

## Ondokuzuncu Yüzyılda Doğu Coğrafyasının Fotoğrafik Temsili

**Tolga HEPDİNÇLER**

Bahçeşehir Üniversitesi

İletişim Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü

İstanbul

[tolga.hepdinler@comm.bau.edu.tr](mailto:tolga.hepdinler@comm.bau.edu.tr)

### Özet

Oryantalizm konulu bir çalışmaya, araştırma nesnesi olarak 19. yüzyıl fotoğrafı ve fotoğrafçıların seçilmesi, onun Batı-dışı modernlikleri temsil etme ve özellikle Doğu ile ilgili sosyal ve kültürel bilgi evreni yaratmadaki becerisi ile ilgilidir. Oryantalizmin 19. yüzyılda gündelik hayat söyleminden öteye taşıyıp, edebiyat ve bilimsel söylem pratiklerine dönüşüp kurumsallaşmasıyla birlikte, Doğu'nun her türlü deneyiminin Batı tarafından içselleştirilmesi ve öteki olarak inşa edilen (ya da işaret edilen) bir Doğu imgesinin kurulması söz konusu olmuştur. Fotoğraf ise ötekinin temsilinde maddi sınırların çizilmesinde etkili bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu'nun kültürel ve sosyal pratiklerinin betimlenmesinde fotoğrafın aracılığı, Batı'nın Doğu'ya ilişkin görsel belleğinin oluşmasında ve Doğu ile ilgili kalıp yargıların kalıcılışmasında etkin bir rol oynamaktadır. Kökenleri 15. yüzyıla dayanan seyahatnameler, gezi rehberleri, 19. yüzyılda ise önce edebiyat ardından resimde gelişen oryantalizm kavramları Doğu bilgisine engin bir literatür hazırlamıştır. 19. yüzyılda fotoğraf fuarlar, sergi salonları ve kartpostallar ile kamusal alan içerisinde yer almış, yüzyılın sonlarına doğru oryantalist olarak adlandırılacak fotoğraflar gündelik hayat içerisinde değişim değeri kazanarak ticarileşmiştir. Bu çalışma 19.yy'da Doğu temsiline egemen olan görsel temsillerinin oluşmasında etkisi ile egemen dile yönelik eleştirel bir değerlendirme sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, oryantalizm, temsil, gündelik hayat, mekan

### Photographic Representation of Eastern Geography in the Nineteenth Century

#### Abstract

The selection of the 19th-century photography and photographers as a research object for a study on orientalism is concerned with its ability to represent non-western modernity, and in particular to create a universe of social and cultural knowledge of the East. In the 19th century, when Orientalism was moved beyond the discourse of everyday life and transformed into practices of literature and scientific discourse, it became possible to internalize any experience of the east to establish an image that was built (or pointed out) as the other. Photography appears as an effective tool in drawing material boundaries in the representation of the other. In the description of the cultural and social practices of the east, the mediation of photography plays an active role in the formation of the west's visual memory of the east and in the perpetuation of stereotypes about the East. Firstly, travelogues of 15th century, and then in the 18th century, orientalist literature and painting prepared a vast literature on eastern knowledge. In the 19th century photography took place in public spaces with fairs, exhibition halls and postcards. Towards the end of the century, the photographs, which could be called as orientalists, became commercialized by gaining the value of change in daily life. This study presents a critical evaluation of the dominant language with its effect on the formation of visual representations that dominated the eastern representation in the 19th century.

**Keywords:** Photography, orientalism, representation, daily life, space

### Giriş

19. Yüzyıl Oryantalist görsel temsilinin temel yaklaşımı bütünlüklü bir Doğu imgesini farklı ve çeşitliliğe sahip Doğu imgesine tercih etmesidir. Doğu coğrafyasına yönelen ilk fotoğrafçılar da bu bütünlüklü Doğu imgesini ressam çağdaşlarının izinden giderek yinelemişlerdir. Fotoğraflanan mekan ister Oran isterse de İstanbul olsun fotoğrafçıların temalarındaki mekanın, ötekilik olarak oluşturduğu farklılık içerisinde birbirlerine benzer olan temsiller ile yeniden üretildiği gözlemlenmektedir. Coğrafi olarak mekanların farklılıkları, fotoğrafçının nesnesini temsilindeki tercihiyle, homojen bir Doğu temsiline dönüşmüştür. Burada ilkin tartışılması gereken Batılı fotoğrafçının araca yüklediği işlevlerdir. Bu işlevler ışığında fotoğrafçının Doğu'yu ve coğrafyasını, nasıl yeniden kurguladığı ve temsile konu olan nesnesine hangi düşünce biçimleri içerisinde ulaştığı daha anlaşılır olacaktır. Seyyah fotoğrafçının çağdaşı olan seyyah ressamdan farkı, çağdaşının oluşturduğu hayali evrenden daha sınırlı bir evrene, yani daha nesnel bir coğrafyaya sahip olmasıdır. Örneğin, 19. yüzyılın ortalarında fotoğrafçı Maxime Du Camp'ın Mısır'a yaptığı seyahatler, tıpkı çağdaşı ressam Jean Louis Gérôme gibi bilimsel amaçlar gütmekte ama ondan farklı olarak mistifiye edilen bir coğrafya yerine, daha farklı temsil dinamikleri içerisinde tartışılacak gerçek bir coğrafyayı temsil etmektedir.

Batı ve Doğu karşıtlığının maddi sonuçlarını tanımlamak için fotoğrafın seçilmesi, söyleme dair bir pratik olarak 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında Doğu temsili içerisinde etkin bir rol oynaması ile ilişkilidir. Fotoğrafın adı geçen yüzyılda dönemin hâkim paradigması tarafından konumlandırılan işlevleri de bu karşıtlığın şekillendirilmesinde etkili olmuştur. Keşfi ile birlikte fotoğraf doğa ve toplum bilimleri tarafından baş tacı edilmiş ve sanatla ilişkisinin şekillendirildiği yüzyılın son çeyreğine kadar da göreceli olarak bu bağlamda değerlendirilmiştir<sup>1</sup>. Fotoğrafın temsil gücüne duyulan güven, araştırma evrenine objektif

---

<sup>1</sup> Fotoğrafın keşfinin açıklandığı 7 Ocak 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nin konuyla ilgili oturumunda François Arago'nun fotoğrafla ilgili saptaması aracın sanatla olduğu kadar bilimle kurulan ilişkisini tanımlamak açısından dikkat çekicidir. "Seyyah, arkeolog ve hatta natüralist için M. Daguerre'in aracı devamlı ve vazgeçilmez olarak kullanılacak bir nesne haline gelecektir. Araç, gördüklerini başkasının yardımına başvurmadan kaydedebilmelerini sağlayacaktır. Gelecekte her yazar, kendi çalışmasının coğrafi kısmını oluşturabilecektir; bunun için en karmaşık ya da nefes kesen anıtın önünde bir süre duracak, hemen onların hatasız, tam bir kopyalarını elde edecektir" (Arago, 1981:16).

bakışın tek ve şüpheye yer bırakmayan aracı olarak konumlandırılmasında etkili olmuştur. Fotoğraf bu bağlamda tartışmalı da olsa Batı'nın görsel deneyimini biçimlendirmiştir. Fotoğrafın yaratmış olduğu görsel deneyimin farklı biçimlerde yorumlandığı ve kavramlaştırıldığı gözlemlenmektedir. Bu kavramlaştırmalardan ilki fotoğrafın bulunuşundan bu yana pozitif bilimlerle kan bağına gösterilmesini içermektedir (Berger, 1995; Sontag, 1998). Çağdaş olan pozitivizm ve fotoğraf arasındaki ilişkinin yapısalcı okumasını içeren bu eğilim, görsel kültürün dönüşümünde fotoğrafa başat bir rol yüklemektedir. Diğer tarafta ise daha evrimci bir yaklaşımla batı'nın yaşadığı görsel kültüründeki dönüşümün kökenlerine inen yaklaşımlar yer almaktadır. Bu yaklaşımlar görsel deneyimin salt fotoğrafın keşfi ile değil, aynı zamanda çizgisel perspektifin ve *camera obscura*'nın keşfi ile ilgili olduğunu işaret etmektedirler (Crary, 2004; Tagg, 2007). Daha çok post-yapısalcı kuramlar çerçevesinde, fotoğrafın keşfini hazırlayan süreçler içerisinde görsel deneyimin dönüşümünün zaten tamamlanmış bir süreç olduğuna işaret edilmektedir. Ancak, her iki yaklaşımın da ortak noktası modernizm deneyimi ile fotoğrafın ilişkisini tanımlamaya yönelik kuramsal girişimler olmalarıdır. Doğu'nun görsel deneyiminin oluşumunun okunmasına, her iki eğilimin çerçevesi içerisinde bakmak mümkündür. Öncelikle, 19. yüzyılın teknolojik gelişmeleri arasında fotoğraf, sanattan daha önce doğa bilimlerinde ve beşeri bilimlerde ya da özgül olarak sosyoloji, antropoloji, etnografi ve arkeoloji disiplinlerinde etkili bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Maxime Du Camp'ın Mısır'a yaptığı ve Antik Mısır'ın arkeolojik kalıntılarına yönelik çalışması, Jacob Riis'in New York'ta işçi mahalleleri üzerine yaptığı sosyolojik çalışmalar ve bu çalışma için özgül örnek oluşturabilecek etnografik nitelikli *Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873 (1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri)*, 19. yüzyılın ikinci yarısında pozitif bilim ve fotoğraf ilişkisini örnekleyen çalışmalar olmuştur (Hamdi & de Launay, 1873).

