

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
FOTOĞRAF PROGRAMI

BELGESEL FOTOĞRAF ESTETİĞİNDE BİR ALT TÜR
OLARAK
KİŞİSEL ANLATILAR
(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
20096087 Cem ERSAVCI

Danışmanlar:
Yrd. Doç. Çetin ERGAND
Yrd. Doç. Dr. N. Gamze TOKSOY

İstanbul - 2011

Cem ERSAVCI tarafından hazırlanan **Belgesel Fotoğraf Estetiğinde Bir Alt Tür Olarak Kişisel Anlatılar** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 17 / 06 / 2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Nihal KAFALI

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Ergün TURAN (M.Ü.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin ERGAND (Danışman)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.N.Gamze TOKSOY (II.Danışman)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Seçkin TERCAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	V
1. GİRİŞ	1
2. BELGESEL FOTOĞRAF	3
2.1. Tanımlar	3
2.2. Bir Disiplin Olarak Belgesel Fotoğraf	4
2.3. Reformun Peşinde Fotoğrafçılar	6
3. BELGESEL FOTOĞRAFIN ALTIN YILLARI	13
3.1. Belgeselin Öngörülemeyen Etkisi: Tarım Güvenlik Örgütü (FSA).....	15
3.2. Toplumsal Çalkantıların İçinde Hümanizm Perspektifi	16
3.2.1. Magnum Ajansı	17
3.2.2. İnsanlık Ailesi: “Family of Man” Sergisi	19
3.2.3. Estetik Mükemmelliğe Doğru: Sebastiao Salgado	22
4. BAŞKA TÜR BİR BELGESELE DOĞRU	28
4.1. Fotoğrafçının Görünür Olması	28
4.2. Amerika’ya Özel Bir Bakış: Robert Frank	29
4.3. Yeni Belge’selciler	31
4.3.1. Sokaklardaki Öznellik	33
4.3.2. Diane Arbus ve Fotoğrafçının Konusuyla Özdeşleşmesi.....	36
4.4. İçeriden Belgesel	41

4.4.1. Kendi Yıkımına İlerleyen Gençliğe İçeriden Bir Bakış	42
4.4.2. Nan'ın Ailesi: Family Of "Nan"	46
4.4.3. Fotoğrafçı Olarak Kendi Hayatını Görünür Kılmak	50
4.4.4. Özel Alanın Genişlemesi mi Yoksa Röntgencilik mi?	52
4.4.5. Özel Alanın Nesneleşmesi	55
5. SONUÇ	57
6. KAYNAKLAR	58
7. ÖZGEÇMİŞ	61

ÖNSÖZ

Belgesel fotoğraf, yaklaşık yüz yılı kapsayan serüveni içinde birçok farklı toplumsal olayı kamuoyunun ilgisine sunmuş ve tarihe kayıt düşmüştür. Fotoğrafçılar dönemlerin toplumsal, politik ve ekonomik içerimlerini gösteren farklı durumları yansıtırken, farklı biçimler ve tarzlar denemiştir. Bu çalışma belgesel fotoğrafa belirli temalar ekseninde yaklaşmaya, süreç içinde öne çıkan teorik tartışmalara yer vermeye ve yaygın olarak ele alınan ve tekrar edilen retorik dışında bir bölüme odaklanmaya çalışmaktadır. Genel olarak fotoğraf alanının teorik üretimden ve eleştirel düşünceden yeterince faydalanamadığı varsayımından hareketle bu ortama katkıda bulunmayı amaçlar. Bu alandaki Türkçe kaynakların sınırlılığı göz önünde bulundurulduğunda bu ihtiyaç daha belirgin hale gelmektedir.

Belgesel fotoğrafla ilgilenen genç bir fotoğrafçı olarak, bu çalışmayı, az da olsa deneyimlerim, daha çok da geçmişten bugüne fotoğraf karelerine hayatın her tür biçimini, bilgisini, duygusunu sığdırmaya çalışan bu alanın yenilikçi, üretken, özverili fotoğrafçılarına dönük araştırmalarım meydana getirmiştir. Belirtmem gerekir ki bu süreç bir biçimin, kişinin veya tarzın savunusu ve doğrulanmasından ziyade, temel doğru kabul edilen savların sorgulandığı ve kişisel ikilemlerin de buna eşlik ettiği bir şekilde geçmiştir.

Bu çalışmanın oluşmasında, ayırdığı vakit, gösterdiği anlayış ve ufuk açıcı yönlendirmeleri için Yrd. Doç. Dr. Gamze TOKSOY'a, danışmanım Yrd. Doç. Çetin ERGAND'a, kafa karışıklıklarımı sadeleştirmem konusunda yardımcı olan ve engin bilgilerini paylaşmaktan çekinmeyen Öğretim Görevlisi Ezgi BAKÇAY ÇOLAK'a, daimi manevi desteğinin yanında bu süreçte maddi desteğini de esirgemeyen annem Hilal AKTOPUK'a ve hayatı daha güzel kılan Elif ÇOPUROĞLU'na teşekkür ederim.

ÖZET

Bu tezin temel amacı belgesel fotoğrafa eleştirel bir gözle bakmak, onun içindeki belirli bir alt tür/tarz üzerinden belgesel fotoğrafın, değişim halindeki içerik, biçim ve toplumsal işlevine dair tartışmalara yer vermek ve dönemin toplumsal, politik, ekonomik ve teknolojik yapısından nasıl etkilendiğini araştırmaktır. Bu bağlam içinde tezin ağırlık noktasını kişisel hikayeler üreten belgesel fotoğrafçılar oluşturmaktadır.

Birinci bölümü belgesel fotoğrafın doğuşu, türünün ilk örnekleri ve dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel atmosferinin yansımaları oluşturmaktadır. Bu bağlamda 19. yüzyıl sonu Amerika'sının belgesel fotoğrafın çıkışı açısından kritik bir önemi vardır. Belgesel fotoğrafın bu dönemde üstlendiği işlevler onun kimliğini oluşturmak anlamında gelecek dönemler için de referans olmuştur. İkinci bölümde 20. yüzyılın ilk yarısında dünyanın içinden geçtiği çatışmalı ve çalkantılı ortamda belgesel fotoğrafın tanıklığı ve belgesel fotoğrafı etkileyen bir tür olarak foto-jurnalizmin gelişimi incelenmiştir. Ortaya çıkan yeni tekniklerin, mecraların ve toplumsal ihtiyaçların sonucu olarak tabanı genişlemiş ve etkinliğini arttırmıştır. Ayrıca belgesel fotoğraf büyük trajedilerde insanlığın ortak vicdanı olarak tarihe kayıtlar düşmüş ve bu eğilimleri içeren hümanist bir yaklaşım hakim olmuştur. Genişleyen işlevleri, yaygınlığı ve kamusal alandaki görünürlüğü sonucu belgesel fotoğraf eleştirilenlerin incelemelerine konu olmuştur. Bu eleştiriler tarihsel ve güncel örnekleriyle birlikte incelenmiştir. Batı merkezlerinde, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren değişen toplumsal ve kültürel yapının, belgesel fotoğrafçılar üzerine yansımaları ve ortaya çıkan yeni yönelimler üçüncü bölümde incelenmiştir. Fotoğrafçının tavrında yaşanan farklılıklar alışlagelmiş belgesel fotoğraf uygulamalarında köklü değişimlere sebep olmuştur. Büyük anlatılar oluşturma ve insanlığın vicdanını yansıtmaya misyonlarının yerini dünyayı öznel bir perspektiften görüntüleme, alt kültür hikayeleri veya kişisel deneyimler aktarma gibi eğilimler almıştır. Ağırlık kazanarak devam eden bu eğilim belgesel fotoğrafın içerik, biçim ve kamuya sunulduğu ortam bağlamında değişiklikler barındırmaktadır.

ANAHTAR KELİMELER : Belgesel Fotoğraf, Sokak Fotoğrafı, Doğrudan Fotoğraf, Nan Goldin, Diane Arbus, Sebastiao Salgado

SUMMARY

The main purpose of this thesis is to look at documentary photography with a critical eye, to make room for discussions about the changing content, form and the social function of documentary photography through a specific sub-genre/style while searching for how it has been informed by the social, economical and technological structure of the age.

First chapter is about the rise of documentary photography, its early examples and the social, political and the cultural atmosphere of the time. Late 19th century America has a crucial importance with regard to the rise of documentary photography. The functions that the documentary photography took on in this period has granted the genre its identity and made to be a reference for future periods. The second chapter sets out to analyze the documentary photography as a witness to a world of conflicts and unrest in the first half of 20th century and focuses on the development of photo-journalism as a genre affecting documentary photography. It has widened its base and increased its activity as a result of the appearance of new techniques, new media and the new needs of the society. Documentary photography has acted as the common conscience of humanity and registered the big tragedies in the world history, and along with these tendencies, has been directed by a general humanist approach. As a result of its increasing functions, prevalence and visibility in public sphere, documentary photography has been a subject of enquiry for the critics. These critiques are examined in this thesis with historical and current examples. Third chapter deals with the reflections of the social and cultural structure changing with the second half of the 20th century on documentary photographers and with the appearance of new orientations. The transformations in the attitudes of the photographers have caused dramatic changes in conventional documentary photography practices. The missions of building grand narratives and of reflecting the conscience of humanity has given way to tendencies such as viewing the world through a subjective perspective, telling sub-culture stories or personal experiences. These tendencies continuing to gain more importance over time contains within itself the changes in the documentary photography's content, form and the medium through which it is offered to the public.

KEYWORDS: Documentary Photography, Street Photography, Straight Photography, Nan Goldin, Diane Arbus, Sebastiao Salgado

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraflar	Sayfa No
Fotoğraf 2.1 Bayard Sokağı'nda bir apartman, 5 centlik yataklar, Jacob Riis, 1889.....	9
Fotoğraf 2.2 Carolina Pamuk Fabrikası, Lewis Hine,1908.....	10
Fotoğraf 3.1 Göçmen Anne, Dorothea Lange, 1936.....	16
Fotoğraf 3.2 Tomoko Uemura Banyo Yaparken, Eugene Smith, 1971.....	19
Fotoğraf 3.3. New York Modern Sanatlar Müzesi, Family Of Man sergisinden bir görüntü, 1955.....	21
Fotoğraf 3.4. Etiyopya, Sebastiao Salgado, 1984.....	25
Fotoğraf 3.5. Mali, Sebastiao Salgado, 1985.....	27
Fotoğraf 4.1. Amerikalılar çalışmasından, Robert Frank, 1955.....	31
Fotoğraf 4.2. Amerikan Lejyon Kongresi, Texas, Garry Winogrand, 1964.....	34
Fotoğraf 4.3. New York City, Lee Friedlander, 1966	36
Fotoğraf 4.4. Oturma Odasında Rus Cüce Arkadaşlar, New York City, Diane Arbus, 1963.....	39
Fotoğraf 4.5. Tulsa , Larry Clark , 1970.....	46
Fotoğraf 4.6. Nan ve Brian Yatakta, New York, Nan Goldin, 1983.....	50
Fotoğraf 4.7. Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan, New York, Nan Goldin, 1984.....	51

1. GİRİŞ

Fotoğrafın tarih sahnesine çıkışı, dinin toplumsal alandan geri çekilişi ve kapitalizmin yükselişiyle çakışır. Bu dönemde Tanrı'nın yargısının yerini bilim ve teknik, yani ilerleme düşüncesi alır. John Berger, tanıdığı olmadığı takdirde yokluğa karışacak olayları izleme ve bir adalet mekanizmasıyla unutulmalarını sağlama görevinin tarih boyunca çeşitli şekillerde Tanrı'yla ilişkilendirildiğini, ancak modern zamanlarda kapitalist dünyanın laikleşmesiyle birlikte açık kalan bu pozisyonun fotoğraf ile kapatılmaya çalışıldığını belirtir.¹ Bu şekilde fotoğraf "gerçek" in kendisi olarak algılanışındaki etik ününü 19. yüzyıldaki bu tarihsel andan almaktadır.

Fotoğrafın gerçekte olan otantik ilişkisi, her zaman için güncelliğini koruyan bir tartışmayı beraberinde getirir de, onu modernizmin başat aktörlerinden biri yapmaktan alıkoymaz. Objektifin bir göz olarak dünyayı yeniden kurduğu bakıştaki yenilikçi tavır geçtiğimiz yüzyılın başlarından itibaren, görme kültürünü büyük ölçüde etkilemiş ve yaşanmakta olan gerçekliğin temsillerini üretmiştir. Fotoğrafçının tarihsel olaylara tanıklığıyla birleşen bu bakış, dışarıya bakarken, bize kendi bakışını yansıtması, bu bakış açısında yatan öznelliğin vurgulanması doğrultusunda bir yaklaşım olarak ortaya çıkar. Bu eğilimdeki fotoğrafçının bakışında, konusu hakkında söylemek istediklerinin ipuçları vardır. Konu yani dışsal gerçeklik önemini korumakla birlikte, fotoğrafçının onu görüş biçimi önplandadır. Fotoğrafçının konusuyla bütünleştiği, dış dünyaya bakış açısından ziyade onunla kurduğu ilişkinin öne çıktığı yani bir anlamda konunun ortadan kalkıp fotoğrafçının görünür olduğu başka bir yaklaşımdan da söz edilebilir. Günümüze doğru ağırlık kazanan bu yönelimde, fotoğrafçılar kendi öznel gerçeklerini ve deneyimlerini aktarır. Çağımızda belgesel fotoğrafın öyküsü, büyük trajedilerin ortasında soğukkanlı bir gözlemci olmaktan küçük ve saklı dünyaların aktif bir katılımcısı olmasına kadar uzanan bir yelpazeyi kapsar ve bu çalışmanın konusunu oluşturur.

¹ BERGER John, **O Ana Adanmış**, çev. Yuldanur Salman, 74

Belgesel fotoğraf alanında belirli yaklaşımlar belirli dönemlerde yaygınlık kazanıp önplana çıkmışlardır. Ama aynı dönemde farklı tarzlar çakışabildiği gibi tarihsel açıdan başka bir dönemde yıldızı parlayan bir eğilimin birkaç kuşak sonra bile başarılı uygulayıcıları olabilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma tarihsel önemdeki olaylara kronolojik yaklaşıp da, genel olarak kronolojik bir sıralamayı değil, belgesel fotoğraf alanındaki farklı eğilimleri öne çıkartan temalar ekseninde kurgulanmıştır.

2. BELGESEL FOTOĞRAF

Bu bölümün konusunu belgesel fotoğrafa ilişkin temel tanımlar, belgesel fotoğrafın tarih sahnesine çıkışı ve türün ilk örnekleri, ayrıca içine doğduğu dönemin sosyal ekonomik ve siyasal koşulları oluşturmaktadır. Çalışma içerisinde sıklıkla kullanılacak olan terimleri açıklarken, onların sabit ve değişmez bir formüle dayanmadıklarını, tarihsel bağlam içinde ele alınıp adlandırıldıklarını ve daha çok pratik içinde şekillendiklerini belirtmem gerekir.

2.1. Tanımlar

Doğrudan fotoğraf (straight photography) terimi ilk defa 1904 yılında bir sergi eleştirisinde, eleştirmen Sadakichi Hartmann'ın fotoğrafçılara resimsel değil, daha düz ve doğrudan fotoğraf üretmeleri yönündeki tavsiyesiyle dile getirilmiştir. Sadakichi Hartmann, fotoğrafçılara seslenerek fotoğraflar aracılığıyla resim gibi görünmeyen görüntüler oluşturmalarını istemekteydi. Karanlık oda oyunlarından sakınılıp, fotoğraf makinesinin ve baskı işleminin temel unsurlarına yoğunlaşılmasını talep ediyordu. Doğrudan fotoğrafın büyük modernist geleneği Eugene Atget'nin hızla değişen Paris'in kent dokusunu gösteren fotoğrafları ile başlatılabilir ve uzun bir sürece yayılan sokak fotoğrafçılığını kapsar.

Doğrudan fotoğraf, belgesel fotoğraf ile özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında eşdeğer görülmüştür. Birbirleriyle kesişen ve iç içe geçebilen çok fazla örnek vardır. Belgesel fotoğraf da doğrudan fotoğraf gibi konusunu nesnel gerçeklikten alır ve onu manipüle etmeden aktarmaya dayanır. Dolayısıyla belgesel fotoğraf pratikleri doğrudan fotoğraf uygulamasını içerir. Belgeselin doğrudan fotoğraftan farkı, tek fotoğraftan oluşmamasıdır. Sosyal belgesel ise belgesel fotoğraf gibi fotoğrafçının nesnel gerçeklikle kurduğu dolaysız ilişkiye dayanmakla birlikte fotoğraflar aracılığıyla belirli bir sosyal duruma işaret eder ve fotoğrafçı eleştirel baktığı bu

durumun değiştirilmesine yönelik bir çabanın parçası olur. Tarihsel açıdan özgül bir dönemde ortaya çıkmış bu çalışmalar daha sonraları fotoğrafçının tavrı açısından benzer yaklaşımlarla sürdürülmüştür.

19. yüzyılın sonlarından itibaren belgesel fotoğraf türüne yakın sokak fotoğrafçılığı yapılıyor olsa da, belgesel kelimesi fotoğraftan önce sinema alanında kullanılmıştır. Terimi ilk kez İskoç teorisyen ve film yapımcısı John Grierson, 1926 yılında Robert J. Flaherty'nin *Moana* (1926) filmi üzerine yazdığı eleştiri yazısında kullanmıştır. (John Grierson belgeselin en başından beri "anti-estetik" bir hareket olduğunu savunur. Ama belgeselcilerin estetiği kullanmakta gösterdikleri hatırı sayılır kabiliyetin kafa karışıklığına sebep olduğunu söyler.)

Terimin fotoğraf alanındaki benzer kullanımını 1928'de Fransız tarihçi Oliver Lugon'un *Le Style Documentaire: D'August Sander'a Walker Evans, 1920-1945* adlı kitabında ve 1930'larda Amerika'da görülmüştür. Her ne kadar fotoğrafın başka kültürleri aktarmakta uygun bir araç olduğu başta antropologlar tarafından fark edilmiş ve 19. yüzyılın sonlarından itibaren bu amaçla kullanılmışsa da, çoğunlukla resimsel bir bakış açısıyla güzel görüntüleri dondurma yaklaşımı fotoğraf alanında daha çok rağbet görmüştür.

