlik bağlamından koparıldığı söylenebilir. Çünkü yaşam artık teknolojik anlamda yeniden oluşum ya da dijital olarak manipüle edilebilir olarak yeniden kurulmaktadır.

---

<sup>34</sup>Bkz. R., Hughes, *The Shock of the New*, London: Thames&Hudson, 1991, s. 17.

<sup>35</sup>Bkz. S., Lyons, “The Identity of Photography: Exploring Realism and the Nature of Photography in Photojournalism”, *Macquarie Matrix: Vol 1*, Sydney: Macquarie University Press, 2011, s. 57

<sup>36</sup>Krş. Immanuel, Kant, *Critique of Pure Reason*, Trans. by. Paul Gayer and Allen W. Wood, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

<sup>37</sup>Bkz. Walter, Benjamin, *Illuminations*, Trans. by. H. Zohn, New York: Schocken Books, 1969, s. 224.

20. yüzyılda her ne kadar fotoğrafın nesnellik yönüne ilişkin hala bir güven olsa da 1980'ler dijital tekniklerin gelişmesiyle nesnellik sorunlu hale gelmiştir. Lyons'a göre sorunsallaştırılan şey bir cihaz olarak kameraya karşı değil, nesnellik nosyonumuza ilişkindir. Buna bağlı olarak foto-muhabirliğin de sorgulanması kaçınılmaz olacaktır. Çünkü "bir gazetecilik işi olarak" foto- muhabirliğinin nesnel bir bakış sunup sunmadığı tartışmalı hale gelmiştir. Lyons, foto-muhabirliğindeki durumun artık Robert Capa, Weege ve Margaret Bourke-White'ın yaptığı işten farklı olduğunu, yaşamlarını tehlikeye sokma pahasına savaş fotoğrafı çekmenin geçersiz olduğunu belirtmektedir. Yinelemek gerekirse nesnellik nosyonu artık değişime uğramıştır. Günümüzde karşılaşılan sorun şudur: Fotoğrafın endüstride kullanımı. Tagg bu soruna şunu da eklemektedir: "Fotoğraf için sorun varoluşsal değildi, tarihseldi."<sup>38</sup> Her ne kadar ölüm ve yakım imgelerine bakan izleyicinin foto-muhabirlerin çektiklerinin "tarafsız ve ön yargısız" doğruluğuna ilişkin bir kabul etme eğilimi ve inancı olsa da durum farklıdır. Artık aranan şey doğruluğun kendisinden çok hikâyenin kendisidir. Diğer bir taraftan Lyons, foto-muhabirlerinin aslında işverenlerinin isteği doğrultusunda, dolayısıyla sosyal ve ekonomik değerlerle ilgili olarak, çekim yaptığına dikkat çekmektedir. Lyons'un bu ifadesinden şu sonuç çıkarılabilir: Foto-muhabirlerinin nadiren kendi istedikleri 'gerçek' görüntüleri çekme şansı vardır. Hikâyenin gerçekliğe önceliği olması bir anlatının kurulmasını zorunlu kılmaktadır. Söz konusu anlatı da 'gerçeklik' hikâyenin estetik yönünü tamamlayan bir unsur olarak kalmaktadır. Ayrıca Lyons foto-muhabirliğinin muhabirliğin (metinsel) bir ürünü olan gerçekliğin oluşumunun bir parçası olduğunu belirtmektedir. 'Otantikliğin' imgeler mi yoksa görüntüler üzerinden mi daha çok desteklendiği tartışmalıdır. Dolayısıyla metinsel olanın bir parçası olan fotoğrafın mı yoksa otonom olan fotoğrafın mı otantik olduğu sorunuyla karşılaşılmaktadır. Baudrillard konuyla ilişki olarak şunu dile getirmektedir: "Fotoğrafın şaşırtıcı gücü, yazının gücünün çok ötesindedir. Bir metin ender olarak, fotografik nesnenin; gölge, ışık ya da malzemenin aynı andalığı, aynı somutluğu ve aynı büyüleyiciliğini gösterebilir. Gerçek bir metin en azından kanıtlar üzerinde durmaktan çok benzerlik üzerinde oynar. Oysa fotoğraflar, ender de olsa bir büyüü somutlar."<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Bkz. J. Tagg, *The Burden of Representation*, Basingstoke: Macmillan Education, 1988, s. 4.

<sup>39</sup> Jean, Baudrillard, "Yokoluş Sanatı", *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), (Çev. Hüsamettin Çetinkaya), İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, s. 99.

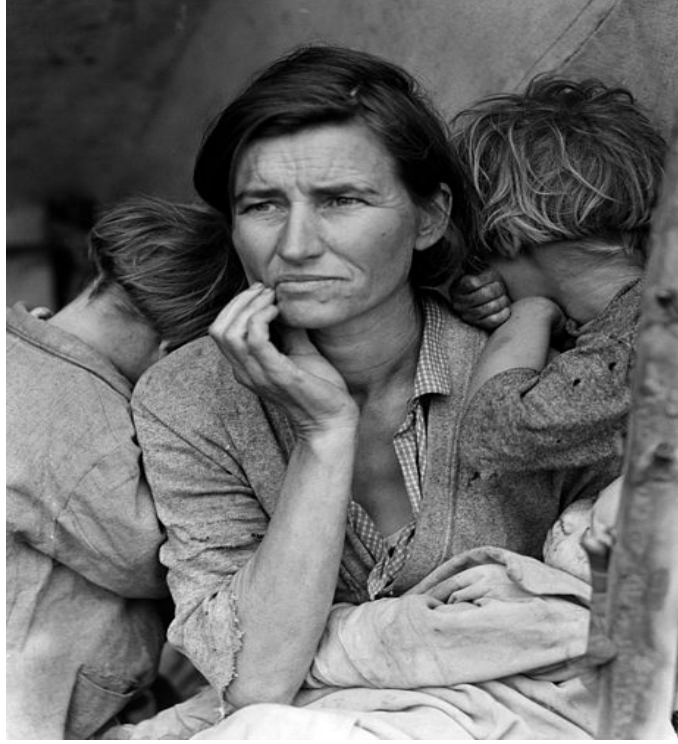
Fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi üzerinden ilerleyen tartışma aslında bu ilişkinin hiç de kolay olarak elde edilemeyeceğini ortaya koymaktadır. Konu üzerine yapılan hem tarihsel hem de kuramsal tartışmalar açıkça şunu ortaya koymaktadır: Gerçeklik dolayısıyla nesnellik ile ilişkisinde fotoğraf öncelikle bir ‘doğruluğu dile getirme’ aracı olarak foto-muhabirliği buna bağlı olarak belgesel fotoğraf üzerinden ele alınmaktadır. Oysa, foto-muhabirliği her zaman düşünüldüğü kadar ‘naif’ değildir. Çoğunlukla içeriğin ve hikâyenin önceliğinden ötürü foto-muhabirliği görünen nesnellüğün aslında nesnellüğün bizzat kendisiyle ilgili olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Buna bağlı olarak fotoğrafın hem içeriği hem de fotoğraf aracılığıyla görünür olan imgenin kendisi tartışmalı hale gelmektedir. O halde, her zaman içeriğinden ötürü oluşmayan fotoğrafı oluşturan diğer öğeler nelerdir? Bu sorunun yanıtı aslında Barthes’in şu ifadesinde dile getirilmektedir: “Fotoğraf tıka basa sembollerle dolmuştur.”<sup>40</sup> Fotoğrafın anlamı gerçek ve nesnellik söz konusu olduğunda kimi açmazlara girmişti. Semboller ve işaretler ile birlikte düşünüldüğünde ise fotoğrafın anlamı üzerine şöyle bir çıkarım yapılabilir: Birinin geçmişine ve yaşamına bağlı olan fotoğrafın anlamı tek ve sabit bir şey değildir. Buna bağlı olarak fotoğrafın doğası ve anlamı bir ve aynı, tek ve sabit değildir. Becker’e göre fotoğraf anlamını kendi içeriğinden alır ve o içerik tek başına, bağımsız olarak varolmaz.<sup>41</sup> İçeriği ‘gerçeklik’ten bağımsız olmayan fotoğraf aslında içinde bulunduğu toplumun sosyo-ekonomik perspektifleri ile doğrudan ilgilidir. Bu da tek bir olgunun farklı açılardan ele alınacağı anlamına gelmektedir. Lyons, New York’taki Dünya Ticaret Merkezine ilişkin saldırının pek çok fotoğrafçı tarafından farklı biçimlerde fotoğraflandığına dikkat çekmektedir. Bu her bir fotoğrafa fotoğrafçının kendi yaşam öyküsü, bakış açısı vb. girdiğini göstermektedir. Örneğin, Dorothea Lange’nin *Migrant Mother* fotoğrafı. Her ne kadar bir duygudaşlık örneği olarak gösterilebilecek bir fotoğraf olsa da kimi kaynaklara göre Lange fotoğrafladığı kadının adını dahi sormamıştır.<sup>42</sup> Bu örnekten, hiçbir fotoğrafın onun arkasındaki neden ya da görüş olmaksızın nesnel olamayacağı sonucu çıkarılabilir. Her ne kadar fotoğrafçının amacı bu olsa da katıksız, saf anlamda ‘nesnel’ olmanın olanasızlığı söz konusudur. Lyons’a göre her fotoğrafçı lens yoluyla dünyaya ilişkin kendi perspektifini ortaya

<sup>40</sup> Bkz. Roland, Barthes, *Mythologies*, London: Random House, 2009, s. 107.

<sup>41</sup> <http://www.tandfonline.com/toc/rvst19/10/1-2>

<sup>42</sup> Bkz. S., Lyons, “The Identity of Photography: Exploring Realism and the Nature of Photography in Photojournalism”, *Macquarie Matrix*, s. 61.

koymaktadır. Başka bir deyişle fotoğrafın kimliği ile fotoğrafçının kimliği arasında uyum vardır. Biri diğerini yansıtmaz, her ikisi birebir örtüşmektedir.



Fotoğraf 3.2: Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936

Fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi üzerinden imge ve izleyici ilişkisine de değinmek olanaklıdır. Lyons'a göre post-modern dönemde im hem gösterenini hem de sembolünü kaybetmiştir. Hatta, imge ve izleyici arasında bağlantısızlık, uyumsuzluk bakımından bir ilişki vardır. Özellikle batı toplumları "başkalarının acısı"na karşı hissizleşmiştir. Bundan ötürü fotoğraftaki dünya ve izleyicinin dünyası bakımından ne kavranabilir ne de duyumsanabilir bir bağlantı vardır. Tam da burada Roland Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramlarıyla bir ilişki kurulabilir. Barthes, *studium*'un ilk anlamından, 'çalışma' farklı olarak 'bir şeye uygulama', 'bir tür kendini verme' anlamına dikkat çekmektedir. "Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: Çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım *studium*'da vardır) katılırim."<sup>43</sup> Barthes *studium*'un aslından 'fark etmemek' demek olduğuna bir bakıma 'severim/sevmem' ilişkisine gönderide bulunduğuna ama asla 'aşık olmayı' imlemediğine dikkat çeker. Çünkü Barthes'a göre *studium*'da kültür yaratanlar ve tüketenler arasında varılan bir anlaşma

<sup>43</sup> Barthes, *Camera Lucida*, s. 39.

söz konusudur. Studium, izleyici olarak beni delip geçmez, sadece ‘idare eder’ olarak izleyiciye keyif verir. Barthes, bu tarz keyfi ‘tersten’ olarak nitelemektedir. Studium’un aksine punctum izleyiciyi kelime anlamındaki gibi ‘delip geçmek’tedir. Punctum öncelikle studium’u bozar ve kelime anlamıyla ‘ısırik, benek, kesik, küçük delik’ demektir. Barthes bu iki temayı özellikle birbirinden ayırmaktadır. Çünkü ‘idare eder’ olarak ‘tersten’ keyif veren studium’un aksine punctum izleyiciyi delip geçer, izleyicide birer nokta bırakır. “Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saptanır.”<sup>44</sup> Dolayısıyla Barthes’a göre hissizlik ve ortalama bir beğeni ile özdeşleşen studium ile izleyiciyi delip geçen, onda izler bırakan, ‘idare eder’i delip geçen punctum arasındaki ilişki böylece birbirinden ayrılmış olur.