Özellikle Maxime Du Camp'ın Mısır fotoğrafları ve Osman Hamdi Bey ve Pascal Sebah tarafından gerçekleştirilen 1873 yılına ait eserler 19. yüzyıl oryantalizminin bir yönünü de göz önüne sermektedir. Linda Nochlin, bu eğilimi belgeci gerçeklik içerisinde girilen 19. yüzyıl oryantalizminin birleştirici karakteri olarak nitelemektedir. Nochlin ayrıca bu süreci Avrupa kolonyal hareketinin zirveye çıkması ile ilişkilendirir. Yüzyılın başında özellikle resim ve edebiyat alanında bu birleştirici karakter politik egemenlik ve ideoloji süreçleri içerisinde biçimlenmiştir. Burada Nochlin'in dikkat çektiği nokta, oryantalist imgelerin egemenlik ve ideoloji kavramları içerisinde kurduğu gerçekliğin tartışılır olmasıdır. Tek tek oryantalist imgelerin tartışılmasının merkezinde yer alan temel sorun, tartışılan gerçekliğin kime ait olduğudur (Nochlin, 2019, s. 33). Nochlin, 19. yüzyıl oryantalist resmi içerisinde, Jean-Leon

Gérôme'un *Le chermeur de serpents* (Yılan Dansçısı, 1879) ve Edgar Degas'ın *Le Café-concert aux les ambassadeurs* (Ambassadeur'daki Kafe Konseri, 1877) resimlerini analiz etmektedir. İki resim örneğinde sürdürdüğü gerçeklik eleştirisinde oryantalist imgenin totolojik olduğu kadar eksiltilemlerle ya da yokluklarla kurulan yapısını tanımlar. Nochlin'in belirlediği en temel eksiklik/yokluk tarihtir. Gérôme örneğinde değerlendirdiği eksiltme, oryantalist evrenin değişmeyen bir evren olduğu, zamansızlaştırıldığı, geçici olmayan gelenekler ve ritüeller etrafında kurulduğu ve "gelişen" tarihsel süreçler tarafından dokunulmamasıdır<sup>2</sup>. Tarih duygusunun eksikliği aynı zamanda, başka bir eksikliğinde okunmasını sağlamaktadır, anlatıcı olarak batılıların yokluğunu. Nochlin'e göre Gérôme örneğindeki resimsel tasvirlerde asla Batılılara rastlanmamaktadır. Ancak, bu yoksunluk, bir var oluşla ilişkilendirilmelidir. Bu var oluş ise her zaman bir yokluğa işaret etmektedir, batılıların kolonyal ve turistik varlıkları (Nochlin, 2019, s. 37). Batılıların varlıkları dolaylı olarak konumlandırılmakla beraber, buradaki Batılının işlevi sadece oryantalist evreni varlık olarak kuran bakışı kontrol etmekle sınırlı kalmaktadır. Bu da tamamen Batılıyı sadece izleyici konumunda tanımlayan başka bir eksiklik/yokluk basamağına taşımaktadır. Gérôme gibi oryantalistlerin kaygıları izleyicilerini, ortada söz konusu olanın salt bir varlığa getirme olmadığı, yapılan işin bilimsel bir kesinlikle var olan oryantalist gerçekliğin yansımaları olduğu konusunda ikna etme arzularıdır. Bu da izleyiciyi Barthesyen bir okumayla gerçek etkisine maruz bırakmaktadır çünkü, Gérôme gibi oryantalistler gerçekte var olan ve kolayca okunabilen gerçek öğeleri kullanmaktadırlar. Nochlin'in son olarak tanımladığı eksiklik ve yokluk ise, çalışma ve endüstri sahnelerinin yokluğudur. Edebiyat alanında, özellikle seyahatnamelerde görülen uzun saatlere dayalı ağır işçilik ve kadının özellikle tarım ve ev işçisi olarak çalışma örneklerine rağmen, görsel sanatlarda bu olguların varlığına rastlanmamaktadır.

### **Doğu Fotoğrafının Gerçek Uzamı**

Özellikle gerçeklik çerçevesinde görünür hale gelen fotoğrafik ve resimsel temsil deneyimindeki çatışmaya rağmen, 19. yüzyılın yaygın görsel temsil biçimleri temsilin farklı olasılıklarının melez bir türü olarak okunabilecek ve karşılıklı ilişki içerisinde olan sanatsal deneyimleri imlemektedir. Frederick Bohrer, Homi Bhabba'nın kültürel melezlik kavramını 19.

---

<sup>2</sup> Nochlin, Batılılaşan Doğu uluslarının da böyle bir konum içerisinde dikkate alınmadığını iddia etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle 1860'lı yıllarda Fransa sermayeli Osmanlı Bankası'nın kurulması (1863), Abdülaziz'in Fransa ziyareti (1867), Mekteb-i Sultani'nin açılışı (1868) gibi olaylar ile ivme kazanan Batılılaşma hareketlerini örnek vererek sosyal, kültürel ve ekonomik anlamdaki gelişmelere rağmen Batılının Osmanlı ile maddileşen Doğu imgeleminde dönüşüm olmadığını vurgulamaktadır (Nochlin, 2019, s. 36).

yüzyılın çağdaş temsil deneyimleri açısından değerlendirerek, bu imgelerin melezliğinin, tek bir olguyla direniş ve çözümlerinin vurgulanması ile ilgili olduğunu iddia etmektedir. Ona göre, her bir imge, diğerinin bütünselliğini ya da yetkinliğini eleştirmek için var olmaktadır. Bu bağlamda coğrafi temsillerin merkezinde bulunan uzam, onu oluşturan öğeler ve bu öğelerin statik ya da dinamik temsilleri, farklı biçimlerde tasarlanan farklı biçimlerdeki temsilleri sunmak için eksen olarak hizmet etmektedir. Bu temsil biçimleri hem kaynakları hem de seslendikleri kesim için çağının kültürel ikiliğini yansıtmaktadır. Ancak, çağdaş bir bakış noktasından bu süreç açık bir biçimde farklı motivasyon ve yöntemle bir mekanın deneyimini biçimlendiren melez kavrayışlardır (Bohrer, 2005, s. 131). Oryantalist resim ve fotoğraf örneğinde temsil biçimlerinin ikircikliğine rağmen oluşturdukları estetik deneyim ve buna bağlı olan temsil biçimlerindeki mübadelelerinin varlığı Bohrер'in iddiasının doğruluğunu kanıtlamaktadır. Özellikle gerçeklik ve onun temsili ekseninde tartışılabilir bir sanatsal mübadele bu iki çağdaş görsel deneyimin merkezinde yer almaktadır.

1850'lerden sonra oryantalist sanat içerisinde fotoğrafa dayalı gerçekçilik akımının etkileri görülmektedir. Louis-Emile Pinel de Grandcamps, Ludwig Deutsch, William Holman Hunt gibi foto-gerçekçi ressamların G.Lekegian, Henri Bechard, Pascal Sebah gibi Doğu coğrafyasını ve halkını fotoğraflayan fotoğrafçıların çalışmalarından esinlendikleri ve hatta olduğu gibi kopyaladıkları bilinmektedir. Gérôme, Eugene Fromentin gibi gerçekçi ressamalarda ise resim-fotoğraf ilişkisi foto-gerçekçi örnekler göre daha dolaylı bir biçim almaktadır. Fotoğrafın, oryantalist sanat için taşıdığı dolaylı işlev Linda Nochlin tarafından Gérôme örneğinde tartışılmıştır<sup>3</sup>. Ona göre, Gérôme ve onun gibi akademizm eğilimindeki ressamlar, fotoğraflık belge geleneğini, sorgulanan çalışmalarının nesnellik iddiasını desteklemek amacı ile kullanmışlardır (Nochlin, 2019, s. 39). Gérôme'un eserlerindeki bazı mimari detayları denetlemek ve çağında ona yöneltilen eleştirileri cevaplandırmak üzere fotoğrafa bel bağladığını söylememiz mümkündür. Diğer taraftan yine Gérôme örneğinde resim ve fotoğraf ilişkisinin en önemli etkilerinden biri, çalışmalarını salt insan tasvirlerine yöneltmesi olmuştur (Ackerman, 1997, s.10). Ancak, burada daha önemli olan Doğu uzamının temsilinde fotoğrafın görece olarak resmin egemenliğinin yerine geçmesidir. Gérôme'un tarafsız bir gerçeklik oluşturmak amacı ile fotoğrafın temsil gücüne yönelmesi de bu iddiayı desteklemektedir. Daha genel bir bakışla gerçeklik ve fotoğrafın temsil gücü arasındaki ilişki

---

<sup>3</sup> Gérôme'un 1855 yılında Doğu'ya yaptığı seyahat sırasında ona eşlik eden heykeltıraş Frédéric Auguste Bartholdi'nin çektiği fotoğrafları kendisine vermesi, sonraki yıllarda çizdiği çoğu resimde bu fotoğraflardan yararlanması fotoğrafın Gérôme'un eserlerindeki etkisini örneklemektedir.

