

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

FOTOĞRAFTA ACI KAVRAMININ TASVİRİ ÜZERİNE İKONOĞRAFİK
ÇÖZÜMLEMELER

Sanatta Yeterlik Tezi

Hazırlayan
20096104
Sebla Selin OK

Danışmanlar
1. Doç. Çetin ERGAND
2. Doç. Seçkin TERCAN

İSTANBUL-2015

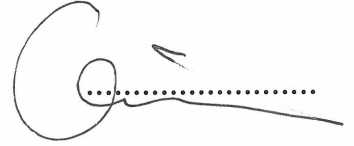
Sebla Selin OK tarafından hazırlanan **Fotoğrafta Acı Kavramının Tasviri** **Üzerine İkonografik Çözümler** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 16 / 04 / 2015

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç.Çetin ERGAND (Danışman)



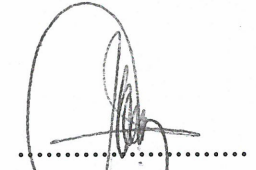
Jüri Üyesi : Prof.Yusuf Murat ŞEN



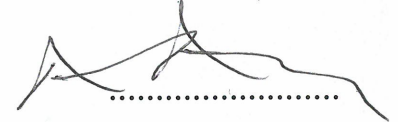
Jüri Üyesi : Doç.Ozan BİLGİSEREN



Jüri Üyesi : Doç.Oktay ÇOLAK (Marmara Ü. Öğ.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç.Ahu ANTMEN (Marmara Ü. Öğr.Üy.)



1. Yedek Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Tuna UYSAL

.....

2.Yedek Jüri Üyesi : Doç.Rüçhan ŞAHİNOĞLU ALTINEL
(Marmara Ü.Öğr.Üy)

.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ	III
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
RESİM LİSTESİ	VIII
FOTOĞRAF LİSTESİ	IX
GİRİŞ	1
1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
1.1 İkonografi Tanımları ve Tarihsel Çerçeve	7
1.2 Fotoğrafta İkon	15
2. FOTOĞRAFTA ÖYKÜ VE SÖYLEM	18
2.1 Fotoğrafta Söylemi Oluşturan Kişi	19
2.1.1 Voyeurizm ; Suç ve Suçluluk Birlikteliği	23
2.1.2 İçeriden Bakmak, Dışarıdan Bakmak	54
2.2 Acı Dolu Fotoğraflar ve İzleyici Olmak	79
3. FOTOĞRAFTA ÖYKÜNÜN KURGUSU, KURGUNUN ÖYKÜSÜ	87
3.1 Belgesel Fotoğrafların Şiddeti	88
3.2 Öykülere Adanmış Fotoğraflar	156
4. FOTOĞRAFTA ACININ TASVİRİ VE BELLEK İLİŞKİSİ	172
4.1 Fotoğrafın Belleğindeki Acı	175
4.1.1 FSA Fotoğrafları	179
4.1.2 Kurban ve “Öteki İmgesi”	183
4.1.3 Benetton Olgusu	194
4.1.4 <i>Family of Man</i> Projesi	200
4.2 Kültürel Bellekler ve Fotografik Yansımaları	203
4.2.1 Yerli Halklar	216

4.2.2 Amerikalı Olmak	226
4.3 Nostalji ve Fotoğraf	236
4.3.1 Post-mortem Fotoğraflar ve Acı	248
5. KAVRAMSAL SANAT BAĞLAMINDA FOTOĞRAFA KONU OLAN ACI ..	254
5.1 Post-modern Süreçte Fotoğrafın Dili ve Acının Tercümelere	257
5.2 Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Fotoğraflanması	292
SONUÇ	318
KAYNAKLAR	337
ÖZGEÇMİŞ	349

ÖNSÖZ

İnsan yaşamının önemli bir parçası olan acıyı fotoğrafın anlatım dili aracılığıyla irdelediğim bu çalışma, beni fotoğrafların değişebilirliğin sembolü olduklarına bir kez daha ikna etti. İnsan yaşamına ve zamanın akışına tanıklık edilirken, fotoğraflar bitmez tükenmez bir olumlama arayışının temsilleri olurlar. Bu nedenle fotoğrafçının ruhu doyumsuz bir serüvencinin ruhuna benzetilebilir. Her serüveninde yeni bir keşif vardır. Ancak bu keşif yalnızca görülmeyenleri değil zaten orada olanları da her seferinde başka şekillerde görünür kılmaktır. Fotoğraflar, olaylar, nesneler, kavramlar üzerindeki algının tümünden gelen bir armoniyle oluşturulmasına katkıda bulunmaz, fotoğraflar ayrıntıların ironik izdüşümüdür.

Fotoğraflar aracılığıyla da anlamlandırmaya çalıştığım yaşam deneyiminin ilk tanıkları ve her zaman destekçileri olan aileme teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca, yapıcı yönlendirmeleri, değerli önerileri ve yüreklendirici teşvikleriyle bana destek olan danışmanlarım Doç. Çetin Ergand ve Doç. Seçkin Tercan’a katkıları için çok teşekkür ederim.

Tez çalışmamı yaparken bana yol gösterici açıdan büyük katkıları olan, inançlarıyla güç veren, kıymetli bilgi ve deneyimlerini paylaşan, en önemlisi de destekleri ve sabırları ile çalışmamın başından beri yanımda olan ve zaman ayıran Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Hülya Şimga’ya, Koç Üniversitesi, Medya ve Görsel Sanatlar Bölümü Öğretim Üyesi, fotoğrafçı Laleper Aytek’e, antropolog ve fotoğrafçı Dr. Nurdan Türker’e çok teşekkür ederim.

Sanatta Yeterlik eğitimim boyunca aktardıkları bilgi birikimleri ile gelişimimde emeği olan hocalarım, MSGSÜ Fotoğraf Bölümü Öğretim Üyeleri Prof. Yusuf Murat Şen’e, Prof. Nihal Kafalı’ya, Doç. H. Ozan Bilgiseren’e, Doç. Gülçin Aksoy ve Yrd. Doç. Emre Zeytinoglu’na teşekkür ederim.

Sevgisi, desteği ve anlayışı ile her an yanımda olan Mehmet Sena Ok’a yürekten teşekkür ederim. Ayrıca manevi destekleri ile beni yalnız bırakmayan MÜGSF Fotoğraf Bölümü öğretim üyesi Doç. Oktay Çolak, MSGSÜ Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Tuna Uysal, Ebru Ceren Uzun Uysal, Ömer Tecimer, Duygu Karabayraktar, Mustafa Bilge Satkın, Gülay Doğan ve Ayperi Okur’a çok teşekkür ederim. Tez çalışmamın zorlu ve stresli son dönemlerinde, iş ortamımdaki manevi desteği ve anlayışıyla bana yardımcı olan MÜGSF Fotoğraf Bölümü Başkanı Doç. Emre İkizler’e çok teşekkür ederim.

Son olarak Sanatta Yeterlik Tezi olarak hazırladığım bu çalışmanın kaynakçasında adları yer alan, yazdıklarıyla ve düşünceleriyle hem bilgi hem de farkındalık düzeyimi geliştiren yazar, düşünür ve sanatçılara teşekkür ederim.

ÖZET

Çalışmamın kapsamı; insan varoluşunun önemli bir parçası olan acının bir temsil biçimi olarak ikon olmuş ya da ikonlaştırılmış fotoğraflar, fotoğrafçılar ve konular üzerinden irdelenmesidir. İkonografi, günümüzde seküler alanı da içine almaktadır ve fotoğraflar yoluyla, *ikon inşası sanatçının mülkiyetine girmiştir* demek mümkündür. Yapılan anlamlandırmalarla, tarihi bağlamın etkisiyle, servis edilme şekilleriyle, fotoğrafçının eleştirel dili, kendi bedeniyle ortaya koyduğu işlerle ve fotoğrafçıların kendi yaşam öykülerinin de etkisiyle; fotoğraflar, fotoğraflandıkları anın “gerçekliklerinden” başka bir yaşama kavuşabilmekte, kozmik nesnelere dönüşebilmektedir. Fotoğrafa içkin konulardan olan fotoğraf-“gerçek” ilişkisi, “içeriden”, “dışarıdan” bakış konuları, fotoğrafçının acıya ilişkin tutumu ve söylem oluşturma yolları ele alınmıştır. İzleyiciyi içsel sorgulamaya çağıran ve gözetleyen-gözetlenen konumlara dikkat çeken fotoğraflar, fotoğrafın çekildiği anla fotoğrafçının hesaplaşması yolunu, yani içeriye bakışı mümkün kılabilmektedir. İçeriye bakış, günümüzdeki yaygın *gösteri toplumu* durumu nedeniyle, önemli bir ahlaki sorumluluktur. Diğer bir ahlaki sorumluluk da, fotoğrafların kimin adına, ne için çekildiğinin ve nasıl servis edildiğinin soruşturulmasıdır. Bu ahlaki sorumlulukları yerine getirebilmenin etkin yollarından biri de, bugün ikon değeri taşıyan acıya ilişkin görüntüler üzerinden tartışma yürütebilmektir.

Fotoğraflar acının kolektif hafızasını inşa edebilirler mi? sorusu ve fotoğrafın belleğindeki acının ne olduğu, nasıl ikonik değer kazandığı sorularının ipuçları fotoğrafın ve izleyicinin hafızasında gizlidir. Fotoğraflar izleyicinin kendi gerçekliğinde yaşadığından, kime göre ve neye göre hafıza oldukları tartışmalıdır, çelişkisiz yekpare bir kolektif hafızadan sözetmek mümkün değildir. Fotoğraf, anlamın peşini bırakmayan kişisel bir dışavurumdur. Farklı öyküler ve deneyimler içerdiği veya yarattığı için sorgulama olanağı sağlayabilen *minyatür* “gerçekler” ve görsel simülasyonlardır. İzleyiciyi rahatsız ederek, toplumsal kabulleri sorgulatan fotoğraflar, “ötekileştirme”ye karşı izleyiciyi uyanık tutarken, yüzleşme ve sorumluluk almayı da sağlayabilen eleştiri metinleridir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Acı, İkon, Gerçek ve Bellek.

ABSTRACT

The scope of my thesis work is to examine pain which has been a part of human existence, through photographs, photographers and incidences that have become icons or iconized. Today, iconography also grasps that which lies within the secular arena and it is possible to say that *the construction of icons has become a property of the artist* through photographs. Through interpretations, the impact of the historical context, different ways they are presented, the criticizing language of the photographer, the works he/she has created using all of his/her body and through the impact of the photographers' own memoirs, the photographs may assume a different life than the "realities" of the moment they were taken, and may become cosmic objects. The photograph-"reality" relationship which is among the topics related to the photograph; the topics of outlook from the "inside" and "outside"; the approach of the photographer vis-a-vis pain; and his/her ways to create a context have been examined in this work. Photographs which invite the spectator to indulge in inner query and draw attention to the observer and the observed orientations, make it possible for the photographer to get even with the moment the photograph was taken, to look at his/her inner self. Looking at the inner self is an ethical responsibility due to the widespread *show society* situation prevalent today. Another ethical responsibility is to investigate in whose name the photographs are taken, and why, and how they are presented. One of the effective ways to carry out these ethical responsibilities is to involve in discussions over the images on pain which today carry iconic value.

The clues to questions such as *Can photographs construct the collective memory of pain*; What is the pain in the photograph's memory? How it gains iconic value? are hidden in the memory of the photograph and the spectator. Because photographs live in the spectator's own reality, to whom or what they become memory is questionable and it is not possible to talk about a monolithic collective memory devoid of contradiction. Photograph is a personal expression that does not cease to follow meaning. Because it consists of and creates different stories and experiences, it is miniature "reality" and a visual simulation that makes it possible to

approach it with a questioning eye. Photographs which disturb the spectator and question social recognitions, keep the spectator awake as to “alienation” and they are criticizing texts which enable confrontation and responsibility assuming.

Key Words: Photograph, Pain, Icon, Reality and Memory

RESİM LİSTESİ**SAYFA NUMARASI**

Resim 2.1: Théodore Géricault, Medusa'nın Salı	55
Resim 2.2: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük	55
Resim 2.3: Francisco Goya, 3 Mayıs 1808 Madrid	56
Resim 2.4: Francisco Goya, Savaşın Felaketleri	58
Resim 2.5: Pablo Picasso, Guernica	59
Resim 3.1: Raphael, Bu Sandalyenin Meryem Anası	95
Resim 3.2: Art Spiegelman, Maus: Hayatta Kalanın Öyküsü	146
Resim 4.1: Maria van Oosterwijck, Vanitas-Natürmort	246

FOTOĞRAF LİSTESİ	SAYFA NUMARASI
Fotoğraf 2.1: Weegee, Suç mahalli	29
Fotoğraf 2.2: Weegee, Suç mahalli	30
Fotoğraf 2.3: Weegee, Suç mahalli	31
Fotoğraf 2.4: Weegee, Suç mahalli	32
Fotoğraf 2.5: Weegee, Suç mahalli	33
Fotoğraf 2.6: Jean-Martin Charcot, Salpêtri�re	35
Fotoğraf 2.7: Jean-Martin Charcot, Salpêtri�re	36
Fotoğraf 2.8: Jean-Martin Charcot, Salpêtri�re	37
Fotoğraf 2.9: Jean-Martin Charcot, Salpêtri�re	38
Fotoğraf 2.10: Robert Mapplethorpe, Otoportre	41
Fotoğraf 2.11: Robert Mapplethorpe, Elliot ve Dominick	43
Fotoğraf 2.12: Robert Mapplethorpe, Kırbaç Hareketi	43
Fotoğraf 2.13: Robert Mapplethorpe, Bryan Ridley ve Lyle Heeter	43
Fotoğraf 2.14: Robert Mapplethorpe, Otoportre	45
Fotoğraf 2.15: Nan Goldin, Greer ve Robert Yatakta	47

Fotoğraf 2.16: Nan Goldin, Gilles Dusein ve Gotscho	49
Fotoğraf 2.17: Nan Goldin, Gilles Dusein	49
Fotoğraf 2.18: Nan Goldin, Gilles Dusein	50
Fotoğraf 2.19: Nan Goldin, Nan Dövuıldükten Bir Ay Sonra	50
Fotoğraf 2.20: Nan Goldin, Cookie Vittorio'nun Tabutu Başında	52
Fotoğraf 2.21: Nan Goldin, Hastanede Bir Klinik	53
Fotoğraf 2.22: Dayanita Singh, 12 yaşındaki Marie	61
Fotoğraf 2.23: Dayanita Singh, İsimsiz aile	62
Fotoğraf 2.24: Robert Capa, İspanya	64
Fotoğraf 2.25: Robert Capa, Fransa	64
Fotoğraf 2.26: Cheng Yuyang, Jixiang Tapınağı	65
Fotoğraf 2.27: Joseph Rodriguez, Doğu Yakası Hikâyeleri	66
Fotoğraf 2.28: Eugene Richards , Cocaine True, Cocaine Blue	68
Fotoğraf 2.29: Sebastiao Salgado, İşçiler	71
Fotoğraf 2.30: Lewis Hine, Çocuk Kömür İşçileri	72
Fotoğraf 2.31: Eugene Smith, Minamata hastalığı	72
Fotoğraf 2.32: Earl Dotter, Sessiz Hastalık	74

Fotoğraf 2.33: Gilles Peress, Afrika, Ruanda	75
Fotoğraf 2.34: Graciela Iturbide, Frida'nın banyosu	76
Fotoğraf 2.35: Graciela Iturbide, Ölüm	77
Fotoğraf 2.36: Peter Magubane, Soweto	78
Fotoğraf 2.37: Mikhail Galustov, Afganistan	82
Fotoğraf 3.1: Lewis Hine, Gecekonduların Meryem Anası	94
Fotoğraf 3.2: Chim (David Seymour), Toprak İdaresi Toplantısı	98
Fotoğraf 3.3: Talal Abu Rahma, Gazze'de Ölüm	100
Fotoğraf 3.4: Ebu Garib Cezaevi	106
Fotoğraf 3.5: Ebu Garib Cezaevi	106
Fotoğraf 3.6: Işid eylemleri	110
Fotoğraf 3.7: Wall Street Journal'ın muhabiri Daniel Pearl	110
Fotoğraf 3.8: Don McCullin, Güney Vietnam	112
Fotoğraf 3.9: Kevin Carter, Akbaba ve çocuk	116
Fotoğraf 3.10: Roger Fenton, Ölümün Gölgesi Vadisi	121
Fotoğraf 3.11: Gelincikler	122
Fotoğraf 3.12: Alexander Gardner, Antietam	123

Fotoğraf 3.13: Timothy O’Sullivan, Gettysburg Çatışması	123
Fotoğraf 3.14: Disdéri, Tabutları içerisinde komün üyeleri	125
Fotoğraf 3.15: Disdéri, Tabutları içerisinde komün üyeleri	125
Fotoğraf 3.16: I. Dünya Savaşı Dijital Arşivi	128
Fotoğraf 3.17: I. Dünya Savaşı Dijital Arşivi	129
Fotoğraf 3.18: I. Dünya Savaşı Dijital Arşivi	129
Fotoğraf 3.19: I. Dünya Savaşı Dijital Arşivi	130
Fotoğraf 3.20: Dr. William L. Shulman, Bir Ülke Terörü	131
Fotoğraf 3.21: Varşova Gettosu	135
Fotoğraf 3.22: Auschwitz Öncesi	136
Fotoğraf 3.23: Varşova Gettosu	136
Fotoğraf 3.24: Drancy enterne kampı	137
Fotoğraf 3.25: Heinrich Jöst, Varşova Gettosu	139
Fotoğraf 3.26: Heinrich Jöst, Varşova Gettosu	139
Fotoğraf 3.27: Dachau Toplama Kampı	141
Fotoğraf 3.28: Buchenwald Toplama Kampı	142
Fotoğraf 3.29: Nordhausen Toplama Kampı	143