Fotoğrafın ‘gerçekliği temsil ettiği’ düşüncesi, izleyici için tartışmalı hale gelmiştir. Çünkü savaş, ölüm vb. fotoğrafların izleyiciye etkisi tıpkı Barthes’ın terminolojisindeki studium’a benzer. Söz konusu fotoğrafların izleyici üzerindeki etkisi artık hissizlik üzerinden kurulduğu için, bu fotoğraflar artık izleyiciyi delip geçmez. Hatta gerçek şeylerin yarattığı etkiyi bile yaratmadığını söylemek olanaklıdır. Lens, bir güvenilirlik aracı olarak her iki dünya arasında ayrımı oluşturur. Ayrıca fotoğraf sadece duygudaşlık ya da endüstrideki kullanılma biçimden ötürü değil, pek çok sosyal ve kültürel değerlerden ötürü bir tür propaganda aracı olarak da kullanılmaktadır. Özellikle fotoğrafın pek çok teknolojik manipülasyona maruz kalması gerçekliğe ilişkin algının zayıflamasına hatta kaybolmasına neden olmaktadır. Lyons buna örnek olarak Mao Zedong’un cenazesinde çekilen bir fotoğrafı ve o fotoğrafın değişimini vermektedir. Bu tarz teknolojik manipülasyona maruz kalmış pek çok fotoğraftan bahsetmek olanaklıdır. Oysa bu örneklerde tek bir şeyin tartışmalı hale geldiğini gözler önüne serilmektedir: Fotoğrafın gerçekliği. Taylor, fotoğrafa yapılan bu türden manipülasyonları örneğin holocost fotoğraflarının gerçek şeylerin aynısı niteliğinde olmadığını, çünkü fotoğraflananın aslında gerçeği ortaya çıkarmadığını ya da gerçeği, olanı kavramada yetersiz kaldığını dile getirmektedir. Fotoğrafların gönderide bulunduğu şey ‘naziler neler yapmıştı?’ klişesinden daha ötedir.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Barthes, *Camera Lucida*, s. 40.

<sup>45</sup> Bkz. War, “Photography and Evidence”, *Oxford Art Journal*, 1999, s. 158-65.

### 3.2. Fotoğraf ve Kurgusallık

Tarihte bilinen ilk kurgusal fotoğraf Hippolyte Bayard'a aittir. Bayard, 1840 yılında otoportrelerinin birinde kendisini beş kuruşsuz kalmış bir biçimde intihar eden anlaşılmamış ve değeri bilinmemiş bir sanatçı olarak fotoğraflamıştır.<sup>46</sup> Fotoğrafın içindeki öğelerden ve vücudun duruş biçiminden söz konusu intihar kurgusunun teatral bir biçimde ortaya konduğu söylenebilir.



Fotoğraf 3.3: Hippolyte Bayard , Self portrait as a drowned man , 1840

Fotoğrafın ilk dönemine ilişkin yapılacak en önemli belirleme fotoğrafın yaşam gerçekliğine kimlik kazandırması olarak nitelendirilebilir. Hatta fotoğraf yaşam gerçekliğinin bir sertifikasıydı. Daha sonraları ve günümüzde fotoğraf kimliğe ilişkin düşüncenin sınırsız bir biçimde irdelendiği kimi zaman bir sanat olarak kimi zaman bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Man Ray'ın bu konuya ilişkin yaptığı yorum 20. Yüzyılın sonrasını da etkileyebilecek bir çalışma olarak değerlendirilmektedir. Ray, konuya estetik bir yorum kazandırmanın yanında fotoğrafla bu estetiğin

<sup>46</sup> Bkz. <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1840/hippolyte-bayard-french-1801-1887/>

müdahalelerine olanak sağlayacak boyutu da kazandırmıştır. “Marcel Duchamp’ın “Rose Selavy” kimliğini yansıtan portresi bu anlamda değerlendirilmelidir.”<sup>47</sup> Tumay, Ray ve Duchamp’ın bu benzer yaklaşımları fotoğrafçıların ilgi alanına yaratıcılık boyutuyla şunun sokulmasının olanağını sağlamışlağını ifade etmektedir. Diğerlerinin hikayelerini zamanla ya da zaman içinde zihindeki hiper olarak nitelendirilebilecek gerçeğin bütün varoluşlarıyla beraber yorumlanmasının.



Fotoğraf 3.4: *Rose Sélavy* (Marcel Duchamp), 1921, (Fotoğraf: Man Ray , Sanat Yönetimi: Marcel Duchamp)

1960’lı yılların sonraları fotoğraf ve sanatın birleştiği yıllar olarak değerlendirilmektedir. Çünkü bu yıllarda fotoğrafın ikili özelliği ön plana çıkmaktadır. Söz konusu fotoğraf ve sanat birlikteliği hatta ortaklığı fotoğraf piyasasının ani bir biçimde yükselmesine ya da patlamasına sebep olmuştur. Rosalind Krauss’a göre bu ani patlamanın şöyle bir yanı söz konusu olmuştur: “Sanat kurumları tam da fotoğraf sanat uygulamasında kuramsal bir nesne -yani o uygulamayı yapıbozumuna uğratacak

<sup>47</sup> Sadık, Tumay, “Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf”, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 123.

bir alet- olarak girdiği an, dikkatlerini özgül olarak fotografik aktarım aracına çevirirler. Çünkü fotoğraf sanatla hem temel bir dönüşümü gerçekleştirmenin, hem belgelemenin bir aracı olarak birleşir; bu dönüşüm yoluyla, tekil aktarım aracının özgürlüğü, "genel sanal" -sanatın belirli, geleneksel bir destekten bağımsız genel doğası- olarak adlandırılacak şey üzerinde odaklanan uygulama uğruna bir yana bırakılır.”<sup>48</sup> Dolayısıyla, fotoğraf şu ikili durum arasında kalır: Fotoğraf hem sanatla birlikte düşünülen kuramsal bir nesne özelliğini kazanır hem de belgelemenin bir aracı olarak değerlendirilmektedir. Fotoğrafın sanat kurumları tarafından kuramsal bir nesneye dönüşmesi fotoğrafın aynı zamanda kavramsal sanata ışık tutmasını da açıklar niteliktedir. Buna bağlı olarak fotoğraftan yola çıkarak kavramsal sanatın da fotoğrafa başvurduğu sonucu çıkarılabilir. Krauss, bu başvurmanın iki nedene dayandığını ifade etmektedir: 1. Kavramsal sanatın başvurduğu sanat yazınsal ya da müziksel olmasının aksine görselliğe dayanması, dolayısıyla kavramsal sanatın görsel olması. Fotoğrafında da tam da bu görsellik alanına bağlı kalıyor olması 2. Ama fotoğrafın görsel alana bağlı kalması onun kendine özgü olduğu anlamına gelmiyordu. Dolayısıyla bu bağlı kalışın kendisi özgül oluyordu. “Fotoğraf, yapısal bir ögeye bağımlı olması nedeniyle özerklik ya da özgüllük fikrine derinden karşı olarak anlaşılıyordu. Böylece daha baştan heterojen yapıdaki -her zaman görüntü ile metnin potansiyel bir karışımı olan- fotoğraf, asla özgüllüğe inmeyen sanatın doğasına ilişkin bir araştırmayı yürütmenin ana aracı haline geliyordu.”<sup>49</sup> Tam da burada Krauss, Jeff Wall’un kavramsal sanat ve fotoğraf arasında yaptığı şu belirlenimine dikkat çekmektedir. Foto- kavramsalılık ile ilgili Wall şunları dile getirmektedir: Kavramsal sanatın bir çoğu ya fotoğraf biçimlerinden ötürü ondan yararlanarak yaratılmış olduğu ya da fotoğraf aracılığıyla yaratılmış olduğu.

Fotoğraf sanatında kurgu konusu fotoğraf ve görüntü ikililiğini ya da ikircikliğini gündeme getirmektedir. Çünkü fotoğrafın salt bir görüntüden ibaret olmadığı savı – Wall’un fotoğrafları söz konusu olduğunda da bu çokça tartışılmaktadır- kimi fotoğraf tarihçileri tarafından savunulmaktadır. Fotoğrafın salt bir görüntü olmadığı savı ‘fotoğrafın aynı zamanda kurmaca olduğu’ savını da beraberinde getirecektir. Fotoğraf her ne kadar ‘bir karar anı’ olarak betimlense de onun nesnelere bir görüntüsü olmaktan çok bir kurmaca olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Çünkü temsil

---

<sup>48</sup> Rosalind. E., Krauss, “Fotoğraf”ı Yeniden Keşfetmek”, *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, s. 49.

<sup>49</sup> A.g.y., s. 49.



nesnelerin kurmacasıdır. ‘Bir karar anı’ olarak fotoğrafta temsilin kendisi gerçekte gidişli gelişli bir dayanışma halindedir. Temsiller bir arada giden gerçek, temsil düştüğünde, ivmesini kaybettiğinde temsilin kendisi ivme kazanacaktır. Dolayısıyla temsilin yükselişini onun sadece varolması belirlemez. Sadece öznenin de değil aynı zamanda dünyanın da harekete geçmesi bir karşılıklılık doğurmaktadır. Bu karşılıklılık da eyleme geçişte şöyle sonlanacaktır: “Fotoğrafta sık sık nesnenin yok oluşundan söz ederiz. Vardı ama artık yok. Ama yok olan sadece nesne değildir, özne de objektifin öbür tarafında yok olur [...] İşte bu karşılıklı yok oluşta gerçek anlamda her ikisinin birbiriyle iletişimi, daha doğrusu transfüzyonu sağlanmış olur.”<sup>50</sup>

Diğer taraftan fotoğrafın hem kavramsal sanatla hem de sadece görüntüden ibaret olmamasının yanı sıra fotoğrafın resimle ilişkisi de çokça tartışılmıştır. Man Ray resim ve fotoğraf arasında şu ayrımı yapmaktadır: “Ben resmini yapmak istemediğim şeylerin fotoğrafını çeker, fotoğrafını çekemeyeceğim şeylerin resmini yaparım.”<sup>51</sup> Resim ve fotoğrafın birlikte ele alınarak değerlendirilmesi, başka bir deyişle hem karşıtlığı hem de benzerliğine ilişkin bu ikili durum düşünüldüğünde Wall’un çalışmalarının akla getirilmesi tesadüfi değildir. Krauss, Manet’in modernizm yoluna yönlendirmesinden resim –tarihsel resmin- geleneğini Wall’un ileri taşımak istediğini vurgulamaktadır. Wall’un bu ‘ileri taşıma’ girişimini Krauss şöyle aktarmaktadır: “Wall bu geleneksel biçimi ileri götürmek ister, ama bu kez kurgulu fotoğrafı bir aktarım aracı olarak kullanmak suretiyle.”<sup>52</sup> Dolayısıyla, Wall’un ‘yeniden kurma’ üzerine geliştirdiği tarzı aslında resimsel olanın takliti olarak tanımlanabilir.