Batı düşüncesi için aracın teknolojik keşfinden önce kültürel düzlemde hali hazırda kurulan bir ilişkinin de izlerini taşımaktadır. Gerçeklik eğilimi doğrultusunda resimde çizgisel perspektifin olgunlaşması ve ardından fotoğraf öncesi camera obscura gibi hem sanat hem de doğa bilimleri tarafından kullanılan araçlar bu kültürel arka planın oluşmasını sağlamışlardır (Özveren, 2000, s. 48; Crary, 2004, s.16–17).

Doğu'nun uzamına yönelen resimsel ve fotoğrafik bakış arasındaki en temel ayrım gerçekliğin temsili çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafın yalın nesnelliğinin aksine, Doğu'nun uzamını betimleyen ressamın anlamlar üretmişlerdir. Nochlin'e göre Gérôme gibi ressamın mimari detaylar için ya da eserlerinin gerçekliğine yönelik eleştirileri dizginlemek için fotoğrafın yalın nesnelliğinden yararlanması fotoğrafın oryantalist eğilimler içerisindeki gücüne işaret etmekle birlikte, doğrudan fotoğrafın kendisi oryantalist söylemin kötü niyetli ikna kabiliyetine zorlukla uygulanır görünmektedir. Ancak, burada da farklı fotoğraf nosyonlarından söz etmek gerekir (Nochlin, 2019, s. 39). Fotoğraf halefi ve çağdaşı resim ile karşılaştırıldığında ifade gücünün eksikliğini yerine temsil ettiği gerçekliğin gücüne sahip olmaktadır. Resmin idealize ettiği Doğu imgelemine aksine, fotoğrafın idealize ettiği gerçekliğin kendisidir. Bu idealizasyon resimdeki uzamın mistifiye edilme süreciyle paralellikler taşımaktadır. Tıpkı Gérôme'un resimindeki gerçek etkisi ile mistifiye edilen mekanlar ya da Delacroix gibi salt sanatçının hayali imgeleminden beslenen temsiller gibi oryantalist fotoğraf da mekanın doğal gerçekliğini dönüştüren ve onu idealize eden görsel deneyim olarak işlerlik kazanmaktadır.

Nochlin'in oryantalizm eksenindeki oryantalist fotoğrafik temsiller ile ilgili tanımı, ya da daha dar anlamda Doğu coğrafyasının fotoğrafik temsillerinin primitif örnekleri, uzamın temsiliyle ilgili Doğu külliyyatını aynen çağdaşı oryantalist türler gibi tekrar ediyor görünmektedir. Beslendiği *Description de l'Égypte 1799 (Mısır'ın Tasviri)* gibi kaynaklar, geniş seyyah-yazar antolojisi ve ampirik iddiası çağın görsel temsilleri arasında onu ayrıcalıklı konuma taşımıştır. Çağdaşı, oryantalist resimden farklı olarak salt Paris salonlarında deneyimlenen bir Doğu temsili olmaksızın, çoğaltılabilirliği ile izler kitlesine daha çabuk ve kolay ulaşması Batılı'nın Doğu imgeleminde kaçınılmaz bir biçimde etkili olmasına yol açmıştır. Ancak, yine de fotoğrafın temsil deneyimi olarak, en çok yararlandığı kaynak oryantalist resim geleneği olmuştur. Özellikle, arkeolojik mekan temsillerinin, coğrafi manzara betimlemelerinin fotoğrafik örneklerinin, çağdaşı ile benzerlikleri fark edilmektedir. Aynı biçimde erken dönem etnografik ve antropolojik fotoğraf türlerinde de benzer bir temsil geleneğinin izlerine rastlamak mümkündür. Fotoğrafın, sözü geçen dönem için, daguerretype, calotype ya da ıslak kolodyon tekniği olarak da adlandırılabilir, çağdaşı oryantalist resim

karşısındaki en önemli zaferi gerçekliği temsil etmesindeki tartışmasız üstünlüğü olmuştur. Bu nedenle 19. yüzyıl entelektüel eğilimi çerçevesinde, ki bu daha çok pozitivizm kavramı içerisinde değerlendirilebilir, aracın bu yönüne vurgu yapılması ve hatta bu özelliğinin idealize edilmesi kaçınılmaz olmuştur. 19. yüzyılda aynı zamanda fotoğraf kendisine yönelen entelektüel ilgi ile gözlemcinin çoğaltımı ve devinimi ile izleyicinin hizmetinde imge üretimini sanayileştiren bir araca dönüşmüştür. Keşfinin hemen ardından seri bir biçimde üretilen fotoğraflar, kültürel bir ekonominin ve homojen bir tüketim alanının da oluşmasına öncülük etmiştir. Bu bağlamda Doğu'nun fotoğrafik görüntünün çağdaşı olan bu sürece eklemlenip, etkin bir biçimde üretilen ve dolaşıma sokulan kültürel bir öge haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur.

### **Doğu Uzamında Fotoğrafçılar**

Fotoğrafın Doğu coğrafyasına yönelik ilgisi genel fotoğraf tarihi açısından küçük bir bölüm olsa da, Batılı fotoğrafçıların Doğuya olan ilgisi aracın keşfinden sonra sayıları iki yüz elliye bulan seyyah fotoğrafçı ile açıklanabilir. Bu ilginin 19. yüzyılın tarihi, politik, kültürel, askeri ve bilimsel gelişmeleri ile yakın ilişkisi de fotoğrafı özgün bir konuma yerleştirmektedir. İlk seyyah fotoğrafçıların temsil deneyimlerinin 1839'dan 1880'li yıllara kadar uzanan dönemde daha az sanatsal, daha çok bilimsel ya da belgeci tutumlar içermesi bu özgün temsil biçimini kurumsallaştırmaktadır.

Doğu uzamında fotoğrafın kurumsallaşma süreci, oryantalist resmi de aynı süreç içerisinde değerlendirebileceğimiz Batı'nın Doğu coğrafyası üzerindeki siyasi egemenliği ile ilintilidir. Seyyah ressam ve fotoğrafçıların Doğu uzamına fiziksel olarak eklemlenmeleri seyahat olanaklarının artmasına paralel olarak, 19. yüzyılın geneline yayılan kolonyal deneyimler ile dinamizm kazanmıştır. Bu deneyimler ise 18. yüzyıl sonunda başlayan ve 19. yüzyılın son çeyreğine kadar süren bir dizi egemenlik süreci ile mümkün olmuştur. Batı'nın Doğu ile fiziksel teması ilk olarak 1798 Napolyon seferi, ardından 1805 yılına kadar süren İngilizlerin kısa dönemli Mısır işgali, 1853–1856 Kırım Savaşı'nda Osmanlı ile ittifak, 1860'da Fransızların Lübnan işgali ve nihayetinde 1882 yılında İngilizlerin 20. yüzyılın ortalarına kadar sürecek Mısır üzerindeki egemenliği ile gerçekleşmiştir. Söz konusu siyasi ve askeri süreçler eş zamanlı olarak kültürel alanda da etkin olan değişimlere yol açmıştır. Özellikle Fransız kolonileşme sürecinin kültürel etkisi çağdaşı İngiliz kolonileşme süreci ile kıyaslandığında daha etkili bir kültürel deneyime dönüşmüştür. Fransız kültürel deneyiminin etkinliği bir taraftan da 1839 yılında Doğu üzerinde hali hazırda yaşayan çok sayıda Fransız vatandaşının bulunmasıyla olanaklı olmuştur (Perez, 1988). Başta Fransızların ardından sırasıyla İngiliz ve İtalyanların coğrafya içerisindeki varlıkları kültürler arası bir alışverişin de doğmasına neden

olmuştur. 1850’li yıllarda buharlı gemilerin ortaya çıkması ile gelişen seyahat olanakları turistik amaçlı seyahatlerin önünü açmış ve Batı ile Doğu arasındaki kültürel alışverişin hızlanmasını sağlamıştır. Pierre Loti, Theophile Gautier ve Gerard de Nerval gibi seyyah yazarların seyahatnameleri 19. yüzyılın ortalarına doğru artık kurumsallaşmış olan alışverişin örnekleri olmuşlardır. Fotoğrafın ve fotoğraf aracının kitlesel olarak yaygınlaşması, kültürel ve turistik deneyim içerisinde yer alması keşfinden yaklaşık on yıl sonra artık yaygın bir biçimde kullanılmasına yol açmıştır. Doğuya dair egzotik temsiller Batı kamuoyu tarafından aynı dönemde etkin bir biçimde tüketilmeye başlanmıştır.

1850’li yılların fotoğraf tarihi açısından diğer bir önemli gelişmesi yine kültürler arası alışverişin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Seyyah fotoğrafçıların Doğuya taşıdıkları fotoğraf aracı yerli halk tarafından tanınmış ve kısa bir sürede yerli fotoğrafçıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. İstanbul örneği göz önüne alındığında ilk fotoğrafhanelerin fotoğrafın keşfinden hemen sonra açılması ve halkın bu yeni keşfe gösterdiği ilgi kültürler arası alışveriş iddiasını desteklemektedir. Ancak bu dönemde gözlemlenen bir olgu, yerel fotoğrafçıların sayısının Batılı fotoğrafçılara göre azlığıdır. Bu nedenle Batılılar tarafından çekilen çok sayıda fotoğraf, fotoğrafçıların anavatanlarına geri dönmüştür. Yerli fotoğrafçıların ilk dönemde nicelik olarak azlığı geleneksel ve dini tabular ile açıklanabilir. Bu bağlamda ilk yerli fotoğrafçılar Hıristiyan azınlık içerisinde çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu örneği göz önüne alındığında bu iddianın doğruluğu kanıtlanmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafa yönelen yoğun bir ilginin varlığından söz etmek mümkünse de, Müslüman çoğunluğun fotoğraf üretimi sürecine katılmada isteksiz olduğu gözlemlenmektedir. Türkiye’de ilk Müslüman fotoğrafçılar 1920’li yıllarda faaliyet göstermişlerdir. 19. yüzyılda Osmanlı fotoğrafçıları Basil Kargopulous ve Pascal Sebah gibi Ortodoks Hıristiyan kökenli ya da sonradan Müslümanlığı seçen Abdullah Biraderler gibi Ermeni kökenli fotoğrafçılardan oluşmaktadır.