Fotoğraf 3.30: Belsen toplama kampı	144
Fotoğraf 3.40: Shindler'in Listesi	146
Fotoğraf 3.41: Yevgeny Khaldei, İsimsiz	149
Fotoğraf 3.42: Dmitrii Baltermants, P. I. Ivanova	151
Fotoğraf 3.43: Dmitrii Baltermants, Çile	151
Fotoğraf 3.44: Robert Capa, Düşen Asker/Ölüm Anı	153
Fotoğraf 3.45: Robert Capa, Düşen Asker/Ölüm Anı, Vitalis	153
Fotoğraf 3.46: Alfred Eisensteadt, Joseph Goebbels	155
Fotoğraf 3.47: Li Zhensheng, Budha Heykeli	158
Fotoğraf 3.48: Jill Freedman, Diriliş Şehri	159
Fotoğraf 3.49: Mary Ellen Mark, Babaların Günahları	160
Fotoğraf 3.50: Mary Ellen Mark, Babaların Günahları	161
Fotoğraf 3.51: Sebastiao Salgado, Benako Mülteci Kampı	164
Fotoğraf 3.52: Larry Burrows, Yaralı Denizci	165
Fotoğraf 3.53: James Nachtwey, Kurban	166
Fotoğraf 3.54: James Nachtwey, Cehennem	167
Fotoğraf 3.55: Donna Ferrato, Gözaltı	170
Fotoğraf 4.1: Philip Jones Griffiths, Deforme Olmuş Fetüsler	177

Fotoğraf 4.2: Philip Jones Griffiths, Savaş Müzesi	178
Fotoğraf 4.3: Walker Evans, FSA, Tarım İşçisi Aile	181
Fotoğraf 4.4: Dorothea Lange, FSA, Göçmen Anne	181
Fotoğraf 4.5: Gilles Peress, Yargı	185
Fotoğraf 4.6: Reuters, Çocuk Askerler	187
Fotoğraf 4.7: Teun Voeten, Çocuk Askerler	188
Fotoğraf 4.8: Mitsunori Chigita, Muhammed Ali Clay	189
Fotoğraf 4.9: H.M.Hatch, Ami Whit Ketchum/Luther H. Mitchell	190
Fotoğraf 4.10: Fred Gildersleeve, Jesse Washington	191
Fotoğraf 4.11: İsimsiz, Tuol Sleng	193
Fotoğraf 4.12: Oliviera Toscani, Pieta	195
Fotoğraf 4.13: Oliviera Toscani, İdam Cezası	197
Fotoğraf 4.14: Karl W. Gullers, İnsan Ailesi	200
Fotoğraf 4.15: Jean-Michel Clajot, Scarification	207
Fotoğraf 4.16: Jean-Michel Clajot, Scarification	208
Fotoğraf 4.17: Stephanie Welsh, Like Mother, Like Daughter	212
Fotoğraf 4.18: Stephanie Welsh, Like Mother, Like Daughter	213

Fotoğraf 4.19: Fotoğrafçısı bilinmiyor, Aborjinler	218
Fotoğraf 4.20: Francis Birtles, Zincirlenmiş Yerel Mahkumlar	219
Fotoğraf 4.21: Hermann Klaatsch, Avustralyalı Mahkumlar	222
Fotoğraf 4.22: Megan Evans, Northcote Koori Duvar Resmi	222
Fotoğraf 4.23: Megan Evans, Northcote Koori Duvar Resmi	223
Fotoğraf 4.24: Lewis Hine, Ellis Adasındaki İtalyan Göçmenler	227
Fotoğraf 4.25: Fotoğrafçısı bilinmiyor, 9-11 Unutmaya İzin Verme	231
Fotoğraf 4.26: David Surowiecki, Kaçış yok	232
Fotoğraf 4.27: Shutterstock, Dünya Ticaret Merkezi Anıtı Işıkları	234
Fotoğraf 4.28: Chuck Kennedy, Başkan Obama 11 Eylül Anıtı	234
Fotoğraf 4.29: Richard Avedon, Jacob Israel Avedon	242
Fotoğraf 4.30: Headstone Seramik Mezar taşı Fotoğrafları	243
Fotoğraf 4.31: Cenaze törenlerinde yakaya takılan fotoğraflar	244
Fotoğraf 4.32: Thomas Richard Williams, The Sands of Time	246
Fotoğraf 4.33: Justine Reyes, Vanitas	247
Fotoğraf 4.34: Beniamino Facchinelli, Ölü Bebek	249
Fotoğraf 4.35: Emily Robinson, Şefkat	252

Fotoğraf 5.1: Andy Warhol, Atom Bombası	266
Fotoğraf 5.2: Atom Bombası	267
Fotoğraf 5.3: Jeff Wall, Ölü Askerler Konuşuyor	269
Fotoğraf 5.4: Zbigniew Libera, Nepal	273
Fotoğraf 5.5: Nick Ut, Savaşın Terörü	273
Fotoğraf 5.6: Diane Arbus, Yahudi Dev	278
Fotoğraf 5.7: Andres Serrano, Morg	281
Fotoğraf 5.8: Andres Serrano, Morg	282
Fotoğraf 5.9: Andres Serrano, Morg	283
Fotoğraf 5.10: Joel-Peter Witkin, Öpücük	286
Fotoğraf 5.11: Joel-Peter Witkin, Leda	287
Fotoğraf 5.12: Joel-Peter Witkin, Quevada Kuşu	289
Fotoğraf 5.13: Cindy Sherman, Cinsiyet Fotoğrafları	292
Fotoğraf 5.14: Cindy Sherman, Cinsiyet Fotoğrafları	293
Fotoğraf 5.15: Pierre et Gilles, Adonis'in Ölümü	297
Fotoğraf 5.16: Pierre et Gilles, St. Sebastian	298
Fotoğraf 5.17: Gina Pane, Gösterim Eylemi	303

Fotoğraf 5.18: Gina Pane, Duygusal Eylem	305
Fotoğraf 5.19: ORLAN, St. Orlan'ın Reenkarnasyonu	307
Fotoğraf 5.20: ORLAN, St. Orlan'ın Reenkarnasyonu	308
Fotoğraf 5.21: Hannah Wilke, Yıldızlaşmış Nesne Serisi	309
Fotoğraf 5.22: Hannah Wilke, Intra-Venus	310
Fotoğraf 5.23: Hannah Wilke, Intra-Venus	312
Fotoğraf 5.24: Francesca Woodman, On üç yaşındaki oto-portre	314
Fotoğraf 5.25: Francesca Woodman, Mekân	315
Fotoğraf 5.26: Francesca Woodman, İsimsiz	316

GİRİŞ

Acı insan varoluşunun doğal öğelerinden biridir. Doğumdan ölüme insan ve dünya ile ilgili deneyimlerin önemli dönüştürücü unsuru ve bu varoluşun ayrılmaz bir parçası olmuştur.

1839'dan günümüze fotoğraf aracılığıyla farklı temsillerle işlenmiş olan acı, insanı yaşam deneyiminin tanıdığı ve tanımadığı farklı yüzleriyle buluşturmuştur. Bu çalışmada fotoğrafla acının görselleştirilmesi sürecinde aynı zamanda gerçeklik, etik, siyaset, sanat, hafıza, nostalji gibi konuların da tartışıldığı, fotoğrafın farklı anlam üretimine ne ölçüde olanak sağladığı ve fotoğrafın bugün bu araştırmaya imkân veren bir belleğe nasıl ulaştığı incelenecektir. Fotoğraflar hapsolmuş zamanların görüntüleri olarak, geçmiş ve geleceğe dair hayalleri üzerine yansıtacakları bir izleyiciye ihtiyaç duyar. İzleyici için ise fotoğraflar genellikle “gerçekleri” okumak üzere bir araçtır. Amerikalı antropolog Gregory Starrett'e göre fotoğraflar etkileyici sanat eserleri değildirler, arketiptirler ya da fantezinin referanslıdır, biricik gerçek algısı ve tarihsel olaylar fotografik iletişimin sağlayıcısıdır - resimle, çizimle ve heykelle açık bir kontrast oluştururlar - nesnel gerçekliğin vaat edilişidirler.¹

Bu araştırmanın başlığı ve konusu, “*Fotoğrafta Acı Kavramının Tasviri Üzerine İkonografik Çözümlemeler*” dir. Amacı, fotoğraflarda gösterilen ve görünen acıların fotoğraf kuramları ve tarihi bakımından önemini vurgulayan okumaları ikonlaşmış ya da ikon değeri olan fotoğraflar ve fotoğrafçılar üzerinden yapmaktır. Araştırmada fotoğraf ikonografisinin hangi etkilerin üzerinden oluştuğu, etki eden konular ve ifade ediliş biçimleri detaylı olarak ele alınacaktır.

Bu araştırma kapsamında incelemenin özellikle acı üzerinden yapılmasının temel nedeni, daha önce de belirtildiği gibi acının insan varoluşunun bir parçası olması ve görünen, gösterilen, algılanan acının; kişiler, kültürler, dönemler ve

¹ Gregory Starrett, **Violence and the Rhetoric of Images**, 398-428.

yaşananlar çerçevesinde çok farklı ve katmanlı tezahürlerinin olmasıdır. Fotoğraflarda acıyı görünür kılan ikonografik anlamlandırmalar, saf bir bakışın kendiliğinden yansması olmayabilir. Bir izleyici için bir mezar taşı fotoğrafı yalnızca mezar taşının fotoğrafı olmayıp “ölümü” ve “acıyı” da işaret edebilir. Fotoğraflar, izleyicinin deneyimi ve bilgisinin üzerine aktarıldığı araçlar olabilirler. Görüntü ve acının yoruma açık fakat aynı zamanda genelleştirilebilir olan birlikteliği ikon tutucu bir nitelik kazanabilir. Acının kolayca manipüle edilebilen ve bireyin tanışık olduğu ölçüde genel, yaşama deneyimiyle tarif edildiği ölçüde ise özel olduğunu söylenebilir. Bu bakımdan acı, fotoğrafların algılanış biçimlerini etkileyen ve fotoğrafın işlevi üzerine üretilen düşüncelere yön verebilen bir konudur. Bu nedenlerle fotoğraf ikonografisi bağlamında genelleştirme ve tek tipleştirmelerden uzak bir yaklaşımla, bu konudaki farklı okuma önerileri gündeme getirilmesinin ve tartışmaya açılarak yeni çözümlemeler yapılmasının anlamlı olduğu söylenebilir.

Fotoğraflar aracılığıyla izleyiciye yansıyan/yansıtılan acı üzerinden yapılacak çözümlemeler fotoğrafın ikonografisini yeniden oluşturmayı deneyen okumalar olarak değerlendirilebilir. Fotoğraflar üzerinden aktarılan acı hakkında ortaya konulan genel değerlendirmelerin, konularına göre ayrıntılı başlıklar altında incelenmesiyle yeni okumalar olanaklı kılınacak ve böylece fotoğraf ikonografisinin yeniden okunması mümkün olabilecektir. Farklı çözümlemelerin sağlayacağı katkı, fotoğraf tarihi yazımının geleneksel yaklaşımına farklı öneriler getirebilmek bakımından önemlidir. Bu bağlamda, fotoğraflarda gösterilen acı üzerine yapılan çözümlemelerin fotoğraf sanatı, felsefesi, sosyolojisi çerçevesinde de değer bulması mümkün olabilecektir.

Çalışmada acı tarihsel süreçte ele alınarak, farklı dönem, fotoğraf ve fotoğrafçılar üzerinden ve bugüne kadarki fotoğraf tarihi yazımının kanonik² yaklaşımını izleyen ve besleyen geleneksel yaklaşım(lar) yerine; geçmişten günümüze fotoğraf ve acı ilişkisi üzerine düşünen sanat tarihçileri, felsefeciler, eleştirmenler ve fotoğraf kuramcılarının saptamalarını da dâhil eden bir sorgulama

² Kanon sözcüğü özellikle edebiyat ve sanatta, otoritelerce doğrulanmış ve genel geçer olarak kabul edilmiş kuralcı yapıyı imler.

yöntemi benimsenecektir. Böylesi bir çokkatmanlılık sürecinde acı ve görüntü üzerinden bu araştırmanın konusu olan sorular ve sorgulamalar düz anlamlılıklarından kurtarılarak yan anlamlarıyla birlikte zenginleşecek ve farklı/yeni okumaların, sorgulamaların ve değerlendirmelerin önü açılabilir.

Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin’e göre “önceleri fotoğrafın bir sanat olup olmadığına lüzumsuz kafa yoruldu. Asıl soru – fotoğrafın keşfinin sanatın tüm doğasını değiştirip değiştirmediği – sorulmadı.”³ İnsanlar yüzyıllarca gerçek görüntüye ulaşma ve gördüklerini bir yüzey üzerine aktararak tanımlama, gösterme, yorumlama hevesiyle imgeler yarattı ve bu imgeler inanç sistemleri içerisine dâhil edilerek bilgi birikiminin önemli bir kısmını oluşturdu. Fotoğrafın temellerini büyük tarihi “mirasların” üzerine inşa ettiği söylenebilir. Fotoğraftan önce tasvir edilen nesnel gerçeklerin, fotoğraftan sonra “eşsiz gerçekliğe” dair arayışın parçası oldukları ve fotoğrafın icat olduğu günden sonra nesnel gerçekliğin yeni bir tartışma alanına taşındığı söylenebilir. Ancak nesneleri kayıt altına alan fotoğraf tarafsız bir bakışın eseri olmadığı için yöneldiği nesnel gerçeklere müdahale ederek, yeniden yorumlar. Bu nedenle fotoğrafların hem ikon yapıcı, hem de ikon bozucu oluklarını söyleyebiliriz.

Bu araştırma, günümüzde klişeleşmiş ve her dönem sorulagelen “*fotoğrafın sanat olup olmadığı*” sorusunun cevabına da ışık tutacaktır. Fotoğraflar aracılığıyla gösterilen acı, özellikle çağdaş ve kavramsal sanatçıların ele aldığı konulardan biridir ve ikonlaşmış veya ikon değeri taşıyan fotoğraflar, fotoğrafçılar ve ikonların üretimine katkı sağlayan izleyiciler, fotoğrafın bir sanat dalı olup olmadığı konusundaki tartışmalara dâhil edilmelidir.

Ayrıca fotoğrafların gerçeği göstermesi üzerine yapılan tartışmaların fotoğrafta acının tasvir edilmesine dair ikonografik çözümlemelerle birlikte yapılması da önemlidir. Bu çözümlemeleri yaparken hep sorulan “*gösterilmek istenen gerçeklik fotoğraflar vasıtasıyla saf olarak iletilebilir mi?*” sorusuna da ele alınacak olan

³ Fred Ritchin, **Fotoğraftan Sonra**, Çev. Yalım Keser, 123.

fotoğraf örneklerinin çeşitliliği bağlamında farklı yanıtlar verilebildiğinde tektipleştirmenin sığılığında uzaklaşmış olacaktır.

Bu çalışmada, bireyin kişisel deneyimlerden biri olan acı, bir temsil biçimi olarak fotoğrafın tarihsel sürecinden seçilen fotoğraflar, fotoğrafçılar ve fotoğraf ikonografisi üzerinden yeniden ele alınarak, okunacak ve çözümlenecektir. Fotoğrafların ikon olarak kullanımlarıyla, ikon inşa edişleriyle ilgili yaratma, izleme ve okuma eylemlerine dair saptamalar fotoğrafta tasvir edilen acı konusu üzerinden yapılacaktır.

Birinci bölümde; ikonografinin tanımı yapılarak tarihsel altyapısı ortaya konacaktır. İkonografik okumaların fotoğrafları yorumlarken neden önemli oldukları üzerinde durularak klasik ikonografik okumalarla fotografik çözümlemeler arasındaki bağlantıların izleri sürülecektir.

İkinci bölümde; fotoğraflarda gösterilen acılar üzerinden fotoğrafın söylemini oluşturan kişinin, yani fotoğrafçının perspektifinden yola çıkılarak, bugüne kadar fotoğraf kuramları içerisinde defalarca tartışılmış olan *voyeurizm*, suç ve suçlu birlikteliği, izleyici olma durumu, içeriden ve dışarıdan bakış konuları ele alınacaktır. Bu konuların, fotoğrafların ikonlaştırılması bakımından etkilerinin saptanmasıyla birlikte içeriden ve dışarıdan bakış söylemlerinin durumlara ve konulara göre değişkenlik gösterip göstermediği araştırılacaktır.

Üçüncü bölümde belgesel fotoğraflar aracılığıyla gösterilen acının şiddeti fotoğraf örnekleri üzerinden yeniden ve bu araştırma bağlamında gözden geçirilerek, fotoğraflar ile bir öykü kurgulamak, öykülerden yola çıkılarak bir duyarlık alanı oluşturmak gibi konular acıyı konu alan, fotoğraf tarihi içerisinde önem atfedilen ikonlaştırılmış örnekler üzerinden değerlendirilecektir. Cinsiyet, ırk ve etnik kültürlerin hak ve eşitlik söylemlerine dair fotoğraflarda gösterilen acılar ele alınacak, savaşlardan, toplumsal protestolara fotografik katkının önemi tartışılacaktır. Kan, şiddet, zalimliğe kadar fotoğraflara yansıyan şok edici görüntülere yeniden

bakılarak, bu görüntülerin ikon olmalarıyla ilgili olaylar, süreçler ve etkiler irdelenecektir.