2.2. Bir Disiplin Olarak Belgesel Fotoğraf

19. yüzyıl fotoğrafçılarının bazıları kendi çalışmalarını belge şeklinde adlandırmışlardı ama aslında birçoğu kendilerinin belgesel fotoğrafçı sayılabileceği gerçeğinden habersizdi. Abigail Solomon-Godeau², 19. yüzyıl fotoğrafının neredeyse tamamının daha sonradan belgesel olarak tanımlanabilecek nitelikte olduğunu söyler. Çünkü geçmişten günümüze gelen, dünyanın kağıtlar üzerinde yeniden üretilmiş görüntüleri üzerine düşündüğümüzde genellikle fotoğrafın sanatsal öneminden çok kökeni üzerine dururuz. Bilmek istediklerimiz neyin ne zaman nerede çekildiği gibi

² PRICE Derrick, **Photography: A Critical Introduction**, Ed. Lizz Wells, 69

soruların yanıtlarıdır. Çünkü fotoğraf, en genel anlamıyla, toplumsal ve tarihsel bir kanıt³ niteliği taşır. Kişisel fotoğraflar bile görsel antropoloji açısından zengin kaynaklardır.

Eğer günümüze kadar gelen sayısız fotoğrafa belli bir belge niteliğiyle yaklaşabiliyorsak, belgesel fotoğrafın ayrımını nasıl yapabiliriz? Bir fotoğrafa bakıp yapısal özelliklerinden hareketle onu belgesel fotoğraf sınıfına dahil etmek mümkün müdür? Sadece biçime, tekniğe veya metoda bakarsak bu pek mümkün görünmemektedir. Çünkü, örneğin, belgesel ile doğrudan fotoğraf uygulaması biçimsel olarak birbirleriyle aynı özellikleri taşımaktadırlar. Doğrudan fotoğrafçılar da konularına müdahale etmeden, kurgu yapmadan ve baskıda fotoğraflarını değiştirmeden fotoğraf üretmektedirler.

Kimi tarihçiler ve sanat eleştirmenleri bu ayrımı netleştirmek adına bazı noktaları vurgularlar; Ohn Kare Becker' a göre :

“Belgesel tarzını belirleyen karakteristikler fotoğrafın yapımından kullanımına kadar bütün süreçlerle ilişkilidir. Değişmez olmasa da, bu karakteristikler bir referans olarak yapılan işi tanımlamaktadır. Belgesel geleneği; gazetecilik, sanat, eğitim, sosyoloji ve tarihi içeren bir gelenektir. Aslında, belgeselin birincil amacı güzel sanatlar ürünü olarak fotoğrafın ötesine geçmektir. Fotoğrafçılar izleyicilerin dikkatini kendi çalışmalarının konularına çekmek ve birçok durumda bir şey yapmayı ve toplumsal değişimin yolunu açmayı amaçlıyorlardı.”⁴

³ Fotoğrafa kanıt gibi iddialı bir görev yüklemek, özellikle fotoğraf ve gerçeklik arasındaki çetin tartışmalar dolayısıyla riskli bir durumdur. Ama teknik anlamda fotoğraf işleminin taşıdığı dolaysızlığın sonucu olarak ortaya çıkan temsili görüntüyü, toplumsal ve kültürel bir referans olarak alma söz konusu olduğunda, bu kelimenin aşırı kaçmayacağını düşünüyorum. Roland Barthes bu bakımdan fotoğrafı, “kodsuz” olarak tanımlamakta, Mary Price ise bunun yerine “Transkripsiyon” terimini kullanmaktadır.

⁴ Bkz.(2), OHRN Becker, 69 (Bu ve çevirmen adının belirtilmediği diğer alıntılarda çeviriler bana aittir.)

Şüphesiz ki tek bir fotoğrafın görsel özelliklerine bakarak belgesel olup olmadığına dair bir tespit yapmak mümkün değildir. Bir fotoğraf çalışmasını ancak bağlamına, uygulanmasına, yapısal formuna bakarak böyle bir tür içine oturtabiliriz. Belgesel fotoğraf bir tarzın ötesinde bağlamla ilişkili bir disiplindir. Bundan dolayı da belgeler toplamı olmaktan farklı bir anlam taşır. Belgelere, yani fotoğrafçının konusunu yansıttığı doğrudan görüntülere dayanır, ama onları belirli bir perspektif içinde sunar. Fotoğrafçının konusuna bakışı, onunla kurduğu ilişki, fotoğrafları üretme ve sunma biçimi bu bağlamın önemli öğeleridir.

2.3. Reformun Peşinde Fotoğrafçılar

Belgeselin, toplumsal ve kültürel sahneye çıkışına baktığımızda 19. yüzyıl sonlarına gideriz.

“Belgesel fotoğraf liberal duyarlılığın sosyal vicdanının görüntülere yansımasıdır. (Aslında kökleri sanat dışı bir yer olan polislerin fişleme ve kontrol kayıtlarındadır.)⁵ Bir üslup olarak belgesel fotoğraf ulus liberalizminin gelişim ikliminde ortaya çıkmış ve 20. yüzyılın başlarında Amerika’da ilerici dönemdeki reform hareketlerinde hazır bulunmuş ve II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni düzen Konsensüsüyle de solmaya başlamıştır.”⁶

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra belgeselin solmaya başladığı yönündeki iddiayı ileride değerlendirmek üzere bir kenara koyarak dönemin Amerika’sının sosyo-politik yapısına genel hatlarıyla değinebiliriz.

⁵ Sanat tarihçisi John Tagg’in, fotoğraf ve iktidar arasındaki ilişkiyi incelediği *The Burden of Representation* kitabında fotoğrafın belge-kanıt niteliğinin yükselmesini ve bu bağlamda belgesel fotoğrafın yükselişini demokratik burjuva devletinin ortaya çıkışına ve bu devletin şehir nüfusunu kayıt altına alma isteğine bağlıyor. Bu yaklaşıma destekleyen bir olay olarak Fransa’da 1871 Paris Komünü sırasında barikatlarda çekilen komüncülerin fotoğraflarının daha sonra polis yetkililerince delil olarak kullanılıp komüncülerin tutuklanmalarını sağlamasıdır.

⁶ ROSLER Martha, **The Photography Reader**, ed. Lizz Wells, 261

1890'lardan 1920'lere kadar olan süreç Amerika'da ilerici dönem şeklinde anılır ve toplumsal hareketlerin ve buna paralel olarak reformların yoğun olduğu bir dönemdir. İç Savaş'ın ardından yaşanan yüksek ivmeli sanayileşme ve şehirleşme, emek gücünü çiftliklerden ve kırsal alandan fabrikaların olduğu şehirlere çekmişti. 1880'de tarımsal alanlarda çalışan insan sayısı sanayidekilerin üç katıydı ama 1920'de bu oran eşitlenmişti.⁷ Dolayısıyla sanayileşme, şehirleşme büyük bir göç dalgasına sebep olmuştu. 1900'de, New York ve Chicago gibi şehirlerin dörtte üçünü göçmenler ve onların çocukları oluşturuyordu. Endüstriyel kapitalizmin yansıması olan, başta çalışma koşullarında kendini gösteren ve kent hayatında da, barınma ve yaşam koşullarında da görünür olan acımasız bir durum vardı. Bu koşullar sonucu rahatsızlık hisseden ve özellikle kentli orta sınıfların başını çekerek desteklediği politikalar sonucunda sosyal, politik, ekonomik ve ahlaki reformlar yapılmıştır. Daha saydam bir hükümet ve sağlıklı yerel yönetim taleplerinin yanı sıra eğitim, sağlık, finans, ulaşım gibi alanlardaki reformlar hız kazanmıştır. Kadınlara daha geniş çerçeveli oy hakkı da bu dönemde verilmiştir. Gelişmiş Avrupa'yı bir model olarak gören bu hareket toplumdaki zayıflığı gidermesi açısından bilimde, teknolojiye ve özellikle de eğitimde hızlı bir modernizasyonu savunmuştur. Yolsuzlukları, sosyal ve bürokratik skandalları ortaya çıkaran ve Başkan Roosevelt'in 1906'da yaptığı konuşmadan alıntılanan sözle "*muckraking*" adı verilen bir gazetecilik anlayışı da bu dönemin öne çıkan yanlarından biridir. Reformcu gazetecileri ve yazarları betimleyen bu söz toplumsal yapıdaki sorunları ifşa eden ve giderek yaygınlaşan bir tarzı betimler ve bu tarzı benimseyenlerin başında Jacob Riis gelir. Bu dönem, aynı zamanda, başta Doğu ve Güney Avrupa'dan olmak üzere çok sayıda ve genellikle vasıfsız işçi statüsünde göçmenin Amerika'ya akın ettiği bir dönemdir. Lewis Hine'in fotoğraf çalışmalarında yer bulacak olan göçmenler demir madenleri, kasaplar ve büyük yapıların inşa edildiği şehirlerde inşaat sektöründe ucuz işgücü orduları olarak iş aramışlardır.

⁷ HIRSCMAN Charles, MOGFORD Elizabeth, **Immigration and the American Industrial Revolution from 1880 to 1920**, 898

Jacob Riis (1849-1914), 1860'larda Danimarka'dan Amerika'ya göç etmiş ve polis muhabiri olarak *Tribune* ve *Evening Sun*'da çalışmıştır. Çalışırken New York'taki East Side varoşlarına yoğunlaşmıştır. O da kendinden önceki birçok yardımsever insan ve muhabir gibi yoksulluğun boyutlarını diğer insanlara anlatmak konusunda yetersizlik çekmiş, ama biçimsel, estetik ve teknik yetersizliklere rağmen oradaki sosyal koşulları anlatan bir dizi fotoğraf üretmiştir. Fotoğrafların geneli flaşla aydınlanmış yoksulluk taşan odaları göstermektedir. (Fotoğraf 2.1) Riis, belgesel fotoğraf anlayışının yeni oluşmaya başladığı bir dönemde çalışmış ve konularıyla işbirliği yapmayı ve onların hikâyeleri üzerinde durmayı vakit kaybı olarak görmüştür; fotoğrafladığı insanları yoksulluğun ve yoksunluğun örnekleri olarak göstermek niyetindedir. Yoksulluğun ve yoksunluğun doğasına ilişkin daha kapsamlı okumalar yapmak için Riis'in ardılı fotoğrafçılara bakmamız gerekir. Riis daha çok etnografik değeri yüksek hayat ve sosyal durum görselleri sunar. Fotoğrafı direkt olarak gazetecilik amacıyla birleştiren ilk kişi olması açısından önemlidir. Türünün ilk örneği olan *How The Other Half Lives* (Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor) 1890'da fotoğraflardan kopyalanarak üretilmiş çizimlerle birlikte basılmıştır.

“Rapor, ertesi gün Sağlık Bürosuna ulaştığında fazla bir etkisi olmamıştı –bu tip söze dökülmüş yazılar genelde pek sonuç vermiyor. Ama benim karanlık odadan getirdiğim negatifler sözcükleri güçlendirdi. Onlara itiraz yoktu ve ortada birçok örnek vardı. Ne mülk sahibinin protestosu, ne kiracının bahanesi kameranın umurunda değildi ve ben tatmin olmuştum.”⁸

Lewis Hine (1874-1940), Jacob Riis'in başlattığı geleneğin sürdürücüsü ve onu tarihsel bağlam içinde doruk noktasına taşıyan kişidir. Belgesel fotoğrafı (aslında Lewis Hine'in döneminde belirli bir belgesel fotoğraf tanımı yoktur, kendi yaptığı fotoğraf uygulamasını “sosyal fotoğraf” (social photography) diye adlandırmaktadır) toplumsal bir amaç için bu denli yalın kullanan ilk fotoğrafçıdır ve sonradan sosyal belgesel fotoğraf diye anılacak üslubun öncüsüdür. Özellikle göçmen çocukları ve gençleri ağır ve yıpratıcı emek süreçlerinde fotoğraflamıştır. Göçmenlere dair

⁸ Bkz.(1),RIIS, 78

önyargılara ve haksızlıklara karşı fotoğrafın faydalı bir araç olabileceğini düşünmüştür.



Fotoğraf 2.1 Jacob Riis, “Bayard Sokağı’nda bir apartman, 5 centlik yataklar”, (*Lodgers in a crowded Bayard Street tenement, five cents a spot*), 1889

İlk belgesel çalışması, 1904’te Ellis adasındaki göçmenler üzerinedir. Üç yıl sonra on yıl sürecek olan çocuk emeği konulu çalışmasına başlamıştır. Bu çalışmasını Ulusal Çocuk Emeği Komitesi için yapmıştır. Güney ve doğu bölgeleri başta olmak üzere, on binlerce mil kat ederek çocukların çalışma saatlerinin azaltılması ve çalışma koşullarının iyileştirilmesi için madenlerde, fabrikalarda, atölyelerde çalışan çocukların portrelerini çekmiştir. Günde on ila on dört saat arasında, haftada altı gün, güvencesiz çalışan, ucuz emek olarak görülen çocuklardır bunlar. Fotoğrafların genelinde büyük ölçekli makinelerin önünde sahipsiz, üzgün bakışlı, kirli yüzlü ve korunmasız çocuklar vardır. (Fotoğraf 2.2) Kendi fotoğraflarını “foto-yorumlamalar” (photo-interpretations) şeklinde de adlandırmıştır. Fotoğraflar *Human Documents* (İnsan Belgeleri) adıyla basılmış ve broşürlerde, dergilerde, kitaplarda sıkça yayınlanmış, ayrıca saydam gösterisi şeklinde gösterilmiş, sergileri yapılmış ve çocuk emeği ile ilgili resmi kurumların arşivlerinde yerini almıştır. Fotoğraflarını yönlendiren toplumsal fikirlerinin kökleri İlerici Hareket’te ve daha somut anlamda

John Dewey'de⁹ yatar. (Hine, Chicago Üniversitesinde Dewey'den dersler almıştır.)

Lewis Hine'in fotoğrafları kendisinden önce gelen Jacob Riis'in “*muckraking*” fotoğrafları ile ortak gibi görünür. Ama ikisinin yaklaşımını incelersek, Riis'in kendi hanesine yazılan birçok fotoğraf için fotoğrafçı tuttuğu ve fotoğraflarındaki insanlara sadece birer prototip gibi yaklaştığı bilinmektedir. Lewis Hine ise Ellis adasındaki ilk çalışmasından son önemli çalışması olan Empire State Building binasının inşasının fotoğraflanmasına kadar toplumsal bir bağlam içinde bireyi ön plana çıkarır.

Hine, modern sanat konusunda kültürlü ve bilgili biridir ve fotoğrafın estetiğine ve tekniğine hâkimliği, kullandığı dil ile söylemek istediği sözü yalınlıkla söylemeyi başarabilmesinde kendini gösterir. Hızlı sosyal dönüşümler içindeki bir dönemde önemli sorunlara işaret eder ve fotoğraflarıyla kamuoyuna sunduğu toplumsal sorunlara müdahil olur.



Fotoğraf 2.2 Lewis Wickes Hine, 1908, “Carolina Pamuk Fabrikası”, (*Carolina Cotton Mill*)

⁹ John Dewey (1859-1952), eğitim ve sosyal reformda düşüncelerinden esinlenen Amerikalı filozof ve reformcu bir eğitimci ve psikolog. Pragmatist düşünceye ve işlevci psikolojiye katkılarıyla da tanınır.

Belgesel fotoğrafın öncüleri olan Jacob Riis'in ve Lewis Hine'in fotoğraflarını reform için kullanmaları, fotoğrafçının toplumsal sahneye bakışından beklenen tarafsızlığın bir ilke olarak henüz doğmadığını göstermektedir. Martha Rosler'in da belirttiği gibi, belgesel fotoğrafla ilişkilendirilen tarafsızlık ve tarafsız gazetecilik miti, belgeselin toplumsal sorunları düzeltmek için müdahil olma misyonundan sonra ortaya çıkar. Bu sosyal misyon 20. yüzyılın ortalarına doğru haber dergiciliğinin yükselişle yayılan fotojurnalizm tarafından ikincil plana atılır. Günümüz belgesel fotoğrafçıları arasında saygın bir yere sahip Ken Light da bir meslek ve aynı zamanda bir tavır olarak belgesel fotoğrafı şöyle tanımlamaktadır:

“Ben, belgesel fotoğrafçılığı, merkezinde görüntü üreticisinin tutkulu ilgisinin yer aldığı, uzun süreli, derinlikli fotoğraf projeleri olarak tanımlamaya başladım. Bu bir tarz olduğu kadar görüntü üretme yöntemidir de. Gazeteciliğin tarafsız olma görüşünün dışında duran bir duygu ve ilgiye sahiptir. Bu ilgi hem fotografik hem de siyasal ve toplumsal olarak tanımlanmış bir ilgidir. Salt bir görsel gözlemci olarak değil partizanca bir duruş takınan fotoğrafçılar, öyküler anlatan fotoğraflarıyla bizleri insan ruhunun derinliklerini açığa çıkararak insanlığın içinde bulunduğu duruma yaklaştırırlar.”¹⁰

Öte yandan, belgesel fotoğrafın toplumsal sorunlara yakın bir ilgisi ve daha adil bir düzen için toplumu değiştirme talebi olsa da, tarihsel süreç içinde incelendiğinde, devrimci bir politikanın parçası olmaktan ziyade kapitalizmin kendini yenilediği dönemlerde yükselişe geçen bir sosyal işlev kazandığını görürüz.

Fotoğrafın doğduğu ve uygulamalarının yaygınlaştığı dönem, kapitalizmin gelişiminin en dinamik olduğu dönemdir ve Batıda büyük bir sanayi atılımı yaşanmaktadır. Jacob Riis ve Lewis Hine'in bu anlamda önemli çalışmaları olmuştur. Bunlara rağmen, emek dünyasına ve dünyayı değiştirmekte olan sanayiye ilişkin az sayıda görsel malzeme vardır. Bugüne kalan çalışmaların yetersizliğinin başlıca sebebi, fotoğraf alanına hakim olan “iyi fotoğraf” kıstaslarındaki genel eğilimlerdir. Örneğin, dönemin fotoğraf kulüpleri ve yarışmaları tarafından

¹⁰ LIGHT Ken, **Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine**, 14

belirlenen fotoğraf konuları genellikle “sokak karakterleri” veya “şehir esnafları” şeklindedir. Sanayi bölgeleri ve işçiler fotografik bir konu olarak görülmemektedir. Aslında yoksullar bir fotoğraf konusu olarak 1860’larda ve 1870’lerde de gündeme gelmiştir. Ama Oscar Gustav Rejlander ve Dr. Barnardo’nun çalışmalarında kullanılan yoksul çocuklar, belgesel amacı taşımak ve toplumsal bir duruma işaret etmek yerine, sanatsal bir yapıt oluşturmak üzere seçilmiş konular olmaktan ileri gitmez.

Sonuç olarak, belgesel fotoğraf, Amerikan İlericilik döneminde reformcu bir kimlikle bütünleşerek sosyal belgesel fotoğraf olarak ön plana çıkmış, 20. yüzyılın ilk yarısında ivme kazanarak yoluna devam etmiş, resimsel fotoğrafa tepki olarak doğan doğrudan fotoğrafla ve sokak fotoğrafçılığıyla etkileşerek güç kazanıp yaygınlaşmış ve basın sektöründeki gelişmelere paralel olarak toplumsal tabanını genişletmiştir.