Bu dönemde, resim deneyiminde olduğu gibi ve belki de 19. yüzyıl sonlarına kadar hızlı bir biçimde genişleyen kolonyal egemenliklerinin etkisiyle, Doğu uzamının fotoğrafik deneyimine en çok dâhil olan Batılı fotoğrafçıların başında Fransızlar gelmektedir. Fransız ve İngiliz fotoğrafçılar 1850’li yılların ortasında Doğu’ya seyahat eden seyyah fotoğrafçıların neredeyse yarısını oluşturmaktadır. Perez’e göre bu dönemdeki Fransız orijinli seyyah fotoğrafçıların sayısının fazlalığının en önemli nedeni Doğu’ya yapılan seyahatlerin Fransız hükümeti tarafından desteklenmesidir. Du Camp ve Salzman gibi Fransız fotoğrafçılar, 1850’li yıllarda hükümet destekli ve araştırma amaçlı seyahatlere katılan fotoğrafçılara örnek oluşturur. Fransızlara kıyasla devlet desteğinden daha az yararlanmalarına rağmen, diğer bir kalabalık seyyah fotoğrafçı topluluğunu İngilizler oluşturmaktadır. 1855 yılında Roger

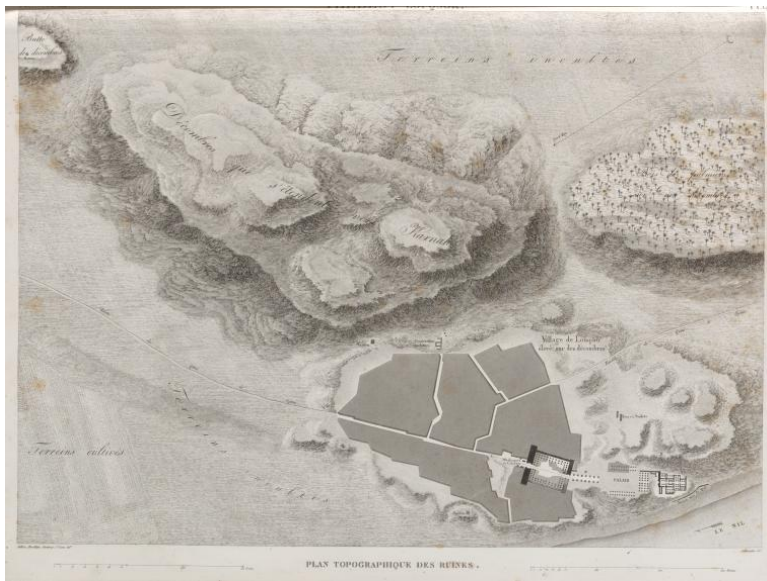


Fenton'un Kırım Savaşı nedeniyle yaptığı seyahat sırasında uğradığı İstanbul ve ardından yine Francis Frith'in Mısır'a ve Kudüs'e yaptığı fotoğraflık seyahatler İngilizlerin bu coğrafyaya fotoğraflık ilgilerinin ilk örneklerini oluşturmaktadır.

Batılı fotoğrafçıların büyük bir çoğunluğunun ilgi odağında İstanbul ve kutsal kitapların tasvir ettiği Kudüs yer almaktadır. İstanbul ve Kudüs'ün yanı sıra Mısır arkeolojik önemi nedeniyle yine Batılı fotoğrafçılar için çekim merkezi haline gelmiştir. İstanbul'a olan ilginin odağında Avrupa'nın hasta adamına ve çöküşünü sembolize eden dinamiklere olan ilgi, Kudüs'e olan ilginin odağında ise dinin etkisi ile hükümet destekli projeler yer almaktadır. Auguste Salzman'ın 1855–1856 yılları arasında gerçekleştirdiği Kudüs merkezli çalışma ve 1860 yılında Kraliçe Viktorya tarafından desteklenen *The Queen's Bible (Kraliçe'nin Kutsal Kitabı)* olarak adlandırılan fotoğraflı kutsal kitap baskısı bu tarz projelerin örnekleri olarak yer almaktadır. Sayıları yaklaşık iki yüzü bulan Batılı seyyah fotoğrafçının Kudüs'e olan ilgisinde kutsal topraklara yapılan hac olgusunun da etkisinden söz etmek mümkündür. Çoğu Batılı fotoğrafçı Kudüs ve periferisine yapılan bu seyahatleri aynı zamanda fotoğraflık hac faaliyetleri olarak görmüşler ve kutsal mekanların fotoğraflanmasına ağırlık vermişlerdir (Perez, 1988, s. 57–59). Kudüs gibi Batı'nın egemenlik sürecinin doğrudan merkezinde bulunan Mısır'ın da benzer bir mistisizminin olduğunu söylemek mümkündür. 19. yüzyılın başında kültürel ve dini kökenleri ve arkeolojik önemi nedeniyle Mısırolojinin doğumu, Mısır'a yönelik ilginin yüzyılın geneline yayılan geniş kapsamlı bir olguya dönüşmesine yol açmıştır.

Doğu coğrafyasına yönelen ilginin merkezinde egemenlik süreci ile paralel biçimde gelişen ampirik ve kültürel deneyimlerin de etkisinden söz etmemiz mümkündür. 19. yüzyılın geneline hâkim olan Mısıroloji'nin doğuşu da bu bağlamda değerlendirilebilecek bir eğilimi içermektedir. Kavramın doğuşu, Napolyon'un 1798 yılında Mısır işgali ile başlayan coğrafya üzerindeki egemenlik deneyimi ve 19. yüzyılda coğrafyanın neredeyse tamamına hâkim olan Batı egemenliği ile doğrudan ilintili bir süreçtir. Napolyon'un Mısır'a yaptığı sefer, siyasal anlamda egemenliğin başlangıcı olmakla birlikte, Batılı entelijansiyanın da coğrafyayı deneyimlemesine yol açan gelişme olması bakımından dikkat çekicidir. Napolyon'un Mısır üzerinde kurduğu 2 Temmuz 1798 ve 2 Eylül 1801 tarihleri arasındaki 38 aylık kısa soluklu egemenliği sırasında, içlerinde mühendis, araştırmacı ve kartografların bulunduğu 165 akademisyenin oluşturduğu *Commission des Sciences et des Arts de l'Armée de l'Orient*'in [Doğu Ordusu Bilim ve Sanat Komisyonu] çalışmaları yüzyıla yayılan Mısır ve Ortadoğu'ya

yönelik ampirik ilginin kaynağı olmuştur<sup>4</sup>. Bu komisyonun çalışmaları dokuz folyo cilt metin, on cilt geniş illüstrasyon plakası ve üç cilde yayılan geniş bir atlasta toplanmakta, *Description-Antiquités, Etat Moderne ve Historie Naturelle* adlı üç ana başlıktan oluşmaktadır. *Description de l’Egypte* [Mısır’ın Tanımı] Mısır’a yönelik ilk nesnel eğilimleri oluşturmuştur. Eser 1809 ve 1828 yıllarında iki kere basılarak Avrupa kamuoyuna ulaşmıştır. Çalışmada yer alan her biri 70 x 54 cm. olan 897 sayfa ve 3000’e yakın çizim Mısır coğrafyasını hiç deneyimlememiş olan Batılı izleyiciye canlı ve sistematik bir detaylar dizgesi sunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, 19. yüzyıl Avrupalı akademisyeni ve onun Avrupalı izler kitlesi için orada bulunmuş olmanın ve Doğu’nun evrenini öğrenmenin aracı olmuştur (Gregory, 2003, s. 197).