Fotoğrafın bu tarihsel serüveninde karşılaşılan başka bir uğrak görüntü ve kurgu bağlamı içinde tıpkı bir tiyatro oyunundaki gibi kurulan mizansendir. Aristoteles, taklit kavramını incelerken taklitin öğelerini tek tek incelemektedir. Her tragedyanın nasıl bir tragedya olduğunu belirleyen altı öğenin olmasının zorunlu olduğunu belirtmektedir. Aristoteles bu öğeleri şöyle sıralamaktadır: Öykü, karakterler, sözel ifade, düşünce, sahne düzeni ve ezgi düzmedir.” Dolayısıyla mizansen tüm bu sıralananların birlikteliği demektir ve tıpkı tragedyadaki gibi kurgunun –taklit edilenin – bütünlüğünü imlemektedir. Buna bağlı olarak görüntülerin kimi zaman mizansen kimi zaman bilgisayardaki manipülasyon sonucu oluşturulabileceği gerçekliği söz

---

<sup>50</sup> Orhan, Alptürk, “Baurillard ve Fotoğraf”, *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, s. 112.

<sup>51</sup> Susan, Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 2008, s. 219.

<sup>52</sup> Krauss, “Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek”, *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek*, s. 52.

konusudur. “Belki bugün, en gerçek sandığımız fotografik görüntülerin bile mizansen olabileceğini öğrenmiş olmamız ya da istenen görüntüleri elde etmenin bilgisayar müdahalesiyle ne kadar kolaylaştığını bilmemiz, Sontag'ın belirttiği gibi fotoğrafın da "dünyanın en az resimler ve çizimler kadar birer yorumu" olduğunu giderek daha da kabul etmemize yol açıyor.”<sup>53</sup>



Fotoğraf 3.5: Cindy Sherman, Untitled Film Still#17, 1978

Kurgu fotoğrafı söz konusu olduğunda bu tarz fotoğraflara günümüzde çokça karşılaşıldığı bir gerçektir. Sözcüğü Cindy Sherman. Sherman, 1977-1980 yılları arasında çektiği “Untitled Film Stills” adlı 69 siyah-beyaz fotoğraftan oluşan serisi buna verilecek en iyi örneklerden biridir. Bu fotoğrafların başlıkları doğrudan filmi imlemez ama aynı zamanda Sherman, fotoğraflarında şunu benimsemektedir: Kurgusal filmlerin standart özellikleri; sahneleme, makyaj, canlandırma, kurgulanmış hikayeler ve ‘Low-horizon’, ‘Deep-focus’ or ‘Dutch tilt’ filmlerindeki gibi kurgusal

<sup>53</sup> Ahu, Antmen, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, s. 133-4.

filmerin karakteristik çekim tarzları.<sup>54</sup> Bu geleneğe uyan diğer fotoğrafçılar arasında Duane Michals, Anna Gaskell, Gregory Crewdson ve Hanna Starkey gibi isimler sayılabilir. Tüm bu sıralanan sanatçıların kimi çevreden kimi tarzdan kimi de kurgusal filmlerin içeriğinden etkilenmişlerdir. Bu sanatçıların çalışmaları tarzlarını kurgusal gelenekten alır. Dolayısıyla kurgusal fotoğrafın bir tür benimsenen ve gelenek haline gelen bir tarz olması bakımından kurumsallaşan bir uygulama olduğundan bahsedilebilir. Cindy Sherman, Jeff Wall, Gregory Crewdson gibi sanatçılar kurgusal fotoğrafçılığın bizzat sınırlarını belirleyen sanatçılar olarak değerlendirilebilir.

---

<sup>54</sup> Bkz. [https://www.academia.edu/9298911/Fiction\\_and\\_Non-fiction\\_in\\_Photography](https://www.academia.edu/9298911/Fiction_and_Non-fiction_in_Photography)

## 4. KURGUSAL GERÇEKLİK: JEFF WALL

### 4.1. Jeff Wall Hakkında

Wall, 1946 yılında şu anda yaşadığı ve çalıştığı yer olan Kanada'nın Vancouver şehrinde doğmuştur. Vancouver'daki *British Columbia* Üniversitesi'nde (1964-1970) sanat tarihi eğitimi almıştır. Daha sonra lisansüstü eğitimine *Courtauld* Sanat Enstitüsü'nde (1970-1973) devam etmiştir. *Courtauld*'taki eğitimin Wall'a şöyle bir katkısı oldu: "Wall'un entellektüel ilgisi pek çok sanatçıdan daha öteye gider. Londra'da *Courtauld* Enstitüsünde sanat tarihi eğitimi aldı ve burada Manet'nin *A Bar at the Folies-Bergère* (1882) gibi eserleriyle tanıştı. Daha sonra bu eseri kendi çalışmasına uyarladı."<sup>55</sup> Manet gerçekçilik akımından izlenimciliğe geçişte önemli rol oynamaktadır. Manet'nin kimi eserleri kendisinden sonraki sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Modern sanatın başlangıcı sayılan *Kırda Öğle Yemeği* ve *Olympia* gibi eserleri diğer sanatçıları etkileyen eserlerinden sadece birkaçıdır. Manet sanat yaşamının ilk yıllarında birçok eleştiri olsa da resimleri hem akademik kuralları yok sayması ve onları görmezden gelmesi hem de dönemin ahlak kurallarını sarsması bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Eserlerinin dönemin ahlak kurallarını dışına çıkararak sergilemesi kimi eleştirmenler açısından 'basit' bulunmuştur. Hatta eserlerindeki teknikten ötürü –bitmemişlik duygusu ve fotoğrafa benzer ışıklandırma-kimi karikatüristler tarafından bile dalga konusu haline gelmiştir. Her ne kadar birçok kimse tarafından eleştirilse de kendinden sonraki sanatçıları hem tekniğiyle hem de kuralların dışına çıkmasıyla etkilemiştir. Öyle ki Picasso, Goya, Cezanne, Courbet gibi önemli ve çağa damga vuran sanatçılar Manet'nin eserlerine hayranlık duyduğunu

---

<sup>55</sup> Bkz. <http://johnmcdonald.net.au/2013/jeff-wall/>

belirtmişlerdir. Wall, 1970’li yılların ortasında Vancouver’a döndüğünde ‘aslında sanat eğitimi almadığını, kendisine ilişkin, kendisini öğrenmeye ilişkin eğitim aldığı’ dile getirmektedir. Dolayısıyla Wall sanat tarihini öğrenmesinden çok kendini öğrendiğine vurgu yapar. Daha sonra, *Simon Fraser Üniversitesi*’ne geçmeden önce, *Nova Scotia Sanat ve Tasarım Koleji*’nde eğitimcilik yapmıştır. 1999 yılında *British Columbia Üniversitesi*’nden emekli olmadan önce aynı konular üzerine danışmanlık yapmaya devam etmiştir. Wall’un Vancouver’a dönüşünün ardından kendisine ilişkin pek çok şeyin değiştiği bir gerçektir. Resim ve heykelin son derece sınırlı olduğu ve bir bakıma onların ‘el sanatları’ altında yer aldığı dönemde, çağının sıkıcı stüdyo çalışmalarından sıyrılmayı tercih etti. Kendisi de stüdyoya dönse de bu dönüş çağında yapılan çalışmalardan çok daha farklı olacaktı. Wall, bu dönüşün sonucunu şöyle değerlendirmektedir: “Resim ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi harekete geçirmesi.” Wall sözlerine şöyle devam etmektedir: “Büyük olasılıkla şu fikre kapıldım: Resim sanatı benim karşı çıktığım bir şey olacaktı, savaştım, kaybettim ve kaybedeceğimi biliyordum.”<sup>56</sup> Wall’un ilk dönem çalışmaları fotoğraf yoluyla kavramsal sanata gönderide bulunur. 1969-1970 yılları arasında bir arabanın penceresinden çekilmiş siyah beyaz Vancouver fotoğraflarını da içeren manzara broşürü hazırlamıştır. 1976 yılında renkli fotoğraf çekmeye başlamıştır ve kısa bir süre içinde onları ışığı geçiren büyük boy *lightbox* ile sergilemiştir. 1991’de dijital montaj teknikleri kullanmaya ve 1995’te büyük siyah – beyaz fotoğraflar üretmeye başlamıştır.<sup>57</sup>

Wall, çalışmalarında ‘hikâye anlatımı’ üzerinde durmaktadır. Başka bir biçimde ifade etmek gerekirse Wall’un, çağdaş sanat için tarzı bakımından ‘hikâye anlatımını’ benimsediği söylenebilir. Charlotte Cotton, bu alandaki fotoğraf pratiğinin genel olarak ‘canlı tablo fotoğrafı’ (*tableau-vivant photography*) olarak adlandırıldığını belirtmiştir. Cotton, ‘Canlı tablo fotoğrafı tekniği’ni tam olarak şöyle açıklamaktadır: “Resimsel anlatı tek bir görüntü üzerine odaklanır: Tek başına bir resim. Tablo fotoğrafı, 18. ve 19. yüzyıllardaki benzeri olan betimsel resme sahiptir.”<sup>58</sup> Buna bağlı olarak Cotton ‘tablo fotoğrafı’na en büyük örnek olarak Wall’u göstermektedir. Cotton, 1980’lerde ünlenen Wall’un 1970’lerde lisansüstü eğitimini sürdürdüğü

---

<sup>56</sup> Bkz. <http://www.wsj.com/articles/jeff-walls-unique-photographic-vision-1441375796>

<sup>57</sup> Bkz. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-resources-and-biography>

<sup>58</sup> Bkz. Charlotte, Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames&Hudson, 2014, s. 49.

yıllarda söz konusu tarzını geliştirdiğini belirtmektedir. Wall'un çalışmaları aslında en iyi 'fotografik tablo'nun nasıl desteklenip özenle inşa edildiğinin bir örneğidir. Yine Cotton *The Photograph as Contemporary Art* adlı yapıtında Wall'un çalışmalarını iki alanda tanımladığını şöyle ifade etmektedir: Birinci alan, gösterişli tarz, fotoğraf hileleri kendi fantastik doğasında yapılır. Çünkü 1980'lerin kendi efektlerini kullanmak için dijital manipülasyonunu kullandı. İkinci alan ise bir eylemin ya da olayın sahnelenmesi, onun sahnesinin oluşturulması. Ayrıca Michael Fried, Wall'un tarzının modernist resmin ve heykel sanatının yeniden kurulması olarak tanımlamaktadır.<sup>59</sup> Yine Wall'un tarzını şöyle tanımlamak da olanaklı: Süregelen modern yaşamın *pictographic*<sup>60</sup> görselini yaratma gayretidir. Dolayısıyla Wall saklı olanı, göz önünde olmayanı yeniden kurar ya da resimsel olanı taklit eder. Bu nedenle Wall üzerine aslında birbiriyle bağdaştırılamayan bu iki yorumun yapılabildiği görülmektedir. Yine Wall'un tarzı 'belgele yakın' olarak da değerlendirilebilir. 'Belgele yakın' bu tarz aslında resimsel olan bir kavrayış için yöntemsel araç niteliğine sahiptir. Wall da çalışmalarında tam bu hissi vermek istediğini dile getirmiştir.<sup>61</sup> Tasvir edilen ya da 'resmedilen' olaylar onların 'olduğu' ya da 'olmuş olduğu' hissinin verilmesi isteği olarak yorumlanması olanaklıdır. Wall'un iddiasının tam da bu olduğunu söylemek olanaklıdır. Wall, Ja Tumlir ile yaptığı röportajında şeylerin aynı zamanda zorunlu olarak hemen görüntüden ayrılmadan detaylı bir biçimde ortaya konması gerektiğini, böylece olayların meydana gelmesinde onların kusurlarının artık gizlenemeyecek olduğundan bahseder. Gündelikliğin bir simgesi gibi hareket eden Wall'un çalışmalarının her biri aslında –Wall'un da ifade ettiği gibi – yeniden kurulan (*reconstruction*) ya da yeniden tesis edilen hatta yeniden kamusallaştırılan şeylerdir. Wall'un çalışmaları belli zaman aralığında, tek bir kamera açısıyla çekilen belgele çekimleridir ya da aralıksız çekilen dizilerin birleşmesidir. Çekilen kareler dijital olarak tüm kompozisyonun içine bir sentez olarak dahil edilir ya da birleştirilir.