3. BELGESEL FOTOĞRAFIN ALTIN YILLARI

20. yüzyılın ikinci yarısına doğru belgesel fotoğrafın gelişimi, tezimin bu kısmının odak noktasını oluşturmaktadır. Bu dönemdeki ekonomik bunalımlar, toplumsal çalkantılar ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda önemli projelerle kamuoyu oluşturmada görevler üstlenen belgesel fotoğrafa, dünyanın dört bir yanındaki haberlerle foto-jurnalizmin ilk elden tanıklığı eşlik etmiştir. Belgesel fotoğraf tarihinin en prestijli ajanslarından olan Magnum ajansı bu dönemde kurulmuştur. Ayrıca savaş sonrası yaygınlaşan insanlığın bir birlik olduğu ve ortak bir gelecek kurgusu olması gerektiği görüşü Edward Steichen tarafından organize edilen “İnsanlık Ailesi” (Family Of Man) (1955) sergisinde cisimleşmiştir. Bu konular üzerine durduktan sonra bölüm sonunda bu geleneğin sürdürücülerine örnek olarak Sebastiao Salgado incelenecektir.

John Grierson’un tanımlarından devam edersek, belgesel aynı zamanda toplumsal eğitim aracıydı; insanları ucuz eğlenceden kurtarıyor ve çalışmanın ve sosyal gözlemin rasyonel dünyasına çekiyordu. Modern toplumun bir parçası olmak için bilmemiz gereken sosyal düzen hakkında ilginç biçimler ve olgular sunuyordu. 1930’ların belgesel nosyonu, dünyanın karmaşık kodlardan bağımsız bir biçimde aktarılabilmesi için inancına dayanıyordu. Yorumlamayı reddedip, izleyiciye kanıtlar yani gerçekler sunuyordu. Bu anlayışın gelişmesinde foto-jurnalizmin fotoğraf dünyasında itibarını arttırarak yükselen bir tür olmasının payı vardır.

Belgesel fotoğraf ve foto-jurnalizm birbirleriyle bağlantılıdır ve çoğu durumda doğrudan fotoğraf pratikleri kendisini belgesel ya da fotojurnalizm kapsamı içine yerleştirmektedir. Ama adının da çağrıştırdığı gibi foto-jurnalizmin başka metinlere, olay hikâyelerine veya haberlerin görselleştirilmesine ihtiyacı vardır. “Haberler” denen olgu antikiteden beri vardır ama gazeteciliğin profesyonel bir meslek olarak ortaya çıkışı fotoğrafın doğuşuyla yakın zamanlı olmuştur. Modern basın, tarafsızlık ve doğruluk düsturuyla başta kültürlü kent nüfusuna bilgi taşıırken, haberlerin görselleştirilmiş grafiklerinden yararlanmıştır. 1880’lerden sonra basında fotoğraf

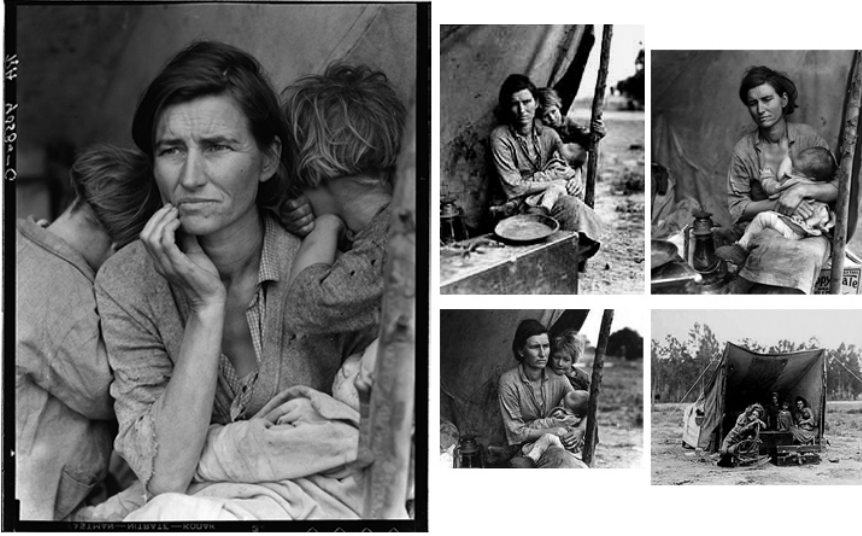
kullanımı teknik gelişmeler sonucunda mümkün olmuştur. Ayrıca 35mm hafif fotoğraf makinelerinin ortaya çıkışıyla insanların hayatlarına daha yakından bakmak mümkün olmuştur ve daha hareketli ve rahat kompozisyonlar yaygınlaşmıştır. 1925'te Leica, 1930'da ise biraz daha büyük çift objektifli Rolleiflex piyasaya çıkmıştır. Bu fotoğraf makinelerinin yaygınlık kazanmasıyla fotoğrafın estetik dili de değişmeye başlamış, mükemmeliyetten uzak tesadüfi kompozisyonlar veya netliğin ikinci plana atıldığı görüntüler yeni bir gerçeklik algısı oluşturmuştur.

Şüphesiz 1930'larda ortaya çıkan ateşli foto-jurnalizm dalgası kendisine sayfalarını açan dergilere çok şey borçludur. Dergiler, yalnızca iddialı fotoğrafçıların en önemli piyasası olmakla kalmamış, aynı zamanda fotografik görüntünün başlıca mecrası haline gelmiştir. Önceden sadece editörlerden, yazarlardan ve araştırmacılardan oluşan ekiplere fotoğrafçılar da katılmıştır. Amerika'da *Look* ve *Life*, Fransa'da *Vu*, İngiltere'de *Illustrated* ve *Picture Post* foto-jurnalizm hareketinin ürettiği foto-röportajlarla anılan başlıca dergilerdir. Almanya'da da bu tarz önemli dergiler ortaya çıkmakla birlikte Hitler'in güç kazanmasıyla kapanmış ve fotoğraf editörleriyle fotoğrafçılar başka ülkelere sürgüne gitmişlerdir. Bu dergilerle birlikte foto-röportaj tarzı, yani tek bir fotoğraftan ziyade bir hikâyeyi anlatan serilerden oluşan fotoğraf dizileri fotojurnalizme hâkim olmuştur. Bu tarzın simgesel ismi sayılabilecek Eugene Smith'in 1946-1952 yılları arasında *Life* dergisinde 50'den fazla foto-röportajı yayınlanmıştır.

Bu dergilerde fazlasıyla yer bularak foto-jurnalizme malzeme sağlayan iki büyük toplumsal olay, Amerika'daki Büyük Bunalım ve Avrupa'daki İspanya İç Savaşı olmuştur. Tarım Güvenlik Örgütü (FSA), bunalımın kırsal kesime yansımalarının belgelenmesi için hükümet tarafından finanse edilen bir proje gerçekleştirmiştir. Bu proje yüzyılın en önemli belgesel fotoğraf projelerinden biridir. İspanya İç Savaşı ise fotoğrafın yakın takibindeki ilk savaştır ve bu alanın hem öncüsü, hem de en meşhurlarından Robert Capa'nın Cumhuriyetçi askerinin vuruluşunu gösterdiği ünlü fotoğrafıyla anılmaktadır.

3.1. Belgeselin Öngörülemeyen Etkisi: Tarım Güvenlik Örgütü (FSA)

1935 yılında kurulan bu örgüt, Roosevelt'in Amerikan ekonomisini yeniden düze çıkartmak için kurdurduğu kurumlardan biridir. Genç bir sosyal bilimci olan Roy Stryker fotoğraf bölümünün başındadır ve asıl görevi tarımın durumu hakkındaki resmi raporları görselleştirmek, bunları destekleyecek güncel görüntüler sağlamaktır. Bu büyük ve kapsamlı proje zamanla dünyadaki devlet destekli belgesel projelerin en önemlisi haline geldi ve bu projede çalışan fotoğrafçılar, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn ve Marion Post Walcott usta fotoğrafçılar arasına girdi. Aslında ana amaç Amerika'yı işler halde göstermek, yani yerlerinden edilmiş yoksullardan ziyade çalışan işçi fotoğrafları çekmektir. Ama fotoğrafçılar yola çıktıktan sonra Washington'un taleplerinden uzaklaşıp beklenenden bir hayli farklı fotoğraflarla döndüler. Sonuç olarak bu proje Amerikan yaşantısına dair ciddi eleştiriler barındıran bir tablo sunar. En çok belge, güneybatılı çiftçiler ve onların toz bulutlarından kaçıp batıya doğru, göçmen tarım işçileri olarak California'nın meyve bahçelerine göç etmeleri üzerinedir. Bu insanlar Amerika'da Büyük Bunalım'ın simgesi olmuşlardır. FSA fotoğrafları bireyler ve aileleri üzerinedir ve birçoğunda bu insanlar yorgun, bitkin, usanmış ve korunmasız görünür. Bununla birlikte, birbirleriyle bağları güçlü bir biçimde vurgulanmıştır. En bilinen örneği Dorothea Lange'in anne ve çocukların umut ve belirsizlik kısırcısındaki ilişkisini gösteren ama diğer toplumsal ve politik göndermeleri yüzünden simgeleşen "Göçmen Anne" (Migrant Mother) (1936) fotoğrafıdır. (Fotoğraf 3.1) Öyle ki bu fotoğraf, tarihte en fazla reproduksiyonu yapılan fotoğraftır. Sadece fotoğrafçısıyla özdeşleşmekle kalmamış, 1930'ların belgeselini betimleyen temel fotoğraf olmuştur. İzleyiciler için belli bir tepki yaratmak amacıyla çekilen bu fotoğraflarda yoksulluğu açık bir şekilde okumak mümkündür. Evlerinden ve topraklarından kopup çadırda yaşayan aileler, yırtık pırtık giysilerle birkaç parça eşyalarını arabalarının üstüne istifleyip yollara koyulanlar, tozla kaplanmış tarlalar ve mülksüzleşmiş insanlar.



Fotoğraf 3.1.Dorothea Lange, “Göçmen Anne”, (*Migrant Mother*), 1936

3.2. Toplumsal Çalkantıların İçinde Hümanizm Perspektifi

Fotoğrafçılar, sivil kayıpların fazlalığıyla öne çıkan İspanya İç Savaşı'nda, kitlesel ölümlerin yaşandığı II. Dünya Savaşı'nda, yoksulluğun ve bitmeyen çatışmaların kışkıracı olduğu Üçüncü Dünya ülkelerinde ve adaletsizliğin fotoğraflarla simgeleştiği Vietnam Savaşı'nda etkin bir şekilde yer almıştır. İnsanlığın başından geçen en dramatik olayları yakından takip etmişlerdir. Bu süreç içinde belgesel fotoğrafa ve foto-jurnalizme zamanla onun yapısal özelliklerinden biri haline gelen dünyaya dönük hümanist bir bakış açısı yerleşmiştir. Bu bölümde bu bakış açısının yaygınlaşmasında önemli rol oynamış fotoğrafçıların merkezi olarak Magnum Ajansı'nı, bu ajans üyesi önemli bir fotoğrafçı olan Eugene Smith'i ve bir tema olarak ele alınan bu yaklaşımın güncel örneklerinden olan Sebastiao Salgado'yu inceleyeceğim.

3.2.1. Magnum Ajansı

Belgesel fotoğraf açısından tarihsel momentlerden biri de fotoğrafçılara bağımsızlık kazandıran ve mesleklerini daha saygın bir yere taşıyan Magnum ajansının kurulmasıdır.

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da liberal ahlak anlayışı meyvelerini vermeye başlamıştır. Evrensel İnsan Hakları Beyannamesi ve Soykırım Sözleşmesi 1948’de, Cenevre Sözleşmesi ise 1949’da kabul edilmiştir. Auschwitz ve Hiroşima’yı görmüş insanların hızlı bir şekilde yaraları sarma ve yenilenme çabası etkisini gösteriyordu. Savaş öncesinde Yahudi karşıtı histeriden kaçan Robert Capa ve Chim David Seymour kendilerini 1930’ların Paris’inde sekter olmayan kitlesele sol hareket içinde buldular. *Vu* ve benzeri dergilerde çalıştılar ve bu sayede dönemin yaygın “sol estetik” şekilciliğinden de korunmuş oldular. Savaşta Naziler tarafından hapsedilen ve kurtulmayı başaran Henri Cartier-Bresson ve savaşta fotoğrafçı olarak çalışan İngiliz George Rodger’ın yolları savaş sonrası Paris’te Capa ve David Seymour ile birleşti. Dünyanın en prestijli fotoğraf ajanslarından Magnum 1947’de bu ortamda Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour tarafından kuruldu ve son yarım yüzyıllık süreçte belgesel fotoğraf ve fotojurnalizm tarihi bu ajans üyesi fotoğrafçılar üzerinden şekillendi. İsmi bir şampanyadan alan ajansın serüveni aslında Capa ve Cartier-Bresson’da cisimleşen iki tarz arasındaki taraflaşmaların, rekabetin, çekişmelerin ve kesişmelerin serüvenidir. Capa’yı, Cumhuriyetçilerin gözünden baktığı İspanya İç Savaşı gibi savaşlar, büyük olaylar ateşler. Cartier-Bresson ise büyük caddelerde gezinen, gerçeküstücülüğün büyüsü altında ilginç anlar arayan bir avare gibidir. Magnum’un gücü, sanat ve gazetecilik arasında salınan bu değişken çizgide yatar. Ajansın ilk projesine “People are people the world over” (İnsan her yerde insandır) adı verildi. *Ladies’ Home Journal* dergisi için yapılan bu proje için ajans üyesi dört fotoğrafçı buldukları bölgedeki bir aileyi anlattılar. Sonrasında “X Jenerasyonu” isimli projede savaş sırasında büyüyen çocukları işlediler. “Magnum ajansı, liberal ahlak düşüncesinin sağlamlaşması için görseller hazırlamayı misyon edinmiş ve kurucuları belgeselin ahlaki gücüne

inanmıştır”¹¹. Fotoğrafçılar dünyadaki sorunlu ve yanlış şeyleri yakından gösterirlerse, insanlar bunlara yakından bakabilirse, felaketlerin ve acıların son bulabileceğini düşünüyorlardı. Eugene Smith bu yaklaşımın öne çıkan fotoğrafçılarından biridir ve hümanist yaklaşımıyla belgesel fotoğrafın yapıtaşlarından biridir. Çalıştığı konuları hep kendi düşüncelerine işaret eden bir bütünlükte kurgulamıştır.

1955 yılında ajansa katılan Eugene Smith (1918-1978) foto-röportaj tarzı belgesel fotoğrafçılığın ustalarından biridir ve tıpkı bu ajansın kurucuları gibi meslek hayatı boyunca dergi ve gazete editörlerine karşı fotoğrafçının daha fazla söz sahibi olması için inatçı bir uğraş vermiştir. II. Dünya Savaşı’nda *Life* için çalışırken yaralanmış ve kariyerinin devamında dramatik insan hikâyeleri üzerine çalışmıştır. “Köy Doktoru” (1948), “İspanyol Köyü” (1951), “Ebe Hemşire” (1951) bunlardan öne çıkanlardır. Kendini konularına yakınlaştırmak için onlarla birkaç hafta geçiren Smith, bu yaklaşımıyla geleneksel foto-jurnalizm tarzından oldukça farklıdır ve konularını anlamak üzere sarf ettiği emek hem onlara hem de yaptığı işe duyduğu saygıyı gösterir. “Ebe Hemşire” çalışması, Maude Callen isimli siyah bir kadının Amerika’nın güneyinde fakir bir kırsal bölgede sürdürdüğü özverili yaşantısı üzerinedir. Smith bu foto-röportajla değerli bir iş yapan değerli bir insanı göstererek ırkçılığa karşı bir duruş sergilemek istemiştir. Konularına gösterdiği fiziksel ve zihinsel yakınlık fotoğraflarına ciddi bir etkileycilik katmaktadır ve hem editörlerinden hem de toplumdan karşılık bulmuştur. Bu karşılık toplum lehine olmakla birlikte, her zaman kendi lehine değildir. Smith, 1971 yılında Japonya’da Chisso firmasının neden olduğu çevre kirliliği ve cıva zehirlenmesini fotoğraflamak için Minamata’ya gider. Kamuoyunun ilgisini balıkçı köyündeki felakete çekmeyi başaran foto-röportajı yüzünden (özellikle Tomoko Uemura’yu banyo yaparken gösterdiği fotoğraf- Fotoğraf 3.2) firma çalışanlarının saldırısına uğrar ve tek gözü görme yetisini kaybeder.

¹¹ IGNATIEFF Michael, **Magnum**, 54



Fotoğraf 3.2. Eugene Smith, “Tomoko Uemura Banyo Yaparken”, (*Tomoko Uemura in Her Bath*) 1971

3.2.2. İnsanlık Ailesi: “Family of Man” Sergisi

20. yüzyılın ortalarında belgesel fotoğraf açısından diğer bir önemli olay, 1955 yılında MoMA'nın (New York Modern Sanat Müzesi) fotoğraf bölümü başkanı olan Edward Steichen küratörlüğünde hazırlanan “Family of Man” (İnsanlık Ailesi) sergisidir. Sergi kataloğunda: “Tüm zamanların en büyük fotoğraf sergisi; 68 ülkeden 503 görüntü” yazıyordu ve İncil'den, Shakespeare'den ve diğer birçok kültürden umut aşıl原因an alıntılar taşımaktaydı. Seçilen fotoğraflarda temel insani duygular ve çalışan insan görüntüleri öne çıkıyordu. Doğum, hastalık, mutluluk, ölüm gibi temalar belirlenmiş ve kucaklaşan aşıklar, kucaklarında bebekleriyle anneler, el işçiliği ve toprakla ilgili işlerde çalışanlar gibi fotoğraflar kullanılmıştı. Serginin son fotoğrafı Eugene Smith'in el ele tutuşmuş aydınlığa çıkan çocuklarının fotoğrafıydı ve bu Avrupa'nın içinde bulunduğu duruma gönderme yapmaktaydı. Magnum sergiye en çok fotoğraf veren gruptu ve serginin teması olan bütün insanlığın aynı aileye ait olduğu inancı Magnum'un felsefesi ile birebir uyumlanmaktaydı. “Family Of Man” İnsan Hakları Evrensel Beyannamesinin görsel ikonografisi gibiydi. Kimlik ve statüye dayalı farkların üzerinde kökten bir eşitlik öngörüyordu. Bir açıdan sergi, izleyicilere kendilerinin idealleştirilmiş bir görüntüsünü sunmaktaydı; bu yüzden kısa sürede büyük başarı kazandı ve gelecek on yıl boyunca fotoğrafçılığın değerlendirilmesinde kullanılacak ölçütleri belirledi.