Dördüncü bölümde; hafıza ve fotoğraf ilişkisinin kurulmasına yardımcı olduğu düşünülen fotoğrafların ikon değeri incelenerek, inisiyasyon törenlerinden, spor müsabakalarına fotoğraflarda görünen acının bağlamı sorgulanacaktır. Ölüm, törenler, insan toplulukları ve yaşadıkları acıların fotografik yansımaları üzerinde durulacaktır. Post-mortem fotoğraflar, nostaljinin fotoğraflar yoluyla gündeme gelmesi gibi konular kapsamlı olarak ele alınırken, beliren fotografik ikonlar üzerinden çözümlemeler yapılacaktır.

Beşinci bölümde ise; fotoğrafın kavramsal dili ile acı konusu arasındaki bağlantı ele alınarak, kavramsal sanat içerisinde fotoğrafın kullanımı dolayısıyla beliren ikonografik okumaların temsili olabilecek örneklerin çözümlemeleri yapılacaktır. Sıradan gibi görünen, günlük yaşama ait olup zaman içerisinde dönemlerin ve tarihsel olayların izlerini taşıdığı gözlemlenebilecek olan fotoğraflar üzerinden, fotoğrafın popüler ikonografisi üzerine değerlendirmeler yapılacaktır. İlerleyen bölümlerde de fotoğraf, acı ve ikon kavramlarını birleştirici ve ayrıştırıcı düşünceler geliştirilecektir.

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Yaygınlıkla ve anlamı konusunda çok da şüphe duyulmadan kullanılan ve yüklü hale gelen ikon kavramını irdelemeye, etimolojisinden yardım alarak başlamak yararlı olacaktır.

İkon Grekçe *eikon* kelimesinden gelir. Sanat tarihçisi Uşun Tükel ve Serap Yüzgüller Arsal ikonografinin Grekçe iki farklı sözcüğün birleşiminden oluştuğunu yazar. *Eikon* (imge) ve *graphia* (yazım). Kökenindeki bu anlama dayanarak sözcük “imge yazma” ya da “imge oluşturma” biçiminde açıklanabilir. Ancak sanat tarihi söz konusu olduğunda, ikonografiyi yöntemselleştiren Alman sanat tarihçi Erwin Panofsky’nin ifadesiyle, “sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin”⁴ olarak tanımlayabiliriz.

İkon bir isim, bir yüz, bir resim, bir yapı ya da bilinen ve belli bir öneme sahip veya belirli nitelikleri taşıyan bir kişi veya bir şeydir. İkon genellikle dinî, kültürel, politik ya da ekonomik yapı ile ilgili bir temsildir. Aynı zamanda edebi veya mecazi anlamları olduğu için büyük öneme sahip başka bir şeyi temsil eden bir görüntü ya da tasvir de olabilir. Rus düşünür Pavel Florenski “*Tersten Perspektif*” adlı kitabında iki farklı imge kullanımından söz eder. Bunlardan ilkinin tasvir ettiği şeye bire bir benzerlik taşıdığını varsayar, diğeri ise tamamen kurmaca bir benzerlik peşindedir. Örneğin kitapta ikon olarak tanrısal ışığı solucan ile benzeştirme eyleminde tanrısal ışığın akla yatkın figürlerde değil, figürlerin ötesinde bir yerde aranmasını önerir. Bu benzeşmeme eylemi tanrının ve kutsal ışığının her yerde, her şeye, en derinlere, toprak altına bile nüfuz edişinin göstergesi olarak okunabilir. Florenski’ye göre hem benzerlik taşıdığını varsayan hem de tamamen kurmaca bir benzerlik yaratmayı amaçlayan imge kullanımı, görsel sanatların ikonografisinin oluşumunda önemli yer tutar.⁵

⁴ Uşun Tükel/Serap Yüzgüller Arsal, **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, 13.

⁵ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, 15,16,17,18.

İkonların ilk kullanımları Doğu Hristiyanlığında ve Doğu Katolik kiliselerinde dinî sanat eserleri formunda görülür. Tükel ve Yüzgüller Aarsal'a göre Anadolu ve bağlantılı coğrafyalarda betimleme geleneği, Doğu ikonografisinin özgül alanı içinde biçim bulmaktadır.⁶ Tarih boyunca çeşitli inanç sistemlerinin belirli görüntülerden ilham aldıkları ve ikonlara genellikle öğretim amacıyla ya da ilham vermek için, saygı duyulan ya da tapılan kutsal nesneler olarak belirli bir yer ve zamana ait ya da belirli dinî ilkelere bağlı şekilde başvurulduğu bilinmektedir.

İkonografi ise, görüntülerin içeriğinin tanımlanması, açıklanması ve yorumlanmasını inceleyen sanat tarihi dalıdır. Konular işlenirken bileşimler ve ayrıntılar, stiller ve farklı diğer unsurlar kullanılır.

1.1 İkonografi Tanımları ve Tarihsel Çerçeve

İkonografik sanat yapının ilk olarak Hristiyanlığın ilkelerini göstermek ve somut biçimde tasvir etmek amacıyla üretilen kutsal sanat yapıtı olduğu söylenebilir. Bugün görsel tasvirleri çözümlerken hâlâ Hristiyan Sanatı geleneğinden doğmuş ikonlar, çağrışıma açık ve kanıksanmış yapılarıyla referans olarak alınmaktadır. Örneğin İsa'nın bugün bilinen fiziksel formunun doğuşu Eski Roma yeraltı mezarlarındaki ilk betimlerine kadar uzanır. Ayrıca Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra Hristiyan Sanatı'nın büyük ölçüde korunabildiği bilinmektedir. Rönesans ile birlikte gündelik yaşama ait sanatsal çalışmalarda bir artış görülse de Protestan Reformu'na dek Hristiyan Sanatı kiliseler, din adamları ve aristokrasi tarafından uzun bir müddet sürdürülebildiği için, pek çok dinî ikonun çok belirgin değişimlere uğramadan günümüze dek aktarıldığı söylenebilir.

⁶ Bkz. (4), Tükel - Yüzgüller Aarsal, 9.

Bununla beraber uzun bir tarihsel süreci kapsayan ikonların kullanımında kesintiye uğradığı dönemler de vardır. *İkonoklazma*⁷ olarak adlandırılan bu dönemlerde kesintilerin ana nedeni ise kutsal olayların, kişilerin ya da nesnelerin simgesel birer tapınma nesnesine dönüşerek, putlaştırılması yönündeki korkuları harekete geçirmesi olarak özetlenebilir. Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard, “*Simülasyon Kuramları*” üzerine teorilerini şekillendirirken bu konuyu şöyle ele alır:

Din konusunda bir tanrısal güç simülakrına gönderme yapılmaktadır. *Simülakrların mabetlere sokulmasını yasakladım çünkü doğaya hayat veren tanrısal güç yeniden canlandırılmaz* (Perniola, s. 39). Bu doğru değildir çünkü bu tanrısal güç yeniden canlandırılabilir. Ancak ikona ya da simülakrlar şeklinde çoğaltıldığında neler olup bitmektedir? Örneğin imgeler aracılığıyla görsel bir teolojiye dönüştürüldüğünde hala ilahi bir gücün özelliklerine sahip olabilmekte midir? Kim bilir belki de kendi ihtişam ve çekiciliklerini kattıkları bu ilahi gücün ortadan kalkmasına neden olmaktadır? – ikonlar aracılığıyla tezgahlanan bu oyun sayesinde sonuçta görüntüler algılanabilen ve anlaşılabilen bir Tanrı düşüncesinin yerini alabilmektedirler. Bin yıldır süregelen ve ikonoklastları(kutsal imgeleri yok eden insanlara verilen ad. Kutsal imgelere tapınmaya karşı olan Bizans İmparatorluğunun yandaşı olan insanlar) hep korkutmuş olan bu mücadele henüz sona ermemiştir. İkonoklastların simülakrların sahip olduğu bu mutlak-güçten korkmalarına neden olan şey ikonların Tanrı düşüncesini insanların bilincinden silip atabileceklerini bilmenin yanı sıra sonuç itibarıyla bu korkunç hakikatin Tanrı'nın asla var olmadığı, yalnızca simülakrları aracılığıyla var olabildiği hatta kendi simülakrlarından başka bir şey olmadığı düşüncesine göndereceğinin farkına varmış olmalarıdır – zaten ikonoklastlar da bu yüzden imgelerden nefret etmekte ve onları yok etmeye çalışmaktaydılar. Simülakrların Platoncu bir Tanrı düşüncesini gizlemek ya da maskelemekten başka bir şey yapmayacağına inansalardır onları yok etmeye kalkışmazlardı. İnsan değişken bir hakikat düşüncesine her zaman boyun eğmiştir. Bu o kadar önemli bir şey değildir. Oysa bu metafizik umutsuzluğun kökeninde yatan şey imgelerin her şeyi açık açık dışarıya vurmalarının yanı sıra sonuç olarak bir modelden yola çıkılarak üretilen sıradan imgeler olmayıp özgün ve büyüleyici bir güce sahip imgeler olmalarıdır.⁸

⁷ İkonoklazmanın ortaya çıkış nedenleri arasında Bizans'ta dinsel amaçlarla simgeleştirilmiş tüm imgelere, karşı çıkan bir grubun kilisenin yönetimine gelmesiyle birlikte, Doğu Kilisesi'nde her çeşit dinsel sanatın yasaklanmasına (Gombrich, E. H., Sanatın Öyküsü. Çeviren Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004, s. 137). Sanat tarihçi Robin Cormack'de, Bizans Hristiyan ikonoklazmasının İslamiyet ve Musevilikte görülen dinî tasvir yasağıyla kronolojik olarak çakıştığını vurgulamaktadır (Cormack, R., "Sanat Bize Tarih Kitaplarıyla Aynı Öyküyü mü Anlatır?" Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkentin 8000 Yılı içinde. Çeviren Ayda Arel, Ayla Ortaç, Ayşen Anadol, Pelin Tünaydın, Taciser Belge, Şirin Tekeli, Türkiş Noyan, Zühal Bilgin ve Zülal Kılıç. 114-123. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, 2010, s. 115). İkonoklastlar, dinî tasvirlerin insanları putperestliğe yönlendirdiği düşüncesinde birleşiyorlardı (Herrin, Judith, Bizans - Bir Ortaçağ İmparatorluğunun Şaşırtıcı Yaşamı. Editör Begüm Güzel, Stefo Benlisoy ve Kerem Ünüvar. Çeviren Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 171).

⁸ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev: Oğuz Adanır, 15.

Baudrillard’a göre ikonoklastlar imgelerden çok onların yaratabilecekleri düşünsel sorgulama gücünden korkmaktadırlar. Bu korku aslında yalnızca ikonoklastlarda bulunmaz. Nesnelere tapınmanın putperestlik olarak kabul edildiği tek tanrılı dinlerde ikonların uzun süre bir tehlike olarak algılandığı, Musevi ve İslam dinine göre ise ikonların dinî tasvirlerde kullanılmasının günah olarak kabul edildiği kaydedilir.

Özellikle Doğu Hristiyanlığı ve kesintiye uğrayan dönemler olmasına karşın diğer Hristiyan geleneklerinde, bu simgeler genellikle Tanrı, İsa, Kutsal Ruh, Meryem, Azizler ve Azizeler, Kilise babaları, *Martrionlar*⁹, Havariler, İncil yazarları, Melekler, Hayvanlar, Araf, Cennet, Cehennem, ya da Haç gibi kutsal bir nesneyi gösteren resimlerde izlenebilir. Ayrıca sanat eserlerine konu olan pek çok temanın Tevrat ve İncil arasındaki bağlantıyı ortaya koyduğu ve özellikle İsa’nın yaşamına ait tasvirlerin ön – bildirimleri olarak kabul edildiği birçok sanat tarihçinin ortak saptaması olarak dikkat çeker. Tükel ve Yüzgüller Arsal, söz konusu bağlantıya Musa üzerinden örnek verirler. Onlara göre, Musa kilise tarafından Tevrat’ta İsa’yı önceleyen bir figür olarak görülmüş ve yaşamlarındaki benzer olaylar nedeniyle bu bağlamda Davut’dan bile daha üstün tutulmuştur.¹⁰ Bir başka dikkat çekici unsur da İncil metinlerinde yer almayan figürlerin sanat eserlerinde tasvir edilmesinin ardından Batı ikonografisinin bir yorumu olarak kutsal sayılmalarıdır. Tükel ve Yüzgüller Arsal bu yoruma örnek olarak İncil metninde değinilmeyen melek figürlerini verir.¹¹

İkonografik yorumlar özelinde en çok işlenen konulardan ikisinin “*Tanrının Gazapları*” ve “*İsa’nın Çilesi*” olduğu söylenebilir. Sanat tarihçisi Bedrettin Cömert “*Mitoloji ve İkonografi*” kitabında Tanrı’nın gazabını simgeleyen “*Nuh Tufanı*” örneğini verir:

Tanrı, insanların düşünce ve eylemlerinin bunca kötü olduğunu gördü ve insanı yaratmış olmaktan pişmanlık duydu ve bunun acısını şöyle dile getirdi: “Kendi

⁹ Din adına ölen şehitler.

¹⁰ Bkz. (4), Tükel - Yüzgüller Arsal, 41.

¹¹ A.g.k., 107.

yaptığım insanı, insanları ve hayvanları, sürüngenleri ve uçan kuşları silip süpüreceğim yeryüzünden, çünkü bütün bunları yaratmış olmaktan pişmanım.¹²

“İsa’nın Çilesi” ise yalnızca İsa’nın çarmıha gerilme sahnesi tasvirleri değildir. Cömert’e göre İsa’nın Yeruşalim’e girişinden gömülüşüne dek geçen olaylara, genel olarak “İsa’nın Çilesi” adı verilir.¹³

Ortaçağ’a kadar ikonların kutsal dinî tasvirler olarak kabul edilirliğinin oldukça büyük tartışmalara yol açtığı ve kiliselerde ibadet nesneleri olarak insanların dua edip, dileklerde bulunduğu kutsal tasvirler olmalarının Ortaçağ sonlarından itibaren yaygın hale geldiği söylenebilir. Tükel ve Yüzgüller Arsal’a göre Batı Sanatı özellikle Ortaçağ’da dinî olguları daha çok simgesel yoldan vermeyi amaçlamıştır. Bunun sonucu olarak da Ortaçağ Hristiyan sanatı içinde ayrıntılı bir simge ve alegori dili yaratılmıştır.¹⁴

Tükel ve Yüzgüller Arsal, Rönesans sanatında ise dinî olanların yanında mitolojik yapılardan da bahsetmektedir:

Rönesans sanatı, natüralist bir tutumla bu simge dilini yıkmış gibi görünse de, yapılan araştırmalar bunun bütünüyle böyle olmadığını ortaya koymuştur. Görüneni görüldüğü gibi, inandırıcı bir biçimde betimlemeyi amaç edinen Rönesans sanatçıları da aslında gerek konu seçiminde, gerek bunların düzenlenişinde, ilk bakışta kavranamayan simgesel ve alegorik tasarımlara dayanıyorlardı. Rönesans sanatında dinsel konulu olanların yanında mitolojik yapıtlar da ilkçağ mitolojisinin ahlaksallaştırılıp (moralisation) Hristiyanlığa uyarlanması sonucu, büyük ölçüde simgesel ve amblematik özellikler içeriyordu.¹⁵

XVIII. yy. dan itibaren, üretilen dinî eserlerin sayısında azalmalar oldu ve modern şehir yaşamının getirileri ile birlikte dinî ikonografinin temsili olan sanat, yerini insanın, emeğinin ve teknolojinin egemen olduğu yeni bir izleğe bıraktı. Söz konusu izleği Tükel ve Yüzgüller Arsal şöyle detaylandırır:

¹² Bedrettin Cömert, **Mitoloji ve İkonografi**, 144.

¹³ **A.g.k.**, 214.

¹⁴ Bkz. (4), Tükel - Yüzgüller Arsal, 15.

¹⁵ **A.g.k.**, 15.

18. ve 19. yüzyıllarda dikkatin yapıtın biçemi ve yapılış tekniğine yönelmesi nedeniyle Batı sanatındaki simgesel ve amblematic anlamlar büyük oranda unutulmuştur (bunda kuşkusuz, Aydınlanma çağıının düşünsel eğilimleri de büyük pay sahibidir). Modern sanat tarihi içinde sanat yapıtlarının anlam dünyası ancak ikonografi ve ikonoloji çalışmalarının başlamasıyla bütün zenginliği ile tartışılabilmiştir. O kadar ki, 17. yy.’ da yapılan ve ilk bakışta belli bir olayı ya da nesne gurubunu natüralist bir anlayışla yansıtmayı amaçlıyor görünen kimi genre (iç mekân) ve natürmort resimlerinde de aslında zengin bir örtük anlam katmanı (disguised symbolism) bulunduğu yapılan araştırmalarla ortaya çıkarılmıştır.¹⁶

XX. yy.’ da teknoloji ve makineleşmenin hızlı gelişimi, geçmiş yüzyıllara ait sanat eserleri üzerinde etkisini oldukça yoğun bir biçimde gösterdi ve baskı teknolojilerinin gelişimiyle de birlikte dinî eserlerin kopyalarının çoğaltılması ve satışı Hristiyan kültürünün kısa zamanda bir parçası haline geldi. Renkli litografinin bulunmasıyla birlikte bu dinî tasvirlerden kopyalanan kartlar çok kısa sürede uluslararası dolaşıma çıkarıldı. Bu çoğaltma yöntemleri hakkında Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı*”¹⁷ makalesinde sanatın aurasını kaybettiğini söyler. Sanat algısının artık yeni bir çağın sanat algısına dönüştüğüne dair tespitte bulunur. Özellikle fotoğrafın icadından önceki çağlara ait sanat üslupları ve konularının yeniden üretiminin faklı estetik değerler doğurduğunu, *kitsch* tanımı üzerinden tartışır ve *aura*’nın karşısına *kitsch*’i koyar. Sosyolog ve felsefeci Hasan Ünal Nalbantoğlu’na göre “*kitsch*, kötü sanat değildir; tam tersine, temelden, özden olmayan boş şeylere adanmış en üst düzey beceridir. Kendinin önemsenmesini temin amacıyla da simgesel niteliğinin apaçık propagandasını, reklamını yapmaktan hiç geri kalmaz”.¹⁸ Kısacası Modernizm döneminin önemli etkilerinden biri olan bu kırılma noktası ilahi yaratıcılığa sahip sanatçının karşısına bireysel seçimlerine yön verebilen sanatçıyı, eşsiz sanat eserinin karşısına da her zaman her yerde olabilen sanat eserini koymuştur denebilir.