---

<sup>59</sup> Bkz. Michael, Fried, "Jeff Wall, Wittgenstein and the Everyday", *Critical Inquiry*, 2007.

<sup>60</sup> 'Pictographic' ya da 'pictographically' Jeff Wall'un tarzını tanımlamak için kullanılan en belirgin sözcüklerdir. Bu tezde hem 'pictographic' hem de 'pictographically' sözcükleri kendi dillerinde bırakılacaktır. Söz konusu sözcükleri her ne kadar sözlüksel anlamıyla 'resimsel' ya da 'görüntüsel' olarak çevirme olanağı varsa da Türkçe literatürde henüz bir karşılığı olmaması sebebiyle metinde kavramsallıklarını korumak için İngilizce olarak bırakılacaktır.

<sup>61</sup> Bkz. [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images\\_de\\_l\\_invisible/Vangelder.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_l_invisible/Vangelder.htm)

Melissa Schwartz, “Constructing The Real: The New Photography of Crewson, Gursky And Wall” adlı çalışmasında 2007 yılında Wall’un *Db Artmag*’deki röportajına yer vermektedir. “İnsanlar benim çalışmalarımın hikâye tarzında olduğunu söylüyor [...] ama ben onların anlatı niteliği taşıdığı düşüncesinde değilim. Çünkü bence tüm görüntüler zaten bu niteliğe sahiptir. Bir görüntü gerçekten o unsuru ya da o anı önceden ve sonradan görünmez kılan bir fenomendir. Bir görüntü yoluyla, o şey o şey olur. Onda başka bir şey görünmez. Bunda güzel olan ise şudur: O diğer her şeyi siler, her şeyi iptal eder. Diğer her şey gider, geriye sadece görüntü kalır. Ve bunda mükemmel olan şey izleyicinin görüntünün anlamına ilişkin aklında hikâye oluşturmada tamamen özgür olmasıdır. İşte görüntüler budur.”<sup>62</sup> James Elkins ise Wall’un çalışmalarının sanat tarihçileri için biçimsiz bir tuzak olduğunu dile getirmektedir. Bu tuzak sanat tarihinde özellikle belirli kalıplara ya da uğraklara sadık kalanlar için geçerlidir.<sup>63</sup>

Wall, çalışmalarını şöyle tanımlamaktadır: “Çalışmalarım bir yeniden kurmadır ve bu yeniden kurma bir felsefe etkinliğidir. Eğer bir drama yaratıyorsam onun felsefi bir anlamı vardır. [...] yeniden inşa etmenin yeniden kurmaya ilişkin bir duygudur.”<sup>64</sup> Dolayısıyla hep bir ‘sinematografik’ açıdan ele alınan şeyleri yeniden yaratılması üstelik felsefi bir anlamla birlikte yeniden yaratılması olarak yorumlanması olanaklıdır. Üstelik ‘sinematografik’ açıdan yeniden yaratılma yorumu sadece bir yorum değildir, Wall’un kendi işlerini tanımlarken kullandığı bir ifadedir. ‘Sinematografik’ şahitlikle gündelikliğin yeniden yorumlanması, hatta yeniden kurulması. Bu nedenle ‘fotoğraflamak’ fiili yerine ‘yeniden kurmak’ fiili tercih edilir. Dolayısıyla ‘fotoğraflamamak’ (*not photographing*) söz konusudur. Wall şöyle ifade eder: “Fotoğraflamamak gördüğüm şeyin yeniden kurulmasına ya da yeniden inşa edilmesine belirli bir özgürlük verir.”<sup>65</sup> Bu da şu demektir: Wall’un tek bir sahneyi yaratması buna bağlı olarak da ‘durumları’ yönetmesi belki de aylarını alacaktır. Ayrıca ‘sinematografik’ sözcüğünü Chevrier de tercih etmektedir.

Gündelik sahnelerin ışıklı, tuvallerine büyük boy çalışılması Alfred Hitchcock’un

---

<sup>62</sup> Melissa, A., Schwartz, *Constructing The Real: The New Photography of Crewson, Gursky And Wall*, Lexington: Kentucky Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011, s. 42-3.

<sup>63</sup> Alexandra, Oliver, “Illuminating obscurity: A interpretation of the relationship between Jeff Wall and Edouard Manet”, *Journal of Visual Art Practice* (Online Dergi), Cilt 12, Sayı 1, 2013, s. 111.

<sup>64</sup> Dufour & Crombie, *Jeff Wall Photographs, Melbourne*. National Gallery of Victoria, 2012.

<sup>65</sup> Bkz. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show>

filmlerine de gönderide bulunmaktadır. Wall'dan etkilenen pek çok sanatçıdan biri olan olmasının yanında bir müzisyen olan Sia Kate Isobelle Furler Wall'a ilişkin şunları söyler: "Çalışmalarında büyümlü bir tür realizm yaratmaya çalışıyorum ve Wall'un çalışmaları bana bu hissi veriyor."<sup>66</sup> Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff, Iggy Pop, Sonic Youth ise Wall'dan etkilenen sanatçılardan yalnızca birkaçıdır.

Wall'un çalışmalarını sunma biçimi de son derece göze çarpmaktadır. Wall çalışmalarını büyük *lightbox*'lar halinde sergilemektedir. Cotton'a göre bu yolla fotoğrafların uzamsal ve parlak niteliklerine, olağanüstü bir buradalık kazandırılmaktadır. Bir *lightbox* ne bir fotoğraftır ne de bir resimdir. Ne ki her ikisinin birlikteliğini sunmayı hedefler. *Lightbox*'ın kullanımı Wall'un çalışmaları için başka bir çerçeve sunmaktadır.



Fotoğraf 4.1: Jeff Wall Fotoğraflarının NGV'deki Enstalasyonundan Bir Görünüm; Avustralya Sergisi; solda, Doorpusher 1984 ve sağda, Polishing 1998.

Boris Groys, Wall'un çalışmalarının parıldadığının, parıldamaya bağlı olarak da aurayı ortaya koyduğunu dile getirmektedir. Hatta Benjamin'den sonra herkesin modern sanatın aurasını kaybettiğini düşündüğünü de eklemektedir. Dolayısıyla tıpkı diğer

<sup>66</sup>Bkz. <http://www.wsj.com/articles/jeff-walls-unique-photographic-vision-1441375796>



sanatlar gibi fotoğrafından da aurasını kaybettiğinden söz etmek olanaklıdır. Sonsuz bir yeniden üretim içine giren fotoğraf sanatının aurasızlığı Wall'un çalışmaları söz konusu olduğunda bir tür parıldamaya dönüşür. Groys'a göre o parlıltı aslında teknik olarak üretilen şeydir: Görüntünün arkasındaki lightbox bir parlıltı oluşturur, bu da aslında aura denen şeydir. "Aura Benjamin'in değindiği biçimiyle metaforik anlamı içinde değil, tam anlamında verilir."<sup>67</sup> Wall'un çalışmalarında ışık tek bir yönde odaklanmaz o eşit bir şekilde – hatta Groys'un kullandığı biçimiyle 'demokratik bir biçimde' - dağılır. Işık hem hiçbir hiyerarşi kabul etmez her tarafa eşit –demokratik bir biçimde- olarak dağılır hem her şeyi görünür kılar. Bu ışık 'modern aydınlanma'nın ışığıdır. Wall'un çalışmaları bu yolla resim gibi gerçekliğin bir görünümünü sunmaz o hissiz olan simgeleri aydınlatır. Kendini görüntü olarak ortaya koyan fotoğraf bir tür yazımdır. Resimde yerine getirilen gerçek yaşam ya da gerçeklik Wall'un çalışmalarında yerini dünyanın bir görüntüsü olmaktan yoksunluğa bırakır. Groys'a göre belleği olmayan fotoğraf ve resim arasındaki bu karşıtlık Jeff Wall söz konusu olduğunda 'yeniden kurma' üzerinden tanımlanmaktadır.

#### 4. 2. Jeff Wall Fotoğrafları Üzerine Bir İnceleme



Fotoğraf 4.2: Jeff Wall, Knife Throw, 2008

<sup>67</sup> Bkz. Boris, Groys, "Life without Shadows", *Jeff Wall The Complete Edition* (ed. Phaidon), London: Phaidon Press, 2015, s. 55.

1. Jeff Wall'un 2008 yılında ürettiği çalışma *Knife Throw* kusursuz bir planlamanın örneği olarak göze çarpmaktadır. Fotoğrafın isminde de olduğu gibi göze çarpan ilk imge duvara bıçak fırlatan bir erkektir. Öncelikle - Wall'un çoğu fotoğrafında olduğu gibi- çarpıcı bir aksiyon bu fotoğrafta ilk göze çarpan öge olarak nitelendirilebilir. Bu aksiyon oyuncunun vücut hareketinden ve duvara saplı duran bıçaktan da açıkça hissedilmektedir. Mekâna ilişkin şunlar sıralanabilir: Eski terk edilmiş bir ev ya da garaj. Yıpranmış duvar, kırık tahtalar, ters dönmüş bir masa gibi kullanılan öğeler kimi zaman karanlık bir dünyaya atılan bir adım gibidir. Işıklandırmanın yönü Wall'un çalışmalarında son derece önemli bir yere sahiptir. Işıklandırma ise oluşturulan karanlık dünyayı destekler niteliktedir. Diğer yandan sağ taraftan gelen ışıklandırma sanki tek bir florasan lambadan geliyormuş etkisi oluşturularak kurulmuştur. Bu ışıklandırma ile Wall fotoğrafın solunda kalan yerde oturan iki modeli nispeten karanlıkta bırakmıştır, gizlemiştir. Aksiyonun tam olarak içinde bulunan iki modeli ise sert bir ışıkla aydınlatıp gölgelerini de karanlığa doğru gelecek şekilde ayarlamıştır. Oyuncu seçimlerinin de konu ve mekâna uygun olarak yapılmış olduğu belirtilebilir. Melissa Schwartz'ın da ifade ettiği gibi Wall'un oyuncularını daha çok kendileri gibi rol yapan oyuncularlardır.<sup>68</sup> Fotoğrafa ilişkin ilk izlenimde 'kişi'lerin kimlikleri, giyim tarzları ve tavırlarıyla daha çok Amerika'da yaşayan Meksikalı suç çetelerine mensup insanlar ile ilgili izlenimi oluşturduğu söylenebilir. Söz konusu fotoğrafta ilk göze çarpan iki oyuncudan aksiyonun içinde olan yani bıçağı fırlatan kişi, üstü çıplak ve sırtındaki dövmeleri ile tam bir gangster etkisi yaratıyor olmasıdır. İkinci oyuncu ise giyim tarzıyla ve etnik kimliğiyle bu etkiyi kuvvetlendirmektedir. Bu kişi de aksiyon içinde olan diğer oyuncuya odaklanmış şekilde fotoğraflanmıştır. Fotoğraf ışığının az olduğu bölümde ise iki oyuncu daha görülmektedir. Oturur pozisyonda olan kişi aksiyonu izlemekte ve buna ek olarak daha çok diğer iki oyuncuyla benzer özellikler göstermektedir. Diğer oyuncu ise kişisel özellikleri olarak diğer bütün oyuncularından farklı görünmektedir. Beyaz tenli ve uzun saçlı olan bu oyuncu, Wall'un izleyiciye ustaca hikâye kurma özgürlüğü verdiğini göstermektedir. Sadece bu oyuncu üzerinden pek çok farklı hikâye kurabilme, oluşturabilme olanağı vardır. Sözü gelişi söz konusu kişi diğerinin esiri olabilir ya da uyuşturucu satın alan bir müşteri olabilir. Bu sıralanan olasılıklar sadece olanak