Kendisi de bir belgesel fotoğrafçısı olan ve sergiye katılan Wayne Miller bu projeden şöyle bahseder:

“Savaştan sonra Steichen, New York Modern Sanat Müzesi’nin fotoğraf direktörü olmuştu. Savaş sırasında bana 1930’larda hayalini kurduğu büyük bir fotoğraf sergisinden söz etmişti. Amerika’ya Walt Whitman’vari¹² bir ilahi gibi, New York Büyük Merkez İstasyonuna asılacak iki üç kat yükseklikte fotoğraflar.”¹³

Yine de serginin büyüklüğü ve etkileyciliği ona dönük eleştirileri engellemedi. Fransız eleştirmen ve yazar Roland Barthes sergiye yönelik ağır bir eleştiri kaleme aldı. Serginin insanlar arasında olduğuna inanılan mistik bir birlik anlayışına dayandığını söylüyordu ve insanlığa bu şekilde bakmayı Tanrının bir karınca yuvasına bakışına benzetiyordu. Ona göre insanların birliğinin farklarından daha önemli olduğu inancı sadece bir yanılsamaydı. Çünkü sınıf iktidarı ve sömürgeci zihniyet bizim ortak insanlığımızı engelliyordu. Barthes’a göre insanlığın birliğinin bu fotografik kutlaması asıl itibariyle hiçbir şey söylememekte, daha da kötüsü dünyadaki süregelen adaletsizlikleri gizlemektedir. Fotoğrafların soyut hümanist güzelliği bizi politik ve tarihsel bellek yitimine düşürüyordu. Bu tip fotoğraflar karmaşık acı ve adaletsizlik anlarını, sıkıştırıp basitleştirilmiş ve soyutlanmış görsel ikonlara dönüştürdü. Gerçek şu ki Barthes’ın eleştirisiyle ortaya koyduğu sorular hâlâ geçerliliğini koruyor.

¹² 1819-1892 yılları arasında yaşamış Amerikalı büyük şair. Bireyin onuru ve özgürlüğü, demokrasi, insanların kardeşliği üzerine şiirleri ve Abraham Lincoln için yazdığı ağıtları ile tanınmıştır.

¹³ MILLER Wayne, **Çağımızın Tanıkları**, ed. Ken Light, 50



Fotoğraf 3.3. New York Modern Sanatlar Müzesi, “Family Of Man” sergisinden bir görüntü, 1955

Eugene Smith gibi toplumsal sorumluluk sahibi bir fotoğrafçı da, toplumsal değişimden yana bir eleştirmenin bu çizgideki eleştirilerinden nasibini almıştır;

“Örneğin Eugene Smith tüm iyi niyetine rağmen Minamata’da cıvadan zehirlenen Japon balıkçılarının çevreyi kirleten şirkete karşı ceza istemiyle sürdürdükleri mücadeleyi değil, daha çok onlar için duyduğu merhameti temsil ediyor. Tekrar söyleyeceğim: Liberal estetiğin öznel manzarası kolektif mücadeleden çok merhamettir. Büyük bir sanat takdiriyle dolayımlanmış olarak merhamet, siyasi anlayışın yerine geçer.”¹⁴

Sekula’ya göre, amaç toplumu değiştirmek ise merhamet yeterli değildir, hatta daha da kötüdür; doğacak tepkinin yönünü değiştirir. Ona göre “concerned photography”nin (sosyal sorunları dert edinen “kaygılı fotoğrafçılık”) dışavurumcu liberalizmi bir çözüm değildir. Çözümün ne olduğundan bağımsız olarak, belgesel fotoğrafın ilerleyen dönemlerinde fotoğrafçılar yapılan eleştirilerden faydalanmış, dönemin düşünsel ve felsefî yapısından etkilenmişlerdir.

¹⁴ Alan SEKULA, *Dismantling Modernism*, 74

Magnum fotoğrafçıları benzer perspektifli başka eleştirilere de maruz kalmışlardır. Şiddeti estetize etmekle, ölümleri güzel göstermekle eleştirilmişlerdir. Aslında kimilerine göre onların işi gerçekten de budur: Dehşeti güzel kılmayı başarırlarsa yaşananların unutulmaz olacağını, insanların hafızalarını yakacağını ve insanları bu durumu sonlandırmak için harekete geçirebileceğini düşünürler. Fotoğraflar, insanlar bir şeyler yapsalar da yapmasalar da, en azından dehşetin ne demek olduğunu bilmelerini sağlar çünkü artık dünya görüntüler aracılığıyla saydam hale gelmiştir. Capa'nın görüşü, fotoğrafın belgeleme yönünü azaldıkça maniyerizme (sanatsal bir üslupçuluğa) kayacağı yönündeydi. Ne var ki sanatsal amaçlardan ödün veren fotoğraf unutulma riskiyle karşı karşıya. Bu ikilemin bir örneğini Sebastiao Salgado'nun kariyeri üzerinden inceleyebiliriz.

3.2.3. Estetik Mükemmelliğe Doğru: Sebastiao Salgado

Bu bölümde belgesel fotoğrafı incelediğim kronolojik akışı bölerek 1990'larda ortaya çıkan ve Sebastiao Salgado üzerine yoğunlaşan tartışmalara yer vereceğim. Çünkü Salgado'nun dili, belgesel fotoğrafın II. Dünya Savaşı sonrasında yerleşen ve Magnum ajansının estetik anlayışıyla cisimleşen diliyle benzerlikler taşımaktadır ve önceden bu türe yönelik daha kısık sesle yapılan eleştiriler ve bu tarzın sorgulanması, Salgado üzerinden daha fazla dillendirilmeye başlanmıştır. Ayrıca fotoğraf alanında belirli türleri belirli dönemlerle eşleştirmek her durumda mümkün olmamaktadır; farklı tavırlar ve türler aynı zamanlara denk gelebilmekte ve çakışabilmektedir, dolayısıyla bu durumun belgesel fotoğrafta da olması son derece normaldir.

1980'lerle birlikte belgesel fotoğraf ve foto-jurnalizm alanlarında fotoğraf aşırı estetize oldu ve sanatsal ve toplumsal amacına dönük farklılıklara dair belirsizlikler ve boşluklar yaygınlaştı. Televizyonun, medyanın haber ihtiyacını kapatıyor olması foto-jurnalizmi derinden etkiledi. Belgesel fotoğraf ve foto-jurnalizm pazarında değişim yaşanmaya başladı. Sanat piyasası eskisinden çok daha büyük oranda sosyal belgeselin ve foto-jurnalizmin mecrası olmaya başladı. Bir kısmı kapanan ve sayıları

azalan haber dergilerinden sonra bu tip fotoğraf çalışmalarını kitap halinde yayımlanmaya ve galeri duvarlarında sergilenmeye başladı. Gazetecilikten estetik bir sunuma geçişte önemli bir basamak 1986'da Time-Life binasında "*Life Gallery of Photography*"nin kurulmasıdır. Bu durum fotoğrafın hem yapısal hem de bağlamsal özelliklerini değiştirdi. Sosyal belgesel fotoğrafçılar ve foto-jornalistler artık daha karmaşık, sosyal olduğu kadar kişisel yanlar da taşıyan ve fotoğraflarının sunumunda konseptini kendileri kontrol edebilecekleri türden çalışmalara yöneldiler.

Sanat eleştirisi ise bu dönemde, yapıbozucu ve feminist teoriden beslenmeye başladı ve eleştirmenler, yapılan işin ardındaki sosyal sorumluluk dürtüsüne ya da işin haber amacıyla hazırlanmış olmasına bakmadan, fotoğrafların içindeki betimsel kodların ve kültürün deşifresi üzerine yoğunlaştı.

Salgado, belgesel fotoğraf geleneğini sosyal sorumluluk güdüsüyle sürdüren fotoğrafçılar arasında öne çıkan ve sosyal belgesel fotoğraf üzerine dönen tartışmalarda sıkça geçen bir isim. Toplumsal düşüncelerini bir ekonomist olarak hayata geçiremeyeceğini, fotoğraflarının daha işlevsel olabileceğini düşünerek mesleğini bırakan Salgado fotoğrafçılık yapmaya başladı. 1968'de Brezilya'daki askeri diktatörlük yüzünden ülkesini terk edip Paris'e yerleşerek serbest fotoğrafçı olarak çalıştı. Ronald Reagan'ı *New York Times Magazine* dergisi için takip ederken Reagan'a yapılan suikast girişimine tanık oldu ve fotoğrafları uluslararası medyada yer buldu. Bu sayede hızlı bir kariyer yapan Salgado'nun fotografik hüneri aslında farklı bir alan üzerine; kendisi uzun süreli ve büyük belgesel projeleriyle tanınıyor.

1977'de Latin Amerika'daki yerli hayatını anlatan *Other Americas* kitabı yayımlandı. 1986'da Sınır Tanımayan Doktorlar Örgütü ile Afrika Sahel'deki kıtlık üzerine bir proje yaptı ve bu iki çalışmasını çeşitli sergilerde gösterip *Uncertain Grace* (1990) isimli bir kitapta topladı. Üzerinde altı sene çalıştığı ve dünyanın farklı yerlerinde fotoğraflarını çektiği kol emekçilerine bir saygı niteliği taşıyan *Workers* kitabı 1993 yılında yayımlandı. Brezilya'daki çiftçi ayaklanmaları, mülteci ve göçmenler üzerine çalışmaları diğer işlerinden örneklerdir.

Salgado'nun, belgesel fotoğrafın reformcu geleneğinin izlerini taşıyan bir yaklaşımı vardır. Fotoğrafı bütün ideolojisiyle çektiğini söyler;

“Belgesel fotoğrafçılıkta ise durum farklıdır, fotoğrafçının büyük bir kaygısı vardır. Fotoğrafını çekmek istediğiniz konuyla ideolojik bir yakınlığınızın olması gerekir. Eğer olmazsa uzun süre içten ve empatik kalamazsınız. Kendinizi konu ile özdeşleştirmeniz gerekecektir.”¹⁵

Belgesel fotoğrafın etik açıdan sıkça tartışılır hale gelmesi, özellikle de yoksulluk görüntülerinin işlevinin sorgulanmaya başlanması ve Salgado'nun estetik açıdan dikkat çekici fotoğraflarının bu tartışmanın ortasında yerini alması üzerine kendi yaklaşımını şu şekilde özetler;

“Fotoğraf çekip çekmeme konusunda ahlaki bir çıkmaz hiç yaşamadım. Örneğin hiçbir zaman “Önümde uzanan acı ve ölümü görüntülemeye hakkım var mı?” sorusunu sormadım. Kendime bu tür sorular sormam, çünkü en önemli soruları daha o aşamaya gelmeden sormuştum. Dünyadaki kaynakları bölüşmeye hakkımız var mı? Sahip olduğum eve sahip olmaya, yaşamakta olduğum yerde yaşamaya hakkım var mı? Bunlar kendime sormuş olduğum en temel sorulardır”¹⁶

Bir fotoğrafçının, fotoğrafları ile ideolojisinin, ahlak anlayışının ve düşüncelerinin uyum içinde bir bütün olması kendisini daha samimi, dürüst ve etkileyici kılar. Salgado'nun burada kastettiği de buna dönük bir bildirimdir. Fotoğraflarının daha temel bir ideale, dünya görüşüne dayandığını ve bu yüzden de diğer küçük ahlaki şüphelerin önemsiz olduğunu vurgular gibidir.

¹⁵ Bkz.(13), SALGADO, 114

¹⁶ A.g.k., 111



Fotoğraf 3.4. Sebastiao Salgado, Etiyopya, 1984

Öte yandan Salgado'nun fotoğrafladığı zor durumdaki insanları “kurbanlaştırdığına” dönük eleştiriler çeşitli eleştirmenler tarafında dile getirilmektedir. Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak* isimli çalışmasında Salgado'nun fotoğraflarında güçsüz olmaya mahkum güçsüzlere odaklanmasının altını çizmektedir.

“Fotoğraf yazılarında yalnızca güçsüzlerin isimlendirilmemesi önemli bir noktadır. Nesnesini isimlendirmekten imtina eden bir portre, fotoğrafın öbür kutbunda doymak bilmez bir iştah uyandıran şöhret kültürüyle -istmeden de olsa- bir suç ortaklığına girer: yalnızca şöhret olmuş insanların isimlerini belirtmek, diğer insanları sadece meslekleri, etnik kökenleri ve yoksulluklarının temsili örnekleri konumuna düşürmektedir.”¹⁷

New Yorker Magazine'deki “Good Intentions” (İyi Niyetler) makalesinde Ingrid Sischy de benzer bir noktaya değinmektedir. Salgado'nun belirli bir temayı, nosyonu görselleştirdiğini, bir portreciden çok bir semboliste benzediğini vurgular. Çünkü fotoğraftaki insanlar birer yabancı olarak kalır. Kendilerine dair istatistikler ve genel bilgiler dışında bilgi edinemeyiz. Ona göre, Salgado'nun seçimi kişileri öne çıkaran bir fotoröportajdan ziyade yoksulluk manzaralarının estetiğiyle ilgilenmektir. Bu

¹⁷ SONTAG Susan, *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akinhay, 79

çerçevedeki başka bir eleştiri, daha sert bir üslupta, Jean François Chevrier tarafından kaleme alınmıştır.¹⁸ O da bireysel öykülerin, fotojenik alanlara indirildiğini, insanların güveninin istismar edildiğini, kurbanların kahramanlaştırıldığını, bireylerin efsanevi, destansı manzaralar içine yerleştirilip kullanıldığını, insanların anıtlştırılıp gerçek ortamlarından soyutlanıp katılaştırıldığını söylemektedir. Ayrıca sanat eleştirmenleri Sontag ve Sischy'nin üzerinde hemfikir oldukları diğer bir nokta fotoğraflardaki güzelliştir. Sontag, vahşet ve kıyım fotoğraflarındaki “güzelliğın” işın içine samimiyetsizlik ve uydurukluk kattığını ve bu yüzden insanların amatör ya da benzer üsluplarla çekilmiş fotoğrafların ikna ediciliğini tercih ettiklerini vurgular. Sischy de Salgado'yu Sahel'de açlık içinde bitap düşmüş çocukların fotoğraflarını çekerken bile kendi kompozisyonlarına fazla yoğunlaşması ve fotoğraflarda öne çıkan öğenin güzellik olmasıyla eleştirir.

“Bir trajediyi estetize etmek ona şahitlik edenlerin duygularını uyuşturmanın hızlı bir yoludur. Güzellik insanları hayranlığa çağırır, harekete geçmeye değil.”¹⁹

Sischy'ye göre, örneğın, Salgado'nun, Afrika'da çektiğı kör bir kadının fotoğrafında rahatsız edici bir mistiklik vardır. (Fotoğraf 3.5) Amacı kadının korkusunu göstermek olsa bile insanların çektiğı ıstırap ve tanrının takdiri arasında bir retorikte konumlanmış gibidir. Fotoğraf kadının körlüğünü iyileştirilmesi gereken bir hastalık değil kutsal bir durummuş gibi yansıtmaktadır.

Workers (İşçiler) kitabının alt başlığı “Endüstri Çağının Arkeolojisi”dir. Bu başlık işçileri kutlamaktan ve onlara bir saygı sunmaktan daha fazlasını kapsıyormuş gibi görünür. Ama sanayinin insana ve çevreye verdiği zararlar hakkında neredeyse hiç eleştirel bir bakış yoktur.

¹⁸ CHEVRIER Jean François, **Salgado, ya da Acımanın Sömürüsü**, 17

¹⁹ SISCHY Ingrid, **Good Intentions**,93

Diğer yandan Levi-Strauss²⁰ ise farklı bir noktaya değinir. Ona göre fotoğraf çekmek, yani bir şeyi fotoğraflar yoluyla göstermek zaten estetize etmeyi, dönüştürmeyi zorunlu olarak beraberinde getirir. Değıştirmeden ve başkalaştırmadan fotoğraf çekmek mümkün değildir. Çünkü fotoğraf çekmek saf bir işlem değildir. Bu diğer temsil biçimleri için ne kadar geçerliyse fotoğraf için de o kadar geçerlidir. Walter Benjamin, bir edebiyat ürününün siyaseten doğru olmasının yolunun edebi açıdan doğru olmasından geçtiğini söyler. Levi-Strauss bu görüşü Salgado'nun fotoğraflarına uyarlamakta ve görsel açıdan etkileyici ve içerik açısından dokunaklı fotoğrafları başarılı olarak değerlendirmektedir.



Fotoğraf 3.5. Sebastiao Salgado, Mali, 1985

²⁰ LEVI-STRAUSS David, **Between The Eyes: Essays on Photography and Politics**, 9

4. BAŞKA TÜR BİR BELGESELE DOĞRU

II. Dünya Savaşı sonrasında 1970'lere kadar olan dönem büyük iktisadi büyümelere ve toplumsal dönüşümlere tanık olmuştur. En ileri ve genellikle gizli bilimsel araştırmalar diğer birçok dönemden daha yaygın biçimde bu dönemde yapılmıştır. Bu teknolojik gelişmeler gündelik hayatı da değiştirmektedir. Evlerdeki buzdolapları ve dondurulmuş gıdalar, televizyonlar, vinil plaklar, teypler, taşınabilir transistörlü radyolar ve araba mülkiyetlerinin artmasıyla belirginleşen tüketim çılgınlığı, 1930'ların toplumundan oldukça farklı bir toplum yaratmıştır. Ayrıca soğuk savaş politikalarının bir yansıması olarak toplum psikolojisi dengesini yitirmektedir. Bu toplumsal sahneye bakan fotoğrafçılardan belgesel fotoğrafın yapısını değiştiren yaklaşımlar çıkmıştır. Belgesel fotoğrafın girdiği bu yeni yollar bu bölümün genel temasını oluşturmaktadır.

Savaş sonrası dönemde, genel olarak sanatta ve özel olarak fotoğrafta merkez Avrupa'dan Amerika'ya kaymıştır. Amerika'da belgesel yeni kültürel düzlemlerle yakınlık kurmaya başlamış, sosyal adaletsizlik veya belirli yoksulluk bölgeleri yerine gündelik hayattaki meselelerle ilgilenmeye başlamıştır. Bu dönemde fotoğrafçılar hâlâ topluma bakmakla birlikte daha bireysel bir perspektif taşımaktadır. New York merkezli bu yeni belgesel yaklaşım, 1930'lu yılların reformist projelerinin kısmi başarısızlığı sonucu doğmuştur. Toplumsal koşullarda önemli bir değişikliğe yol açmayan bu çalışmalar zamanla işlevlerinin sorgulanmasına ve beklentilerin azalmasına sebep olmuştur.

4.1. Fotoğrafçının Görünür Olması

'Yeni belgesel' yaklaşımı taşıyan fotoğrafçılar farklı tarzlar benimsemişlerdir. Bazen aynı fotoğrafçının farklı dönemlerde birbirinden farklı tarzları denediği de olmuştur. (Örneğin Lee Friedlander'ın ve Robert Frank'in geç dönem çalışmaları.)