Postmodernizm dönemi ile birlikte II. Dünya Savaşı sonrası yeniden gündeme gelen *kitsch* kavramı sanatçıya verilen yüce konumu ve yüksek sanatı sorgulamak ve halkın farklı kesimlerinden bireyleri sanatın içerisinde dâhil etmek üzere çeşitli

¹⁶ A.g.k., 15.

¹⁷ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 50.

¹⁸ Hasan Ünal Nalbantoğlu, **Alem Kitsch Olmuş Biz N’apalım. Adorno, Kültür, Sanat**, 83-119.

olanaklar sunmuştur. İngiliz araştırmacı ve fotoğrafçı Teresa Dietrich'e göre, çarmıha germe görüntüsü belirli kültürel ve ulusal ihtiyaçlara uygun olarak veya bazı bağlamlar içerisinde, genellikle acı ve şehitlik ile tanımlanır. Acıyı sembolize etmek için çarmıha gerilişin kullanılması ve bunun belirli nedenleri konusundaki söylemler bireysel bağlamda şehit yaratmak için kullanılmış ve istismar edilmiştir... Duchamp¹⁹ sonrası, artık bu şey sanat değildir, ya da sanat yapmak için kullanılamaz diyemiyoruz ve fotoğrafçılar da bu öneriyi dozunu yükselterek kullanmaktalar.²⁰

Dierich'in örneğinde olduğu gibi *kitsch*leştirilen bir imge onunla karşılaşan kişinin bilinci ile birlikte imgenin 'ilk haline' ait olan ideolojisinin kullanımı yanılması yaratabilir. İkonik imgeler, belirttikleri ideolojilerinin belki de çoktan gündem dışı kalmış olmalarına rağmen *kitsch* üretim ve tüketim formlarında yaşamaya devam edebildiler. Bugün hala inançlar etrafında üretilen temaların, Mesih, Tanrı, Kilise, İncil ve diğer klasik yapıların yeniden kurulmasının, sanatsal üretim bağlamında tükenmeyen esprilerden biri olduğu söylenebilir. Bir taraftan modern kültürel yapılar içerisinde geçmiş dönemlere ait ikonlar yeniden üretilip tartışılırken, diğer taraftan yeni ikonlar da üretilmeye başlanır. Cömert'in sözleriyle her gerçek sanat eseri, geleneğe bağlılığı oranında, onu yadsıyıcı bir özellik de taşır. Bu nedendir ki, bir yandan tarihsel bir süreç içinde yer alır, bir yandan da, eşi olmayan, benzersiz, tek bir olgudur.²¹

Üretim ve tüketimin zirvesine tırmanışın yaşandığı 20. yy. içerisinde Modern ve Post modern dünya görüşlerine sahip sanatçılar da yeni bir takım ideolojiler ve inançlar ürettirler. Bu durumun da etkisiyle belki de bugün artık sadece dinî figürlerin temsiline ikon denmiyor ve ikonografi *seküler* alanı da içeren daha geniş bir ifade alanını kapsıyor. Aynı zamanda, günümüzde ikonografi terimi göstergebilim, medya çalışmaları ve akademik çalışma alanlarında görüntülerin içeriği betimlenirken kullanılan bir terim olarak kabul görüyor ve göstergebilimin içerisinde de yer alıyor. Göstergebilimin içerisinde özne, gösterge olarak adlandırılıyor. Tükel ve Yüzgüller

¹⁹ Burada Fransız sanatçı Marcel Duchamp kastedilmektedir.

²⁰ Teresa Dietrich, **An Investigation Into The Use of Religious Iconography in Photography**, 31.

²¹ Bkz. (12), Cömert, 13.

Arsal göstergeyi genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her tür nesne, biçim ya da olgu olarak tanımlarlar. İlk olarak İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure²² tarafından insan dili temel alınarak öne sürülen gösterge, sanat alanında, bir kavram ya da nesnenin kendi gerçeklik düzleminde değil de farklı bir düzlemde ifade edilmesini sağlayan öge ya da işaret olarak tanımlanabilir. Örneğin bir resmi oluşturan öğeler, farklı bir gerçekliği resim düzlemi üzerinde ifade eden göstergeler olarak kavranabilir; bu bağlamda yapıtın bütünü de bir tür “görsel gösterge” niteliği kazanır.²³

XX. yy.’da çağın değişim ve dönüşümünü belirleyen bilimsel, kültürel ve sosyal ifade alanları içerisine dâhil olan ve özellikle günümüzde yaratıcı çalışma prensibinin bir parçası olarak nitelenen araçlardan biri de fotoğraftır. Dahası ikon üretimi ve ikonografik anlam üretebilme konusunda çağrışımlara açık yapısı nedeniyle gerçeğin “minyatürleri”²⁴ olarak kabul edilen fotoğrafın, kendi ikonografik altyapısını inşa ettiği söylenebilir. Bununla beraber, günümüzde klasik ikonografiye ait simgelerin kullanımında da önemli değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. Farklı din ve kültürel altyapıya sahip olunmasına karşın kendi kültür birikiminin bir parçasıymış gibi hem Hıristiyanlığın birikimi olan ikonları hem de daha sonra değinecek olduğumuz modern ikonları kullanmanın kutsallık algısını dönüştürmeye başladığını da söyleyebiliriz. Bu kullanımların en göze çarpan örnekleri ise genellikle çağımız sanat tasvirleri içerisinde yer alır.

Sanat tasvirlerinin ikonografik çözümlemelerinde, kabul görmüş olan belli başlı yöntemler izlenir. Avusturyalı sanat tarihçi Ernst Gombrich, “ikonolojik araştırmanın bütün kaderinin bizim neyi arayacağımız konusundaki öznel kanımıza bağlı olmasıdır”.²⁵ demiştir. İmajlarda görülen şeyin, doğal yaşantı içerisinde çıplak gözle görülen şeyler ile benzeşimine başvurulması bunlardan birisidir. Bir diğeri ise

²² Ferdinand de Saussure, yapısalcı dilbilimin kaynak kitabı sayılan yapıtında göstergeyi bütün açıklığı ve ayrıntısıyla tanımlar (Genel Dilbilim Dersleri, Çev. B. Vardar, TDK Yayınları, Ankara, 1976 I, 1978 II. Tanım için ayrıca bkz. (Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, B. Vardar vd., TDK Yayınları, Ankara, 1980, 86-87).

²³ Bkz. (4), Tükel - Yüzgüller Arsal, 216.

²⁴ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, 21.

²⁵ Bkz. (4), Tükel - Yüzgüller Arsal, 17.

tarihteki bazı olaylar, kişiler, tasvirler ve görüntülerle kurulan bağlantıdır. Ayrıca bir görüntüyü yorumlayabilmek için yapıldığı dönemi, bulunduğu toplumun kültürel, politik ve sosyal normlarını da birlikte değerlendirmek gereklidir. İmgelerin var oldukları koşullardan soyutlanmadan ele alınması, çözümlemenin tutarlılığı bakımından büyük önem taşır. Toplumun, zamanın ruhunu anlamaya çalışmak ve akılda tutmak, görüntüyü değerlendirirken kullanılan kodlara ve bakış açılarına yabancılaşmadan yapılacak değerlendirmelerin görüntünün kendi teknik koşulları içerisinde yorumlar yapabilmenin, ikonografik okumaların olmazsa olmazları olduğu söylenebilir. Akademisyen Çağatay Gökten’in “*Din Olgusu ve Fotografik Yaklaşımlar*” çalışmasında yaptığı analiz şöyledir:

Sanat yapıtı, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde – yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte – ele alınıp incelenmelidir. Alman sanat tarihçi Erwin Panofsky, bu olguların hepsini ‘kültürel belirtiler’ olarak adlandırmakla ve sanatın da bu kültürel belirtilerden birisi olduğunu, bunlar ile karşılıklı iletişim içerisinde olduğunu ileri sürmektedir.²⁶

Daha önce de kısaca değindiğim gibi, ikonografik çözümleme yöntemleri büyük ölçüde Panofsky’nin araştırmaları ile netlik kazanır. Panofsky sanat eserlerinin ikonografik çözümlemeleri için üç maddeden oluşan bir inceleme zinciri önerir:

Sanat yapıtını salt bir biçim olarak ele almak onu açıklamaya yetmez. Kuşkusuz ki sanat yapıtının bir biçimi (form) vardır; ama bir de anlattığı konusu vardır, taşıdığı bir anlamı, bir *içeriği* vardır. Sanatta biçim değişimini açıklamak için yalnızca biçimin ölçü olarak alınması, dünyanın salt optik olarak algılanması anlamına gelir. Değiş yerindeyse, sanat yapıtının *ruhunun* da ele alınması gereklidir. Bundan yola çıkarak Panofsky, Wolfflin’in sanat yapıtının salt biçimsel çözümlemesi için getirdiği beş ölçüte karşı, sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır. Panofsky bu aşamalardan ilkinin *ön – ikonografik tanımlama* olarak adlandırır. Bu, nesneleri en yalın biçimleriyle tanımadır. Yani, sanat yapıtının biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacim oluşumlarının belli nesneler ya da olaylar olarak tanınmasıdır. İkinci inceleme aşamasını ise *ikonografik çözümleme* olarak adlandırır. Bu, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorinin saptanmasıdır. Üçüncü inceleme aşaması *ikonografik yorum* dur ki, bu sanat yapıtının içeriğini ortaya koymak ve değerlendirmektir. Bu aşamada, sanat yapıtının olduğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçının kişiliğinin ve bu kültür ortamının oluşumuna

²⁶ M. Çağatay Gökten, *Din Olgusu ve Fotografik Yaklaşımlar*, 63.

katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdığı *anlam* ın da irdelenmesi gerekmektedir. Böylece, bir sanat yapıtının ikonolojik yorumlaması, bu yapıtı aynı zamanda yarattığı çağın kültürünü ve dünya görüşünü, sanatçısının kişiliğini yansıtan bir belge haline getirmektedir. Bu aşama, Panofsky'nin yönteminin en üst aşamasıdır.²⁷

Panofsky'nin önerdiği okuma teknikleri sanat yapıtının içerisinde çoğunlukla örtük olarak verilen anlamın ortaya çıkmasına yardımcı olur. Tükel ve Arsal' a göre Panofsky özelinde “ikonografinin öznesi *başyapıtlar* değil”²⁸ gün yüzüne çıkmayı bekleyen göstergelerdir.

1.2 Fotoğrafta İkon

XXI. yy.'da bir görüntü üzerine konuşurken her an o görüntünün kendisinin bir ikona dönüşebileceğinin akılda tutulması önemlidir. Daha önce de Post-Modernizmin ile birlikte ikonların yalnızca dinî tasvirlerden ibaret olmadığı ve sanatçıların genellikle üzerinde durduğu konuların aslında bireysel hassasiyetlerle birlikte ortaya konabildiği saptamaları yapıldı. Post-modern kültürün, klasik ikonlara ve “şeylere” tapınmayı ortadan kaldırdığı ve ikon inşasını sanatçının mülkiyetine dâhil ettiği söylenebilir. Örneğin “taklit” ve “temsil” bu ifade biçimlerindendir. Sanatın kapsamındaki *avangart* yapı içerisinde kendinden önceki kuşaklardaki sanat yapıtlarına göndermeler yapmak, bu yapıtları taklit etmek, yeni temsiller icat etmek, ve bu göndermeleri yaparken belirli kodlar ve ikonlardan ilham alarak “şeyleri” yeniden inşa etmenin, zaman içerisinde fotoğraf sanatında çok tekrarlanan bir ifade biçimi haline dönüştüğü söylenebilir.

İkonlar bir kez tanımlanır olduktan sonra ebedi hale gelirler, diyebiliriz. Bu durumda klasik ikonografiden birçok başka yaratıcı disiplin gibi fotoğrafın da yararlanması kaçınılmazdır. Fakat diğer yandan klasik ikonografinin dinî inanca dönük yapısının fotoğrafa dair süren gerçeklik tartışmalarına uyumsuzluk gösteren yönleri vardır. Deitrich XIX. yy.'da, fotoğrafçılığın sadece gerçeği belgelemek için

²⁷ Bkz. (4), Tükel - Yüzgüller Arsal, 17.

²⁸ A.g.k., 19.

mi kullanıldığı, kültürel belleklerin oluşturulmasına yardımcı olmak için mi gerekli olduğu ya da kendi başına bir sanat formu olarak mı tartışıldığı konularının netleşmesinin önemini belirtir. Deitrich bu değerlendirmesine fotoğrafçıların ressamların geleneğini devam ettirmesinin de doğal olduğunu ekler. Çünkü genel-geçer bilgi buna izin verir, bu nedenle erken dönem fotoğrafçıları tiyatro sahneleri gibi sahneler oluşturan ve Rönesans resimlerini anımsatan, İncil'deki hikâyeleri resmeden fotoğraflar çekmişlerdir.²⁹

Fotoğrafın bir sanat formu olarak değer bulması ve eşzamanlı sanatsal akımlardan etkilenmesi de zaman içerisinde fotoğraf kuramları üzerinde netlik kazanamayan tanımların yapılmasına zemin hazırlamıştır. Günümüzde hâlâ fotoğrafın anlamı ve felsefesi üzerine düşünceler üretilmekte ve geçmişte ortaya konulan tezler bu sayede yeniden tartışılmaktadır. Fakat bu tartışmalar esnasında ortaya çıkan belirsiz ve boşluklu alanların nedenlerinden birinin de fotoğrafın insanlık tarihiyle, genel-geçer ya da deneyimlenmiş bilgi birikimleriyle kurduğu yakın bağ olduğu söylenebilir. Bu nedenle fotoğrafları konularına ve ele alındıkları bağlamlara göre ayrıntılı bir şekilde yeniden incelemek önemlidir. Fotoğrafçılardan, editörlere günümüzde hâlâ birçok kişi, daha öncesinde deneyimlenmiş ve kalıplaştırılmış okuma alışkanlıklarını temel alabilmektedir. Bu alışkanlıkları yıkıp, yalnızca fotoğraflar özelinde okumalar yapmak konusunda zorlanabiliriz. Sonuç olarak bunun haklı bir zorlanma olduğu söylenebilir. Çünkü henüz sadece 175 yıllık tarihi geçmiş olan fotoğraf için yüzyılları kapsayan bir yorumlama alışkanlığının tekrar gözden geçirilmesi titiz ve zorlu bir çalışmayı gerektirmektedir ve buna karşın fotoğraf görece kısa tarihi altyapısına rağmen zamanla olabildiğince yarış halindedir.

Kanadalı felsefeci Patrick Maynard'ın fotoğraflar tarafından kuşatılmış olmamızın fotoğraflar tarafından aktarılan tüm bilgi ve duygulara sahip olamayacağımız anlamına geldiği konusundaki düşünceleri dikkate değerdir. Bu nedenle kendi bilgi birikimimiz ile çözümleyebileceğimiz kadarının ötesinde fotoğrafların dünya üzerindeki statülerine dair spekülasyonlarda bulunmak yerine

²⁹ Bkz. (20), Dietrich, 24.

fotoğraflara kendi deneyimlerimiz üzerinden bakmanın daha akılcı ve kalıcı bir çözümleme yöntemi olduğu söylenebilir. Bir fotoğraf ile karşılaşma anımız ve onunla kurduğumuz ilişki sonucu yaşanan karşılıklı aktarım, o fotoğrafın bir sanat eseri olup olmadığını tartışmaktan daha anlamlı bir bilgi sistemi oluşturacağımız anlamına gelebilir.³⁰

Günümüzde, ikon ve mit kavramları için, Batı toplumlarında genellikle Realizm akımı üzerinden araştırmalar yapılmaktadır. İlerleyen bölümlerde tartışıp, örneklerle açıklamaya çalışarak varılması hedeflenen sonuçlar doğrultusunda şimdiden söylenebilecek olan fotoğrafların aslında belki de Maynard'ın da belirttiği gibi “*seküler ikonlar*”³¹ olduklarıdır. Fotoğrafları çözümlerken başvurulmuş alışılmış düşünce kalıpları ve fotoğraflar aracılığıyla aktarılan “gerçeklerin” biricik, değişmez gerçekler olduklarına dair sürdürülen realizm ütopyasının, fotoğrafların *seküler ikonlar* olarak tanımlanmasını zorlaştırmakta olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle, *bizler bir şeyleri ele geçirmek için mi fotoğrafları üretiyor ve/veya tüketiyoruz? Ya da genel bir gerçeklik algısına dâhil ederek, güvenli ve tanımlı bir statü oluşturmak için mi fotoğraflar hakkında teoriler üretiyoruz?* gibi soruların cevaplarını düşünmek ve bu sorular üzerinden tartışmak anlamlı olacaktır. Özellikle ikonların ilettiği mesajların her defasında belirli bir topluluğun mantığıyla taşındığı öngörüsü bu derece yaygınlık kazanırken ve fotoğraf konusunda yapılan araştırmaların büyük kısmında sıklıkla dile getirilirken, bu mesajların iletilmesinde izlenen yolları belirleyerek tartışmak ve seçilmiş görselleri okuyarak saptamalar yapmak fotografik ikonları daha görünür kılarken *seküler ikonlar* oldukları yönündeki önermelere de açıklık getirecektir.