---

<sup>68</sup> Bkz. Schwartz, *Constructing The Real: The New Photography of Crewson, Gursky And Wall*, s. 41.

halinde, kurulabilir hikâyelerden birkaçıdır. Bunun gibi pek çok hikâye geliştirilebilir. Sonuç olarak en ince detayına kadar *oluşturulmuş* başka bir ifadeyle kurgulanmış bu fotoğraf etki olarak küçük bir suç çetesinin aralarında yaptığı bir alıştırma ya da eğlencenin sanki başka bir arkadaşları tarafından fotoğraflanmış hissini uyandırmaktadır. Arthur Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*'ndaki "Sanat Yapıtı ve Salt Gerçekler" adlı bölümde Platon'un mimetik sanata ilişkin çıkarımlarından söz ederken, konuyla bağlantılı olarak Amerikalı sanatçı Rauschenberg'in şu ifadesinden alıntı yapmaktadır: "Resim yapmak hem sanatla hem de hayatla ilişkilidir."<sup>69</sup> Rauschenberg'in bu ifadesini Wall'un fotoğrafları söz konusu olduğunda şöyle değiştirmek olanaklıdır: "Fotoğraf çekmek, hem sanatla hem de hayatla ilişkilidir." Dolayısıyla, her ne kadar estetik kaygı içinde fotoğraflara 'iliştirilen' öğeler Wall'un çalışmalarında karşımıza çıksa da, 'iliştirilen şeylerin' aslında tam da hayatın kendisine ilişkin şeyler olduğu gerçeği ve izlenimi hep zihinde hatırlanan ya da kurguya eşlik eden bir durumdur. Dolayısıyla Wall'un çalışmalarında Schwartz'ın da belirttiği gibi 'gerçek' tasarlanmış bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak gerçek ya da görüntü tasarlanmıştır: Tüm görüntüler *snap shot*'ı anımsatan kendiliğinden olana özgü bir niteliğe sahiptir.

---

<sup>69</sup> Arthur, Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, (Çev. Esin Berktaş ve Özge Ejder), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 31.



Fotoğraf 4.3: Jeff Wall, Polishing, 1998

2. 1998 yılında üretilen *Polishing* isimli çalışmasında fotoğrafın isminde belirtildiği gibi ayakkabısını cilalayan bir genç adam konu edilmektedir. Wall çoğu fotoğraflarındaki gibi günlük ve sıradan bir aksiyonu kurgulamış ve fotoğraflamıştır. Heidegger'in sanat yapıtıyla ilgili ilk çıkarımıyla tam da burada bir ilişki kurulabilir: Sanat yapıtının gerçekliği ilkin ve öncelikle yapıtın tıpkı diğer varolan gibi kendisi de bir varolan olarak nesneliliğinin olmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla yapıtın gerçekliği öncelikle varolana ilişkin bir gerçeklik olgusundan ileri gelmektedir.<sup>70</sup> Jeff Wall, 'orada olan', 'el altında olan', 'kullanımına hazır olan', kısacası gündelikliğe ilişkin her varolana kurgu içinde kullanmaktan kaçınmamaktadır. Tıpkı *Polishing*'deki bu sıradan aksiyonda olduğu gibi. Söz konusu sıradanlığın içinde karakter ile ilgili pek çok detay yer almaktadır. Karakter, genç görümlü ve takım elbiseli bir adamdır. Bu ise kişinin iş hayatına yeni başlamış olduğu izlenimini vermektedir. Söz konusu izlenim mekân olarak da desteklenmektedir. Ev, karakterin evi olarak tasarlanmıştır, buna bağlı olarak yine ev stüdyo daire izlenimi vermektedir. Bu küçük mekânın içinde

<sup>70</sup> Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 15.

karaktere dair ipuçları ustaca yerleştirilmiştir. Görünen sadece başlıca iki eşya vardır: Gri bir koltuk ve puf, diğeri ise sehpadır. Bu detay sayesinde karakterin yoğun çalışan, evini daha çok otel gibi kullanan bir adam olduğu çıkarımı yapılabilir ya da gösterilmek istenen budur. Duvardaki boya yamaları kişinin evine özen gösterecek vakti olmadığını göstermektedir. Kapağı açık dolaptaki takım elbiseler, yerdeki kalın dosyalar, sehpanın karışık görüntüsü ve sehpanın alt bölümünde görünen *Starbucks* kahve tam bir "Beyaz Yaka" klişesini izleyiciye sunmaktadır. Jean François Chevrier'in de söz ettiği gibi "*snap shot*'da bir sahne performansıyla birleştirilen model Wall'un yeni realizmine yön verir."<sup>71</sup> Pencereden gelen sabah ışığı görünümünde kurulan ışık da bu karakterin işe gitmeden önce son hazırlıklarını yaptığını desteklemektedir. "Beyaz Yaka" olarak belirtilebilen bir karakter ile özdeşleşen gündelikliğin sıradanlığı ve söz konusu sıradanlığın hep 'sıradan' olan diğer aksiyonlarla desteklendiğidir. Dolayısıyla Wall'un kendi çalışmalarını tanımladığı biçimiyle onların 'belgesele yakın' olması, onların ayrıca kapsamlı bir şekilde betimselliğin konusu olması ve modern yaşamdaki alanların bir derlemesi, sunulduğu göstermektedir.

3. *Quarrel* Wall'un nadir yakın plan çalışmalarından biridir ve sinemada ilişki konularını ele alan pek çok filmde karşılaşılabilecek bir sahneyi gözler önüne sermektedir. Çünkü Wall da fotoğraflarını bir film yönetmeni gibi kurgulamakta ve kaydetmektedir. Wall'un film yönetmenlerinden tek farkı oluşturduğu hikâyeyi izleyiciye tek bir kare ile göstermiş olduğu söylenebilir. Öncelikle şu detayı yinelemekte fayda var: Wall fotoğraflarındaki modelleri büyük bir özenle seçmektedir. Her fotoğrafında olduğu gibi fotoğrafın içindeki karakterler oluşturulan hikâyenin gerçekliğine zarar vermemekte, tersine hikâyenin gerçekçi kılınmasına büyük destek vermektedirler. Her fotoğrafında olduğu gibi fotoğrafın içindeki karakterler oluşturulan hikâyenin gerçekliğine zarar vermemekte, tersine hikâyenin gerçekçi kılınmasına büyük destek vermektedirler.

---

<sup>71</sup> Bkz. Jean, François, Chevrier, "The Spectres of the Everyday", *Jeff Wall The Complete Edition* (ed. Phaidon), London: Phaidon Press, 2015, s. 113.



Fotoğraf 4.4: Jeff Wall, Quarrel, 1988

Wall'un söz konusu fotoğrafında ilk bakışta göze çarpan iki karakterin aynı şeye destek vermiş olduğu söylenebilir: Fotoğrafın gerçekliği. Andre Bazin bunu şöyle tanımlar: Zamanın gündeliklikle ilişkisi. Bazin şöyle devam etmektedir: “Tıpkı Proust’ta olduğu gibi Wall’un fotoğrafları da en hassas ve tüm anlar için en önemli olan her bir anı tanımlar.”<sup>72</sup> Dolayısıyla tanımlanan bu fotoğraftaki an için şunlar sıralanabilir: Karakterler evli bir çifti imgelemektedir. Fotoğrafın isminde olduğu gibi aralarında bir tartışma geçmiş olduğu hissi fotoğrafa ilk bakışta izleyiciye geçmektedir. Yakın plan bir çalışma olduğu için oyuncuların ifadesi büyük bir önem taşımaktadır. Erkek karakter yorgana sarılıp kendi iç dünyasına dönmüş ve hafif sinirli bir izlenim vermektedir. Kadın karakter ise tartışmanın ardından uykusu kaçmış, huzursuz bir ifade ile görüntülenmektedir. Fotoğraftaki ışık kaynağı olarak verilen açık lamba ise bu görüntüyü destekler niteliktedir. Wall'un küçük detaylarla ipucu verme ustalığı bu fotoğrafta da görülebilir:

Lambanın altındaki peçete kadın karakterin önceden ağlamış olduğunu göstermektedir. Aristoteles’in *Poetika*’da söz ettiği gibi “eylemin takliti ise öyküdür”, Wall bir çiftin arasında yaşananları o anı ‘burada kılarak’ ortaya koyarken,

<sup>72</sup> Bkz. Mark, Lewis, “Jeff Wall: Photographer”, *Jeff Wall The Complete Edition* (ed. Phaidon), London: Phaidon Press, 2015, s. 188.

Aristoteles'teki gibi ifade etmek gerekirse, 'taklit' ederek, aslında çifte ilişkin bir 'öykünün' olanağı vermektedir. Bu nedenle söz konusu fotoğrafta 'o andan' çok o anın berisine ilişkin öykü kurmanın kimi zaman fotoğraftaki görünür olanın ötesine geçmekle ilgili olduğu söylenebilir. Wall günlük hayatta sıkça yaşanabilecek bir durumu son derece iyi analiz edip, az da olsa daha çok oyunculuk marifetini de kullanarak kurgulamış ve fotoğraflamıştır. Fakat bu fotoğrafında yeni dönem işlerindeki gerçekçilikten çok daha teatral bir durum görüldüğü çıkarımı yapılabilir.

4. Wall, 2005 yılında ürettiği *A View From an Apartment* fotoğrafını tarafsız bir noktaya ilişkilendirmiştir. Basit bir apartman görüntüsü en ince detayına kadar kurgulanmış ve izleyiciye sunulmuştur. Wall söz konusu fotoğrafı için öncelikle Vancouver manzarası olan bir ev tutmuş ve bu evde birkaç ay oturacak genç bir kadın ayarlamıştır. Kiraladığı bu mekan ne zaman dağınık ve o kadına özgü bir hal alır o zaman Wall'un aradığı şey gerçekleşmiş olur. Bu küçük bir olasılığa izin verme arzusuyla çelişen bir mükemmeliyetçilik gibidir.<sup>73</sup> Fotoğrafta görülen iki kadından biri temizlik yapmakta, diğeri ise koltukta oturup dergi okumaktadır. Temizlik yapan karakterin kıyafeti ve elindeki bez detayları, oturan karakterin ise daha bakımlı oluşu, tertipli kıyafeti ve içinde bulunduğu tavır aksiyonun konusunu güçlendirir niteliktedir. Karakterlerin birer ev arkadaşı mı, birinin temizlikçi diğeri ise ev sahibi mi olduğu izleyicinin görüşüne bağlı olarak 'tarafsız' bırakılmıştır. Modellerin ifadelerine bakıldığında zaman temizlik yapan karakterin bıkkın, oturan karakterin ise umursamaz bir hal içinde oldukları görülmektedir. Oturan karakterin önünde duran kahve ve kurabiyelerde karakter hakkında bilgi verir niteliktedir. Fotoğrafta ışık dağılımı son derece homojendir, bunun öncelikle fotoğrafın bir *post-produksiyon* işleminden geçmesinin de etkisi vardır. Bu işlem sonucunda pencereden görünen manzara detayı fotoğrafın içinde yeni bir fotoğraf görünümünü vermesini de sağlamıştır: Bu kurgunun içinde kurgunun ya da kurgunun içinde gerçekliğin ortaya konmasıdır. Susan Sontag'ın *Fotoğraf Üzerine*'de ifade ettiği gibi "fotoğraf kaçınılmaz olarak, gerçekliğe belli bir şekilde tepeden bakmayı gerektirir."<sup>74</sup> Kurgunun içindeki kurgu tam da gerçekliğe ilişkin olandır. Penceredeki manzara tam da söz konusu fotoğraftaki o tepeden bakış gibidir. Gerçeğe tepeden bakmak bir marınayla hatta Wall'un yaşadığı şehir ile Vancouver ile ilgilidir.