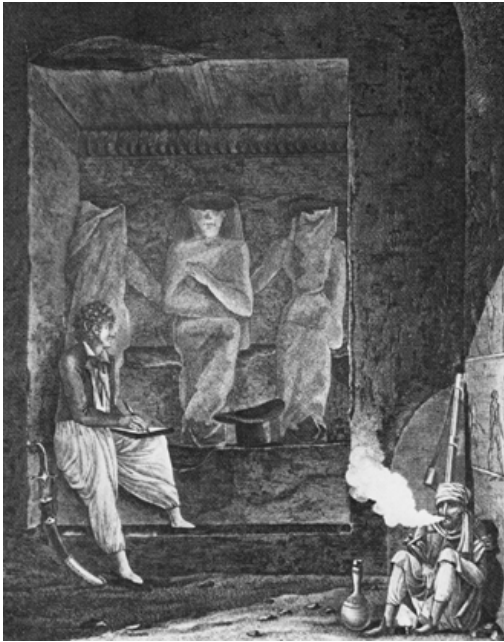
**Resim 1.** Jonard, M. (Ed.). (1812). *Thèbes. Louqsor [Luxor]*. Description de l’egypte

### Doğulu Öznenin Yitimi

19. yüzyılın erken döneminde Batılı izleyici için kusursuz bir deneyim olan *Description de l’Egypte (Mısır’ın Tasviri)*, aynı zamanda, gerçekliğin temsili açısından bazı problemlerin tartışmaya açılmasına olanak sağlayan temsillere sahiptir. Çalışmada yer alan illüstrasyonların bir kısmı gerçekliğinin tanımlanması mümkün olmayan ivedilikle

<sup>4</sup> Komisyonun tüm çalışmalarının 16 ayda tamamlanması öngörülmüştü. Komisyonun bölgeye gelmesinden hemen bir ay sonra Napolyon’un İngiliz donanması tarafından bozguna uğratılması bu takvimi değiştirdi. Bu gelişmenin ardından komisyonun bazı üyeleri ülkelerine dönerken büyük bir kısmı Mısır’da kalarak 3 yıl daha sürecek çalışmalarına devam ettiler. Bunlardan en az 25’i kaza, cinayet, salgın hastalık gibi nedenlerden öldüler (Bernasek, 2002, s. 54).

tamamlanmış çalışmalardan, diğer bir kısım illüstrasyon ise anıtların farazi yeniden kurgusundan oluşmaktadır. Çalışmada yer alan harita ve keskin detaylı illüstrasyonlar, içinde yer alan öğelerin topograf ya da sanatçının imgelemi tarafından düzenlenebileceği ve tanımlanabileceği bir temsil biçimine dönüşmektedir. Ancak, bu farazi ve aceleye getirilmiş çok sayıda illüstrasyona rağmen, *Description de l'Égypte* gerçekte var olan nesnel uzamları işaret etmektedir. Bu gerçeklik ise özellikle Mısır'ın antik kalıntılarının temsilinde oluşturulmuştur. İllüstrasyonların ortak noktalarından en önemlisi, ardılı olan fotoğrafik temsillere de yansıtılacak olan nüfussuzlaştırma eğilimidir. *Antiquites* bölümünde yer alan aşırı detaylı *Thebes* illüstrasyonunda görülebileceği haliyle, kalıntılar ve çevresinde yer alan doğal oluşumlar tüm detayları ile sunulurken, bölgede yer alan Luksor Köyü karartılmış olarak temsil edilmektedir. Aynı eğilimle, bölgede yaşayan yerli halk da antik kalıntı taslaklarında grafik öğeler olarak kullanılmıştır. Genellikle modern Mısırlılar, kalıntı illüstrasyonlarında statik biçimlerde aylakça tütün içerken, aylakça dolaşırken, araştırmacılara hizmet ederken tasvir edilmişlerdir. Bu tarz illüstrasyonlara örnek olarak illüstratör Cecile'in *El Kab* illüstrasyonu gösterilebilir. Yerli halkın geçmişine olan ilgisizliği, *El Kab* illüstrasyonunda Batılı araştırmacının Mısır antik sanatına olan ilgisi ve hemen yanında yerli halktan birinin ilgisiz bir biçimde sigara içmesi ile tasvir edilmiştir.



**Resim 2.** Cecile. (1809). *El Kab (Elethya)*. description de l'égypte

Yerli halkın bu şekilde temsili, coğrafyada bulunan araştırmacıların ilgisinin çağdaş Mısır'ın yerli halklarından ve onların etnografik davranışlarından çok, antikiteye yöneldiğini

işaret etmekle birlikte, Said'in de iddia ettiği gibi daha genel bir anlamda ideolojik bir eğilimden beslenmektedir. Said, *Description de l'Égypte*'in giriş bölümünü oluşturan Jean-Baptiste Fourier'in *Préface Historique* [Tarihsel Önsöz]'in bu ideolojik eğilimi ilan ettiğini savunmaktadır (Said, 2004, s.94). Said, önsözde Mısır'ın antikitesine<sup>5</sup> yapılan vurguya dikkat çekerek, bu coğrafyanın tarihi nedeniyle sanatlar, bilimler ve yönetimler açısından önem taşıyacak eylemlerin ortaya çıkacağı bir sahne olarak tasvir edildiğini iddia etmektedir. Ona göre Mısır'a daha özgül olarak da antikiteye yönelmenin asıl nedeni, modern bir devletin doğal gücünü kanıtlaması ve tarihi doğrulayarak meşruiyetini kazanması ile ilgilidir. Fourier'de *Description de L'Égypte*'in önsözünde işgalci Napolyon ve ordusuna yaptığı methiyelerle bu iddiayı güçlendirmektedir. Napolyon'un Mısır'ı Avrupa coğrafyasına eklemlendirmesi, onu tarihin, sanatın ve bilimlerin hamisi olarak onurlandırmaktadır. Yeni hamisine kavuşan ve Batı'ya eklemlendirilen bir Doğu coğrafyası ise ister istemez onun çağdaş sahiplerini de yerinden etmektedir. Bu bağlamda, çağdaş sahiplerinin varlığından ve tarihinden özgürleştirilen Mısır'ın yeniden kimliklendirilmesinin ya da tanımlanmasının önü açılmaktadır. Bu kimliklendirme ve tanımlandırma süreci, Doğu'yu yeniden ele alan bir egemenliğin sürekli kılınmasını da sağlamaktadır. Said egemenliğin bu şekilde sürdürülmesinin, sanatlara olan etkisine de dikkat çekmektedir. Ona göre, Doğu seferi Gustav Flaubert ve Alphonse de Lamartin gibi yazarların eserlerinden beslenen bir anlam dizgesinin oluşmasının ilk örneğini meydana getirmektedir.

Napolyon'un seferi ve ardından hazırlanan *Description de L'Égypte (Mısır'ın Tasviri)*'in etkisinde kalan metinlerin oluşturduğu anlam dizgesi, Doğu'yu betimleyen sanatların geneline yayılan bir esinin de kaynağı olmuştur. Bu esin, sanatlarda 19. yüzyıl geneline hâkim olan Doğu'yu anlama, yorumlama ve tasvir etme deneyimlerine yayılan temsil biçimlerine kaynak

---

<sup>5</sup> Said'in önsözden aktardığı Mısır tasviri, çalışmanın genelinde antikiteye yapılan vurgunun tanımlanması açısından önemlidir: "Afrika ile Asya arasında yer alan, Avrupa'yla rahatça ilişkiye geçebilen Mısır, kadim kıtanın merkezindedir. Bu ülkenin sunduğu şey eşsiz anılardır yalnızca; sanatın anavatanıdır Mısır, sayısız anıt saklar; en yeni yapıların Troya Savaşı sırasında çoktan inşa edilmiş olmasına rağmen, ilk tapınakları ile krallarının yaşadığı ilk sarayları hala durur. Homeros, Lykurgos, Solon, Pythagoras, Platon, hepsi de bilimleri, dini, yasaları, incelemek üzere gitmişti Mısır'a. İskender, uzun zaman ticari üstünlüğünün sefasını sürmüş, Roma'nın ve tüm yapısını belirlerken Pompeus'a, Sezar'a, Marcus Antonius'a tanıklık etmiş zengin bir kent kurdu orada. Dolayısıyla, ulusların kaderini yönlendiren şanlı prenslerin dikkatini çekmeyi hak eder bu ülke (...) İster Batılı ister Asyalı olsun, büyük bir güç kazanmaya girişen her ulus, bu gücün bir ölçüde doğal kaynağı sayılan Mısır'a çevirmiştir gözlerini" (akt. Said, 2004, s.94).

oluşturmuştur. Özellikle erken oryantalist resim eğiliminde yer alan coğrafi ve arkeolojik Doğu tasviri bu esinin izlerini taşımaktadır. İngiliz-Fransız oryantalist resim geleneğinin erken dönemlerinde Dominique Vivant Denon ve David Roberts'ın arkeolojik ve topografik çalışmaları bu esine örnek oluşturmaktadır. Fotoğrafçı Maxime Du Camp ve ondan yaklaşık bir yıl sonra, *Description de L'Égypte ()*'e tamamlayıcı unsuru olarak “fotoğrafik atlas” oluşturma amacı ile aynı coğrafyaya giden Félix Teynard fotoğraf alanında bu esinin örnekleri olmuşlardır<sup>6</sup>.