³⁰ Patrick Maynard, **The Secular Icon: Photography And The Function of Images.**

³¹ A.g.k., Bu ifadeyi Susan Sontag’ da kullanır, bkz. Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak,** 119.

2. FOTOĞRAFTA ÖYKÜ VE SÖYLEM

Fotoğrafların tarafsız bir gerçeğin eşsiz replikaları olması mümkün müdür?

Fotoğrafi düşünürken bu en çok sorulan sorulardan biridir kuşkusuz. Sorunun cevabı, öncelikli olarak herhangi bir görüntüyü fotoğrafa dönüştüren kişide, yani fotoğrafçıda aranmalıdır diyebiliriz.

Fotoğrafların gerçek görüntüye bu kadar yakın dururken, nesnesi olan şeylerin “gerçekliğinden” uzaklaşmalarının nedenleri nasıl açıklanabilir diye sorulduğunda o fotoğrafı yapan kişinin yani fotoğrafçının o görüntüyü nasıl dönüştürdüğü düşünülmelidir. Fotoğrafta söylemi oluşturan fotoğrafçı, gerçeğin birebir aktarımını hedeflemiş olsa bile bu mümkün değildir. Fotoğrafçı fotoğraflarken aynı zamanda kendi sorularını, duygularını arayışa çıkar ve bu belleği oluşturmak, hatıraları kaydetmek için önlenemez bir dürtüdür. Gördüklerini tarafsız bir şekilde aktarmak için dürüstlük ve inandırıcılık peşinde olabilir ki seyirciyi öyle olduğuna ikna etmeden önce buna kendisi ikna olmalıdır. Şeylerin tam olarak neye benzediğini araştırır, tanıdık bir şeyler arar ve kaybetmek, yaşlanmak, ölmek gibi acı verici durumlarla uzlaşması belki de buna bağlıdır. Sıradan gibi görünen şeyleri dönüştürerek, yeniden kadrajlayarak, formları başkalaştırarak tekinsiz, belki kendisinin bile bilmediği sınırlarına benzer sınırlarda gezinir ve fantezilerini yansıtabileceği bir yüzey bulmanın heyecanını duyar. Bazen kendisini düzeni kanıksanmış klişe bir fragmanın içine dâhil etmeyi, iliştiirmeyi cazip bulur ve bazen kendi aidiyetleri ve bilgisi dışında yaşanan olayları keşfetmeyi arzulayan meraklı bir çift göz olur. Bazen de bir konu hakkında aklında, duygularında canlananları göstermenin peşinde olur. Peşine düştüğü görüntüye sahip olmak, bir başkasının o şekilde göremediğini çekiyor olmak; bunları yaparken, görüntüsünü kurgularken de, yerleşik duygu, düşünce, akıl oyunları, betimleme ve diğer kalıpları yapı bozumuna uğratarak yeniden okunabilmelerinin kapısını aralamak, bir fotoğrafçı için görüntüyü kendine aitleştirmesinin yollarındandır. İdealleri ve ideolojileri için bir şeyleri kendi

bakış açısına göre düzenleyebilir. Özgür olabilmek adına yasal sınırları ihlal etmek en büyük düşlerinden biri olabilir.

Dogmaları parçalamak adına alternatif gerçekler sunmayı görev edinebilir. Gezgin bir hikâye anlatıcısının ruhuna sahip olabilir ve zaman onun için eğilip bükülebilir ve çoğaltılabilir. Sonuç olarak, bir fotoğrafçı, yaşanan olayları, tanıdığı olduğu halleri, duyguları ve durumları kayıt altına alırken gerçeklerden çok o gerçeklerle olan ilişkisi ya da ilişkisizliğinden yola çıkar. Burada Fransız şair ve düşünür Charles Baudelaire'in *flaneur* tanımına yer vermek gerekebilir: “nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flaneur* için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak...”³² Baudelaire'in, 19. yy estetiğinin kahramanı olarak gördüğü ve yeni çağın ruhu saydığı *flaneur* tanımıyla, bir fotoğrafçının ruhu arasındaki benzerlik dikkat çeker. Özellikle değişmekte olan Paris dokusuna karşı Baudelaire'in modern bir tanık olarak gördüğü *flaneur*, aslında genel anlamda değişen dünya düzenine karşı gelişen yeni bakışı temsil eder ve bu bakışa en yakın duran kişinin fotoğrafçı olduğu söylenebilir.

2.1 Fotoğrafta Söylemi Oluşturan Kişi

19. yy. Avrupa'sında fotoğraf, birçok yazar ve eleştirmen tarafından başlangıçta çok fazla kabul görmemiş olsa da yeni gözlemci ruhu ve bakışı yine de övgüye değer bulunmuştur. Ayrıca fotoğrafın icadı dolayısıyla sanatın liberalleşmesi fikrinin düşünürlere ilham verdiğini de söyleyebiliriz. Baudelaire'in *flaneur* tanımında fotoğrafçının düşünce yapısıyla en çok benzeyen şeylerden biri ise *flaneur*

³² Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, 33.

için “kapalı” diye bir şey olmadığıdır ki bunun fotoğrafçı için de geçerli olduğu söylenebilir.

Fotoğraf kuramları içerisinde söylemi oluşturan izleyicinin bakışı mıdır yoksa fotoğrafçının empoze ettiği fikir midir tartışmaları farklı görüşlerdeki tezlerle ve sıklıkla gündeme getirilen belli başlı örneklerle açıklığa kavuşturulmaya çalışılır. Bu örneklerin kimi durumda fotoğrafçının baskın duruşu, tarzı ve yorumu, kimi zaman da izleyicinin çıkarımları doğrultusunda okunan fotoğraflar olduğu söylenebilir. Ancak bir fotoğrafı yorumlar ya da okurken, fotoğrafçının varlığını görmezden gelmek, görüntüyü de fotoğrafçıyı da tek tipleştiren, fotoğrafın oluşma süreçlerini yok sayan bir anlayıştır. Amerikalı sanat eleştirmeni Terry Barrett sanatçının yorumuna dair şöyle bir açıklama getirir: “sanatçının yorumunu bir sav olarak almalı ve onu, sunulan diğer yorumları değerlendirdiğimiz gibi değerlendirmeliyiz. Bir yorumu sanatçıdan geldiği için ayrıcalıklı saymamalıyız.”³³ Fotoğrafçının varlığı yok sayılamaz ve fotoğrafçının etkinliği göz önünde bulundurulduktan sonra, bu etkinliği doğal yaratım sürecine dâhil ederek fotoğraflar hakkında çok yönlü değerlendirmeler yapılması, ortaya konan eserin okuması yapılırken önemlidir.

Fotoğrafçı Jacob Riis ve Lewis Hine “siz ve biz biliyoruz ki fotoğraflar yalan söylemezler, ama yalancılar fotoğraf çekebilir.”³⁴ yorumlarıyla fotoğraf ve fotoğrafçı üzerinden yapılan tartışmalara dâhil olurlar. Riis ve Hine “gerçekleri” yansıtmayan fotoğrafların sorumluluğunu fotoğrafçıya yüklerken bir ayırmda bulunurlar. Aslında fotoğrafların “yalan söylüyor” olması yüksek bir olasılıkken ve biricik “gerçekleri” yansıtmaları çok olanaklı değilken, Riis ve Hine’in yorumunda bütün mesele fotoğrafçının samimiyetsizliğine yüklenir. Fotoğrafçının herhangi bir yönlendirmesi olmadığında da fotoğraflar “yalan söyleyebilir” demek fotoğraflanan konuların ve kişilerin eşsiz³⁵ “gerçekliğini” temsil etmediğinin düşünülmesine yol açar. Riis ve

³³ Terry Barrett, **Fotoğrafi Eleştirmek**, Çev. Yeşim Harcanoğlu, 90.

³⁴ A.g.k., 205

³⁵ Susan Sontag’ın Fotoğraf Üzerine adlı kitabında *uniqueness* olarak sıklıkla kullanılan ifade Reha Akçakaya’nın ilk çevirisiyle *eşsiz*, ardından 2008 yılında Osman Akınhay’ın çevirisiyle *biricik* olarak dilimize geçmiş ve bir fotoğraf terimi olarak *biricik* çevirisiyle kalıcılık sağlamıştır. Ancak bu araştırma içerisinde terime *eşsiz* çevirisiyle yer verilecektir. Bunun sebebi *eşsiz* kelimesinin Türkçede daha yaygın bir kullanım alanını kapsadığını ve okuyucunun bu kelimeyle ilk karşılaşmada *biricik*ten daha anlaşılır bulacağını düşünmemdir.

Hine bu şekilde bir tariftten belki de bu nedenle uzak dururlar. Oysa fotoğrafçılar ne kadar “objektif” “gerçekliğe” bağlı kalsalar da yalnızca yaptıkları seçimlerle bile “gerçekleri” tümünden aktarmaları olanaklı değildir. Bu bakımdan Fransız düşünür Roland Barthes’ın *Camera Lucida*’da bu konuya daha tutarlı bir açıklama getirdiği söylenebilir: “Fotoğraf asla yalan söylemez... Daha doğrusu varlığın zaten *eğilimli* olan anlamı hakkında yalan söylese bile asla onun varoluşu hakkında söylemez”³⁶

Ayrıca fotoğrafçıların fotoğraflar aracılığıyla gözlemlenebilen tavırlarında dönemsel ve kavramsal farklılıklar olduğunu da belirtmek gerekir. Örneğin Modern fotoğraf anlayışı ile Post-modern fotoğraf anlayışı arasındaki farklılıkların, fotoğrafçının üretim yaparken aldığı tavırlarda belirgin ayrılıkların doğmasına neden oldukları söylenebilir. Modernist estetikte fotoğrafçının hazırda var olan konulara yöneldiği, post-modern estetikte ise fotoğrafçının üretimi için kendi dünyasının birincil önem taşıdığı söylenebilir. Modern fotoğrafçı, fotoğraflar üzerinde çok fazla, hatta neredeyse hiç manipülasyon yapmaz fakat post-modern fotoğrafçı, çalıştığı konuyu kamera önündeki duruşundan baskı aşamasının son haline kadar düzenlemekte özgür hisseder kendini. Modern fotoğrafçı konusuna tüm açıklığıyla yaklaşarak maksimum netlik ve kompozisyon değerlerini fotoğrafına aktarır; post-modern fotoğrafçı için ise tekniğin verdiği tüm olanaklar kullanılabilir. Modern fotoğrafçı baskılara müdahale etmenin fotoğrafa tümünden müdahale, fikre müdahale etmek olduğunu benimsemiştir, post-modern fotoğrafçı için baskı, düşlerini zenginleştirebileceği bir yüzey, bir olanaktır. Kısacası modern fotoğrafçı için doğrudan fotoğrafın anlatabilecekleri önemli ve değerliken post-modern tavrı benimsemiş bir fotoğrafçı için, kavramsal kurgunun ön planda olduğu söylenebilir.

Fotoğrafçılar üzerinden tartışılan konulardan biri de fotoğraf etiği konusudur. Fotoğrafların etik unsurları ihlal etmemesi gerektiği konusunda hassas olan toplumsalcı eleştirmenlere göre, çoğu durumda fotoğraflar birer istismar aracı, fotoğraf makinesi silah, fotoğrafçı ise avcı benzetmeleriyle karşı karşıya kalır.

³⁶ Roland Barthes, **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev. Reha Akçakaya, 106. Terry Barret’in *Fotoğrafi Eleştirmek* adlı kitabında Roland Barthes’in bu ifadesinin Türkçe’ye çevirisi daha anlaşılır gözükmektedir. Bkz. (31), Barrett, 206.

Amerikalı kuramcı Susan Sontag'ın *Başkalarının Acısına Bakmak* kitabında benzer eleştirilere rastlarız. Fotoğrafların birer istismar aracı olabileceğine dair görüşler fotoğrafçılar arasında da yaygın benzer görüşleri doğurduğu gibi fikir ayrılıklarına varan tartışmalar da kaydedilir. Özellikle acı çekmekte olan birine karşı doğrultulan fotoğraf makinesi en ağır eleştirilerin kaynağıdır. Bu konu hakkındaki açılımlara ilerleyen bölümlerde örneklerle yer verilecektir.

Üzerinde durulması gereken konulardan biri de - ister belgesel ve objektif duyarlılıkla, ister post modern ve sanatsal yaklaşımlar çerçevesinde olsun - fotoğrafçının aidiyetiyle ilgili göstergeleri ve ideolojilerini fotoğraflar aracılığıyla açık ve net olarak yansıtmaya eğilimidir. Örnek olarak verilebilecek konulardan biri feminizmdir. Cinsiyet ayrımcılığı, fotoğraf vasıtasıyla etkili bir tartışma platformu bulan, insanların büyük çoğunluğunu etkileyen evrensel bir konudur. Bu konuda çalışan fotoğrafçı için fotoğrafların bir 'şeyin' doğrudan görüntüsü olup olmadığı ayrımı günümüzde artık çok fazla önem taşımamaktadır. İdeolojik yaklaşımlar temsil biçimlerinin önüne geçebilir ve fotoğrafların belgesel ya da sanatsal olup olmadığı konusunun hassasiyeti karşısında işlevsizleşebilir. Cinsiyet araştırmaları, *Queer Teorisi*³⁷ kapsamında ele alınan konular bugün çok geniş bir alanı kapsar. Bu konu üzerine, "yeni belgeselci" tavrın ve post-modern estetiğin ağırlıklı izlerini taşıyan çalışmaların önemli bir bölümü fotografik olarak üretilir ya da fotoğraf sanatçıların ifade araçları arasında yer alır. Özellikle çağın laneti olarak görülen AIDS hastalığının ardından yaşanan travmalarla birlikte gelişen *Queer Teorisi*, yaşamı fotoğraf aracılığıyla deneyimleyen fotoğrafçı için hayati öneme sahip konulardan biridir. "İrkçilik" ve "Etnik Ayrımcılık" konuları da bu bağlamda değerlendirilebilir. Fotoğrafçılar özelinde konu ırkçı yaklaşımlardan ırkçılık karşıtı savunulara kadar sınırları genişleyebilen bir kapsamda ele alınabilir. Günümüzde en çok tartışılan konulardan "ırkçılık" ve "etnik ayrımcılık", fotoğrafçının bu konuları ele alırken yeniden üretebileceği anlamlar ve sorular (fotoğrafçının duruşu, yaklaşımı,

³⁷ Cinsiyet tanımlarının, sosyolojik ve politik açılımlarını ve tarihsel, kültürel gelişimlerini anlatan teori. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür kategorileştirmeye karşı duran bir konumlama söz konusudur.

ideolojisi) göz ardı edilerek incelenemez. Fotoğrafçı bu noktada sadece “belgeleyen” bir aracı değil, yorumlayan ve yeniden yorumlanmanın yolunu da açabilecek kişidir.

Dünyanın en eski konularından biri olan acı hakkında araştırılmayı ve tartışılmayı olanaklı kılan tarihsel bir birikimden söz etmek mümkündür. Fakat bu konudan söz ederken fotoğrafçının varlığı her durumda hesaba katılmalıdır. Fotoğrafının tarafsız bir göz olabilmesinin gerekliliği üzerine birbirinden farklı fikirler üretilse bile fotoğrafçının tarafsızlığı adına tartışmanın çok zor olabildiğini fotoğraf örnekleri üzerinden ele almak daha anlamlı ve yararlı olacaktır. Bu nedenle fotoğrafçı ve izleyicinin bakışı arasındaki aktarımı irdelemek adına *voyeurism* üzerinden ele alınan örnekler çözümlenecektir.

2.1.1 Voyeurism ; Suç ve Suçluluk Birlikteliği

Fransızca *voir* yani görmek, farkına varmak anlamına gelen sözcükten türeyen *voyeurism* kelimesinin birincil anlamı herhangi bir seksüel aktivitenin gözetlenmesinden alınan zevktir. Zaman içerisinde toplumsal yaşamdaki mahremiyet haklarına dair tüm saldırılar karşısında özellikle başkalarının acıları ve sıkıntılarını izlemekten alınan zevk ile örtüşen anlamı Türkçe’ye *röntgencilik* olarak çevrilmiştir. Ancak kelimenin felsefi ve düşünsel altyapısı bugün tüm dillerdeki sözlük karşılığını aşmaktadır. Fotoğraf disiplini içerisindeki tartışmalarda önemli ve kapsamlı bir yer tutan *voyeurism*, fotoğrafın doğasında olan *voyeuristic* eylemlerin içinde doğrudan karşılığını bulabilmiştir.

Öncelikle belirtmek gerekir ki *voyeuristic* bakış bu araştırmada birincil olarak fotoğrafı çeken kişinin ekseninden tartışılacaktır. *Voyeurism* kavramını izleyiciye mal eden düşüncelerin aksine röntgencilik ya da geçerli kullanımıyla *voyeurism*, yalnızca bir görüntüye bakabilmenin ya da karşımızda duran görüntüye bakmayı arzu etmenin karşılığından farklı olarak, bakmak ve görmek için heyecanlanmak ve hatta göstermek ya da her ne için heyecan duyulmuşsa o heyecanın kanıtını sunmak adına eyleme geçmektir.