<sup>73</sup> Bkz. <http://johnmcdonald.net.au/2013/jeff-wall/>

<sup>74</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 100.



Fotoğraf 4.5: Jeff Wall, "A View from an Apartment, 2005

Oluşturulan mekânda her cisim gerçekçidir, ustaca yerleştirilmiştir ve kasten ‘dağınık’ görünmektedir. Bu sıradan görüntünün içindeki her cismin kendi içinde bir hikâye taşıdığı kesin bir şekilde hissedilmektedir. Örneğin televizyonun yanında duran çiçek, duvardaki tablolar, rafta duran *cd*ler, yuvarlak desenli masa örtüsü ve camın önünde duran turuncu makas. Bazı kaynaklara göre Wall evin dekorasyonunu modellerden bir tanesine yaptırmıştır.<sup>75</sup> Wall pek çok fotoğrafında olduğu gibi bu fotoğrafında da oluşturduğu sıradan bir hikâyeye, aksiyonun içine dâhil olmayarak uzaktan bir göz ile tanıklık etmiştir.

5. Wall'un hafızamda çocukluğumdan kalan bir görüntü diye değerlendirdiği *Boy Falls From Tree* adlı fotoğrafı son dönem işlerinin önemli bir tanesi olarak görülmektedir. Wall'un süregelen modern yaşamın görüntüsünü (*pictographic*) yaratma gayreti – ya da Michael Fried'in tartıştığı gibi belirli modernist resmin ve heykel sanatının yeniden kurulmasıdır – kimileri tarafından şöyle yorumlanmaktadır: Saklı olanı yeniden kurma ya da resimsel güzelliklerin taklit edilerek kullanılması.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Krş. Jeff Wall, *Jeff Wall The Complete Edition* (ed. Phaidon), London: Phaidon Press, 2015.

<sup>76</sup> Bkz. [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images\\_de\\_l\\_invisible/Vangelder.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_l_invisible/Vangelder.htm)



*Boy Falls From Tree* için de aynı şey söylenebilir: Resimsel olarak güzel olan ya da estetik olan ama bir bakıma da insana tekinsizlik hissi veren bir düşüş, banliyöde bulunan bir evin bahçesinde ağaca tırmanmış bir çocuğun ağaçtan düşüşü. Modelin düşüşü son derece gerçekçi ve aynı zamanda estetik bir şekilde fotoğraflanmıştır. Fotoğraf renk tonlaması ve *kontrast* oranı olarak yumuşak görünümündedir. Öncelikle fotoğraf içerdiği konu ile izleyicide gerilim hissi uyandıracak niteliktedir. Mekânsal olarak sadelik ön planda olsa da Wall yine yerleştirdiği çeşitli cisimlerle hikâyeye boyut katmıştır. Çocuğun oyun oynayabileceği salıncak ve futbol topu görülmektedir, çocuk bunların aksine tehlikeli olan oyunu tercih etmiştir. Burada Wall'un psikolojiden çok iyi anladığı ve çok iyi bir analiz yeteneğinin olduğu bir kez daha görülebilir. Wall'un bazı fotoğraflarında kullandığı *Zeigarnik Etkisi*<sup>77</sup>'ni bu fotoğrafında da çok net bir şekilde gözler önüne serilir. İzleyiciye havada duran çocuğa ne olacak sorusunu sormasına izin vermemektedir, yani çocuğun kesinlikle yere düşeceği kuşku götürmezdir. Wall bazı fotoğraflarında izleyicinin hikâye kurmasına imkân tanırken, bu fotoğrafta olduğu gibi sadece onun hikâyesine sadık kalınmasını istediği de görülmektedir. Foto-montaj tekniğinin yardımıyla çok gerçekçi bir görünüm kazanan bu fotoğrafı elde etmek için Wall'un yaklaşık 400 adet fotoğraf çektiği de söylenmektedir.<sup>78</sup>



Fotoğraf 4.6: Jeff Wall, *Boy Falls From Tree*, 2010

<sup>77</sup>'Zeigarnik' yarım kalmış ve tamamlanmamış olayların ve anıların tamamlananlara kıyasla daha kolay ve net olarak hatırlanmasıdır. Bkz. <https://www.psychologistworld.com/memory/zeigarnik-effect-interruptions-memory.php>

<sup>78</sup> Krş. [http://whitecube.com/channel/in\\_the\\_gallery\\_past/jeff\\_wall\\_on\\_boy\\_falls\\_from\\_tree/](http://whitecube.com/channel/in_the_gallery_past/jeff_wall_on_boy_falls_from_tree/)

6. Wall'un insan psikolojisini merak eden ve araştıran bir sanatçı olduğunun kanıtı olan bir diğer fotoğrafı ise 1994'te ürettiği *Insomnia* adlı çalışmasıdır. *Insomnia* bilindiği üzere bir uyku sorunu hastalığıdır. Wall bu fotoğrafında da bu konuyu kendi yarattığı bir dünyada gerçekçi bir biçimde ele almıştır. Charlotte Cotton Wall'un *Insomniası* için onun rnesanstaki resimler gibi kompozisyonel bölümlerden olduğunu belirtir. "Bir mutfak sahnesindeki nesnelere ve aılar resim ya da görüntü yoluyla bizi yönlendiriyor ve anlatının ve eylemin kavranmasına götürüyor. Fotoğraftaki adamın kendi huzursuz durumunda aralıklı mutfak etrafındaki hareketleri, tatminsizliği, çaresizlik içinde zeminde uyumaya alışması. Bu mutfaktaki basit detayların yoksunluğu belki de karakterin yaşam tarzına ilişkin, uykusuzluk çeken yansımalarıdır. Başka bir açıdan da sahnedeki teatral bir düzendir. Koreografik bir olay: Bir alegori olarak psikolojik sıkıntı durumundaki bir adam konusunda şüphe götürmüyor."<sup>79</sup> Cotton'ın fotoğrafa ilişkin yorumlarına şunlar da eklenebilir: Mutfaktaki masanın altında uyanık bir şekilde yatan orta yaşlı bir adamın yüz ifadesini huzursuz olarak betimlemek olanaklıdır. Duruş şekliyle de karakterin huzursuz olduğu düşüncesi desteklenebilir. Karakterin sol eli oldukça tuhaf bir pozisyonda durmaktadır. Sol kolunu yastık gibi kullanarak uyumaya çalıştığı görülmektedir.



Fotoğraf 4.7: Jeff Wall, *Insomnia*, 1994

<sup>79</sup> Bkz. Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, s. 51.

Ayağında sadece bir çorap olması ve saçlarının muhtemelen terden ıslak olması da karakterin psikolojik durumunu ve *insomnia* hastalığıyla ilgili ipuçları vermektedir. Mekân karaktere paralel bir biçimde oldukça bakımsız ve yıpranmış olarak tasarlanmıştır. Wall'un yine oluşturduğu mekânda yerleştirdiği objelerle karakter hakkında bilgi vermeyi ihmal etmediği görülmektedir. Fotoğrafta karakterin sağlıklı bir hayat sürdürdüğünü gösteren çeşitli objeler görülmektedir: Örneğin, masadaki kül tablası, tuz, açıkta duran bazı yiyecekler ve bulaşıklar. Neredeyse aynı aralıkta açık duran kapı ve dolap kapağı da karakterin paranoyasıyla ilgili ipucu verebilir. Yukarıdan gelen florasan ışığı ve onun camdan yansması da karakterin sanki izleniyormuş hissine kapılmasını gösteriyor olabilir. Karakterin neden böyle bir durum içinde olduğu hakkında yüzlerce tahmin yürütülebilir. Eşi tarafından terk edilen, varlıklı biriyken iflas eden, bir suç işleyip saklanmak zorunda kalan biri olabilir. Bu olasılıklara birçok şey eklenebilir. Dolayısıyla, karakter hakkında, onun hayatına ilişkin pek çok öykü oluşturabilir. Wall ustaca izleyiciye hikâye kurmanın özgürlüğünü vermektedir. Oyuncu, mekân ve kullanılan nesnelere aracılığıyla gerçekçi ve düşünmeye yol açan bir dünya yaratan Wall yine öykünün, yaşama ilişkin her ne varsa onun kurgulanmasına ilişkin bir kurgusallık zinciri ortaya koymaktadır. *Insomnia*'da da Wall'un ünlü 'belgesel yakın' tarzı yani olayları resimsel kavrayışı bir dile getirme aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Wall'un çalışmalarında 'kolayca belgesel fotoğraf hissini vermek istemesi'nin nedeni şudur: Tasvir edilen ya da resmedilen olayların onlar ya da fotoğraflanmadan ya da fotoğraftan bağımsız olmakta olduğu ya da olmuş olduğu iddiasını taşımak. *Insomnia* tam da bu hissi uyandırmaktadır. Ayrıca 'yeniden tesis etmek' ya da 'yeniden kurmak' (*reconstruction*) Wall'un çalışmaları söz konusu olduğunda çokça dile getirilen fiillerdir. "Wall'un çalışmaları 'gündelikliğin simgesi' gibi hareket eder. Wall'un ortaya koyduğu fotoğraflar sanatçının da dile getirdiği gibi– kendi çevresine gösterdiği fotoğrafları – 'yeniden tesis edilir / yeniden kamusallaştırılır'. Onlar belli bir zaman aralığında 'neredeyse her bir kere için kurulan tek bir kamera açısıyla çekilen belgesel çekimlerin ya da aralıksız geniş dizilerin çok katmanlı birleştirmesidir. Söz konusu kareler daha sonra dijital olarak bütün kompozisyon sentezine birleştirilir."<sup>80</sup>

7. Wall'un Afganistan'daki savaştan öykünerek 1992'de ürettiği *Dead Troops Talk* isimli çalışmasına Sonntag 'belgesel olanın tam karşısı' olarak

<sup>80</sup> Bkz. [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images\\_de\\_l\\_invisible/Vangelder.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_l_invisible/Vangelder.htm)

nitelendirmektedir.<sup>81</sup> Ayrıca Sonntag için; Wall'un bu fotoğrafı eril şiddetin, yıkıcı enerjinin ve savaş hissizliğinin bir eleştirisidir. Sonntag belirmelerinde haklıdır. Çünkü *Dead Troops Talk* oluşturulmuştur. Wall'un stüdyosunda pek çok oyuncunun çeşitli pozlarla fotoğraflanması ve bunun üzerine devam eden foto-montaj çalışması ile oluşturulan uzun sürede ortaya çıkmış bir çalışmadır.



Fotoğraf 4.8: Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, 1992

Wall bu savaştan ne kadar etkilendiğini ve yine savaştan duyduğu rahatsızlığı sanatıyla ortaya koyarak izleyicilere sunmuştur. Wall kendisinin 'herkesçe bilinen, kamuya ait olan' bir fotoğrafçı olmadığını dile getirmektedir. Sözlerine şöyle devam eder: "Ben sadece işlerimle varım. Bazen insanların gözleri kararana kadar tartışırım ve tam o noktada dururum."<sup>82</sup> Onun kendini ortaya koyuşu kendi yöntemiyle özdeşleşir. Yeniden oluşturulan, yeniden meydana getirilen görüntüler. Bu görüntüler izleyiciye verdiği gerçekliğin kendisini sunar. Fotoğrafın oldukça korkutucu, soğuk ve rahatsız edici görünmesi bundan ötürüdür. Yine bu nedenle fotoğrafta eril şiddet son derecesine kadar hissedilmektedir. Etrafa saçılmış cesetler, ölmek üzere olan hatta ölümden belki saniyeler önce görünmekte olan, kolu ve bacağı kopmuş yardım bekleyen, yaralanan arkadaşlarıyla panik içerisinde ilgilenen askerler görünmektedir. Yerlerdeki kan görüntüsü ve çeşitli noktalarda görünen silahlar da korkuyu ve gerilimi arttırmaktadır.