İlk Doğu fotoğraflarının, 19. yüzyıl genel *Description*'ın esinindeki Doğu imgeleminin etkisiyle göze çarpan temel özelliği, yeniden Doğu'nun uzamının Doğulu öznenen bağımsız (ya da temsilen Doğulular tarafından terk edilmiş) mekanlar olarak betimlenmesidir. Burada, aracın erken dönemdeki teknolojik düzeyinin sınırları da söz konusudur ancak, temsil edilen yalın arkeolojik kalıntılar ile coğrafyanın kendisi olmuştur. Bu tarz coğrafi betimlemelerin en bilinen örneği yazar Gustave Flaubert ile 1848 ve 1849 yılları arasında Mısır'a iki kez seyahat düzenleyen Maxime Du Camp'ın fotoğraflarıdır. Du Camp'ın Doğu'ya olan ilgisi, 1844 yılına kadar Akdeniz'in çeşitli ülkelerine yaptığı seyahatler sırasında oluşmuştur. 1848 yılında seyahatlerini anlattığı *Souvenirs et Paysages d'Orient (Doğu'nun Manzara ve Hatıraları)* adlı kitabı ile üne kavuşan Du Camp, fotoğrafçı ve ressam Gustave le Grey'den öğrendiği kalotip tekniği ile 125 adet Mısır ve Ortadoğu fotoğrafı oluşturmuştur (Öztuncay, 2003, s.54). Du Camp'ın Doğu fotoğrafları coğrafi uzamın yalın temsilleri olarak göze çarpılmaktadırlar. Arkeolojik betimlemeleri içeren bu çalışmalar çevrede yaşayan nüfustan bağımsızdır ve oryantalist Doğu resimlerindeki hayali imgeleme tamamen zıt betimlemeleri temsil etmektedir. Fransız oryantalist geleneğinin egzotik, mistifiye Doğu betimlemelerinden daha farklı bir

---

<sup>6</sup> Fotoğrafçının ve aracının, *Description de l'Égypte* çalışması ile doğrudan ilişkisi, Ocak 1839 yılında astronom François Arago'nun Fransa'da Academie des Sciences (Bilimler Akademisi) Louis Daguerre'nin icadı olan fotoğrafı tanıttığı konuşmada kurulmaktadır: “Bu fotoğraflar size gösterilirken, herkes, Mısır Seferi sırasında bu kadar kesin ve hızlı bir çoğaltım yönteminin kazanımlarını hayal edecektir: “Herkes şunu fark edecek, eğer 1798'de fotoğrafa sahip olsaydık, seyyahların vandallığının ve Arapların aç gözlülüğünün, bilgili dünyadan neleri mahrum bıraktığının güvenilir kayıtlarına sahip olacaktık”, Arago'ya göre tüm bu vandallık ve aç gözlülüğe rağmen geride kalanlar için fotoğrafın üstleneceği rol önem kazanmaktadır. Ona göre, Mısır'ın Thebes, Memphis, Karnak ve diğer yerlerindeki arta kalan milyonlarca hiyeroglifi kaydetmek için onlarca yıl ve teknik ressam lejyonları gerekmektedir. Ancak, Daguerretype ile tek bir insan bu kadar muazzam bir işi başarıyla sonuçlandırabilmektedir (Arago,1981, s.20).

amaca hizmet eden, daha çok İngiliz oryantalist geleneğinin deneye dayalı (arkeolojik, antropolojik) Doğu betimlemelerine yakınlaşan bir temsile yönelmiş görünmektedir.

Eyüp Özveren'e göre Du Camp ve çağdaşları Batılı fotoğrafçıların nüfussuzlaştırma eğilimi daha büyük ölçekte kolonyal bir girişimin sonuçları olarak okunabilmektedir. *Description*'ın yüzyılın başında kurmuş olduğu Doğu'nun temsiline ait kültürel deneyim belirgin bir biçimde dönemin fotoğrafçıları da etkilemiş görünmektedir:

İster istemez, "o büyük yapıları yapanlar bunlar değilse kimler?" sorusu ortaya çıkıyordu. Böylece, Ortadoğu insanlarıyla buldukları coğrafya arasındaki bağ gevşetiliyor, onların rastlantısal olarak bu yerlerde olduğu, hatta konargöçer, bugün var yarın yok olduğu izlenimi veriliyordu. Sanki gerçek bağ, Ortadoğu'nun dünü ve bugünü, insanı ve uygarlığı arasında değil de, yörenin dünkü uygarlığı ile bugünkü Avrupa uygarlığı ve insanı arasındaymış gibi bir sonuç ortaya çıkıyordu (Özveren, 2000, s.56).

Temsilin bu şekilde onu oluşturan insan ögesinden ayrılmasının kolonyal bir girişimin parçası olarak okunması ile birlikte çağın entelektüel eğilimlerinin de etki altında olduğunu söylememiz mümkündür. Du Camp ve çağdaşlarının görsel deneyimini besleyen kaynaklar ve özellikle de çağdaş pozitivist eğilimleri insan ögesinin doğrudan uzam içerisinde kullanılmasını elzem görmeyen bir yaklaşımdan beslenmektedir. Mekanların insan ögesinden azade temsillerinin aynı zamanda aracın teknolojik yetersizliklerinden kaynaklandığı iddia edilebilir. Erken dönem Doğu fotoğraflarında, Daguerretype ve ıslak kolodyon tekniklerinin uzun pozlamalar gerektiren teknolojik özelliğinden dolayı sabit görüntüler dışında temsiller üretmekte güçlüklerle karşılaşmaktadır. Ancak, burada ilginç bir ayrıntı Du Camp'ın fotoğraflarında ilk kez bir Doğuluya, Hacı İsmail'e yer verilmesidir. Du Camp'ın Mısır fotoğraflarının üçte ikisinde yer alan Hacı İsmail'in varlığı, onun Doğulu kimliğinden çok, tarihi kalıntıların boyutlarını belirtmek için ölçek olarak kullanılmasıyla ilişkilidir. Du Camp ile aynı dönemlerde James Robertson'un İstanbul fotoğraflarında Doğuluların mekanlarla iç içe kullanılması temsildeki insan ögesinin yokluğunun salt teknolojinin kendisindeki yetersizliklerle açıklanamayacağını örneklemektedir. Robertson'un 1853 yılına ait *At Meydanı ve Dikilitaşlar* adlı çalışmasında Doğuluları mekan içerisinde silüetler biçiminde, belki de ölçek olarak, kullanması çağdaşı Du Camp'ın Mısır fotoğrafları ile benzerliklerini göstermekle beraber, yine aynı yıla ait *III. Ahmet Çeşmesi Önünde Satıcılar ve Halk Tipleri* adlı fotoğrafı mekan içerisinde insan ögesinin kullanımını örneklemektedir. Robertson'un mekan ve

mekanla ilişkili öğeler olarak Doğuluları kullanması Du Camp'ın ve çağdaşlarının temsillerine kıyasla Batılı oryantalist uzlaşımın da izini taşımaktadır. Du Camp, çağdaşları olan Auguste Salzman ya da Francis Firth'in Yakınoğu temsilleri oryantalist görsel deneyimin kültürel alışkanlıklarında kırılmalara yol açarken, Robertson'un 1850'li yıllardaki çalışmaları Gérôme ve Fromentin gibi gerçekçi ressamların Doğu temsilleri ile benzerlik taşımaktadır.



**Resim 3.** Robertson, J. (1854). Obelisks in the Hippodrome Between Them is the Column of Twisted Serpents Which Supported the Tripod in the Temple of Delphos. Getty Research Institute Digital Collection

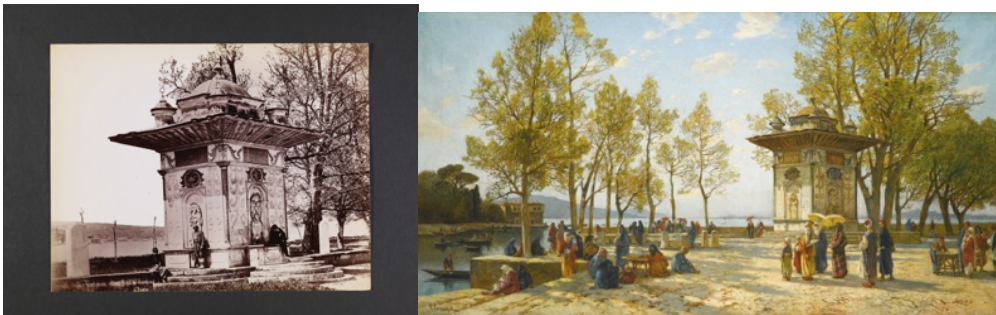
**Resim 4.** Robertson, J. (1855). *Imperial Gate of the Seraglio, view of the entrance of the Serail* (Aubenas & Lacarriere, 1999)

Frederick Bohrer, fotoğraflarda insan öğesinin yok olmasını ve bunun Batılı izleyiciler üzerindeki etkisini daha özgül bir örnek üzerinde tartışmaktadır. Bohrer'in özgül örneği 19. yüzyıl oryantalist deneyiminin gözde mekanlarından biri olan ve Haliç çevresinde bulunan Göksu'dur. 19. yüzyıl oryantalist edebiyatının, resminin ve fotoğrafının İstanbul'un tatlı suları olarak adlandırdıkları sayfiye mekanı, Batılıların Doğu'nun tiplerini, geleneksel ve kültürel etkinliklerini gözlemleyebilecekleri kamusal mekan olarak ön plana çıkmaktadır. Théophile Gauthier'in *Constantinople: İstanbul en 1852 (1852 yılında İstanbul)* adlı kitabında betimlenen mekan, çağdaşı Alberto Passini ve Herman David Salomon Corrodi gibi oryantalist ressamlar tarafından defalarca resmedilmiş ve Batılı ve yerel fotoğrafçılar tarafından bir ilgi merkezi olarak fotoğraflanmıştır. Bohrer, genel anlamda bu temsillerin altında yatan egzotizmi sorgulamaktadır. Ona göre, fotoğrafçı Doğu temsiline hâkim olan resim ve yazı geleneğinin etkisi altındaki aynı izler kitleye hitap etmektedir. Bu nedenle fotoğrafçının temsilleri, değişmez konu tercihleri etrafında sabitlenmiştir. Bohrer bu iddiasını desteklemek amacıyla,

Osmanlı fotoğrafçısı Pascal Sebah'ın Küçük Sular mekanındaki bir fotoğrafını örnek vermektedir:

Burada, tartışmasız bir biçimde tanımlanabilen ama radikal olarak farklı bir mekanın görüntüsünü buluruz. Bu fotoğraf mekanın ana fiziksel ögesi olan kiosk [sic] çevresinde merkezileştirilmiştir. Fotoğraf Wittmer ve Gautier gibi seyyahları onaylamakla beraber, hem kioskun kendisi hem de ortamı ile ilgili sayısız detay hakkındaki tanımlarını da doğrular (Bohrer, 2005, s.130).