Sontag ise “*Başkalarının Acısına Bakmak*” adlı kitabında *voyeurism*’den bahsederken ve daha farklı bir etkinlik alanı tanımlarken şunları söyler:

Gerçek bir dehşet görüntüsüne çok yakından bakmanın şok edici olduğu kadar utanç verici bir tarafının da bulunduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Herhalde acının en akıl almaz ve aşırı boyutlardaki görüntülerine gözlerini kırpmadan bakabilecek insanlar, sadece o acıyı hafifletmek için bir şeyler yapabilecek konumdaki (örneğin fotoğrafın çekildiği askeri hastanedeki doktorlar) ya da o resimden bir şeyler öğrenmeye niyetli kişiler olabilirler. Onların dışında hepimiz - kendimize yüklediğimiz anlam ne olursa olsun - birer dikizciyiz.³⁸

Bu anlatıda Sontag’ın izleyiciye yöneldiği ve dikizcilik terimini kullanarak izleyiciyi *voyeurist* bakışın etkin öznesi olarak tanımladığı anlaşılır. Oysa izleyici olma durumu psikanalitik kuramının kurucusu Sigmund Freud’a göre *fetişizm* başlığı altında değerlendirilebilecek bir duruma daha yakın gözüktür. Freud, röntgencilik tanımlarken, sosyal hayatın içerisindeki var oluşuyla çocuk ve yetişkin bakışını birbirinden ayırır. Çocuklar öğrenme sürecinde teşhircilik ve röntgencilik sürekli değişim halinde yaşarlarken bir taraftan da cinsel kimlik oluşumlarının temellerini atarlar. Yetişkinlerin dünyasında ise durum bundan farklıdır. Sosyal hayata uyum sağlama sürecinde kendi sorumluluklarını almaya başlayan ve cinsel kimliği şekillenmeye başlayan birey için izleme ve izlenme durumlarının farkındalıklar çerçevesinde yeniden düzenlendiği söylenebilir.³⁹

Freud’un takipçisi Fransız psikanalist ve düşünür Jacques Lacan ise Freud’un psikanalitik anlayışını geliştirerek kuramsal çalışmalarını klasik psikiyatri geleneğinden ayırır. Lacan’a göre psikanalizin, biyolojik ve sosyal gelişim dışında kendi içinde de kategorileştirilmesi gerekmektedir. İmge, simge ve gerçeklik üzerine teorileri olan Lacan, biyolojik bir varlık olan insan yavrusunun kültürel bir özneye nasıl dönüştüğünü açıklarken “*Ayna Evresi*” olarak adlandırdığı teorisinde özellikle “ego” üzerinden yol alır. Ego, başlangıçta yani ilk 8-16 aylık evre içerisinde imgesel yapıya aittir. Çocuk ilk olarak ayna ile tanıştırılarak henüz parçalanmamış olan egosunun yıkım sürecine dâhil edilir. Daha sonra simgesel yapı ile imgesel olan bastırılmaya başlanır. Simgesel olan, genellikle tanık olduğu kültürel yapının

³⁸ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çev. Osman Akınhay, 41.

³⁹ Sigmund Freud, *Cinsellik Üzerine*, Çev. Dr. Emre Kapkın.

simgelerinden oluşur⁴⁰ Lacan'ın, Freud'un teorilerine ek olarak değerlendirilebilecek olan teorisi ise bu noktada dikkat çeker. “Bilinç Dışı” olarak adlandırdığı yapı, Lacan’a göre simgesel düzenle birlikte gelişir. “Gerçeklik” ise yaklaştıkça simgesel verilerle birlikte değişen bir arzu noktası olarak tanımlanır ki “bilinç dışı”nda (belki de) daima bu eksikliği tamamlamak için uğraş verilecektir.

Ayna evresini, sınırlı, gelip geçici, gelişim sürecinin tamamlanmasıyla son bulacak bir evre olarak düşünmekten çok, insanın yaşam boyu egosuyla verdiği savaşa “özne-ben”in mücadelesinin yani kendini inşa etme sürecinin bir aşaması olarak düşünmek de mümkündür. Ayna, bir imge olarak “özne-ben”e, “gerçek ben”e ulaşıldığına dair bir yanılsamayı tasvir eder. Bu anlamda fotoğrafın doğası ve fotoğrafın yansımasıyla aynı prensipte birleştirilebilir. Egosunu bütünlemeye, yabancılaşmaya ve ötekileştirmeye eğilimli olan “özne-ben”, doymak bilmez bir tüketme arzusuyla her şeyi kendi dışında eylemsiz hale getirmeye, hareketsizleştirip sahip olmaya, kendine katmaya çalışır ancak zeminin sürekli kaygan ve hareketli olduğunu her defasında göz ardı eder. İşte fotoğraflar aracılığıyla “gerçeğin” arayışının da böylesi zorlu bir arayışın göstergelerinden biri olduğunu düşünüyorum. Ayna evresinde olduğu gibi fotoğraflar ya da fotoğraflardan yansıyan görüntüler de tespit etmek ve elde etmek üzerine kurulu bir döngüyü işaret eder. Diğer taraftan ise gerçeği olumlamaya yönelik bu çaba her seferinde yabancılaşmayı daha fazla besleyebilir.

Lacan'ın bize gösterdiği şey, imgeye karşı yabancılaşmanın egoyla nasıl örtüştüğüdür. Egonun oluşumuna katkıda bulunan herhangi bir imge ile özdeşleşme anına ve ardından o imgeyi elde etmiş ve imge üzerinde hâkimiyet kurmuş olmanın tatminine en yakın durumlardan biri, belki de fotoğraf aracılığıyla kurulan ilişkide kendini gösterir. Fotoğraflar aracılığıyla imgeler rahatlıkla fotoğrafçının egosunu bütünleyen simgesel, sembolik bir nitelik kazanırlar. Deneyimlenen ego tatmininin tutarlılığını, sürekliliğini ve bütünlüğünü sağlayan unsurlardan birinin ise zaman içerisinde oluşturulmuş olan sembolik sistemler olduğunu söyleyebiliriz. Sembolik

⁴⁰ Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**.

sistemler özneler-arası, toplumsal ve kültürelidir. Sonuç olarak fotoğrafçı, yaratma içgüdüğü ve cesaretini imgeler aracılığıyla var ederken, sembolik sistemlerden beslenerek ve her seferinde bir yanılsama algısı yaratmaya çalışarak somut ve aktif bir eylemde bulunur. Bu nedenle fotoğrafçının *voyeurizm* eyleminin de başrol oyuncusu olduğu söylenebilir.

Voyeuristic nitelik taşıyan görsel çalışmalar ve *voyeur* kimliğiyle öne çıkan sanatçılara değinmek konu hakkında daha açıklayıcı olabilir. *Voyeur* kimliğini tartışmaları bakımından en önemli isimlerden ikisi Alfred Hitchcock ve Michelangelo Antonioni'dir. Bu anlamda her iki yönetmen de görsel yaratma pratikleri üzerine çok nitelikli tanımlar geliştirmişlerdir. Fotoğraf kuramları içerisinde sıklıkla atıf yapılarak, fotoğrafçının “yönetmense” tavrıyla bağlantı kurulan bu sanatçıların özellikle *voyeuristic* bağlam içerisinde okunabilecek çalışmaları, fotoğrafçı kimliği ile direk bağlantı kurar. Bahsi geçen çalışmalar Hitchcock'un “*Arka Pencere*” ve Antonioni'nin “*Blow-Up*” adlı çalışmalarıdır. Bu çalışmaların boş rol oyuncularının mesleği fotoğrafçılıktır. Hitchcock'un kahramanı Jefferies'in bir apartman dairesi içinde gelişen sınırlı hareketlerindeki oyunculuğuyla sınırlı hareketler içerisinde gerçekleşen film izleme eylemi örtüşür ve her şeyin onun objektifi vasıtasıyla görüleceği bir anlamda baştan hesaplanır. Jefferies, komşusunun karısını öldürdüğüne ve onun tehlikeli bir kişilik olduğuna dair inancıyla film boyunca kanıtlar toplar. Bu röntgencilik eylemi süreç içerisinde abartılı bir hale bürünür. Jefferies, komşusunun karısını öldürdüğüne dair gittikçe daha fazla ikna olmaya başlar ve elde edemediği kanıtlardan dolayı boşluğa doğru çekilir. Bir koltuğa mahkum olmuştur ve tek yapabildiği oturduğu yerden fotoğraf çekmektir.

Antonioni'nin kahramanı Thomas ise Hitchcock'un karakteri Jefferies'in aksine genç ve dinamik bir reklam fotoğrafçısıdır fakat o da yaptığı işin sıkıntı verici rutini içerisinde boğulmaya başlamış ve bu sıkıntıyı dindirmek için bir yol ararken, sokaklarda ve parklarda gezmeye, güzel kadınların fotoğraflarını çekmeye karar verir. Bir gün bir gezinti dönüşü karanlık odada yaptığı agrandisman sırasında iki kat büyüttüğü görüntünün içinde, çalılar arasında bir ceset olduğunu keşfeder. Filmin ismi olan “*Blow-Up*” fiili bu agrandisman işlemini tarif eden bir kelimedir.

Thomas'ın sıkıcı yaşamının orta yerinde bir anda bir heyecan belirir. Hemen ardından ise bu heyecan iki genç kızın erotik oyununun kurbanı olduğu bir sınava dönüşür ve Thomas farkında olmadan bir cinayetin tanığı olduğunu keşfeder.

Thomas bu agrandisman sayesinde keşfettiği cesetle birlikte vizörün ardından baktığında şeylerin ne olduğu ile ilgili gerçeklik görüşünü yitirdiğini fark eder ve böylece film boyunca tekrarlanan cesedin fark edilir hale geldiği görüntüyü gerçeklik ve görünüm arasındaki farkı yineleyen bir motif olarak izleriz. Jefferies ise aradığı kanıtın gerçek görüntüsüne hiç bir zaman ulaşamaz ve aslında bu onun için önemli de olmayabilir; onun için önemli olan şey daha çok, “gerçeği” keşfetme duygusu ve heyecanıdır.

“*Arka Pencere*”nin final sahnesinde Jefferies'i filmin başındaki gibi koltuğunda uyurken görürüz, ancak bu sefer koltuğun arkası pencereye dönüktür ve Jefferies'in iki bacağı da kırıktır. Jefferies'in dersini alıp almadığına ya da hâlâ kısıtlanmış hissedip hissetmediğine dair soru işaretleri bırakarak bitirirken, Hitchcock film boyunca izleyiciyi *voyeuristic* dürtülere teşvik eder.

“*Blow-Up*” filminin sonunda Thomas'ın durumu ise daha belirsizdir. Thomas gittikçe görüntüler ve gerçeklik arasındaki farkın ayırımına varamayacak bir ruh haline gömülür. Başa dönmüştür ve elindeki baskı delilleri de çalınmıştır. Filmin sonunda bir pandomim kurgusu olan tenis maçında bir süre sonra Thomas'ın duyduğu gerçek tenis maçı vuruşlarını yani topun sesini duyarız. Bu pandomim sahnesi, gerçek ile görüntüler arasında kaybolmuş bir adamın dışavurumu gibidir ve görüntü de yavaşça silikleşerek kaybolur.

Hitchcock “*Arka Pencere*” filmindeki karakterler üzerinden önemli sorgulamalar yapar. Jefferies kız arkadaşına: “*suç işlememiş olduğunu kanıtlasan bile, uzun odaklı objektifler ile birini gözetlemek etik mi sence?*” diye sorar. Kadın “*Arka Pencere etiği üzerine çok iyi değilim*” diye cevaplar. Jefferies'in hemşiresi Stella Jefferies'in etkinliğini bir çeşit “*Vitrin Alışverişi*”ne benzeterek *voyeurist* eylemini sorgular. Burada aslında Hitchcock'un yönetmen olarak kendi *voyeurist* etkinliğine bir gönderme yaptığını anlamak güç değildir. Antonionni'nin karakteri

olan Thomas ise fotoğrafçı olduğu için bütün kapıların kendisine açılacağından o kadar emindir ki, etik probleminin farkında bile değildir. Bir kadın onu parkta durdurduğunda ve kız arkadaşıyla birlikte gözetlenmenin nesinin doğru olduğunu sorduğunda, Thomas kendinden emin bir biçimde “Çünkü ben bir fotoğrafçıyım” diyecektir. Mesleğini söylemenin, profesyonelliğini tarif ettiğine inanırken bu unvanın onu toplumsal ihlaller konusunda özgür kılacağını da düşünmektedir. Aslında bu fotoğrafçının bir anlamda sık karşılaşılan kibirli görünüşünü de doğrulayan bir örnektir. Thomas ve Jefferies, fotoğraf çekmenin gizli tuzaklarını kendilerinde keşfetmişler gibi görünür. Birer başyapıt olarak görülen bu filmler aslında Antonioni ve Hitchcock’un kendi *voyeristic* etkinlikleriyle yüzleşmeleri olarak da okunabilir. Kitleler ile buluşacak bir film çekerken görsel tekniklerin büyüleyiciliğiyle ve belirgin karakter analizleriyle sinema izleyicisini ele geçirme planının ipuçlarını verirler. Böylece filmlerin karakterleri çoğunlukla çarpık ve acı yüklü olan yaşantılarıyla, izleyiciler arasındaki “masum” görgü tanıklarından birer röntgenci yaratma planını yönetebilirler.

Sonuç olarak, görüntü üreten insanların bir takım konularla yüzleşirken sahip oldukları bilinç akışı izleyicinin görüntülerle buluşma anından oldukça farklıdır diyebiliriz. *Voyeurism*, ele aldığımız örnekler aracılığıyla da fark edebileceğimiz gibi karşılıklarından birini fotoğraf prensibi içerisinde bulur. Hitchcock ve Antonioni’ye ait yorumları akılda tutarken, karşılaştırmalı olarak analiz edilebilecek fotoğrafçılar üzerinden *voyeurism*’i tartışmak konunun daha somut biçimde anlaşılmasını sağlayacaktır.

New York şehrindeki ünlü “*The Museum of Modern Art*” (Modern Sanat Müzesi) tarafından dünyanın en önemli fotoğrafçılardan biri olarak kabul edilen Ukrayna kökenli Amerikalı fotoğrafçı Weegee’nin asıl mesleği “*Daily News*” gazetesi için suç mahalli şipşakları çekmekti ve çoğu fotoğrafı da bu gazetede isimsiz yayınlanıyordu. Asıl adı Arthur Fellig olan fotoğrafçıya Weegee (Ouija) takma ismi verildikten sonra Fellig hep bu ismi kullandı. Weegee arketip inanışa göre, izinsiz musallat olan cinlere verilen genel isimdi. Weegee’ye, bir olay yerine herkesten önce giderek, kendisini neredeyse hiç göstermeden, hızlıca fotoğraflarını çekip gitmesi

nedeniyle bu takma ismin verildiği ve kendisinin de bu fikri oldukça benimsediği söylenir.

Kariyerine 1924 yılında “Acme Newspictures”da bir karanlık oda teknisyeni olarak başlayan Weegee, 1930’larda basın fotoğrafçısı olarak New York’ta birçok dergide ve haber ajansında çalışmış; 1935 yılından sonra ise tamamen serbest bir fotoğrafçı olarak dergilere ve ajanslara çalışmalarını dışarıdan satarak fotoğrafçılığa devam etmiştir.

Weegee’nin fotoğraflarında en çok dikkati çeken şeylerden biri, çağın temel basın fotoğrafçısı ekipman ve yöntemlerini kullanarak (1/200 f/16 gibi değerler ve 4x5 inch kamera ile) çektiği fotoğrafların çoğunun flaşla ve yaklaşık on metre uzaklıktan hızlıca elde ettiği görüntüler olduğu hissini izleyiciye kolaylıkla geçirebilmesidir. Kullandığı yöntemin yöneldiği konunun huzursuzluğunu izleyiciye dolaysız olarak aktarabilmek konusunda Weegee’ye yardımcı olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 2.1: Weegee, *Crime scene* (Suç mahalli), NYC

Arabasının arka bölümünü tamamen bir karanlık odaya çeviren Weegee, vaktinin neredeyse tamamını olay yerleri arasında seyahat edip, geri kalan zamanı

arabasında bu çalışmaların baskısını yaparak geçirirdi. Taşınabilir bir polis telsiziyle olayların haberini polislerle birlikte eş zamanlı alır, hatta suç mahalline bazen onlardan önce bile ulaşırdı.



Fotoğraf 2.2: Weegee, *Crime scene* (Suç mahalli), NYC

Amerikan ruhunun ve refahının görkemi içinde genişleyen New York gibi metropollerin Weegee'nin fotoğraflarına Amerikan rüyasının romantizmi olarak değil, Amerikan kabusunun sansasyonel hali olarak yansıdığını söylemek mümkündür. Amerikalı yazar Gordon Theisen "*Staying Up Too Much Late*" (Kalmak İçin Çok Geç) adlı kitabında Weegee'yi analiz eder. Theisen'e göre fotoğraflar, çekilen ıstırap ile parlamaktadır. Kentlerin en modern, en güçlü görünüşleri içerisinde ister kazara ister tutkuyla ya da acımasız bir hesaplaşma sonucu olsun, ölüm "modern bir cehennem" gibi yansıtılmıştır.⁴¹

⁴¹ Gordon Theisen, *Staying Up Too Much Too Late: Edward Hopper's Nightawks and the Dark Side of the American Psyche*.



Fotoğraf 2.3: Weegee, *Crime scene* (Suç mahalli), NYC

Theisen'in "modern cehennem" saptaması ikonografik olarak kötülüğe yaptığı bir atıf olarak okunabilir. Modern tasvirlerde Cehennem çoğunlukla yer altında, ateşler içerisinde kavru lan, karanlık, acılı bir sonsuz sorgu mekânı olarak tasvir edilir. Theisen, geceye ve karanlığa teslim olan modern şehirlerin yüzüne bakışını çevirmiş ve güçlü flaş ışığıyla karanlık konuları aydınlatan Weegee'yi, bu karanlığın içindeki acıları körüklemekte olan bir cehennem zebanisi olarak tanımlar. Yazılarında Weegee'nin, suç mahalli ile ilgili delil toplamaktan çok işlenen suçun şiddetli bir biçimde görünürlük kazanmasıyla ilgilenmekte olduğu izlenimi yaratır. Fotoğrafları, amacının olayları çözmek olduğuna dair ipuçları barındırmaz, aksine fotoğraflarına toplu olarak bakıldığında, sanki işlediği suçtan sonra suç mahalline geri dönen bir seri katil gibidir. Weegee çoğu kişinin izleyici olarak güçlükle bakabileceği şeyleri fotoğraflamıştır. Bu deneyimi yaşarken onu tanıyan birçok kişinin de anlattığı gibi insanlar arasında kameranın ardına gizlenerek dolaşmış fakat buna karşılık konularına gerçek bir röntgencinin bile giremeyebileceği bir mesafesizlikle yaklaşmıştır.