<sup>81</sup> Bkz. Susan, Sonntag, *Regarding the Pain of Others*, New York, 2003.

<sup>82</sup> Bkz. <http://www.wsj.com/articles/jeff-walls-unique-photographic-vision-1441375796>

Mekân için tıpkı Afganistan gibi çorak ve dağlık bir alan yaratılmıştır / oluşturulmuştur. Toprak tonları hakim olduğu için askerler tam olarak ön plana çıkmış ve etkili bir *kontrast* oluşturulmuştur. Son derece soğuk tonlarda olan bu fotoğraf bu yönüyle de savaşa bir gönderme olarak görülebilir. Karakterlerin yüzü de beyaza yakın bir tonda makyajlanmış bu sayede ölümü çağrıştıran bir görüntü verilmiştir. Bir belgesel fotoğrafından farksız görünen fakat içerisinde en ince detayıyla ilgilenilmiş ve ustaca kurgulanmış olan bu fotoğraf kurguyla gerçek arasındaki bağı sorgulatan bir çalışma olarak izleyiciye sunulmuştur.



Fotoğraf 4.9: Jeff Wall, Destroyed Room, 1978

8. 1970’li yıllardan günümüze değin tercih ettiği ‘sinematografik’ tarzıyla 1978 yılında ürettiği bir kadına ait olan tahrip edilmiş oda çalışması *The Destroyed Room* Romantik çağ ressamı Eugène Delacroix’ın *The Death of Sardanapalus* tablosuna gönderide bulunmaktadır. Wall’un bu tarzı sanat tarihinin seyrini değiştirecek niteliktedir. *Destroyed Room* sanatçının insan kullanmadan kurguladığı ve fotoğrafladığı ender işlerinden biri olarak görülmektedir. *Destroyed Room* ile tüm sahip oldukları yok edilmiş ve eşlerinin bir işgalci elinde öldürülmek için tutulduğu bir kralın resmi olan Delacroix’un *The Death of Sardanapalus* (1827) kimi benzerlikler içermektedir. Buna bağlı olarak Wall'a göre bu fotoğraf Eugene Delacroix'a ait *The Death of Sardanapalus* adlı yağlı boya tablosunun *re-produksyonu* olarak üretilmiştir. Fotoğrafa ilk bakışta bir ‘karışıklık’ göze çarpmaktadır. Bu

karişiklik başka bir deyişle bu karişik oda bir kadına aittir.<sup>83</sup> Parçalanmış, yırtılmış bir yatak; etrafa saçılmış elbiseler ve çeşitli nesnelere; zarar görmüş eşyalar; çekmeceleri açılmış ve kurcalanmış gibi duran komodin; yıpranmış ve zarar görmüş kapı; pencere ve duvarlar ile organize edilmiş bir kaos görünmektedir.



Resim 4.1: Eugène Delacroix, The Death of Sardanapalus, 1827

Komodinin üzerinde duran dokunulmamış heykel ise hikâyeye başka bir boyut kazandırmaktadır. Wall bu fotoğrafta kurduğu hikâyeyle izleyicinin aklında pek çok soru oluşmasına sebep olabilir: “Bu oda neden böyle? Nasıl bu hale geldi? Bu odayı kim ve neden bu hale getirdi?” Bu sorularla birlikte oluşturulan bu kaotik görüntü izleyiciye de rahatsız edici ve düşündürücü bir etki yaratmaktadır. “Wall’un çalışmalarında ne cinayet ne de kargaşa vardır, onlar basitçe bir yıkımın sonucu vardır. Tüm kanıtlar – kıyafetler, ayakkabılar ve mücevherler – bir kadının olduğu yönünde fikir verir, ama biz hasarın dışardan biri tarafından mı ya da oturan kimse tarafından mı verildiğini bilemeyiz.”<sup>84</sup> Bunun yanı sıra bu fotoğrafın ne kadar kurgu veya gerçek olduğuyla ilgili de düşündürmektedir. Wall tarafından kurgulanmış, organize edilmiş bu odanın hikâyesine bir başka bakış açısıyla yaklaşmak olanaklıdır. Herhangi biri

<sup>83</sup> Bkz. Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, s. 51.

<sup>84</sup> Bkz. <http://johnmcdonald.net.au/2013/jeff-wall/>

tarafından bu görünüme getirilen oda aslında bu haliyle ‘gerçektir’. Fotoğrafa ilişkin bütünsel bir bakış, fotoğrafın gerçekliği, gösterilen ‘şu şey’ kadar gerçek oluşu, görünümün kimin tarafından bu hale sokulmasından ileri bir şeydir. ‘Bu’luk’ belirlenimi söz konusu olan kurgu olsa bile izleyiciye gerçeklikten başka bir şey vermeyecektir.<sup>85</sup>

9. Wall'un bir başka röprodüksiyon yapıtı ise 1993 yılında ürettiği *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* adlı fotoğraftır. Fotoğrafın isminde parantez içinde belirtildiği gibi eser Japon ressam ve özgün baskı sanatçısı Katsushika Hokusai'den öykünerek yaratılmıştır. Wall diğer röprodüksiyon fotoğraflarında daha çok gördüklerini hayal gücü ve entelektüel birikimi ile yorumlamıştır, bu eserinde ise neredeyse bire bir kopyalama söz konusudur. Wall’un verdiği bir röportajda belirttiği gibi aslında o yapmak istediği şeyin yapma özgürlüğüyle kuşatılmış ve çalışmayı ortaya koymuştur.



Fotoğraf 4.10: Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993

<sup>85</sup> Barthes, *Camera Lucida*, s. 16-7.



Resim 4.2: Katsushika Hokusai, Travellers Caught in a Sudden breeze at Ejiri, 1832

“Bazen bende o şey, beni bellekte büyüleyen şeyi yakalayıp fark edene kadar takılıp kalır. Fotoğraflamak bana sanat için son derece önemli olan yaratımsal özgürlük vermez. Onu veren şey, sanatında onu hakkında olduğu şey, yapmak istediğimiz şeyin özgürlüğüdür.”<sup>86</sup>

Wall’un bu söz konusu çalışmasında kullanılan medya, değiştirilip resim fotoğraf haline getirilmiştir. Bu yüzden, Wall fotoğrafın isminde Hokusai’yi doğrudan kullanmıştır. Manzaranın içine yerleştirilmiş oyuncularla birlikte oluşturulan sahne son derece sinematografik bir görüntü oluşturmuştur. Çıkan ani bir rüzgâr sonucu insanların durumu ve tepkisi tek bir an ile izleyiciye yansıtılmıştır. Bellekten görüntüleri yeniden yaratma Wall’un çalışmaları için çok önemlidir. – belki de bu fotoğraf geleneğinde anlık bir şahitlik etkinliği olarak akıp gider. Wall bu görüntüyü oluşturmak için oyuncuları teker teker fotoğraflamış ve *post-produksiyon* işlemleriyle bu manzaranın içine yerleştirmiştir. Fotoğraftaki manzara Hokusai'nin resmettiği

<sup>86</sup> Bkz. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show>



manzaradan farklılıklar göstermektedir, fakat sol tarafta kalan rüzgârdan eğilmiş iki zayıf ağaç figürü neredeyse birebir benzerlik göstermekte. Fotoğrafta havaya saçılmış kâğıtlar ve bir adet şapka görülmektedir. Ön planda dört insan figürü yer almaktadır. Bunlardan fotoğrafın sol tarafında yer alan karakter rüzgârdan uçan kâğıtlarını yakalamaya çalışırken, tam ortada yer alan diğer karakter ise rüzgârda uçan şapkasına bakarken, diğer iki karakter ise şapkalarını tutarken fotoğraflanmıştır. Karakterlerin ani çıkan rüzgâr karşısında verdikleri tepki ve vücut dilleri oldukça gerçekçi gözükmektedir. Bu durumlar Hokusai'nin resmiyle birebir benzerlik gösterdiği sonucu çıkarılabilir. Wall karakterleri kendi kültürüne uyarlayarak Hokusai'nin resmine küçük bir dokunuş yapmıştır. Karakterlerden şapkalarını tutan ikisi kıyafetleriyle daha çok taşrada yaşayan insanlar izlenimi vermekte iken, diğer ikisi takım elbiseli ve sanki işe gitmekte oldukları izlenimi vermektedir. Fotoğraf elde edilen bilgilere bakmaksızın kusursuz bir zamanlama ve şans ile yakalanmış bir belgesel fotoğrafı izlenimi oluşturabilir. Hokusai'nin 1832'de hayal ettiği ve resmettiği bu görüntü, fotoğrafın gerçekçi yapısı ve Wall'un gerçeği kurgulamadaki ustalığı ile farklı bir eser olarak sanat tarihine kazandırılmıştır.



Fotoğraf 4.11: Jeff Wall, Invisible Man, 1999-2000



Fotoğraf 4.12: Jeff Wall, Monologue, 2013



Fotoğraf 4.13: Jeff Wall, Overpass, 2001



Fotoğraf 4.14: Jeff Wall, Boxing, 2011



Fotoğraf 4.15: Jeff Wall, Picture for Women, 1979



Fotoğraf 4.16: Jeff Wall, Listener, 2015



Fotoğraf 4.17: Jeff Wall, Men Waiting, 2006

## SONUÇ

Batıda iki eğilim söz konusudur. Bir yandan görünümün övülmesi diğer yandan da gerçeklik deneyiminin yüceltilmesi. Fotoğraf tarihinde gerçekliğin ve kurgusallığın karşıt hale gelmesi, buna bağlı olarak da her iki kavram arasında keskin ayrımların yapılması temeli Platon'daki 'kopya – idea' karşıtlığına kadar dayandırılabilir. Görünüm ve görünümün aslı dolayısıyla 'kopya – gerçek' ilişkisi öncelikle kavramsal olarak incelenmesi ve çözümlenmesi gereken bir ilişkidir. Bu kavramlara ilişkin bu türden bir inceleme kavram çözümlenmesini ve bu kavramların kendi kavramsallık içindeki tarihi üzerine bir araştırmayı zorunlu kılacaktır. Salt kavramsal inceleme olarak değil, fotoğraf tarihine bakılarak fotoğrafla ilişkisi içinde hem gerçeklik hem de kurgusallık kavramlarının incelenmesi gerekmektedir. Gerçeklik ve kurgusallık fotoğrafla birlikte düşünüldüğünde önceleri her iki kavram arasındaki uçurum daha sonraları yerini 'gidişli-gelişli' bir ilişkiye bırakmaktadır. Başka bir deyişle görünümün ve görünümün aslı arasındaki ayrım sözde (*pseudo*) ayrıma dönüşmektedir. Bu nedenle fotoğraftaki gerçekliğin ve kurgusallığın artık bir ayrım olarak, bir fark olarak değil, bir ilişki içinde üstelik son derece belirli bir ilişki içinde ele alınması kaçınılmazdır. Belgesel fotoğrafın da bir kurgu olabileceği gerçeği ele alındığında tüm gerçeklik kaygısıyla çekilen fotoğrafların aslında ilk elden kurgulanmış olabileceği 'gerçeğiyle' apaçık bir biçimde karşılaşılmaktadır. Belgesel fotoğraftaki 'gerçeklik' aslında 'gerçeklik kurgusu' ile oluşturulmuş bir fotoğraftan farklı bir şey değildir. Bundan ötürü belgesel ve kurgusal arasındaki bir uçurum niteliğindeki ayrım yerini biri olmadan diğerinin olamayacağı bir var olma biçimine çevirir.