Fakat bu fotoğrafçıların belirgin bir şekilde göze çarpan ve önceki kuşak fotoğrafçılardan farklarını ortaya koyan özellikleri, fotoğraflarında fotoğrafçı olarak kendilerini görünür kılmalarıdır. Belgesel fotoğraf, mantığı gereği konusuna dikkat çeken bir yaklaşım sunar. Belgeselde amaç, fotoğrafın nesnesini ön plana çıkartmaktır. Bu yüzden kendi kısa tarihsel gelişimi boyunca farklı yöntemler denenerek mümkün olduğunca saydam bir aktarım üzerine uğraşmış ve fotoğrafçının bir aktarıcı olarak kendini ortadan kaldırması gerektiği düşünülmüştür. (İngilizce’de bu durumu tanımlayan ve sık sık foto-jurnalistleri ve belgesel fotoğrafçıları betimlemek için kullanılan “duvardaki sinek”-“*fly on the wall*” terimi vardır) Ama, John Szarkowski²¹’nin tanımlamasıyla “yeni belgeselciler” bu anlayışın tersine, gizlenmek yerine fotoğraflarda kendilerini olabildiğince görünür kılmayı seçmişlerdir. Bu kimi zaman konuyu belirsizleştirerek bakan kişiyi fotoğraf diline yönlendirmek, kimi zaman kendi gölgesini konuya düşürmek, kimi zaman da alışlagelmiş estetiğin dışında bir tarzda ısrar etmek olarak kendini gösterir. Bunun sonucu olarak fotoğrafçı statüsünde bir değişim yaşanır. Gerçeğin güvenilir aktarıcısı olan fotoğrafçının yerine kendi bakışını öne çıkartan fotoğrafçı belirginleşir.

4.2. Amerika’ya Özel Bir Bakış: Robert Frank

The Americans (Amerikalılar) için belgesel fotoğrafta bir dönüm noktası demek abartılı bir iddia olmaz. Kitabın önsözünü kaleme alan ünlü Beat kuşağı yazarı Jack Kerouac’ın aşağıdaki cümlesi çalışmanın genelini betimlemesi açısından önemlidir. “Bu fotoğrafları gördükten sonra sonuç olarak bir müzik kutusu mu daha hüzünlü yoksa bir tabut mu, kararsız kalıyorsunuz.”²²

The Americans, Cartier-Bresson’un hayranlık uyandıran kitabı *Karar Anı*’nın ardından 20. yüzyılın ortalarında çıkmış en başarılı fotoğraf kitabı olarak değerlendirilir. Cartier-Bresson’un fotoğraflarıyla arasında zıtlıklar barındırıyordu;

²¹ Szarkowski, modern fotoğrafta önemli bir figür olarak,1962’den 1991’e kadar New York Modern Sanatlar Müzesi’nin fotoğraf bölümüne başkanlık yapmıştır.

²² FRANK Robert, *The Americans* , Introduction Jack Kerouac

The Americans 'ta fotoğraflara sıradan anlar, dengesi bozuk kompozisyonlar, ufuk çizgisi eğri, kadrajın köşelerinden kesilmiş insan figürleri hakimdir. (Fotoğraf 4.1) Sanki dünyaya hızlı bir bakış atılmış ve üzerinde fazla durulmamıştır. Frank “kritik an”ın, gerçek hayattan koparılmış kusursuz yerleştirmeler olduğunu ve dünyaya ustalıklarla bakmak olduğunu düşünür. Ama burada tutarlı olmayan bir yan vardır, çünkü Frank’e göre hayat hızla hareket eder ve bu türden kusursuz görüntüler gerekli değildir; “Kritik an diye bir şey yoktur, onu siz kendiniz yaratırsınız. Ben bu anın vizörümde oluşması için gerekli her şeyi yapıyorum.”²³

The Americans çalışmasında açık bir politik veya toplumsal amaç görünmemektedir. Frank, hayatı analiz edilip işlenecek yığınla materyal şeklinde gören bir sosyal belgeseli reddediyordu. Belgesel için önem hiyerarşisi olmamalıydı ve fotoğrafçıyı ne çekiyor ve etkiliyorsa ona yönelmeliydi. Yine de çalışmalarında, Eisenhower dönemi olarak da geçen savaş sonrası Amerika’sının güllük gülistanlık görünen dönemindeki Amerikan yaşam tarzını iğneleyici bir tarzda sorgulayan örtülü bir sosyal belgesel yaklaşım söz konusudur. Frank’in sert ışıklı, yoğun grenli fotoğrafları yine sert biçimde bir ulusun tüketim kültürü içinde yabancılaşmasını sergiler. Frank’in gördüğü ve aktardığı dönemin sosyal atmosferini İngiliz tarihçi Hobsbawm şu şekilde niteler;

“Dünya ekonomisi ve dünya siyasetinin yaşadığı belirsizliklerden daha aşikar olan, insan hayatında 1950’den sonraki altüst oluşları yansıtan ve bu Kriz On yılları içinde şaşırtıcı biçimde yaygınlaşan asıl kriz toplumsal ve manevi krizdi. Bu kriz modern toplumun temel aldığı akılcı ve hümanist varsayımların kriziydi.”²⁴

Kitap yayınlandıktan sonra eleştirmenler ve Amerikan toplumu tarafından şaşkınlıkla karşılanmış ve olumsuz tepkiler almıştır. Arthur Goldsmith *Popular Photography* dergisinde yayınlanan “Robert Frank: New York to Nova Scotia” yazısında bu tepkilere örnek teşkil eder:

²³ *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, ed. Lynne Warren, 560

²⁴ HOBSBAWM Eric, *Kısa 20. Yüzyıl*, 14

“Frank, boyun eğmez bir araç olan fotoğrafçılıkla yoğun bir kişisel bakış açısını ifade etmeyi başarabilmiş; bunda beğenilmeyecek bir şey yok. Ancak, bakış açısının doğasının saflığının genel olarak kin, öfke ve dar ufuklu önyargılarla bozulduğunu düşünüyorum: tıpkı fotoğraflarının birçoğunun anlamsız bulanıklıklar, çamursu pozlama, yamuk çerçeveleme ve genel özensizliklerle bozulması gibi.”²⁵

Her şeye rağmen Frank’ın *snapshot*²⁶ estetiği ve eleştirel bakış açısı genç kuşak için yeni bir yol açmıştır. Naif görünen ama büyük bir etki yaratan bu tarzda asıl önemsenen, kusursuz bir kompozisyon, yalın bir anlam ve güzel tonlardan ziyade, bir anı, durumu, duyguyu aktarmak ve bunu yaparken de teknik kıstasları fazla önemsememek olmuştur. Snapshot fotoğraflar amatör ve kusurlu görünür, genelde konu merkeze alınır ve göz hizasında üretilirler.



Fotoğraf 4.1. Robert Frank, Amerikalılar çalışmasından, (*The Americans*), 1955

4.3. Yeni Belge’selciler

1967 yılında, Szarkowski yönetimindeki New York Modern Sanatlar Müzesi’ndeki (MOMA) “New Documents” (Yeni Belgeler) sergisi yeni bir tarz

²⁵ LUCIE- SMITH Edward, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, 247

²⁶ Snapshot teriminin Türkçe karşılıkları olarak enstantane fotoğraf, şipşak, başçek kelimeleri kullanılmaktadır. Şipşak, anlam olarak en yakını görünse de snapshot’ı bir terim olarak İngilizce halinde kullanmanın daha anlaşılır olacağını düşünüyorum.

belgesel fotoğrafın ortaya çıkışını duyurmaktaydı. Szarkowski sergi metnine yazdığı giriş yazısında yeni belgeselcilerin farkını şöyle tanımlamaktadır:

“Kendilerine belgesel fotoğrafçı diyen birçok kişi fotoğraflarını toplumsal bir hizmet uğruna yapıyordu. Böylelikle dünyada yanlış olan şeyleri gösterebiliyor ve izleyenleri harekete geçmeye çağırıyorlardı. Yeni kuşak fotoğrafçılar, belgesel üslubu daha bireysel bir yaklaşıma soktular. Amaçları hayatı değiştirmek değil bilmektir. Onların çalışmaları toplumun kusurluluğuna ve zaaflarına sempati gösterir ve neredeyse sevgi besler. Gerçek dünyayı -irrasyonel olsa da-, bütün dehşetine rağmen, merak uyandırıcı, büyüleyici ve değerli bir dünya gibi sevdiler. Ortak yanları, sıradan olanın bakmaya gerçekten değer olduğuna inançları ve sıradan olana, onu en az düzeyde kuramsallaştırarak (soyutlayarak) bakma cesaretini göstermeleridir.”²⁷

“New Documents” sergisi, fotoğrafta, fazla yorumlamaya ve duygusallaştırmaya girmeden eleştirel ve dikkatli bir gözle modern hayatın çatışmalarına ve dokunaklı yanlarına odaklanan bir dönemin haberini verir. Szarkowski’nin desteklediği ve övgüyle sunduğu üç yeni belgeselci vardır: Garry Winogrand, Diane Arbus ve Lee Friedlander. Winogrand sıklıkla Robert Frank’le kıyaslanmıştır. Biçimsel açıdan benzerlikler bulunmakla birlikte Robert Frank’in 1950’lerin Amerikan yaşantısını yansıttığı albümü *The Americans* Amerikayı boydan boya gezen birinin sosyal-psikolojik anlam arayışını yansıtır ve Winogrand’ın inkar ettiği bütün tutkulu ve sert yargıların arkasında durur. Bununla birlikte, fotoğrafçıların ortak tarzı olan snapshot estetiğine içkin olan ironi ve yansızlık, aynı dönemde gelişmekte olan Pop Art ile ilişkilendirilmektedir. Ayrıca iki fotoğrafçıda da dünyayı olması gerektiği gibi değil olduğu gibi referans almak esastır. Garry Winogrand’la Lee Friedlander’in ortak noktası ise, önceki fotoğrafçıların ilgilenmediği konular olan Amerikan törenlerini, mantıksız toplumsal alışkanlıkları ve saplantıları fotoğraflamış olmalarıdır. İkisinin de genel olarak tesadüfi görünen kompozisyonlarında, mizahi bir şekilde, çağdaş yaşamın hızlı ve sürekli devinen ve değişen yanıyla kurulan bir bağ vardır.

²⁷ Bkz. (6), SZARKOWSKI, 270

4.3.1. Sokaklardaki Öznellik

Garry Winogrand (1928-1984), çalışmalarında anlamın erişilmezliğini vurgular, anlamın bakan kişiye göre değiştiğini düşünür, kendi fotoğraflarının sorumluluğunu üstlenmeyi reddeder ve kamusal alanla fotoğrafları arasında kurulabilecek her türlü ilişkiyi inkar eder. Fotoğraflardaki belirsizliği bilinçli olarak kullanır ve bir anı niye seçtiğini sonucu gördükten sonra açıklar. Bir açıdan, Martha Rosler'ın da belirttiği gibi, Robert Frank'in taşıdığı kişisel sunum bu üç fotoğrafçıda öznelleşmiş mistik bir ışığa dönüşmüştür.

Garry Winogrand'ın, Amerikan toplumsal hayatını fotoğraflamaktaki agresif tavrı sayesinde 1960'ların ve 1970'lerin yaşantısının karakteristik ve etkileyici belgeleri ortaya çıkmıştır. Sıradan, özensiz gibi görünen karelerinde bireylerin ve grupların esrarengiz, tuhaf davranışları üzerine odaklanır. Bir hikâye anlatmak üzere yapılmamışlardır, fotoğrafların anlamı kendilerine içkindir. Sokak fotoğrafçılığı ve snapshot estetiği üzerinde çığır açıcı bir etkisi olsa da, kendisi bu tip sınıflandırmalardan ömrü boyunca kaçınmıştır. Winogrand, fotoğraflarındaki karmaşık kompozisyonlarının kökenlerinin, kazara çekilmiş snapshotlarda yattığı eleştirisine haklı olarak sinirlenir. Kendi fotoğraflarının köşelerinin ince hesaplanmış kusursuz bir puzzle gibi olduğunu ama tipik snapshotların merkez odak alınarak yapıldığını vurgular. Bu şekilde tanımlandığında snapshot tarzı Winogrand'dan ziyade, benzer yaklaşımlı başka bir fotoğrafçı olan William Egglestone'a yakındır.



Fotoğraf 4.2. Garry Winogrand, “Amerikan Lejyon Kongresi”, (*American Legion Convention*) Dallas, Texas, 1964.

Winogrand, “American Legion Convention, Dallas, Texas, 1964” isimli fotoğrafta, (Fotoğraf 4.2) askeri bir kongrenin önünden bir sokak sahnesi sunar. Fotoğrafın ilk bakışta net olarak aktardığı bir anlam görünmemekle birlikte, tamamen hareketli durumda olanlar ile hareket kabiliyeti sınırlı olan arasındaki görsel kontrastı ön plana çıkarır. Fotoğraf daha detaylı incelendiğinde, izole edilmiş engelli insan (hem fotoğrafçının kadrajı hem de çevresindeki insanların oluşturduğu boşluk yüzünden) ile diğer insanlar arasında fotoğrafçıyı ve izleyiciyi de içine alan huzursuzluk verici bir gerilim vardır. Askeri personel olması muhtemel diğer insanların bakışları farklı yönlere dağılmıştır ve fotoğrafçının ve engelli insanın farkında değillermiş gibi görünürler. Ama ayakta ve sağlıklı görünen bu insanların hallerinden ortadaki engelliye dönük bir çeşit utanma, rahatsızlık ve kendi geleceklerine ilişkin korkuyu okumak mümkündür.

Lee Friedlander (1934-) da Winogrand gibi 1960’lar ve 1970’ler belgesel fotoğrafında başı çeken ve “toplumsal manzara” (social landscape) diye adlandırılan türün öncüsüdür. Genellikle sokakta 35mm fotoğraf makinesi ile çekilen bu fotoğraflar, modern kent hayatının manzaralarını sunmaktadır. Fotoğraflarda sıkça kullanılan, dükkanların camlarından, mağaza kapılarından ve arabalardan yansımalar, tabelalar, posterler garip bir boyut algısı taşır. Sıradan gibi görünen bu anlar dönemin sosyal ve kültürel kodlarını okumak açısından zengin birer kaynaktır.

Winogrand gibi fotografik bakışa ve bu işlemin yapısal öğelerine özel bir ilgisi vardır. Subjektif belgeselin öncülerinden olan Friedlander, görsel yönden karışık ve anlam bulanıklığı içinde seriler üretir ve kendi gölgesinin konuların üzerine düşmesine izin vererek sahnedeki kendi varlığını da vurgulamış olur. (Fotoğraf 4.3) Çalışmaları genellikle fotoğraflar içinde fotoğraflar içerir. Savaş sonrası Amerikan popüler kültüründen rahatsızdır; bu rahatsızlığı fotoğraflarında göstermek ister ve aynı zamanda iyi fotoğraf oluşturmanın ve yeni görme biçimlerinin arayışları içindedir. Friedlander'ın konusu her zaman bir ikilem içindeymiş, tamamlanmamış gibi, hatta okunaksız görünmektedir. Bunun arkaplanına baktığımızda bu sanatçılar için fotografik berraklık ve sabitlik “*status qua*”yu (statükoyu) temsil etmektedir ve gerçeklik algısıyla birebir örtüşmeyen ve daha çok yeni kuşağın bildiği bir ritim vardır. Yaşanmış an ancak zorluklar, kusurlar içerir ve kırılmış veya yansımış olmalıdır. Bu dönemki benzer yaklaşımlı fotoğrafçılar için yapılmış şu yorum önemlidir:

“Bu Amerikan sokak fotoğraflarının gerçek değeri...onlardaki özel bir sanatsal ve psikolojik öğe. Biçimsel ve içerik olarak uyumu. Rastgele seçilmiş, gelişigüzel kesilmiş, acayip, alakasız öğeleri yan yana getiren parçalar sunarlar. Ve bu belgeler bizi fotoğrafların içindeki kültüre ve insanlara davet ederler.”²⁸

Şüphesiz sokak fotoğrafçılığı ve gündelik hayatın fotoğrafları fotoğraf alanında yeni buluşlar değildir. Eugene Atget'den, Cartier-Bresson'a kadar olan kuşak boyunca önemli fotoğrafçılar farklı yönleriyle sokaklardaki gündelik hayatı işlemişlerdir. Yeni tarz sokak fotoğrafçıları diğerlerinden farklı kılan, biçimsel olarak karmaşık, içerik olarak da belirsiz görüntülerdeki uyumdur. Bu uyum, dönemin gündelik hayatını bize bütün spontanlığı ve sofistikeliği ile birlikte yansıtırken, üzerimizde sanatçının topluma bakarken duyduğu deprecif etkiyi bırakır.

²⁸ Bkz.(2), PRICE, 105

Bu fotoğraflarda görünür olan şey, eski toplumsal ilişki modellerinin dağılmakta olduğu ve bununla birlikte kuşaklar arasındaki, yani bir anlamda geçmişle şimdi arasındaki bağın koptuğu dönemdir. Gelişmiş kapitalist merkezlerde aşikar biçimde gözlemlenebilen bu süreç toplum dışı mutlak bireyciliğin değerlerini hakim kılmıştır. Diane Arbus'un topluma bakarken gördüğü, toplumun içinde duran ama bir yanı sıra da izole olan bireyleri böyle bir geçişin yansıması olarak okunabilir.



Fotoğraf 4.3. Lee Friedlander, New York City, 1966

4.3.2. Diane Arbus ve Fotoğrafçının Konusuyla Özdeşleşmesi

1950'lerin sonlarına doğru Amerikan fotoğrafçılar formalizmin ve "*fine art*" (güzel sanatlar-sanat fotoğrafı) estetiğinin geleneklerinden hoşnutsuzdurlar. Foto-jurnalizm böyle bir dönemde yükselişe geçmiştir. Vietnam savaşında kamuoyu oluşturmada oynadığı rol, kadın hareketleri ve sivil haklar mücadelelerini yakın takibi, fotoğrafın sosyal işlevi açısından tarihsel önemlidir. Bu toplumsal bakış fotoğrafçıların çalışmalarına ister istemez sinerken, fotoğrafçının konusuyla kurduğu ilişki üzerine odaklanılmaya ve bu yakınlık ilişkisinden yeni fotoğraf pratikleri üretilmeye başlanmıştır. Diane Arbus da, Winogrand, Friedlander ve benzerleri gibi objektifini sıradan, gündelik ve genelde çirkin olan kentsel gerçekliklere ve bireylere yöneltmiştir.

Susan Sontag'ın etkileyici betimlemesiyle; “Arbus’un fotoğrafları, eğer şu heybetli Hegelci etiketi ödünç almak gerekirse, ‘mutsuz bilinçtir’.”²⁹ Diane Arbus’un, eşsiz ve genellikle şok edici portreleri 1960’ların en ikonik ve modern fotoğrafları olmuştur ve 1971’de yazdığı ve popüler olan cümlesiyle kendi fotoğraf yaklaşımını şu şekilde özetler: “Fotoğraf, bir giz hakkında bir gizdir. Size ne kadar çok anlatırsa, o kadar az bilirsiniz.”³⁰

Her ne kadar bu yaklaşımıyla fotoğrafın gerçeği yansıttığına dair genel yargıya şüpheyle yaklaşılsa da, Diane Arbus’un çalışmaları belgesel fotoğraf geleneği içinde yer alır.