Weegee'nin kullandığı güçlü flaş ışığıyla karanlık sokaklarda yaşanan dramları aydınlatma biçimine ve konular karşısında aldığı konuma bakarak, kompozisyon ve ışık değerleri bakımından fotografik mükemmeliyetin peşinde olmadığı söylenebilir.



Fotoğraf 2.4: Weegee, *Crime scene* (Suç Mahalli), NYC

Weegee, konularını romantikleştirme amacını gütmmez ve belki de bu bakış açısıyla konunun soğuk ve ifadesiz yüzünü vurgular. Fotoğrafları yan yana dizilip bakıldığında, özenle bir araya getirilmiş bir koleksiyona bakıldığını düşündürecek kadar bütünlüklüdür ve tekrarlamak gerekirse, bu bir seri katilin kendisi için hazırladığı koleksiyona benzer. Çağrışma yol açması nedeniyle, Amerikalı yönetmen David Fincher'ın *Seven* (Yedi) filmi ile bağlantı kurulabilir. Filmin ana karakteri olan seri katil Jonathan Doe (John Doe), yüzünü ilk olarak bir fotoğrafçı olarak gösterir seyirciye. Senarist ve yönetmen filmin oldukça sıradan bir diyalog sahnesinde katili devreye sokar ve izleyicinin dikkati bu kişiyi akılda tutmak için yoğunlaşmaz. Dedektifin ve tabi ki dolaylı olarak izleyicinin yüzüne çakan güçlü flaş algı dağınıklığına neden olur ve amaçlanan gerilim bu şekilde sağlanmış olur. Ardından dedektif: “*nasıl bu kadar çabuk olabiliyorlar, anlamıyorum*” yorumunu yapar. Basın fotoğrafçılığı etiğine kayan bu saptamanın aslında Weegee'yi tartışırken sürekli değindiğimiz fotoğraf yöntemi ile neredeyse bire bir örtüştüğü söylenebilir.



Fotoğraf 2.5: Weegee, *Crime scene* (Suç Mahalli), NYC

Bir seri katil olan Doe ile fotoğrafçı Doe arasındaki bağlantıyı kurmak, metafor olarak görüntü diline yerleşmiş bir bilginin eseridir. Fotoğrafta yaşanan ‘mikro ölümün’⁴² faili fotoğrafçı ile gerçek bir suçun faili arasındaki fark, bir şekilde her iki durumda da bir suç işlendiği yönündeki düşünceyle birlikte ortadan kalkar. Fotoğrafçı bu durumda artık sadece bir *voyeur* değildir, *voyeurist* etkinliği sonucunda ve psikanalitik çözümlemeler düzeyinde, olayın faili ile aynı çalışma prensibi içinde değerlendirilebilecek kişidir.

Acı ve zevk birlikteliği adına başka bir örneğe geçmeden önce şu bilgileri vermek yararlı olacaktır: Milattan önce 4. yy. da Yunan düşünür Aristoteles, zıtlıklar kuramından hareketle acı ve zevk arasında bir ilişkinin olduğunu söylemiştir. Aristoteles’e göre insan, zevk veren şeylere yönelip acı veren şeylerden uzak durmaya güdümlüdür. Psikiyatrist Dr. Morten L. Kringelbach ise 2009 yılında

⁴² Bu tanımlama Fransız düşünür Roland Barthes’a aittir: *Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne, ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne olduğum o gizli anı temsil eder: o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım...* **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, 6:45 Yay., 5.Baskı, 2011, s.26.

yayınlanan araştırmasında⁴³, acı ve zevk ilişkisinin insanın evrimi için gerekli olduğunu belirtir. İnsanın bir şeylerden kaçınmak ve yakın durmak arasındaki farkı hayatta kalabilmesi için bilmesi gerekir. Karşıtlar Teorisi olarak bilinen teori birçok düşünür ve bilim insanı tarafından insanın yaşamına normal bir şekilde devam edebilmesi için gerekli görülmüştür. Teoriye göre, eğer acı hissi yükseliyorsa zevk ortamdan uzaklaşır; zevk hissi yükseliyorsa acı hissi azalır ve bu hisler deneyimlendikçe insan bunları baskılamayı ya da açığa çıkarmayı öğrenir. Acı konusunda çalışmalar yapan Norveçli psikiyatr Siri Leknes ve İngiliz anestezi profesörü Irene Tracey bu konuda şu örneği verirler: “Çok büyük bir yemek ödülü var ve sadece az miktarda acıya mal olacak, sonunda acının verdiği memnuniyetsizliği yok ederek zevk verici bir ödül için kara geçilecek.”⁴⁴ Sonrasında ise her durum için belki de aynı motivasyonun geçerli olabileceğini önerirler ve hayatta kalabilmek için en iyi kararı vermek konusunda bunun bir ölçme yöntemi olabileceğini söylerler.

Zevk ve acı birlikteliğinin insanlar üzerinde ağır etkilere sebep olduğu durumlardan birinin histeri olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Fransız nörolog Jean-Martin Charcot'un *Salpêtrière* akıl hastanesinde yaptığı fotografik incelemelere ait örnekleri çözümlemek bağlamı netleştirecektir. Fransız düşünür ve tarihçi Georges Didi-Huberman, yaşadığı dönem içerisinde histeri ile ilgili o güne dek bilinen her şeyi alt üst eden Charcot'un keşiflerinden sonra Freud'un ilk yayını histeri üzerine verdiğine ve ilk oğlunun ismini de Jean-Martin koyduğuna dikkat çeker. Didi-Huberman'ın “*Histerinin Keşfi*” adlı yayınına dek ise Fransız uzmanın buluşları soru işaretleriyle kalmıştır.

Charcot 1862'de *Salpêtrière* akıl hastanesinin baş hekimidir ve Charcot'un yaptıkları tanınıp üne kavuşunca beş binin üzerinde kadın laboratuvarlara, konferans salonlarına ve fotoğraf stüdyolarına akın eder. Fotoğraf stüdyolarını konuyla ilgili araştırmalarında aracı olarak kullanma fikri Charcot'ya aitti ve aslında bu nedenle

⁴³ Morten L. Kringelbach and Kent C. Berridge, **Towards A Functional Neuroanatomy of Pleasure And Happiness**, 479–487.

⁴⁴ S. Leknes, J.C.W. Brooks, K. Wiech, I. Tracey, **Pain Relief As An Opponent Process: A Psychophysical Investigation**, 794–801.

Chorcot pek çok yönden bir görsel sanatçı olarak tanımlanıyordu. Chorcot'nun, yeni çağın keşfi olan fotoğrafın büyümesine kapılarak, fotoğrafları bilginin yayılmasında bir araç olarak gördüğü düşünülebilir. Fotoğraf henüz çok yeni bir keşif olduğu için, Chorcot bu konunun uzmanları ile çalışmayı doğru bulur ve araştırmalarında fotoğrafçılığı meslek olarak yapan kişilerden yardım alır.

Ancak diğer taraftan, Didi-Huberman'ın da üzerinde durduğu gibi fotoğraflara konu olan kadınların uzun poz sürelerine dayanabilmesi ve kontrol altına alınarak fotografik takibinin yapılabilmesi için eter gibi uyuşturucu maddelerle uyuşturup deneylere zorlanmaları bu araştırmanın belki de bugün en çok eleştiri alan yöntemiydi. Bu açıdan bakıldığında bugün sadece tıbbi bir kanıt olarak değil aynı zamanda da fotografik bir söylem olarak değer gören bu fotoğraflar, sadece *voyeurism* başlığı altında okunmazlar, aynı zamanda doktorların sadist uygulamaları olarak da insan haklarını ilgilendiren araştırmaların içerisinde yer alırlar.



Fotoğraf 2.6: Jean-Martin Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Salpêtrière'in Fotografik İkonografisi), 1878



Fotoğraf 2.7: Jean-Martin Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Salpêtrière'in Fotografik İkonografisi), 1878

Bu yeni tekniğe olan ilgi, bu kadınların kendi acı dolu deneyimlerine ilaveten kötü şöhret edinmelerine, hatta tutkunun merkezine yerleştirilmelerine neden olmuştu. Bu *voyeurist* yaklaşım hastalığa ait dramatik belirtilerin, özellikle felç olmuş hallerin, spazmların ve kasılma nöbetlerinin fotoğraflar sayesinde ölümsüz hale gelmesini sağlamıştı. Charcot'un belgeleri, “*Salpêtrière'nin İkonografik Fotoğrafları*” adıyla, yine bir doktor olan Bouneville ve fotoğrafçı P.Regnard tarafından 1877-80 tarihleri arasında üç bölüm olarak yayınlanmıştır.



Fotoğraf 2.8: Jean-Martin Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Salpêtrière'in Fotografik İkonografisi), 1878

Fotoğraflara sıklıkla konu olan ve bugün artık neredeyse kanıksanmış görüntüsüyle Chorcot'un en ünlü hastası Augustine'in Dr. Bourneville tarafından cinsel tacize uğradığı kaydedildi. Kısaca bu genç kadınlar, o dönem için belki de yalnızca tıp bilimine değerli hizmet verildiği düşüncesiyle fotoğraflanmışlardı, fakat fotoğrafın kitleler tarafından sürdürülen tüketiminin bir sonucu olarak görsel sanatların ve etik tartışmalarının da merkezine çekilmişlerdi. 1887-89 arası her Salı ve Cuma günü halka açık sergilerde bu kadınların fotoğraflarını bir sanat eseri gibi sergilendi. Davranış bilimi derslerinin bir parçası olarak bu fotoğrafların basılarak sergilenmesini isteyen kişi Chocot'ydu ve bu durumda *voyeurist* etkinliğin bir öznesi konumundaydı.

Amerikalı psikiyatr ve yazar George Frederick Drinka 2006 yılında yaptığı araştırmada Hunerman'ın katkılarını şu şekilde analiz eder:

Didi-Huberman fotoğraflarda görünen histerik atakların, erotik birer pandomim olduğu yönünde açıklamada bulunur. Çarmıha gerilen Mesih pozlarını andıran çalışmalarda acının tasviri, ikonografik düzenlemelerle ve teatral rollerle sahneye koyulmuştur. Huberman'a göre bu fotoğraflar, izleyicinin tekrarını istemesi dolayısıyla sadece hayran olunabilir, başkalaşıma tanıklık edebilir ya da serseme dönüşe yoldaşlık edebilirler.⁴⁵



Fotoğraf 2.9: Jean-Martin Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Salpêtrière'in Fotografik İkonografisi), 1878

Huberman tarafından dikkat çekilen önemli noktalardan biri ise bu doktorların histeri hastalarının erotik düşlerine çekilmiş olduklarıdır. *Voyeurist* bir merakla bulguları görsel olarak tekrar üretmiş olan doktorlar Huberman'a göre aslında bir anlamda kadınların zayıflığını yeniden üretmişlerdir. Bu anlatı akla hemen İngiliz yazar ve sanat eleştirmeni John Berger'in ünlü saptamasını getirmektedir. Erkeklerin sahip olduğu dürtünün "bakmak" ve "izlemek" iken kadınların "izlenen" olmak durumu karşısında aldığı tavır kendi varlıklarını "izleyenin" gözüyle algılamalarını geçerli kılmıştır. Bu saptama, özellikle kadınların *voyeurist* iştahın nesnesi olmasını anlaşılır hale getiriyor olsa da çağımızın feminist mücadelelerinin de alt metnini

⁴⁵ George Frederick Drinka, **Book Review The Invention of Hysteria: Charcot And The Photography of The Selpêtrière**, 294.

kurgulamasına yardımcı olmuştur. Bu çerçevede kimliksizleştirilen ve toplumsal yapı içerisinde acı çeken kadın, *voyeurizm* in biricik nesnesi olma durumunu, fotoğraf sanatındaki yeni söylemler aracılığıyla bir bakıma kendi avantajına dönüştürerek kullanmaktadır. İlerleyen bölümlerde bu yeni söylemler üzerinden örneklerle ayrıntılı okumalar yapılacaktır.

Çalışmaları sado-mazoşist olarak da nitelenen Mapplethorpe'un fotoğraflarının çözümlenmesine geçmeden önce sado-mazoşist kavramı hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. Seksüel sadizmin uygulayıcısı olduğu ve aynı zamanda bu uygulamalar üzerine saptamalarda bulunduğu için “sadizm” kelimesi Fransız aristokrat ve felsefe yazarı Marquis de Sade'dan esinlenilerek yaratılmıştır. “Mazoşizm” kelimesi ise Avusturyalı yazar Leopold von Sacher-Masoch'dan gelir. O da tıpkı Marquis de Sade gibi güçlü yazım diliyle uygulamalarının ve fantezilerinin kalıcılığını sağlamıştır.

1905'de Freud, “*Cinsellik Teorisi Üzerine*” adlı çalışmasında sadizmi ve mazoşizmi ayrı ayrı ele alarak çocukluk çağlarındaki beklenmedik olaylardan kaynaklanan psikolojik rahatsızlıklar olarak açıklamıştır. Fransız düşünür Gilles Deleuze ise “*Coldness and Cruelty*” (Kayıtsızlık ve Zalimlik) adlı makalesinde “sado-mazoşizm” kelimesini modern mazoşizm örmeği olan Sacher-Manosh'un “*Kürklü Venüs*” kitabında ele alındığı biçimiyle türetilmiş bir kelime olarak reddetmiş ve mazoşizmi aktif kılma niyetini, arzuyu yoğunlaştırmak ya da memnuniyeti geciktirmek için korkuyormuş gibi yapmak olarak tarif etmiştir. Bunu aşırılaştırmak ise cezalandırarak ödülü geciktirmektir.

Modern psikolojiye göre sado-mazoşist arzusun neden keyifli bir yanı olduğuna dair birçok teori mevcuttur. Bazılarına göre, bir rol üstlenip onu tamamlamak ya da umutsuz talepleri iyileştirmek için bir kaçış olduğudur ve bunun hayatın stresinden, sorumluluğundan, suçluluk duygularından kaçmak olduğunu söylemek mümkündür. Bazılarına göre ise, bir gücün baskısı altında olmak, çocukluğuyla ilgili bir takım şeyleri baskılamaya, uzakta ve güvenli bir yerde tutmaya yardımcı olur. Birçok modern analizciye göre cinsel deneyimlerden

bahsederken çok net sınırlar çizilemeyeceği için bu durumun bir hastalık olarak kabul edilmesi zordur. Amerikalı psikiyatrist Dr. Joseph Merlino'ya göre “eğer bu deneyimi yaşayan iki tarafta memnun ise bir sorun yoktur, fakat taraflardan biri memnun değilse o zaman bir sorun mevcuttur.”⁴⁶

Sado-mazoşist etkinlik bağlamında fotoğraflarıyla bugün bir fotografik ikon olarak değerlendirilebileceğimiz fotoğrafçılardan biri Robert Mapplethorpe'dur. Amerikalı sanat tarihçi Richard Meyer'e göre “Mapplethorpe'un sado-mazoşist işlerinde “öteki” adıyla örtük olarak adlandırılan mağdur ve ucubelerin fotoğrafları, kültürel yapının baskın gücü tarafından, normatif izleyicinin tüketimine sunulan ve belgesel fotoğrafçılığın geleneksel işlevini yerine getiren çalışmalar olarak görülmüştür.”⁴⁷

Diğer taraftan Mapplethorpe gibi toplumsal bağlamda “ötekileştirme” sorunsalı üzerine çalışan sanatçıların söylemleri, sado-mazoşist imajları *avangart* bağlama dâhil edip, sanat ve belgeseli birbirine yaklaştırma çabalarına işaret eder. Mapplethorpe'un fotoğrafları aslında alt kültür erozyonundan ziyade fotoğrafçının kimliğine dair arayışları içerir ve onun fotoğrafları eşcinsel sado-mazoşizmin merak objeleri olmaktan çok uzaktır. Meyer'e göre, “Mapplethorpe ve onun sado-mazoşist çalışmaları yıkıcılığın ortadan kaldırmasına bir çare olarak değil, ‘yeninin şoku’nu ve sanat piyasasının arzusunu belgesel açıdan doyurmak için konumlandırılmıştır.”⁴⁸ Mapplethorpe'un sanatının izleyiciyi içsel sorgulamalara çağırdığı söylenebilir. Bu fotoğrafların gösterdiği en önemli şeylerden biri alt kültüre ait bir takım özgürlük alanlarını yine o kültüre ait bir dil birliği ile vurgulayarak belgesel kuralları yıkmaktır. Mapplethorpe esas olarak fotoğraflar aracılığıyla, eşcinsel sado-mazoşizm sahasına giren ve yaşamadan bilmenin imkânsız olduğu durumları gösterir şeklinde özetlenebilir.

⁴⁶ David Shankbone, [Interview with Dr. Joseph Merlino](#), *Wikinews*.

⁴⁷ Richard Meyer, *Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography*, 65.

⁴⁸ *A.g.k.*, 65.