Ancak, Bohrer fotoğrafın, yüklendiği bu pozitif yükümlülüğe rağmen, özel olarak Tatlısu'yu genel anlamda da Doğu'nun mekanını kökten bir biçimde dönüştürdüğünü de iddia etmektedir. Akıllıca düşünülmüş olmakla birlikte, fotoğraf, yazarın ya da ressamın asla ulaşamayacağı reddedilemez bir gerçekliği de izleyicisine sunmaktadır. Ancak, bu durum ona göre fotoğrafın yarattığı şok etkisidir. Fotoğrafı önceleyen edebi ya da resimsi temsillerden farklı olarak burada Doğu'nun mekanını içeren temsil boş ve tekdüze bir mekana dönüşmüştür. Burada kioskun kendisi, kendisi dışında hiçbir şeyi harekete geçirmek için kullanılmamaktadır; kiosk daha çok görüntünün merkezinde, fotoğrafçının önünde duran birkaç uyuşuk yerlinin arkasında ilgisiz bir biçimde yükselmektedir (130). Bohrer'in bu iddiası, Sebah'ın 1870 yılına ait fotoğrafı, çağdaşı Corrodi gibi benzer bir mekanı tema olarak seçen ressamın eserleri ile karşılaştırıldığında doğruluk taşımaktadır. Corrodi'nin *Fontana delle acque dolci dell'Asia, sul Bosforo* [Boğazın Üzerinde Asya'nın Tatlısuları] adlı resmi aynı mekanı yaşamsallığı ile temsil etmektedir. Kadın ve erkekten oluşan topluluk tüm Doğu'ya özgü görünümüleri içerisinde anıtsal bir biçimde konumlandırılmış çeşme çevresinde gündelik yaşamlarına devam etmektedir.



**Resim 5.** Sébah, P. J. (1880). *Fontaine des Eaux douces d'Asie*. Getty Research Institute Digital Collection.



**Resim 6.** Corrodi H.D.S. (belirtilmemiş), *a fontana delle acque dolci dell'Asia, sul Bosforo*, özel koleksiyon.

Sebah ile karşılaştırıldığında Corrodi'nin temsilinde mekan yaşamsallıkla birliktedir ve bunun daha ötesinde mekanın Doğu'ya ait olduğunu imlemek gibi bir işlevi de taşımaktadır. Bu bağlamda Bohrer'in örneklediği, Sebah'ın *Fontaine des Eaux douces d'Asie* [Asya'nın Tatlısuları Çeşmesi] fotoğrafı çağdaşı olan örnekle kıyaslandığında, Sebah'ın fotoğrafı salt yaşamsallık açısından değil aynı zamanda cinsiyetin temsili açısından da Gérôme ya da Fromentin'in resimleri ve Gautier gibi seyyahlar tarafından betimlenen uzamdan farklılıklar taşımaktadır. Pitoresk ya da edebi temsillerde kadının sosyal yaşamdaki yeri ve önemi kimi zaman idealize edilse de Sebah ve çağdaşı olan fotoğrafik temsillerde, uzam içerisinde kadının varlığı neredeyse hiç temsil edilmemektedir. Corrodi'nin resminde kadın ve erkeklerden oluşan bir sayfiye yerindeki ekonomik etkinliği sembolize eden resminde, kalabalığın büyük çoğunluğunun kadınlardan oluştuğunu görmemiz mümkündür. Resimde yer alan erkek topluluk zanaatçı ya da asker olarak karşımıza çıkmakta ve kadınlar yüzleri peçelerle örtülü olsa da ekonomik faaliyet içerisinde gündelik hayatta yerlerini almaktadırlar. Fotoğraf makinesinin eşsiz gerçekçiliği ve Doğu'nun arkasında yatanı bilmeye yönelten gücü, mekan ile ilgili önceden oluşturulmuş kimliğin kırılmasına yol açmaktadır. Bohrer, Batı'nın Doğu'ya bakışındaki geleneksel eğilimde gerçekleşen sapmanın salt aracın doğasında yer alan özelliklerle değil aynı zamanda fotoğrafçının kültürel kimliğiyle ilişki içerisinde olduğunu iddia etmektedir (131). Bohrer'in örnek olarak verdiği Pascal Sebah çağının önde gelen Osmanlı fotoğrafçılarından. Sebah bu başarısını, Batılı ve az sayıda Osmanlı müşterisi için, Osmanlı halkı ve yaşam mekanları ile ilgili geniş bir fotoğrafik repertuar hazırlaması ile yakalamıştır. Bu bağlamda, Sebah'ın konu seçimi, benzer görüntülere yönelen batının ilgisine cevap vermek üzere kurgulanmıştır.



**Resim 7.** Du Camp, Maxime (1850). Abu Simbel. Robert O. Dougan Collection

Sebah'ın çağdaşları olan Du Camp ve Robertson gibi çağdaş fotoğrafçıların çağın yaygın fotoğrafik temsil eğiliminin etkisinde oldukları tartışılmazdır. Doğu coğrafyası temsiline hâkim olan *Description* esinli arkeolojik ve etnografik temsillerin ustaca yenilenmesi ile birlikte, Du Camp ve Taynard daha genel anlamda fotoğrafik temsil ile ilgili çağdaş entelektüel iklimden de etkilenmektedirler. Fotoğrafik temsile yüklenen entelektüel işlevler çağın deneye dayalı bilimsel geleneğinin etkisindedir. Öncelikle, *Description* ile sınırları çizilen Doğu'yla ilgili arkeolojik betimlemelerin kusursuz replikalara dönüştürülmesinin fotoğrafik araç dolayımıyla gerçekleşeceği düşüncesinin kurduğu öngörü, ikinci olarak fotoğrafik aracın oluşturduğu gerçekliğin çağdaş gerçekçilik düşüncesi içerisinde meşruiyet kazanması, son olarak da resim gibi oryantalist temsillerin metaforik temsilleriyle kıyaslandığında fotoğrafın bilme ve bilgiye sahip olma açısından kesinliği bu entelektüel iklimi oluşturmuştur. Graham-Brown'a göre, fotoğrafın 19. yüzyılın ikinci yarısındaki başarısının kaynağı, fotoğrafik gerçeklikle ilgili gözlem sürecindeki insan gözünün zayıflıklarının yerini alabilecek dokümanter form kavramının çağın pozitivist eğilimi ile tamamen örtüşmesinde aranmalıdır (Graham-Brown, 1988, s.1). Bilim ve teknolojideki hızlı değişim, keşif ve kolonizasyonun eş zamanlı gelişimi de ilk dönem fotoğrafçılarına bu entelektüel eğilimi deneyimleme olanağı sağlamıştır. Graham-Brown'un işaret ettiği anlamda fotoğraf-gerçeklik ve fotoğraf-pozitivizm ikilikleri 19. yüzyılın fotoğrafla ilgili metinlerinde sıklıkla tekrar edilmektedir.

Arago tarafından 1839 yılında yapılan ünlü konuşma ve bir yıl sonra fotoğraf aracının mucitlerinden Henri-Fox Talbot'un *Pencil of The Nature (Doğa'nın Kalem)* adlı kitabı fotoğrafa atfedilen bilimsellik iddiasını kurumsallaştıran ilk örnekler olmuş ve yüz yılın sonuna kadar sürecek olan ikiliklerin temelini atmışlardır. Fotoğrafın belgeci biçiminin Du Camp başta olmak üzere, Henry Emerson'un natüralist fotoğraf eğiliminde, yüz yılın sonlarına doğru da Jacob Riis ve Lewis Hine'in sosyal belgeci eğilimi örneklerinde sıklıkla kullanılması, çağın bu anlamda fotoğraf geleneğine eğilimini yansıtmaktadır. Alan Sekula'ya göre ise fotoğraf ve belgeci form arasında kurulan bu ilişki burjuva bilimi ve burjuva sanatı arasında konumlandırılan fotoğraf tanımı ile ilgilidir. Ona göre burjuva bilimi varlıkların gerçekliğine, dünyayı olguların pozitif birliğine ve bilinen, elde edilebilen nesnelere takımyıldızına indirgemeye yönelirken; burjuva sanatı ise, bilimin hizmetinde tarihsel bir misyonu yerine getirerek, farazi olmaksızın gerçeğin peşinde olmaya yönelmiştir (Sekula, 1982, s. 86).

Sekula'nın iddia ettiği anlamda burjuva sanatının gerçekliğe olan ilgisi, oryantalist resim örneğinde de yinelenen gerçekçi akımları tetikleyen, Gérôme ya da Fromentin örneklerinde de görülen gerçek Doğu temsillerine yönelinen bir dönemin sınırlarını oluşturmuştur. Çağın gerçeklik anlayışı açısından oryantalist temsil biçimleri bulunmaz bir kaynak olmuştur. Mieke Bal, gerçeklik eğilimleri ve sanat arasındaki ilişkiyi tartıştığı çalışmasında, gerçeklik eğilimlerinin sanatın ilerlemesinin önünü açtığını iddia ederken bunu oryantalist sanat bağlamında tanımlamaktadır. Ona göre oryantalist temsillerdeki gerçeklik tanımı, kolonyalizmin formları olarak etnografi, antik eserlerini toplama ve epistemolojik bir durum olarak, yüksek sanat deneyimi içerisindeki bilginin kuşatışını tekzip etmektir (Bal, 1993:389). Bu bağlamda, oryantalizmin içinde yer aldığı görsel kültür, akla ve görüntüye dair değişmeceli yapıların yerini almak üzere bu dönemde bilimde etkin olan görsel pozitivizmden yararlanmaktadır.