Diane Arbus’un fotoğraf kariyeri eşi Allan Arbus’un yanında, New York’ta bir reklam stüdyosu işleterek başladı. Allan Arbus kamera arkasında çalışırken o set konseptini ve tasarımı hazırlıyordu. Çalışmaları *Glamour* ve diğer ünlü dergilerde yayınlandı. Arbus stüdyo çalışmalarından bir süre sonra 35mm bir Nikon’la sokakta tanıştığı insanları fotoğraflamaya başladı ve 1941’de eşinin yanında başladığı fotoğraf işlerini kendi çalışmalarına yoğunlaşmak üzere 1956’da bıraktı. Doğrusal ve direkt yaklaşımları snapshot estetiği içinde sayılır. 1963’te daha keskin ve az grenli sonuçlar için 35mm yerine orta format Rolleiflex ve sonra da Mamiyaflex’e geçti. Böylece fotoğraflama işlemi daha ağır bir sürece dönüştü. Rolleiflex’in geniş açısı fotoğrafta belli belirsiz bozulmaya neden oluyordu ve aynı zamanda fotoğrafa psikolojik bir etki kazandırıyordu. 1965’te fotoğraflarını siyah kenar çizgileriyle basmaya başlaması onun fotoğrafçı olarak subjektifliğini vurguluyordu. Ayrıca fotoğraflarında kendisine bir dönem öğretmenlik yapmış ünlü fotoğrafçı Lisette Model’den izler bulmak mümkündür. Fotoğraf serileri, *Esquire*, *Harper’s Bazaar*, *Sunday Times Magazine* gibi dergilerde yayınlandı.

²⁹ SONTAG Susan, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Reha Akçakaya, 54

³⁰ Bkz.(23), WARREN, 51

Arbus'u diğerlerinden ayrı kılan bir yönü vardır. Sontag söz konusu dönem için, belgesel fotoğrafta “kurbanın kendisiyle (konusuyla) mazoşistçe bir özdeşleşme” kuran bir anlayış ortaya koyduğu söylemiştir. Bu yaklaşımın en karakteristik örneği Diane Arbus'tur. Arbus'un insanın kusurlarına ve zayıflığına duyduğu ilgi ve yakınlık bugün bile efsanevidir ve sanat tarihinde yerini almıştır. İnsan bedenine bakışındaki estetik cesurluğuyla göze çarpar. Bedenin modern fotoğrafa ait klasik nü kalıpları dışında bu şekilde öne çıkışı çığır açan bir yaklaşımdır. Ayrıca eserleri klasik anlamda portre yaklaşımlarıyla kendi kuşağı içinde ayrı ve görsel olarak da özgündür. Ani görüntüler ve anlarla ilgilenen, kadrajlanmış ve serbest kompozisyonların yaygın olduğu benzerleri içinde onunkiler genellikle karşısındakiyle kurulan doğrudan bir ilişkiye dayanır. Diğer bir deyişle Arbus'un çalışmalarında genellikle poz veren kişi de fotoğrafa katılır ve her zaman fotoğrafçının bilincindedir. Arbus'un hüneri, karşısındakiyle ani, derin ve özel bir ilişki kurabilme yeteneğinde yatar. Aynı zamanda açık ve direkt olan bu ilişki onun konularına koyduğu başlıklarda da görünür: “Westchester'da Bir Pazar Çimenlerde Bir Aile N.Y.” (1968), “Beşinci Cadde'de Geçit Töreninde Bir Adam N.Y.” (1969), “Bronx'da Bir Yahudi Dev Ailesiyle Evinde N.Y.” (1970), “Central Park'ta Oyuncak El Bombasıyla Bir Çocuk N.Y.” (1962,) “Oturma Odasında Rus Cüce Arkadaşlar” (1963) (Fotoğraf 4.4) Bu betimlemeli yaklaşım, fotoğrafların seriler halinde ilk kez görücüye çıktığı popüler dergilerinin konseptiyle de alakalıdır.

Arbus'un en ünlü konularını travestiler, striptizciler, karnaval göstericileri, nudistler, cüceler ve diğer ucubeler gibi dışlanmışlar oluştursa da aynı zamanda çocuklar, anneler, çiftler, yaşlı insanlar gibi sıradan konulara da ilgisi vardı. Konularını evler, sokaklar, iş yerleri ve parklar gibi alışıldık yerlerde fotoğrafladı. Arkaplan fotoğraftaki kişi hakkında bilgi vermekle birlikte Arbus ve konusu arasında bir dikkat dağılmasına sebep olmaz ve onların arasındaki etkileşimi dağıtmaz. Kendisi üst orta sınıftan gelmekteydi ve çoğunlukla konularını orta sınıftan seçmekteydi. Konformist bulduğu konuları çektiği fotoğraflarda konularına dönük bir aşağılama okunabilir. Örneğin, Vietnam Savaşı'na destek veren göstericileri fotoğraflarken onlara karşı acımasız bir tavır takındığı rahatlıkla söylenebilir.

Arbus'un ölümünden bir yıl sonra 1972 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde Diane Arbus retrospektifi açılır. Susan Sontag *Fotoğraf Üzerine* kitabında, Arbus retrospektifinden 17 yıl önce aynı müzede Edward Steichen tarafından düzenlenen "Family of Man" sergisi üzerinden, bu iki sergi ve iki farklı anlayış üzerine bir değerlendirme yapar. Ona göre, "Family of Man" sergisinin aksine, Diane Arbus'un sergisinde insanların içini dolduran şey güven verici bir sıcaklık değildir. Bize bakan garip görünüşlü, ucube tipler vardır karşımızda. Güven duygusunun yerini tedirginlik almıştır. Kendimizi karşımızdaki fotoğraftakilerle özdeşleştirmek şöyle dursun, içimizi karartan bu insanlardan uzaklaşmak isteriz. İnsanlığın tek ve ortak olduğu yönündeki hümanist ve liberal bakış açısı Arbus'un karelerinde çatlamaktadır. Açıktır ki, onun için insanlık tek değildir. İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan birlik ve beraberlik ve geleceğe umutla bakma psikolojisinin huzuru Arbus'ta bozulur; Arbus tersi bir mesaj verir.



Fotoğraf 4.4. Diane Arbus, "Oturma Odasında Rus Cüce Arkadaşlar", (*Russian midget friends in a living room on 100th Street*), New York City, 1963

“Family of Man” sergisinin göz ardı ettiği şey dünyamızda tarihsel olarak süregelen toplumsal sınıfların, ayrımların, çatışmaların varlığıdır. Sergi küresel anlamda adaletsizliklere yol açan bu durumu göz ardı ederek siyaseti de önemsizleştirmiş olur. Bununla birlikte, Diane Arbus da insanları tarihsel ve siyasal bilince davet etmez. Onun sosyal sorumluluk duygusu veya toplumsal ahlak gibi duyarlılık noktaları yoktur. Seçtiği konuları unutulmuş, haber değeri taşımayan ve bir köşede tek başına yaşıyormuş gibi görür. Bu insanları bir tedirginlik, yalıtılmışlık ve yabancılıkla resmeder.

“Hem Steichen seçkisinin dindarca yükselişi, hem de Arbus retrospektifinin soğuk hüznü, tarihi ve siyaseti önemsiz hale getirir. İki bunu insan durumunu neşeye tümelleştirerek ikincisiye dehşete ufalayarak yapar.”³¹

Sontag, Arbus’un başarısının, kurbanlar ve talihsizler üzerine odaklanmasına rağmen, merhamet uyandırma amacı gütmemesinden kaynaklandığını vurgular. Bu yaklaşımı 1920’ler ve 1930’lar Almanya’sından portre çalışmaları yapan ve August Sander’i hatırlatır. Sander, “People Of The 20th Century” (20. Yüzyıl İnsanları) projesinde Almanya’daki bütün sınıflardan ve mesleklerden insanları fotoğraflamayı amaçlamıştır. Sander’in portrelerini ilginç ve özgün kılan şey konusuna yaklaşım biçimi, konusuyla kurduğu tarafsızlık ilişkisidir.³² Fotoğrafi çekilen kişilerden onay almış olsa da, çalışmalarının geneline sinmiş bir mesafe ve olumsuz duygulardan uzaklaştıran bir donukluk vardır.

Arbus fotoğrafladığı insanların mümkün olduğunca kendisinin ve fotoğraflandıklarının farkında olmalarını sağlamıştır. Onları poz vermek için ikna etmiştir, böylece fotoğrafçı ile konusu arasında bir işbirliği ve yakınlık doğmuştur. Bu ortaklığın Arbus’u ne ölçüde içeriden ve onlardan biri yaptığı ise tartışmalıdır. Çünkü çoğu fotoğrafçı için olduğu gibi, fotoğraf makinesi onun için de girmek

³¹ Bkz. (29), SONTAG, 51

³² Burada vurgulamak istediğim fotoğrafçının objektifliği/tarafsızlığı şeklinde anılan genel kanıdan farklı bir durum. Bir portrecinin, kişisel bir tavır olarak, fotoğraflarının üzerine sinmesini sağladığı ruh halinden bahsediyorum.

istediği ortamlara giriş kartıydı. Arbus egzotik ve çekici bulduğu garip tipli insanları fotoğraflıyordu. Ama bunu yaparken ne kadar onlarla yakınlık kursa da onlara hep bir mesafeden, yani dışarıdan bakıyordu. Kendi cümleleriyle:

“Hep çok ürkütücü buldum. Yani bir nüdist olabilirim, bin türlü şey de olabilirim. Ama hiç onlar gibi -ki her neyse bu insanlar-olamam. Onların yanına gitmeyi başaramadığım günler oluyordu.”³³

4.4. İçeriden Belgesel

Konularıyla kurdukları işbirliği üzerine daha çok düşünen ve aralarındaki mesafeyi ortadan kaldıran ise bir sonraki fotoğrafçılar kuşağı olmuştur. Konularıyla yaptıkları işbirliğinin ötesine geçerek çalışmalarını kendi arkadaşları, aileleri, yaşadıkları yer ve yaşantıları eksenine oturmaya başlamıştır.

Fotoğrafçıların duyduğu yakınlıklar, düşlediği özdeşlikler ve bunun sonucu oluşan sert bir sosyal röntgencilik, yeni fotografik konuları üretmiştir. 1970’lerde ortaya çıkan “içeriden belgesel” (insider documentary) pratiği de böyle doğmuştur. Bir topluluğun parçası olmak ve onun içsel yaşantısını aktarmak için yoğun çaba harcayan fotoğrafçılarla, kültürel ve sosyal açıdan ait oldukları bir grubun bir tür görsel günlüğünü tutan fotoğrafçılar bu türün en yaygın pratikleridir. Alt kültürlerin yaşantısının öne çıktığı bu türde (altkültür fotoğrafçılığı da bu tür içinde sayılabilir), belgeselin önceki dönemlerden kimliğine işlenmiş olan ahlaki, etik ve sosyal duruşu geri plana düşmüştür. İçeriden belgeselde fotoğrafçılar belirli bir bağlama veya kavrama adapte edilmiş bir şekilde kendi hayatlarını fotoğraflarlar. Bu durum belgeselde konunun ortadan kalkması şeklinde eleştirilebilir. Çünkü fotoğrafçı açısından erişimi kolay bir olay ve her türlü kavrama çekilebilecek bir konu vardır. Kendisine fiziksel, kültürel ve ideolojik bakımından uzak olan bir topluluğun veya

³³ LAMPERT Catherine, Family Of Own Gender, *The Devil’s Playground*, 57

bir olayın fotoğraflarını çekmeye çalışan birinin -her ne kadar dışarıdan bir bakışla yaklaşırsa da- harcayacağı fiziksel emek, empati ve başka türlü çabalar bu türde fotoğraf çalışmaları için gereksizdir. Bu çabanın tamamen ortadan kalkmasının, bir tür kolaycılığa dönüşme riski vardır. Kendi hayat döngüsüne aşırı önem atfetme ve toplumsal sorunları ancak kendi hikâyesine girme ihtimali olduğunda önemseme bu türde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Eski tarz belgesel yaklaşım, dünyaya öznellikler, kimlikler ve zevkler penceresinden bakan parçalara bölünmüştür. Genel olarak bireyciliğin hakim öge olarak öne çıkışının arkaplanında, değişmekte olan geleneksel toplumsal yapı ve çökmekte olan sosyalist devletler düzeni vardır.

“Ahlakçının yıkımı, ‘başarı olarak alınan yaşamın’ panzehiri olarak ‘yenilgi olarak alınan yaşamı’ ileri sürer. Altmışlı yılların garip biçimde kendine mal ettiği *aesthete*’nin yıkımıysa, ‘can sıkıntısı olarak yaşamın’ panzehiri olarak ‘dehşet gösterisi olarak yaşamı’ ileri sürer.³⁴

Arbus’a ve ondan sonra benzer bir şekilde fotoğrafçılık yapmaya devam eden sanatçı kuşağına yakından bakarsak, kendi seçtikleri konuların (Arbus’un hilkat garibeleri, Larry Clark’ın uyuşturucu bağımlıları, Goldin’in cinsel azınlıkları) toplumsal olarak güvenli ve rahat konumlarını sarsmak, kendi sınıflarına (veya toplumsal yaşantının aynası olan üst-orta sınıfa) besledikleri tepkiyi açığa çıkarmak ve görece ayrıcalıklı olan sosyal statülerini yıkmak için birer araç gibi olduğunu görürüz.

4.4.1. Kendi Yıkımına İlerleyen Gençliğe İçeriden Bir Bakış

1960 sonrası gençlik yeni bir toplumsal tabaka olarak sahneye çıkmış ve 1960’lardan 1970’lere geçerken Batı toplumlarında cinselliğin geleneksel kodlarının kırılmasında büyük rol oynamıştır. “Gençlik kültürü, tavır ve adetlerde, boş zamanı

³⁴ Bkz. (29), SONTAG, 62

harcama biçimlerinde ve kentli erkek ve kadınların soludukları atmosferi giderek daha fazla oluşturan ticari sanatlarda, daha geniş anlamda bir kültürel devrimin matrisi haline geldi.”³⁵ Cinsel devrim veya özgürleşme olarak anılan bu süreçte geleneksel heteroseksüel ve tek eşli ilişkiler şimdiye kadar olmadığı kadar açıktan sorgulanmaya başlandı.³⁶ Homoseksüel altkültür, yeni liberalizm iklimi içinde güçlendi. Döneme damgasını vuran “Özel olan politiktir” sözü, feminizmin önemli bir sloganı olmakla birlikte bu dönemdeki kitlesel isyanın öznelğine vurgu yapması açısından da anlamlı bir bağlam sunar. Söz konusu yıllar Fransız filozof Michel Foucault’nun düşüncelerinde önemli bir yer tutar. İktidar, beden ve cinsellik arasındaki ilişkilere dair düşünceleri bu dönem açısından aydınlatıcı niteliktedir. Beden ve cinsiyetin doğal fenomenler değil, kültürel yapılar olduğu yönündeki düşüncesi 1970’lerde yükselen feminist harekete de büyük katkı sağlamıştır. Ayrıca Foucault kişisel yaşantının mikropolitliğini inceler ve burada iktidarın yansımalarını analiz eder.

Larry Clark, sanat piyasasına 1971 yılında yayınlanan *Tulsa* kitabıyla çıktı. Bu kitap, kendisinin ve arkadaşlarının yaşadıkları Tulsa şehrinde gündelik hayatlarını, ava giderken, içki içerken, uyuşturucu kullanırken, seks yaparken ve silahlarla oynarkenki hallerini, polisle başlarının derde girmesine ve hatta ölüme dek giden hikayelerini yansıtır.(Fotoğraf 4.5) *Tulsa, Life* dergisi tarzı foto-röportaj ile belgesel tarzını ürkütücü bir mahremiyet ve duygusal bir yoğunlukla birleştirir. Konusunun sıradışılığının yanında bu kitapta çarpıcı ve yenilikçi olan şey, Clark’ın bu kitabı kendi hayatının bir parçası ve uzantısı olarak yapmasıdır. Kitap şu kısa girişle başlar:

“Oklahoma, Tulsa’da 1943’te doğdum. 16 yaşındayken amfetamin (şırıngayla kullanılan bir çeşit uyuşturucu) kullanmaya başladım. Arkadaşlarımla 3 yıl boyunca her gün

³⁵ Bkz. (24), HOBSBAWM, 445

³⁶ Ayrıca Hobsbawm, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde dünyayı dönüştüren icatların kimya ve farmakoloji alanlarında olduğunu belirtir ve daha önce bilinmeyen antibiyotiklerin, 1960’ların ve 1970’lerin Batılı cinsel devrimlerinde büyük rolü olduğunu ekler. Antibiyotikler zührevi hastalıkların kolayca tedavi edilmesini sağlamış ve 1960’larda yaygınlaşan doğum kontrol hapı cinsel ilişkinin başlıca risklerini ortadan kaldırmıştır. Risk 1980’lerde AIDS’le birlikte geri dönmüştür. A.g.k, 363

kullandıktan sonra şehri terk ettim ama arada geri dönüşler yaptım. İğne bir kez içeri girdi bir daha asla dışarı çıkmıyor.”³⁷

Clark bir fotoğrafçı olarak ergenlik bunalımı, kendine zarar verme psikolojisi, fiziksel şiddet, maskülen saldırganlık, ham cinsellik ve uyuşturucu kültürü temalarını işler. İzleyiciyi, insan öznelliğindeki şiddet potansiyelinden haz almakla suçlayan bir tavırla mahrem durumları kaydeder yahut bunları kurgulayıp yaratıyor gibidir.

Tulsa albümü 1960’ların sonlarında zirveye varan cinsel devrime, o dönem ortaya çıkan kendi modanı yaratma anlayışına ve gençliğin kitlesel olarak uyuşturucu deneyimine dair fazlaca görsel içermektedir. Bu çalışma sayesinde “National Endowment For The Arts”dan beş bin dolarlık bir başarı ödülü almıştır. Bunun ardından, alkol ve uyuşturucu bağımlılığı, şiddet eğilimleri ve bir tartışma esnasında arkadaşını vurmaktan dolayı on dokuz ayını hapisanede geçirmiştir.

Clark, yıkıcı faaliyetlere önyak olmakla ve beyaz erkek egemenliğine ve şiddetine onay vermekle eleştirilmiştir. Kendisi ise çalışmalarının aydınlatılmamış sosyal ve kültürel marjinalizasyona dair uyarıcı hikâyeler sunduğunu iddia etmektedir.