Kurgulanmış olan gerçeklik yanılması taşır, diğer yandan gerçek olan yani belgesel fotoğraf, kurgusalın sahnelenmiş olması ya da bazı manipülasyonlara uğramış olmasının bilinebilirliğinden ya da farkındalığından ötürü gerçek deneyimin biricikliğini, hayatın ve yaşamın o biricik ‘an’ının yegâne olanağını taşımaktadır. Gerçeğin kurgusallıktan, kurgusallığın gerçeklikten bağımsız düşünülememesi şu olanağı ortaya koymaktadır: kurgusal gerçeklik.

Fotoğraftaki gerçeklik ve kurgusallık arasındaki ‘gidişli-gelişli’ ilişkiyi en iyi öne çıkaran örneklerden biridir Jeff Wall. Kanadalı fotoğraf sanatçısının çalışmalarında hem kurgusallık hem de gerçeklik nosyonları sorunsallaşır. Çünkü her iki öge birbiri içinde, birbirlerine koşut olarak varolur. Gerçek olan kurgusal olandan bağımsız, kurgusal olan gerçek olandan bağımsız düşünülemez. Birinin varlık nedeni diğerinin varolmasını beraberinde getirir. Ne bir belgesel fotoğrafı ne de bir kurgu fotoğrafı olarak belirli ayrımlar çerçevesinde değerlendirilebilir Wall’un fotoğrafları. Gerçek olan kurgusal olana, kurgusal olan gerçek olana karışır. Bir kurgusal gerçeklik olarak değerlendirilebilecek Wall’un fotoğrafları aslında fotoğraf tarihinde bir zaman yapılan gerçek-kurgu tartışmasına bir son verir niteliktedir. Wall’un çalışmalarının kurgusal ya da gerçek olup olmadığı artık geçersizdir. Her iki kavramın varolmasının koşutluğu Wall’un fotoğraflarında tam da kendilerine özgü ‘gerçekliği’ ile ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu fotoğrafların son derece belirli bir açıdan ve tartışma ekseninden ele alınmasının aksine, onların tam da kendi biricikleri içinde, kendilerine ilişkin hakikat -aletheia- ya da kendi auraları temelinde değerlendirilmesi ve çözümlenmesi gerekmektedir. Wall, ‘gerçekliği temsil etmek’ yerine gerçekliği tam da kurguyu işin içine katarak ‘yeniden kurmakta’, ‘yeniden inşa etmek’tedir. Gerçekliğin yeniden kurulması sadece kurgusal gerçeklik olarak inşa edilmesiyle olanaklıdır. Gerçekliği ‘ayraç içine alan’ Wall, gerçekliğe ilişkin kendi deneyimini yeniden inşa eder. Her yeniden inşa kuşkusuz ancak kurgusallık ile ilişkili olabilir. Diğer taraftan kurgusallık ile olanaklı her yeni inşa ancak ve ancak gerçekliğin yeniden kurulmasıdır. Dolayısıyla Wall’un çalışmalarında gerçeklik hiçbir zaman kendinde gerçeklik olarak, ‘neyse o olan şey’ olarak karşılaşılan bir şey değildir. Gerçeklik bizzat ona bakan, onu deneyimleyen Jeff Wall’un gerçekliğidir. Bu nedenle Wall’un çalışmaları sadece kurgusal gerçeklik temelinde kurgu ve gerçekliğin ‘gidişli-gelişli ilişkisi’ temelinde değerlendirilebilir. Buna karşıt bir çözümlenme tıpkı studium’un punctum’a karşı yavan kalması, sıradan olanı imlemesi gibi kalacaktır. Kurgusal gerçekliği kendine özgü ‘işte

buluk' temelinde ortaya koyan Wall'un çalışmaları tam şu ifadelere karşılık gelmektedir: "İşte O! O gerçekten orada!"<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Barthes, *Camera Lucida*, s. 118.



## KAYNAKÇA

### Kitap

Adams, Virginia, *Illusions and disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post) Modern Life*, University of Maryland, 2007 (yayımlanmamış doktora tezi).

Aristoteles, *Poetika*, Çev. Nazile Kalaycı, Ankara, (Bilim ve Sanat Yayınları: 2005).

Aristoteles, *Fizik*, Çev. Saffet Babür, İstanbul, (Yapı Kredi Yayınları: 2005).

Aristotle, *Aristotles's Metaphysics*, Trans. by. Joe Sachs, New Mexico, (Green Lion Press: 2002).

Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, Trans. by. Stephen Heath, New York, (Hill and Wrang Press: 1977).

Barthes, Roland, *Criticism and Truth*, Trans. by. Katrine Pilcher Keuneman, London, (Athlone Press: 1987).

Barthes, Roland, *Mythologies*, London, (Random House: 2009).

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, (Altıkırkbeş Yayınları: 2011).

Barthes, Roland, *Yazı ve Yorum*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, (Metis Yayınları: 2015).

Bazin, Andre, *Philosophy of Film* (ed. T. Wartenberg and A. Curran), Oxford, (Blackwell: 2005).

Bell, W., Graham, *Evocations of the Everyday: The Street Pictures of Jeff Wall*, University of Oregon, 2009 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

Benjamin, Walter, *Illuminations*, Trans. by. H. Zohn, New York, (Schocken Books, 1969).

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, (Yapı Kredi Yayınları: 2008).

Benjamin, Walter, *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, Çev. Gökhan Sarı, İstanbul, (Zeplin Yayınevi: 2015).

Cassirer, E., *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, Çev. Doğan Özlem, İstanbul, (İnkılap Kitabevi Yayınları: 2007).

Collingwood, R., G., *Doğa Tasarımı*, Çev. K. Dinçer, Ankara, (İmge Kitabevi: 1999).

Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, London, (Thames & Hudson: 2014).

Danto, Arthur, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Çev. Esin Berktaş ve Özge Ejder, İstanbul, (Ayrıntı Yayınları: 2012).

De Duve, Thierry, *Jeff Wall: Complete Edition*, New York, (Phaidon Press: 2010).

Deleuze, Gilles, *Sinema | Hareket – İmge*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, (Norgunk Yayıncılık: 2014).

Dufour & Crombie, *Jeff Wall Photographs, Melbourne*. (National Gallery of Victoria: 2012).

Heidegger, Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, Çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara, (Deki Yayınevi: 2007).

Heimsoeth, H., *Kant'ın Felsefesi*, Çev. Takiyettin Mengüşoğlu, Ankara, (Doğu Batı Yayınları: 2007).

Hughes, R., *The Shock of the New*, London, (Thames&Hudson: 1991).

Kant, I., *Critique of Power of Judgment*, Trans. by. Paul Guyer, Eric Matthews, Cambridge, (Cambridge University Press: 2000).

Kant, I., *Critique of Pure Reason*, Trans. by. Paul Gayer and Allen W. Wood, Cambridge, (Cambridge University Press: 2000).

Platon, *Parmenides*, Çev. Saffet Babür, Ankara, (İmge Yayınları: 2001).

Platon, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, İstanbul, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 2007).

Saussure, Ferdinand de, *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, Ankara, (Birey ve Toplum Yayınları: 1985).

Schwartz, Melissa, A., *Constructing The Real: The New Photography of Crewson, Gursky And Wall*, Lexington, (Kentucky Üniversitesi: 2011) (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Osman Akinhay), İstanbul, (Agora Kitaplığı Yayınları: 2008).

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, (St. Martin's Press: 2003).

Sontag, Susan, *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, (Agora Kitaplığı: 2005).

Tagg, J., *The Burden of Representation*, Basingstoke, (Macmillan Education: 1988).

Wall, Jeff, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, New York, (The Museum of Modern Art: 2007).

## **Makale**

Alptürk, Orhan, “Baurillard ve Fotoğraf”, *Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), İstanbul, (Hayalperest Yayınları: 2013).

Antmen, Ahu, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, *Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), İstanbul, Hayalperest Yayınları: 2013).

Baudrillard, Jean, “Yokoluş Sanatı”, *Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), Çev. Hüsamettin Çetinkaya, İstanbul, (Hayalperest Yayınları: 2013).

Baudrillard, Jean, “Yokoluş Sanatı”, *Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), Çev. Hüsamettin Çetinkaya, İstanbul, (Hayalperest Yayınları: 2013).

Bazin, Andre, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, *Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), Çev. Nijat Özön, İstanbul, (Hayalperest Yayınları: 2013).

Chevrier, Jean, François, “The Spectres of the Everyday”, *Jeff Wall The Complete Edition*, Ed. Phaidon, London, (Phaidon Press: 2015).

Fried, Michael, “Jeff Wall, Wittgenstein and the Everyday”, *Critical Inquiry*, Vol. 33, Issue 3, Chicago, (University of Chicago Press: 2007).

Groys, Boris, “Life without Shadows”, *Jeff Wall The Complete Edition* (ed. Phaidon), London, (Phaidon Press: 2015).

Krauss, Rosalind. E., “Fotoğraf’ı Yeniden Keşfetmek”, *Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), (Çev. Kemal Atakay), İstanbul, (Hayalperest Yayınları: 2013).

Kuçuradi, İoanna, “Aristoteles’in *Ousia*’sı ve Substans Kavramı”, *Çağın Olayları Arasında*, Ankara, (Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları: 1997).

Lewis, Mark, “Jeff Wall: Photographer”, *Jeff Wall The Complete Edition*, Ed. Phaidon, London, (Phaidon Press: 2015).

Lyons, S., “The Identity of Photography: Exploring Realism and the Nature of Photography in Photojournalism”, *Macquarie Matrix: Vol 1*, Sydney, (Macquarie University Press: 2011).

Oliver, Alexandra, “Illuminating obscurity: A interpretation of the relationship between Jeff Wall and Edouard Manet”, *Journal of Visual Art Practice*, Cilt 12, Sayı 1, 2013 (Online Dergi).

Oral, Merter, “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, *Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek*, Der. Caner Aydemir, (İstanbul: Hayalperest Yayınları: 2013).

Tumay, Sadık, “Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf”, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir, (Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları: 2007).

### **İnternet Linkleri**

<http://www.tandfonline.com/toc/rvst19/10/1-2>

<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1840/hippolyte-bayard-french-1801-1887/>

[https://www.academia.edu/9298911/Fiction\\_and\\_Non-fiction\\_in\\_Photography](https://www.academia.edu/9298911/Fiction_and_Non-fiction_in_Photography)

<http://johnmcdonald.net.au/2013/jeff-wall/>

<http://www.wsj.com/articles/jeff-walls-unique-photographic-vision-1441375796>

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-resources-and-biography>

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images\\_de\\_1\\_invisible/Vangelder.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_1_invisible/Vangelder.htm)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show>

<https://www.psychologistworld.com/memory/zeigarnik-effect-interruptions-memory.php>

[http://whitecube.com/channel/in\\_the\\_gallery\\_past/jeff\\_wall\\_on\\_boy\\_falls\\_from\\_tree/](http://whitecube.com/channel/in_the_gallery_past/jeff_wall_on_boy_falls_from_tree/)

/

## **ÖZGEÇMİŞ**

Ahmet Can Mocan, 1984 yılında İstanbul'da doğmuştur. Lisans derecesini İstanbul Bilgi Üniversitesi Fotoğraf ve Video Bölümü'nde 2009 yılında almıştır. Pek çok kişisel ve grup sergilerine fotoğraf çalışmalarıyla Türkiye'de ve yurt dışında katılmıştır. 2010 Prix de la Photographie'de 3.lük Ödülü, 2011 Prix de la Photographie'de Bronz Madalya olmak üzere yurt dışındaki pek çok yarışmada çeşitli ödüller almıştır.