### Sonuç

Du Camp, Salzman ve Taynard'ın 1850'li yıllarda yaptıkları çalışmalarda, ticari olan turistik fotoğrafik görüntülerin yaygınlaşmasının öncesinde yer alan, fotoğrafın ampirik işlevlerini öne çıkartan bir temsil biçimi dönemleştirilmektedir. Ticari fotoğrafların 19. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşması ile birlikte, *Description* esinindeki Doğu temsilleri tam olarak gözden düşmese de, yerini etnik kimliklerin de temsilini içeren daha geniş bir temsil deneyimine bırakmıştır. Coğrafi temsillerde, nüfussuzlaştırma daha az kullanılmaya başlanmış, yerel halk uzamın temel öğeleri olarak fotoğrafik temsillerde yer almaya başlamıştır. Ancak, Julia Ballerini, Maxime Du Camp ve çağdaşı olan seyyah fotoğrafçıların temsillerindeki nüfussuzlaştırmanın salt ampirik bir eğilimle değil daha geniş bir bağlamda ele alınabilecek

kültürel bir hipokondri ile ilişkili olduğunu iddia etmektedir (Ballerini, 2002, s. 30). Ona göre kültürel hipokondri bu bağlamda bir kültürün yok oluşu ve dağılması olasılığı üzerindeki aşırı endişe ile ilgilidir. Bu tarz bir hipokondri, Maxime Du Camp'ın da deneyimlediği, 1848 devrimi ile de onaylanan ve vurgulanan, Fransız medeniyeti üzerindeki egemen ve yaygın istikrarsızlık söyleminden beslenmektedir. Bu dönemdeki sosyal, politik ve üretim süreçlerindeki değişimlerin hızı, Du Camp gibi entelektüel üst sınıf burjuvanın, geçmiş ve bugün arasındaki mantıksal gelişim zincirini oluşturmasında en büyük engel olmuştur. Ballerini'ye göre, Du Camp'ın Mısır temsillerinde bu hipokondri iki temel paranoya üzerinde paralellik göstermektedir. Bunlardan ilki her aşamada semptomatik benzerliklere rastlamak, ikincisi ise Doğu'ya özgü bu çözümlenin yaygınlaşmasıdır (s. 31). Mısır'ın geçmişi ve kalıntılara dönüşen antik Mısır anıtları ele alınarak yapılan bir karşılaştırma, çağdaş Fransa'nın da benzer bir çözümlenin eşiğinde olduğunu ve antik örneği ile paralellik gösteren parçalanma semptomları taşıdığını işaret etmektedir.

Seyyah fotoğrafçının sınıfsal, ampirik ya da kültürel tutumlarına dayalı temsillere yönelmesinin altında yatan sosyal ve kültürel evreni, aynı zamanda pozitivist bir esin ya da Ballerini'nin iddia ettiği kültürel hipokondriden daha ötede bir kaynağı da gündeme getirmektedir. Walter Benjamin'in iddiasına göre bu kaynak tarih ve fotoğrafın yönelimi ile gerçekleşen bir süreçtir. Ona göre, fotoğrafın oluşturduğu özgün yapının kopyası, onu aslı için asla düşünülemez konulara getirir ve bu da yapının izleyiciye ulaşmasını sağlar. Ancak, Benjamin'e göre bu süreç yapının lehine gelişen bu denli naif bir süreç değildir:

Sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konuların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve buradalık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir. Gerçi bu durum yalnızca sanat yapıtı için değil, filmde izleyicinin önünden geçen bir manzara için de söz konusudur; gelgelelim bu olay sanatın nesnelere var olan, doğanın nesnelere rastlanması olanaksız ölçüde duyarlı bir çekirdeği zedeler. Bu çekirdek sanat yapıtının hakikiliğidir. Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değil, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütünüdür. Tarihsel tanıklık maddi varlığından temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağını kesen yeniden-üretim, ikincinin yani tarihsel tanıklık ögesinin sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren bu ögedir hiç

kuşkusuz, ancak tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir (Benjamin, 2004, s. 54–55).

Eduardo Cadava, Benjamin'in tarihsel düşüncenin salt düşüncelerin akışını değil onların elde edilmesini de içerdiği ve fotoğrafın tarihi anlamada aracı olabileceği düşüncesini aktararak, fotoğrafın tarihin akışını devinimsizleştirecek, imgeyi bağlamından çıkartacak ve kopartacak bir süreç olduğunu savunmasına dikkat çeker. Bu bağlamda fotoğrafik imge tarihi devinimsizleştirdiği gibi gerçek dünya algımızı, kendi devinimi ile kökten bir biçimde dönüştürmektedir. Fotoğrafik imge, gerçeklik kavrayışımızı sağlar görünmekle birlikte, temsil edilen hali hazırda uzaklaşmış gerçeklikten bizi daha da uzaklaştırır. Onun -insanlar ve uzamlar ya da insanlar ve olaylar arasındaki mesafeyi indirgeyen- mesafenin üstesinden gelme iddiası daha büyük bir mesafenin oluşmasını olanaklı kılar (Cadava, 1997, s. xxiv). Daha yalın bir tanımla, araç tarafından üretilen bu olgu, anlamını aldığı bağlamdan kopmakla kalmaz aynı zamanda bizi olgunun yeniden üretimine yakınlaştırır. Cadava ise söz konusu mesafenin bir imgeye ya da onun yeniden üretimine dönüştüğünü iddia etmektedir. 19. yüzyılda Doğu coğrafyasını betimleyen fotoğrafik görüntülerin Batı kamusal alanına yayılması ve buna bağlı olarak Doğu coğrafyasına ve tarihine dair eserlerin yeniden üretilmesi görece olarak Batı-Doğu arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmış ancak, bu mesafenin yerine Doğu uzamının statik temsillerini yerleştirmiştir.

**Kaynakça**

- Ackerman, G. M. (1997). *Jean-Léon Gérôme: his life, his work*. Paris: ACR Editions.
- Arago, F.(1981). Report. *Classic Essays on Photography* içinde. (ed.). A. Trachtenber (s. 15-26). New York: Leetes Island Boks.
- Aubenas, S., & Lacarrière Jacques. (1999). *Voyage en Orient*. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Bal, M. (1993). His master's eye. *Modernity and The Hegemony of Vision* içinde. (ed). D. M . Levin. (s.379-403), Berkeley: University of California Press,
- Ballerini, J. (2004). Rewriting the Nubian figure in the photograph: Maxime Du Camp's cultural hypochondria, *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race And Place* içinde, (ed.) E. M.Hight, G. D. Sampson. (s. 30-50). New York: Routledge.
- Benjamin, W. (2004), Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. *Pasajlar* içinde. (çev.) A. Cemal. (s.50-86)., İstanbul: Yapı Kredi.
- Berger, J. (1995). *O Ana Adanmış*. İstanbul. Metis.
- Bohrer, F. N. (2005.). The sweet Waters of Asia: Representing Difference/Differencing Representation in Nineteenth-Century Istanbul. *Edges of empire*, içinde. (ed.) J. Hackford Jones & M.Roberts. Madlen: Blackwell
- Cadava, E. (1997). *Words of Light: Thesis on the Photography of History*, Chichester: Princeton University Press.
- Clifford, J. (2002). The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri* (çev.). E. Daldeniz)., İstanbul: Metis.
- Graham-Brown, S. (1988). Images of Woman: The Portrayal of Woman in Photography of the Middle East 1860-1950. New York: Columbia University Press
- Gregory, D., (2003). Colonial emperors of the gaze: Photographic practices and productions of space in Egypt, 1839–1914. *Picturing The Place: Photography and the Geographical Imagination* içinde. (ed.) J. M. Schwartz & James R.Ryan. (s. 195-225). New York: I.B. Tauris,
- Hamdi, O., de Launay, M. (1873) *Les costumes populaires de la Turquie en 1873 Ouvrage Public*, İstanbul: Imprimerie Du Levant Times.

- Nochlin, L. (2019). *Politics of Vision: essays on nineteenth-century art and society*. S.l.: Routledge.
- Özveren, E. (2000). *Akdeniz’de bir Doğu*, Ankara: Dost.
- Öztuncay, B. (2003). *Dersaadet’in fotoğraçları: 19.yüzyıl İstanbulunda fotoğraf, öncüler, stüdyolar, sanatçılar*. İstanbul:Aygaz
- Perez, N. N. (1988). *Focus East: early photography in the Near East 1839-1885*. New York: Harry N. Abrams.
- Said, E. W.(2004). *Kültür ve emperyalizm: Kapsamlı bir düşünsel ve siyasal sorgulama çalışması*, İstanbul: Hil Yayınları
- Sekula, A. (1988). On the invention of photographic meaning. *Thinking photography* içinde.. (ed.) V. Burgin. (s. 84–109). New York: Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (1998). *Fotoğraf Üzerine*. (çev.). R. Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Tagg, J. (2007). *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Yeğenoğlu, M. (2004). *Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul: Metis.
- Young, R. J. C. (1995). *Colonial desire: Hybridity in theory, culture and race*. London: Routledge.