Teenage Lust (1983), *Tulsa*’ya göre daha cinsellik ağırlıklı, daha rahatsız edici ve daha otobiyografiktir. Şiddetten ve ölümden korkmayan, sınırdan yaşayan gençler, Clark’ın çalışmasının bağlamı içindeki kendi deneyimini belli eder. İzleyenler ise yıkım içindeki gençlik kültürüyle yüzleşir.

Batıda 1960’ların özgürlük hareketlerinin ardından gelen eşcinsel hakları hareketiyle birlikte, geyle ve lezbiyenler toplumsal arenada ciddi bir görünürlük kazanmışlardır. Sivil hakları için yol alırken kültürel alandaki faaliyetleri de ön açıcı olmuştur. Marjinal olarak etiketlenen çalışmaları, bu türden uç sanat ürünleri vermek isteyen sanatçıları etkilemiştir.

³⁷ http://museum.icp.org/museum/exhibitions/larry_clark/tulsa.html

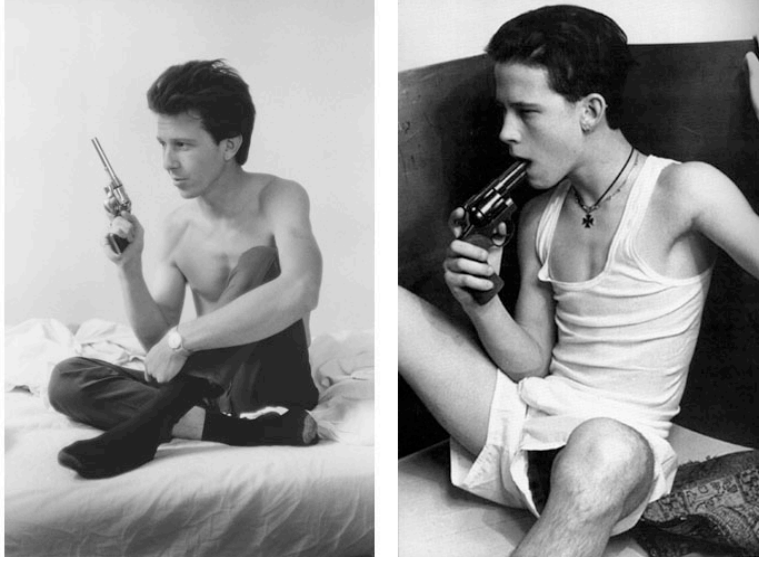
Jose Esteban Munoz, Larry Clark hakkındaki eleştirel makalesinde³⁸, Clark'ın fotoğraflarının, özellikle *Tulsa* ve *Teenage Lust*'taki bunalmış, kızgın gençlerin dönemin gey kültürünü merkeze alan bir estetik yakaladığını söyler. Ona göre bu estetik, cinsel azınlıkların altkültürlerinin ilgi çekici ve taze kültürel alanına yönelik piyasacı bir yaklaşımdır. Zira çıplak ve son derece erotik genç erkek fotoğraflarının haricindeki her şey heteroseksüel ve maskülen anlayışı yeniden kurar ve genç kadın portreleri onu homoseksüel yaftasından korur. Dolayısıyla bir anlamda genç bedenlerin çıplaklığını dikkat çekici bir görsellik olarak kullanmış olur. *Teenage Lust* albümüne de *Tulsa*'da olduğu gibi “bad boy” (kötü çocuk) teması hakimdir. Cinsel içerikli bir yazıyla birlikte kitabın içeriği belirginleşir. Sanatçı yazıda gençliğine dönmek ve seks fantezilerine dalmak istediğinden bahseder. Clark, bu projenin röntgenci ve fetişist doğasını açıklamak ve meşrulaştırmak için, “küçük erkek kardeşleri” onu alıp kendi ortamlarına sokmuş numarası yapar ve röntgencilik eleştirisinden bu şekilde sıyrıldığını düşünür.

Genel teması cinsellik olan bu çalışmada dikkat çekici öge olarak genç erkeklerin çıplak bedenleri kullanılır. Kadınlar genellikle erkekler sahneye girene kadar erotize edilmez. Genç erkeklerle kadınların birlikte olduğu fotoğraflar cinselliğe dair bilindik ve klişe maskülen bakışı yansıtır.

“Sadece haz (buna kâr ya da haz denebileceği gibi başka isim de verilebilir) arayan benmerkezli bireylerin bağlantısız bir aradalığından ibaret olan böyle bir toplum, kapitalist ekonomi teorisinde daima üstü kapalı biçimde var oldu.”³⁹

³⁸ MUNOZ Jose Esteban, **The Passionate Camera**, ed. Deborah Bright, 167

³⁹ Bkz. (24), HOBSBAWM, 20



Fotoğraf 4.5. Larry Clark, Tulsa ,1970

4.4.2. Nan'in Ailesi: Family Of "Nan"

Belgesel fotoğrafın işlevinin sorgulanması üzerine yapılan tartışmalarda üzerinde durulan başlıca konu, fotoğrafçının fotoğrafladığı kişileri ve durumu dışarıdan bir gözle ve/veya bir röntgenci gibi yansıtmasıdır. Aslında bir yansıtamama hali ile sonuçlanan bu durum, kimi zaman Batılı bir fotoğrafçının 3. Dünya'dan veya dünyanın diğer çevre bölgelerinden, kimi zaman da varlıklı kökenden gelen bir fotoğrafçının yoksul varoşlarından dramatik hikâyeler aktarmasıyla ortaya çıkar. Bu olgu, görsel emperyalizm diye de adlandırılır ve oryantalizm eleştirisiyle yakından ilgilidir. Fotoğrafçıya, konuyla arasındaki maddi ve manevi uzaklığından kaynaklanan bir yüzeysellikte egzotizm hakim olur ve böylelikle fotoğrafçı konu üzerine derinleşebileceği bir pratikten yoksun kalır.

Tezimin ikinci bölümünde değindiğim gibi, Susan Sontag ve Martha Rosler gibi eleştirmenlerin bu bağlamda etkili incelemeleri olmuş, ayrıca Sebastiao Salgado üzerinden belirli bir belgesel fotoğraf anlayışı da tartışmaya açılmıştır. Bu tartışmalar içinde 1970'ler ve 1980'lerde etkili olan bir belgesel anlayışının farklı bir yerde konumlandırılması gerektiğinden de söz etmiştim.

Snapshot tarzı, aile albümlerinde gördüğümüz türden özel anların ve yaşantıların fotoğrafları bir tür olarak kendini kabul ettirmiş ve özel alan ve kamusal alan arasında bir bağ kurmuştur. Mahrem anların fotoğrafları bir süre sonra sanatsal bir tür olmuş ve fotoğraf sanatında kendine yer bulmuştur. Larry Clark'ın *Tulsa* (1973) çalışması gibi, Nan Goldin'in *The Ballad Of Sexual Dependency* (1986) adlı çalışması da bu bağlamda öne çıkan bir yapıttır ve ikisi de zamanla kültleşmiştir.

“Bana göre fotoğrafıma anı, bir mesafe yaratmaktan ziyade, her şeyin netleştiği bir an ve duygusal bir bağ. Fotoğrafçının doğası gereği bir röntgenci ve partiye son davet edilen kişi olduğuna dair popüler bir anlayış vardır. Ama ben buna uymuyorum, çünkü bu benim partim. Bunlar benim ailem ve benim geçmişim.”⁴⁰

Nan Goldin, kendisinin ve çevresindeki bohem arkadaşlarının portrelerinden oluşan fotoğraflarıyla tanınır. Eşcinselleri, transseksüelleri ve toplum dışındaki diğer insanları, başkalarının erişimine açtığı kendi görsel günlüğü içinde fotoğraflar. Çalışmaları kendisinin ve arkadaşlarının sıradan ve mahrem anlarının snapshot tarzı fotoğraflarından oluşur.

The Ballad Of Sexual Dependency, ilk olarak, 1979'da yedi yüzü aşkın fotoğraftan oluşan ve eklektik müziklerin eşlik ettiği bir saydam gösterisi şeklinde hazırlanmıştır. Önce Manhattan Mudd Club'da ve New York'un gece kulüplerinde gösterildikten sonra 1985'te Whitney Museum of American Art's bienalinde ve 1986'da Berlin Film Festivali'nde izleyicilerle buluşmuştur. Format aynı kalmakla birlikte zaman içinde Goldin çalışmasına konu olan çevresini fotoğraflamaya devam etmiş ve çalışma genişlemiştir. 1986'da 130 fotoğraftan oluşan bir kitap şeklinde yayınlanmıştır. Sinema sahnelerini andıran kareleri, tematik olarak düzenlenmiş daha kompleks bir hikâyenin fragmanları gibidir. Kitabın içerdiği bölüm başlıkları “Femme fatale” (Baştan çıkarıcı kadın), “I will be your mirror” (Aynan olacağım), “This is a man's world” (Burası erkeklerin dünyası), “My world is empty without

⁴⁰ GOLDIN Nan, *The Ballad Of Sexual Dependency*, 2

you” (Benim dünyam sensiz bomboş) şeklindedir ve kitapta genellikle Nan Goldin dahil birkaç karakter görünmektedir.

Aslında, Goldin’in fotoğraflarını betimlemek için keskin bir eleştirel gözlem gerekli değildir. Çünkü ne kavramsal olarak üstü örtük bir imge, ne kritik an fotoğraflarından oluşan bir estetik, ne sanatsal bir dille birleşmiş uzaktaki yoksun hayatlara dair bir hikâye söz konusudur. Daha çok Nan Goldin’in çevresine manevi anlamda dahil olmayı kabul edenlerin girebileceği bir dünyadır. Sayfalar ilerledikçe Goldin’in arkadaş çevresine aşına olmaya başlarız; kendi ailesi (annesi ve babası) dışındakiler yirmilerinde ve otuzlarında gençlerdir. Çoğu portre sınıfının içine girebilecek bu fotoğraflarda, kendilerine yöneltilen kameranın farkında, genellikle kirli ve dağınık görünümlü dairelerindeki gençler görünmektedir. Kullandığı snapshot estetiği, konunun kadrajın merkezine alındığı, çoğunlukla flaş kullanılan, flaş kullanımından kaynaklanan parlamalar ve yansımaların önemsenmediği, renklerde sert geçişlere göz yuman, estetize edilmiş bir an yerine yaşanmakta olan anın duygusunu yansıtan bir belge anlayışını yansıtır.

Bu bağlamda, Goldin’in fotoğraflarının amatör bir fotoğrafçının çalışmasından farkı olmadığı düşünülebilir, amatör fotoğrafçı ile snapshot tarzında kişisel fotoğraflar üreten bir fotoğrafçının çalışmalarını ayırt etmek zor görünebilir ve bu düşünce sonucunda kişisel fotoğrafların sanatsal değerinden şüphe edilebilir. Ama bir amatörün fotoğraf albümüne baktığımızda gördüklerimiz, kişinin deneyimleri, bilgisi ve değerleri değil, fotoğraf makinesinin kendi otomatik işlevleri tarafından gerçekleştirilmiş yetenekleridir. Kişisel snapshot fotoğraflarında ise ne kadar gizlenmiş olsa da estetik bir dil vardır.

Andy Grundberg’in “Nan Goldin’s Grim Ballad” (Nan Goldin’in Acımasız Ballad’ı) isimli yazısında vurguladığı gibi, bu çalışma bir saydam gösterisi olarak görme ve işitme duyularımıza yoğun bir saldırı etkisi yapar. Hızlı ve keskin geçişli rock şarkıları gibidirler. Ana tema erkeklerle kadınların arasındaki ilişkinin yıkıcı yönlerine odaklansa da fotoğraflar insanlar arasındaki etkileşiminin bütün yansımalarını gösterir. Genç kadınları yataкта uzanırken, ayna önünde makyaj

yaparken, erkek arkadaşlarını kucaklarken, doğum yarasına benzeyen yaralarını sergilerken ve göz yaşları içindeyken görürüz. Genç adamlar da benzer durumlardadır; ama makyaj yerine dövme yaptırırlar, ender olarak ağlarlar ve cinsel yaralarını göstermezler.

Goldin'in fotoğrafları, Brassai'nin Paris genelevlerini anlattığı klasik fotoğraflarından daha açık saçık değildir. Fotoğraflardaki çıplaklığın -hem kadınlar hem erkekler için- uygun bir tonda olduğu söylenebilir. Goldin'in çıplaklığı saklamaya hiç kalkışmaksızın bu çıplaklığı başarılı bir seviyede tutması kamerayı kendisine çevirmekteki korkusuzluğunda yatıyor olabilir. Nitekim konularına gösterdiği dürüst acımasızlığı kendisine de gösterir.

Grundberg'in bir diğer çıkışı, Goldin'in fotoğraflarını Robert Frank'in *The Americans* çalışması ile kıyaslamaktır. Birbirinden hayli uzak görünmekle birlikte iki sanatçı da kendisini toplumun genelinden ve hakim burjuva değerlerden uzak görmektedir ve konuları da bir oranda bunu yansıtır. Frank yoksullara, çocuklara ve siyahlara daha fazla eğilirken -ki hepsi iktidardan uzak gruplardır- Goldin de düzenden hoşnutsuz beyaz gençlere odaklanır. İkisinde de benzer bir snapshot üslubu vardır, teknik mükemmeliyetten uzaktır ve sinematik bir yapı taşırlar.

Goldin, sıklıkla, önceli Diane Arbus'la kıyaslanmakta ve ilişkilendirilmektedir. Her ne kadar ikisi de fotoğraf çalışmalarına "mahremiyet" olgusunu yoğurmuş olsalar da Goldin'de Arbus'dan farklı bir yan vardır. O fotoğraflarını çekmek için kendisine ilginç gelen insanların yanına gidip işi bitince de evine dönen türden bir fotoğrafçı değildir. Fotoğrafladığı kişilerle aynı hayatların insanıdır. Dolayısıyla konularıyla kurduğu yakınlık tinsel olmanın ötesinde fiziksel bir gerçekliği içerir.



Fotoğraf 4.6. Nan Goldin, “Nan ve Brian Yatakta”, (*Nan and Brian in Bed*), New York, 1983

4.4.3. Fotoğrafçı Olarak Kendi Hayatını Görünür Kılmak

Belgesel fotoğrafın seyri içinde fotoğrafçılar kendilerini görünmez kılmaya çalışmış veya kendi öznelliklerini, bakış açılarını fotoğraflara yedirerek göstermeyi amaç edinmişlerdir. Nan Goldin’de farklı olan şey fotoğrafçının bir sanatçı tavrı ile kendi içsel hayatını dışarı açma durumudur. Burada fotoğrafçının görünür kıldığı öge bir bakış açısı değil kendi hayatıdır. Konunun yerini fotoğrafçının kendisi almaya başlar ve fotoğrafçı kendini bir sanatçı olarak ortaya koyar. (Fotoğraf 4.6)

Bu bağlamla ilişkili bir biçimde, Goldin’in kendisinin içinde bulunduğu fotoğrafları, (bir anlamda otoportreleri olarak da okunabilir) postmodernist sanatçıların başında gelen Cindy Sherman’ın fotoğrafları ile benzerlikler taşımaktadır. (Fotoğraf 4.7) Sherman, her ne kadar belgesel fotoğrafın tamamen dışında kalıp, fotoğrafı kurgu yoluyla oluşturduğu sanat yapıtları için kullanıyor olsa da, yaptığı şey kendi ekseninde dönen bir konum temelinde, kendini bir konu haline getirme durumudur. (Bu dönemin, postmodernizmin sanat üzerindeki yansımalarına işaret eden bir biçimde “Ben Dönemi” (The Me Decade) şeklinde adlandırılması anlamlıdır.) Goldin’in çalışmaları makyajlanıp, kurgulanmamış olsa da benzer biçimde okunabilir: kendini ana eksen olarak konumlandığı bir hayatın fotoğrafik

öyküsü. Sherman'ın popüler film karelerini canlandırdığı çalışmaları ile Goldin'in sinematografik fotoğrafları çağrışıma açıktır. Sherman'ın çalışmaları kadınlığın kültürel inşası temelinde anlamlandırılırken, Goldin açık olarak cinsel kimliğin kamusal görüntüsü ve altkültürler üzerine düşünmemizi sağlar. Onun çalışmaları da politik okumalara açıktır. Eşcinsel hakları ve AIDS konularındaki aktivistliğinin yanı sıra, yüzleştiği ve üzerine çalıştığı kişisel konular da politiklikten bağımsız değildir; 1970'lerden itibaren feminist hareketin ana sloganı olan “Kişisel olan politiktir/Özel alan politiktir” (personal is political) anlayışı, özel hayat adı altında yaşanan ve bu yüzden hasıraltı edilen, kadınların mağdur oldukları durumların aslında egemen olan siyasal tavrın bir uzantısı olduğunu belirtir. Dolayısıyla yatak odasının da siyasal bir alan olduğu ve bir iktidar ilişkisinin mecrası olageldiği ve bu bağlamda bir çeşit kamusal taşıdığı iddia eder. Bu şekilde düşünüldüğünde Goldin'in çalışması politik militan bir duruş sergilemese de politik olandan bağımsız değildir.



Fotoğraf 4.7. Nan Goldin, “Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan”, (*Nan One Month After Being Battered*), New York, 1984

Buna ek olarak, Nan Goldin'in hayatının ve sanatının biraradalığı onu kendi içinde bulunduğu kuşağın ve bir alt kültürünün zengin bir tanığı yapar. Onun fotoğraflarını profesyonel bir fotoğrafçının kendi bakışıyla değerlendirdiği bir konu şeklinde algılamak ve bu gözle değerlendirmek yerine, bir dönemin ve bir topluluğun (açık bir şekilde görüldüğü üzere, Amerikan ulusal değerlerine sırtlarını dönen ve marjinal hayatlar süren bir topluluğun) yaşantısını yansıtan bir ayna gibi görmek gerekir. Ama çalışmayı sadece bu şekilde değerlendirmek yüzeysel kaçabilir ve Goldin'in benzeri

birçok fotoğrafçıdan farkını açıklamakta yetersiz kalır. Goldin'in ilk bakışta bir gençlik projesi şeklinde görülebilecek çalışmasında uzun süre ısrar etmesi ve zaman içinde tutarlılıkla yoluna devam etmesi kendisini diğerlerinden ayıran önemli yanlarındandır. Çalışmasını özüne sadık kalarak sürekli genişletmiş ve dramatik kişisel olayların yansımalarını katarak üretmeye devam etmiştir. 1980'leri eşcinsel hakları çerçevesinde yoğun bir aktivizm içinde geçiren Goldin, AIDS yüzünden birçok arkadaşını kaybetmiştir. Bunlardan biri olan Cookie için hazırladığı "The Cookie" portfolyosu (1976-1989) konsept olarak "Ballad" ile aynı çizgide ama daha evrensel bir trajik ton taşır. AIDS'in resmi sunumlarına karşı bir söylev geliştirmiş, yakından ve derin bir bakışla salgının bireyler üzerindeki etkisini göstermiştir.

Ayrıca unutulmaması gerekir ki belgesel fotoğraf genellikle yoksulluk ve acı görüntüleriyle anılmaktadır. Dünyanın makus talihi göz önünde bulundurulduğunda bu durum şaşırtıcı olmasa da, yaşadığımız yer hakkında sınırlı bir bakış açısı sunduğu açıktır. (Ayrıca yoksulluğun bu kadar fazla dert ediniliyor gibi görünmesinin ardında yatan başka sebepler vardır. Yoksulluk bölgeleri fotoğrafçı için erişimi daha kolay, özel izin gerektirmeyen yerler iken zengin ve üst sınıf insanların yaşadığı hayatlar girilmesi zor ve korunaklı bölgelerdir.) Goldin'in çalışması (öncülleri olmakla birlikte) belgesel fotoğrafı bu döngünün dışına taşıdığı için bile değerlidir.

4.4.4. Özel Alanın Genişlemesi mi Yoksa Röntgencilik mi?

Aslında bu türden fotoğrafları değerlendirirken ilk olarak kendimize sormaktan kaçamayacağımız soru şudur: Biz bu "kişisel" fotoğraflara bakarken, anlattıkları topluluğun/ailenin bir parçası olmak istiyor muyuz, kendimizi bir katılımcı olarak çalışmanın içine sokabilir miyiz? Eğer bu soruya olumsuz yanıt vermiyorsak, fotoğraflar tanımadığımız insanların aile fotoğrafları olmaktan çıkacak, bize özdeşlikler sunacak, kendi deneyimlerimizle bağlar kurmamızı önerebilecektir. Fotoğrafların özel alandan çıkıp bir gösteriye, sergiye veya kitaba dönüşerek kamuya

sunulmuş olması bu bağlamda anlam kazanmış olacaktır. Ama eğer bu soruya sessiz kalıyorsak röntgencilik konumundan kurtulmamız zor görünmektedir ve Goldin’e yapılan eleştiriler de çoğunlukla buradan temellenmektedir.

Nan Goldin, özel yaşantısını merkeze koyup oluşturduğu fotoğraf serileri aracılığıyla izleyenleri kendi özel alanına davet eder, kendi özel alanını sanatsal bir pratikle dışarı açar ve özel alan ile kamusal alan arasındaki sınırları belirsizleştirerek bu kavramlar üzerine düşünmemizi sağlar.

“Eğer ne hissettiğimi ya da tecrübelerimi başkalarınca anlaşılır kılabildiğime inanmıyorsam, işte bu mahremdir. Kendimi kamusal olarak ifade edemem mahremiyetin tiranlığıdır. Kamusal alan, ancak özel alanın özgür ve gelişmiş olması oranında özgürdür. Bu yüzden kamusal yaşamın ne manaya geldiğini anlamak için, örneğin aile politikası gibi mahremiyet alanındaki patikaları incelemek zorundasınız.”⁴¹

Alman yazar ve sinemacı Kluge, toplum olarak kolektif tecrübenin ufkunu ifade eden kamusal alanın özgürlüğünün ancak mahrem denem özel yaşam alanının özgür ve gelişmiş olması oranında gerçekleşeceğini öne sürüyor. Goldin’in, fotoğraflarıyla bu çerçevede bir rol üstlendiğini düşünüyorum. Geleneksel toplumsal modelin olabildiğince uzağında olan kendi özel hayatını fotoğraflar aracılığıyla dışarıya yansıtıyor, görünür olmayan veya sadece yüzeysel olarak görünen “*queer*”⁴² altkültürünü ve deneyimlerini, birincil elden ortaklıklar kurmak üzere kendi çevresi dışına açıyor.

“Jurgen Habermas da, mahremiyetin kamusal alanın karşıtı olmadığını; kültürü, ‘mahrem alanda temellenmiş öznellik ile kamusal alandaki öznelerarası ilişkileri birbirine bağlayan dolayım’ olarak ele alarak gösterir.”⁴³

⁴¹ KLUGE Alexander, **Kamusal Alan**, ed. Meral Özbek, 630

⁴² Queer, cinsel azınlıklar için kullanılan ortak bir kelime

⁴³ A.g.k, 448

Öte yandan, Nan Goldin ve benzerlerinin çalışmalarında, izleyiciye birer röntgenci, gözetleyen gibi davranmaması, kendisini böyle konumlandırması gerektiği öneriliyor. Çalışmadaki deneyime ortak olması, izleyenden çok katılımcı ve hikayenin bir parçası olması gerektiği teklif ediliyor ve bu şekilde çalışmanın daha verimli algılanacağı söyleniyor. Şüphesiz ki, herhangi bir sanatsal çalışmada izleyicinin salt bakan konumundan çıkıp eseri içinde kendini konumlandırması çalışmanın algılanması açısından daha etkili olacaktır. Ama zaten fotoğraf gibi “ötekileştiriciliği” tescillenmiş bir medyumun bu sefer tanımadığımız insanların mahrem anlarına, cinsel maceralarına tanıklık etmesi karşısında bu fotoğraflara bakarken kendimizi röntgencilikten nasıl kurtaracağımız sorusu üzerinde düşünölmeye değerdir.

Bu bakışı kırıp kendimizi birer katılımcı gibi konumlandırmamız için gerekli ön bilgiler veya bağlamsal ortam faydalı olabilir. *The Ballad Of Sexual Dependency* çalışmasının ilk olarak kendi arkadaş çevresinin takıldığı kulüplerde, deneysel müzikler eşliğinde saydam gösterisi olarak gösterilmesi bu anlamda başarılıdır. Ama aynı etkiyi galeri duvarlarında sergilenirken vermeyeceği de açıktır.

Özel alan politiktir anlayışı doğrultusunda yapılan işler ile itirafçılık-teşhircilik-röntgencilik eksenindekiler farklı olgulardır. Kadınlar uğradıkları mağduriyeti ve özel yaşamların rahatsız edici başka yanlarını sergilediklerinde bunun kadınların özgürleşmesi, bağımsızlaşması ve ortaklıklar üretmesinin yolunu mu açtığı, yoksa sadece seyirlik malzemeye mi dönüştürdüğüünün sorgulanması gerek. Bunu Goldin’in çalışmasında geçen cinsel azınlıklar ve bu cinsiyetlerin kimlikleştirilmesi üzerinden düşünebiliriz. Marjinal yaşamlar veya örneğin travestiler, televizyonlarda ve dolayısıyla popüler kültürde de oldukça ilgi gören konulardır. Ama genellikle anlatılan hikâyeler, tecrübe yüklü ve ön açıcı değildir, sadece seyirlik malzeme işlevi görür ve toplumun röntgenci güdüsüne hitap eder.

4.4.5. Özel Alanın Nesneleşmesi

Bir başka eleştiri ise, Nan Goldin'in biçim ve içerik bakımından öncülük ettiği, bir nevi alt kültür fotoğrafçılığı sayılan tarzın sanat piyasası içinde kısa sürede bir fenomene dönüşmüş olmasıdır. Görsel sanatlar dünyasında popülerliği artan bu tip çalışmalar bireylerin, ailelerin veya grupların cüretkar, renkli belgeselimsi fotoğrafları, poz verilmeden çekilmiş, snapshot tarzı, balansı bozulmuş türde çekilmiş, grenli, netsiz, veya renksiz fotoğraflar şeklinde betimlenebilir. Konuları genellikle ana akımın dışındakiler oluşturur: (her ne kadar çoğu beyaz olsa da) geyler, travestiler, uyuşturucu ve punk rock kültürü, kentli bohemler, bar insanları...

Bir öz temsil ve otobiyografi yanı da olan bu tip çalışmaların bir kısmında acı çeken insanlar başrolde. Genel olarak bu tip fotoğraf çekenler az ya da çok o gruplara ait olurlar ki aslında bu tip çalışmaların ana iddiası budur. Bu tarz çalışmalar sıkça üretilmekte ve geniş sanat galerilerinden ve kuruluşlarından oluşan büyük bir pazara hitap etmektedir. Ne var ki özel hayat ve onun bir koşulu olan mahremiyet bir kırılma taşır ve bu kırılmanın "coffee table books" (ciltli, genellikle bekleme odalarında sehpa üzerinde bulunan büyük kitaplar) tarzında bir kitaba dönüşmesi bir sorgulamaya sebep olur. Çünkü bu tarzın mottosu esas itibarıyla bir samimiyet söylevidir. Eğer bu söylev sadece bir araç işlevi görüyorsa anlamını kaybediyor demektir.

Roland Barthes, fotoğraf üzerine yazdığı metinlerde iki kavram kullanır; *punctum* ve *studium*. *Punctum* latince sivri uçlu bir nesne ile oluşturulan iz, delik, sıyrık gibi anlamlara gelir. Barthes'ın *punctum* ile kastettiği ise, fotoğrafta, *studium*'la açıklanan ortak alanı (kamusal alanı) delen, yırtan ve o imgeyi kişiselleştiren, fotoğraftan ok gibi çıkıp bize saplanan öğedir. *Punctum* hiçbir ortak dille, tarihsel sosyal kültürel göndermeyle açıklanamaz, fotoğrafın bir köşesinde yer alan ufak bir ayrıntıda gizlidir. Bizi fotoğraftaki bir detaydan veya herhangi bir görüngüden bir anda yakalayan kişisel bir etkilenmedir.

Goldin'in çalışmalarında, *punctum*'un fotoğrafa bakan herkese aynı çağrışımı yapması olasıdır. Goldin'in izleyicilere kendi özel yaşantısından anlar sunmasıyla gelen kişisellik ister istemez fotoğraflardaki *punctum* 'u işlevsizleştirir.

“Aynı fotoğraflar çok defa tekrarlandığında ve yeniden üretildiğinde ve yeniden gösterildiğinde ve birçok insan tarafından aynı şekilde beğenildiğinde bu mahremiyet kaçınılmaz surette risk altında giriyor. Eğer biz (izleyiciler olarak) aynı fotoğrafın önünde aynı duygusal rağbeti göstereceksek, bu üzücü olur ve klişeye kayar ve kurgulanmış durur. Ağır bir toplumsal farklılık jargonu yerine liberal hümanizmin bilindik kalıbını kullanmış olur. Ve programlanmış bir mahremiyet algısından ve kurgulanmış bir kaza deneyiminden daha itici çok az şey olabilir”⁴⁴

Ayrıca kültürel alanda etkili olan bu tarzın modayı da etkilediği bir gerçektir. Bu tarzın biçimsel türevlerini çeşitli reklam fotoğraflarında veya moda dergilerinde görmek mümkündür. Suçlu psikolojisindeki tüketim toplumu için, uygunsuz pozlara bürünmüş modellerin cıvıltılı renklerde snapshot tarzı fotoğrafları hem fotoğrafların her türlü bağlama uyumunu, hem de moda alanının altkültürlere duyduğu biçimsel iştahı göstermektedir.

Toparlamak gerekirse, 20. yüzyılın ikinci yarısı belgesel fotoğrafçıların yeni yollarda yürüdükleri bir dönem olmuştur. Fotoğrafçılar kendi öznelliklerini kadrajlarından, konu seçimlerine uzanan geniş bir düzlemde yeniden üretmişlerdir. Belgesel fotoğraf yeni gelişen gençlik kültürünün etkisiyle ortaya çıkan yeni hayat tarzlarının içinde çoğu zaman aktif bir katılımcı olmuştur. Kültür ve sanat alanında birçok farklı disiplinin iç içe geçmesinden belgesel fotoğraf da etkilenmiş ve sanat alanı yeni bir mecra olarak görülmeye başlanmıştır. Belgesel fotoğrafların aktardığı hikayeler, birincil elden taşıdığı bilgi ve deneyimle özel değerini korumaktadır.

⁴⁴ Bkz. (38), KOTZ, 207

5. SONUÇ

Belgesel fotoğraf yaklaşık yüz yıllık süreçte biçimsel ve niteliksel yönden önemli değişimler yaşamıştır. Fotoğrafçılar bu süreç boyunca farklı konulardan etkilenmişler, farklı düşünürlerle sanatçılardan ilham almışlar ve farklı biçimler denemişlerdir. Bu süreç içinde üretilen çalışmalar toplumsal hafızalarda yer etmiş ve daha adil ve barışçıl bir düzen için kamuoyunu yönlendirmiştir. Bu bağlamda 19. yüzyıl sonu Amerika'sının önemli bir yeri vardır ve toplumsal, siyasal ve ekonomik atmosferi belgesel fotoğrafın doğuşunda etkili olmuştur. Bu dönemde öne çıkan sosyal reform savunucusu iki önemli fotoğrafçı, Jacob Riis ve Lewis Hine alanın öncü isimleridir. 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru dünya büyük çalkantılar ve çatışmalar içindeyken, belgesel fotoğrafın etki alanı ve piyasası genişlemiştir. Bu dönemde kurulan Magnum fotoğraf ajansı belgesel fotoğrafçıların prestijini arttırmış ve fotoğrafçılara hümanist bakış açısının yerleşmesinde belirleyici olmuştur. Ayrıca zamanının en büyük fotoğraf sergisi olan İnsanlık Ailesi sergisi de bu bakış açısıyla benzerlikler taşımaktadır. 1960'ların ve 1970'lerin farklı toplumsal dinamikleri, yeni hayat tarzları ve değişen kültürel düzlem belgesel fotoğraf açısından farklı yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Fotoğrafçılar topluma bakarken kendi bakış açılarındaki özneliği öne çıkartmışlardır. Zamanla yoksulluk ve çatışma görüntülerine karşı kazanılan bağımsızlık, gerçeğe duyulan güvensizlik ve şüphe de belgesel fotoğrafın farklı yollara sapmasında etkili olmuştur. Bu süreç, belgesel fotoğrafın işlevine dönük eleştirel yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Geleneksel yaklaşımı taşıyan fotoğrafçılar, romantizm, röntgencilik, egzotizm, oryantalizm gibi kavramlarla eleştirilmişlerdir. Medyada ve sanat alanında kişisel hikâyelerin popülaritesi artmıştır. Fotoğrafçıların kişisel durumlara odaklanması ve konularıyla kurdukları derin ilişki Diane Arbus'dan Nan Goldin'e kadar birçok fotoğrafçıda öne çıkmaktadır. Aile fotoğraflarının galerilerin duvarlarında yerini alması ile büyük anlatıların inandırıcılığını kaybetmesi benzer süreçlerin bileşenleridir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belgesel fotoğrafta ortaya çıkan yaklaşımlar kişisel bakış açısı bağlamında ortaklık taşır ve bu tarz günümüzde de devam etmektedir.

6. KAYNAKLAR

Kitaplar:

BARRETT, Terry, (2009), **Fotoğrafi Eleştirmek**, Çev. Yeşim Harcanoğlu, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

BARTHES, Roland (1996), **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

BERGER, John, (2003), **O Ana Adanmış**, Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 3. Baskı, Metis Yayınevi, İstanbul.

BRIGHT, D.- MUNOZ J.E., et. al., (1998), **The Passionate Camera**, Ed. Deborah Bright, Routledge, New York.

COSTA, Guido, (2010), **Nan Goldin**, Phaidon Press, London.

CRARY, Jonathan (2004), **Gözlemcinin Teknikleri**, Çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul.

FLUSSER, Vilem, (2009), **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

GALASSI, Peter, (1991), **Pleasures and Terrors of Domestic Comfort**, The Museum of Modern Art, New York.

GOLDIN, Nan, (1986), **The Ballad Of Sexual Dependency**, Aperture, New York.

GOLDIN, Nan, (2003), **Devil's Playground**, Phaidon Press, London.

GRUNDBERG, Andy, (1999), **Crisis Of The Real** , Aperture, New York .

HARVEY, David, (1997), **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.

HOBSBAWM, Eric, (2010), **Kısa 20. Yüzyıl Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, Everest Yayınları, İstanbul.

IGNATIEFF, Michael, (2000), **Magnum**, Int. Michael Ignatieff, Phaidon Press, London.

LUCIE SMITH, Edward, (2004), **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.

ÖZBEK, Meral, (2004), **Kamusal Alan**, Ed. Meral Özbek, Hil Yayın, İstanbul.

PRICE, Mary, (2004), **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, Çev. Ayşenaz, Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SALGADO, S.- MILLER W., (2006), **Çağımızın Tanıkları, Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor**, Ed.Ken Light, Fotografik Vizyon, İstanbul.

SONTAG, Susan, (1999), **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, 2. Baskı, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

SONTAG, Susan, (2004), **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

LEVI-STRAUSS, David, (2005), **Between The Eyes: Essays on Photography and Politics**, Aperture, New York.

WARREN Lynne, (2006), **Encyclopedia Of Twentieth Century Photography**, Ed.Lynne Warren, Routledge, Oxon.

DERRICK, P- OHRN, B, et. al., (2009), **Photography A Critical Introduction**, Ed. Lizz Wells, Routledge, New York.

ROSLER, M. - WELLS, L, et. al.,(2010), **The Photography Reader**, Ed. Lizz Wells, Routledge, New York.

Makaleler:

AKSU, Bora, (2008), **Kadın Sorunu mu, Erkek Egemenliği mi**, Türkiye'de Siyasal Düşünceler Ansiklopedisi, 9. Cilt. İletişim Yayınları, İstanbul.

CHEVRIER, Jean François, **Salgado, ya da Acımanın Sömürüsü**, Sanat Dünyamız 77, 17

CHIARENZA, Carl, (1991), **Standing On The Corner- Reflections Upon Garry**

Winogrand's Photographic Gaze- Mirror Of Self or World, IMAGE Magazine, vol. 34, num. 3–4, Fall–Winter

LIGHT, Ken (2006), “Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine”, Çev. Merter Oral, **Toplumbilim**, Bağlam Yayınları, İstanbul, Sayı:19, 13-17.

RUBINFIEN, Leo, (2005), **Where Diane Arbus Went**, Art in America, vol. 93, number 9, 65-71, 73, 75, 77, October

SEKULA, Alan, (1978), **Modernism, Reinventing Documentary**, The Massachusetts Review, Vol. 19, No. 4, Winter

SISCHY, Ingrid, (1991), "**Good Intentions**," The New Yorker, September 9,

İnternet Kaynakları:

http://ncatwork.org/childlabor/child_labor_in_north_carolina_co.htm

<http://www.iep.utm.edu/foucfer/>

<http://www.moca.org/pc/viewArtTerm.php?id=35>

http://museum.icp.org/museum/exhibitions/larry_clark/index.html

http://camramirez.com/pdf/P1_Americans_Intro.pdf

7. ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Ankara'da tamamladı. 2007 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Fotoğraf ve Video programından mezun oldu. 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Ana Sanat Dalı'nda Yüksek Lisans çalışmasını yürütmeye başladı. 2010 yılında Danish School Of Journalism, Advanced Visual Story Telling Photojournalism Programına katıldı.