Mapplethorpe'un bakış yönü Alfred Hitchcock'un bir yönetmen olarak kendisini filmlerinde konumlandırışından çok uzak değildir. Yönetmen tavrını benimsemiş fotoğrafçılar ve sanatçılar için söylenebileceği gibi, *voyeuristic* tavrın eşsiz nesneleri tam olarak kendileridir. *Voyeurism*, aynı zamanda röntgenci kimliğin hâkimiyetini tarif eden bir konumdur ve bir eser yaratıcısı için kendi mahremiyet alanının yıkımını gösteriyor olmak kendi *voyeuristic* bakışını onurlandırmak olarak da okunabilir.



Fotoğraf 2.10: Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait* (Otoportre), 1978.

1978 tarihli otoportreden sonra Mapplethorpe hem böyle bir fotoğraf çektiği için, hem de gösterilen sado-mazoşist faaliyetin erotik nesnesi olduğu için sansürlenmişti. Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer'e göre, "zorlama, aşağılama, kan dökme, acı verme gibi erotik ritüelleri yüceltmek ve teşvik etmek üzere tasarlanmış bu tip fotografik imgelerin sergilenmesi, kamu ahlakının ihlal

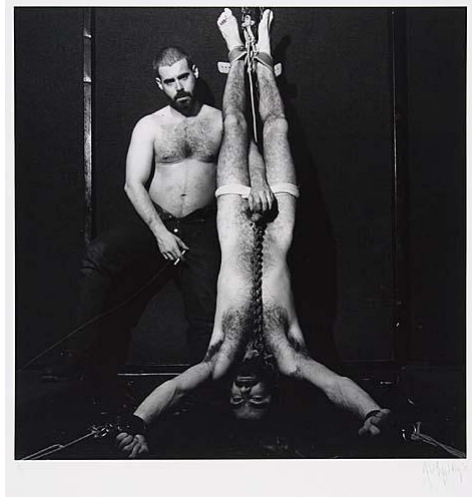
edilmesinden başka bir şey değildir”.⁴⁹ Mapplethorpe izleyicilerin bakışları önünde bu deneyimi kanıt olarak sunduğu sırada yüzünde hiç bir erotikleşmiş acı ifadesi sezilmemektedir. Ayrıca Mapplethorpe bu fotoğrafta aynı anda hem itaatkâr hem de dominant olarak fotoğrafçı ve nesnesi kavramlarına da dikkat çeker ve bu anlamda hem gözetleyen hem de gözetlenendir. Boğa yılanı kırbacını ve duruşunu tam karşıdan görülebilecek şekilde fotoğraf kadrajı içine konumlandırması nedeniyle Mapplethorpe’un aslında kendini röntgenlediği ve kendi durumunu fetiş bir fotoğraf nesnesi gibi gösterirken izleyiciyi de itaatkar bir düzleme çektiği söylenebilir.

Meyer’e göre “Mapplethorpe belgesel fotoğrafçılığın *süper turist* tutumunu radikal bir biçimde reddetmektedir. Sado-mazoşizmi tarif ederken izleyicinin önüne kendi bedenini koyan Mapplethorpe: Ben bunun bir parçasıyım, fotoğrafçıların çoğunun bu yönde dezavantajları var, bunun bir dezavantaj olduğunu düşünüyorum, onlar yaptıkları işin bir parçası değiller. Onlar sadece röntgenci ve bu nedenle benden oldukça farklılar”⁵⁰ demektedir. Mapplethorpe’un röntgencilik tarifi ve kendini bu anlamda röntgenci olarak görmemesi tam da bahsettiği nedenlerden ötürü röntgencilik algısında bir çelişkiye yol açabilir. Çünkü aslında onlar yaptıkları işin bir parçası değiller ve bu nedenle de röntgenciler derken *voyeurizm*’in içkin bir eylem oluşu üzerine aykırı bir görüş sergiler. Mapplethorpe kendisini ortaya koyduğu çalışmaların bir nesnesi olarak konumlandırırken ya da kendisinin de dâhil olduğu kültürel yapıyı çalışırken aslında bir *voyeur* gibi davranır. Tıpkı bir *voyeur* gibi, yabancılaşmayı ortadan kaldırdığı ve bu görüntüleri elde etmek ve göstermek konusunda kendisine bir aidiyet attettiği için *voyeurist* bakışa yakın durur. Daha önce de tanımlamaya çalıştığım gibi yabancılaşma ve ego arasındaki ilişkinin bir parçası olan fotoğrafçı daima kendini bütünleme ihtiyacı ile hareket etmekteyse Mapplethorpe’un bu ilişkinin öznesi olan fotoğrafçılardan biri olduğu söylenebilir. Bu anlamda Mapplethorpe’un kendini bütünleme arayışı, doyumsuz bir röntgencinin iştahını çağırıştırır. Öte yandan, “eşcinsel sado-mazoşist alt kültürü” tanımlarının, Mapplethorpe’un gösterdiklerinden ibaret olduğunu düşünmek oldukça sınırlayıcı olabilir ve sadece Mapplethorpe’un kimliğiyle kabul edilebilir olasılığı baskın hale

⁴⁹ Bkz. (33), Barrett, 184.

⁵⁰ Bkz. (47), Meyer, 65.

gelir. Mayer bu durumu şöyle ifade eder: “Eşcinsel maçoluk erkek vücudunun kas yapısına açıkça hitap eden bir imaj olduğu için, kasten başkasının arzusu ile paramparça olma olasılığını kurgular.”⁵¹



Fotoğraf 2.11: Robert Mapplethorpe, *Elliot and Dominick*, 1979



Fotoğraf 2.12: Robert Mapplethorpe, *Whip Blur* (Kırbaç Hareketi), 1977



Fotoğraf 2.13: Robert Mapplethorpe, *Bryan Ridley and Lyle Heeter*, 1979

⁵¹ A.g.k., 67.

Mapplethorpe, açıkça sadomasoşizmin erotikleşmiş acısını temsil eder. Modellerini, deri kostümler ve kelepçelerle, gay sadomazo fetiş kimliği giymiş olarak fotoğraflar. Mapplethorpe'un sunduğu kodlarla, acı (ve zevk) bir tür maçoşlukla birlikte sahnelenir ve bu fotoğrafları cinsel acıyı önerirler.

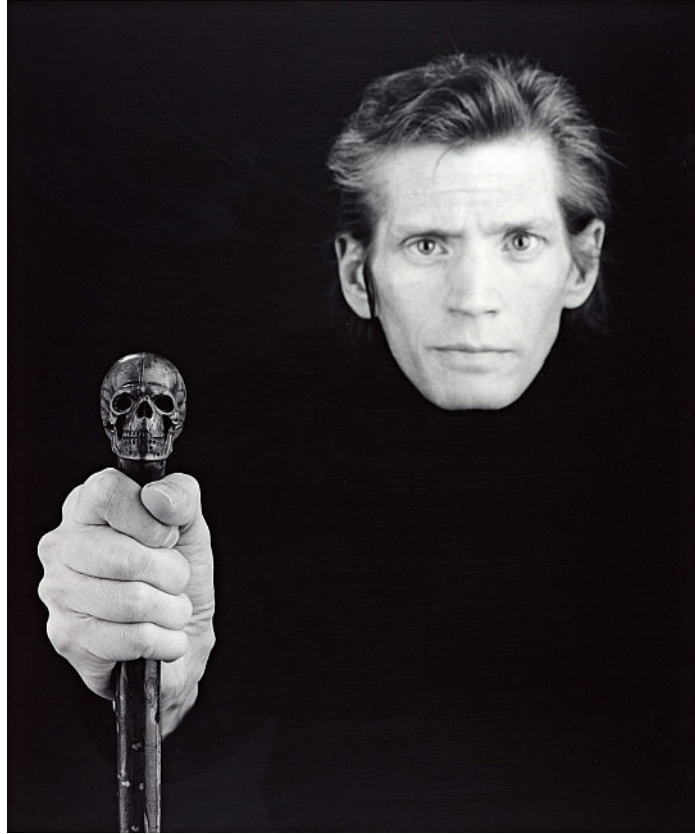
Mapplethorpe'un sadomazoşist çalışmaları AIDS fobisini tetiklemiş, ya da en azından AIDS fotoğrafları olarak görülmüştür. Whitney Müzesi'ndeki sergisi sırasında Mapplethorpe'a ait 1988 retrospektifi hakkında yazarken, Amerikalı araştırmacı gazeteci ve yazar Dominick Dunne *Vanity Fair* okuyucularını uyarır. Dunne, Mapplethorpe'un vizyonunun viral tehlikesini vurgularken bundan vahşi bir durum gibi bahseder. AIDS'i kullanarak, hastalığın etiyolojisindeki⁵² faktörlerden biri olarak gördüğü Mapplethorpe'un sadomazoşist eşcinselliği üzerinden çıkarımlar yapar. Meyer'e göre "Mapplethorpe'un çalışmalarının sansürü sırasında, AIDS paniği ve homofobinin şiddetli belirtileri ifşa edildi. 1987 yılında AIDS'li insanların karantinaya alınması çağrısında bulunan Cumhuriyetçi Senatör Jesse Helms, 1989 yılında Mapplethorpe'un fotoğrafları için de karantina talebinde bulundu. NEA finansmanına dair Senato duruşmaları sırasında Helms, sanatçının "AIDS'le gelen ölüm"ünden bahsettikten sonra, fotoğrafları için bir açıklama yaptı. Helms bu açıklamasında Mapplethorpe'un çalışmaları hakkında şunları söyledi: Bu hasta bir pornografidir. Fakat Mapplethorpe'un bu hasta sanatı kaçınılması gereken bir olay olarak görülüyor. Ülke sınırlarımız içerisinde bu mide bulandırıcı müstehcenliği sergilenmektedir... Ülke çapında bu hastalık sanat adı altında gösterilmektedir gerekçesiyle Sayın Başkan'a gidebiliriz"⁵³ Amerikan kültürünün kirlenişinden topyekûn Mapplethorpe'u sorumlu tutan tavrıyla Helms, HIV mikrobunu böylece onun çalışmalarının temeline indirgemiş ve Mapplethorpe ve fotoğraflarındaki aktörleri toplum dışına ittiğini ilan etmişti.

Bu sansürlü dönem boyunca, Mapplethorpe'un hastalığı ve AIDS sonucu ölümü tartışılırken, tüm fotografik üretimi yeniden izlendi ve bir çeşit AIDS laneti olarak tekrar sınıflandırıldı. Mapplethorpe, bir anlamda eşcinsel erkek sanatçıların

⁵² Hastalığın nedenlerini inceleyen bilim dalı.

⁵³ A.g.k.,74.

temsiliyken, kısa sürede çoğu eşcinsel AIDS hastası insanın temsili haline geldi. 1988 tarihli otoportresine istinaden *Interview Magazine*'in editorü Ingrid Sischy'nin işaret ettiği gibi: "Robert Mapplethorpe güvenle, hatta meydan okuyarak karşıladığı deneyimlerini ve duygu yüklü vücudunun açıklarını anlatmak, yetersizliğini belirtmek için sanki bakışlarını radikal biçimde kameraya çevirmiştir. Pratikte her adı anıldığında, AIDS onun kimliğinin bir parçası olarak akla geldi ve şimdi bu hastalık nedeniyle çalışmalarına kendisinin hasta olduğu yönündeki fikirlerin karşılığı gibi bakılıyor."⁵⁴ Sischy, bahsi geçen bu Mapplethorpe'a ait otoportrenin AIDS hastalığını imlemek için, popüler basında çoğaltıldığı gerçeğini tartışır. Oysa Mapplethorpe'un otoportresi tıpkı diğer fotoğrafları gibi, bu eleştirilerin ötesinde okumalar yapabilmesine olanak tanır.



Fotoğraf 2.14: Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait* (Otoportre), 1988

⁵⁴ A.g.k.,75.

1988 tarihli otoportrede Mapplethorpe siyahlar içinden beliren aydınlık yüzü ve kurukafa bastonu kavramakta olan yumruğuyla güçlü bir duruş sergiler ve bu duruş Mapplethorpe'un kendisini temsil yetkisini elinde tuttuğu izlenimini verir. AIDS'in görsel yansımaları Robert Mapplethorpe'un yüzünde izlenebilirken, diğer taraftan fotografik dilde çok bilinen ve sık tekrarlanan mağdur fotoğraflarından farklıdır.

Kafatası figürü, günümüzde modern tüketimin de en belirgin figürlerinden biridir. Kaynağı ise *Voodoo* inanışının temel ritüellerine dayanır. *Voodoo* inanışında hastalık ve ölüm kötü ruhların etkisi olarak görülür. Kafatası ise, hasta insanlar için ruhsal ve fiziksel sağlığı geri kazanmada yardımcı bir simge niteliği taşır. *Voodoo* rahipleri aynı zamanda şifacıdırlar ve bunun en önemli göstergesi ellerinde tuttukları ve enerjilerini biriktirdikleri bastonlarıdır (eski adıyla asa), bu bastonun topuzunda biriken enerji ile konsantre olurlar ve ardından insanları tedavi edebilecek enerji için ayin yaparlar.⁵⁵ Bu bastonun topuzu ise tıpkı Mapplethorpe'un fotoğrafında olduğu gibi kafatası figürü bezelidir. Yeniden doğuşun işareti olan ve atalarının iyi ruhlarını temsil eden kafatası figürü doğru şekilde yönlendirilmiş yeni bir hayata geçişin sözünü vermektedir. Ayrıca baston (asa) figürü, birleştirici lider olma niteliğini taşıyan varlıkların da simgesi olarak, tarih boyunca başka toplumsal ve kültürel ritüeller içerisinde de yer bulmuştur.

Bu anlamda Mapplethorpe'un 1988 tarihli otoportresi ile ilgili farklı bir okuma yapmak mümkündür. Bu fotoğrafın, AIDS hastalığının göstergelerini açık bir şekilde barındırdığı söylenebilir. Fakat bu göstergeler, Mapplethorpe'un sansüre uğramasına yol açan ve medyatik tepkilerin temsil ettikleri anlamların göstergeleri değildir. Belki de Mapplethorpe'un otoportresi hastalık durumuyla uzlaşan bir şifacının temsili ve aynı zamanda acı ile uzlaşmaya dair bir seçimdir. Kendisini içinde yaşadığı kültürün ve o güne dek gösterdiklerinin birleştirici lideri olarak ilan eder. Tüm eleştirilerin aksine bir hezeyan ve bir yıkım göstermez bu fotoğrafı. Fotoğrafın tonlarındaki zıtlığın hastalıklı görüntüyü desteklediği söylenebilir, fakat Mapplethorpe gerek

⁵⁵ Milo Rigoud, *Secrets of Voodoo*, 35-36.

kuvvetli duruşuyla gerekse bastonundaki figürün simgesel nitelikleriyle hastalığa teslim olan bir mağdur görünümünde değildir. Bu nedenlerle Mapplethorpe'un 1988 otoportresi için yeniden doğuşun parodisini sahnelemektedir çözümlemesi yapılabilir.

Son olarak Nan Goldin'in fotoğraf yaklaşımı ve *voyeur* kimliğini çözümlemek fotoğrafçının *voyeurism*'in etkin öznesi oluşuna dair iyi bir örnek oluşturacaktır. Goldin tarafından gösterilen fotoğraflar, sadece onun kendi yaşam yolculuğu sırasında tanıştığımız insanları ve ortamları göstermezler. Bu fotoğraflar aynı zamanda insanların hırpalanmış varlıklarının birer delilidirler. Fotoğraflarını çektiği insanlar Goldin'in arkadaşlarıdır. Goldin'e göre, kendi kişisel ilişkilerini ve kendine ait yaşam öyküsünü anlatmak için fotoğraflanmışlardır. Bu bağlamda "doğrulama deneyiminin" iyi birer örneğidirler diyebiliriz. Ayrıca, dönemin kültüründen gelen belirgin etkilerden izler taşırlar ve bir sinema filmi gibi izlenebilecek dil bütünlüğüne sahiptirler.

Voyeuristic bakışı da içeren bu fotoğraflar, hem sıradan ve günlük fotoğraflar olarak kabul edilebilir hem de Goldin'in sanat çalışmaları olarak değer görürler.



Fotoğraf 2.15: Nan Goldin, *Greer and Robert on the bed* (Greer ve Robert Yatakta), NYC, 1982

Yukarıdaki fotoğrafta, Greer ve Robert ile ilgili kimlik ve özgeçmiş bilgileri yer almaz, onun yerine Goldin'in tüm fotoğraflarında olduğu gibi bu fotoğrafta da yıkıntı içindeki bedenlere bakıyor olmak, tükenme, ve bütün bir dünyanın yavaş yavaş kaybolması gibi hislerin açığa çıktığı söylenebilir. Goldin ailem dediği Greer ve Robert gibi bohem hayatlar yaşayan insanların günlük yaşantılarını fotoğraflamaya odaklanmıştır. Bu fotoğraflar hem şaşırtıcı ve hem de trajiktir. Geleneksel toplum kuralları dışında yaşayan toplulukların hayatlarını fotoğraflayan Goldin, bu insanların yaşamlarına dâhil olmuştur. Kısacası Goldin, şiddeti, bağımlılığı, umudu ve 1980 – 90 yılları arasında içinde yer aldığı toplulukların AIDS ile birlikte büyük yıkımını belgelemiştir.

Gilles'in fotoğrafındaki gibi kişisel ve toplumsal alan arasındaki sınırdan dolaşır Goldin ve bunu yaparken, fotoğraflarıyla kendi tarihine ait günlükler tutar. Bunun nedenini 19 yaşında intihar eden kardeşinin hiç fotoğrafını çekmemiş olmasına da bağlar. Gilles'in hastanedeki görüntüleri kaçınılmaz ve onarılamaz bir kayıp olur Goldin için ve bu görüntüleri onun kendi yasını öngören görüntüler olarak okunabilir. Goldin, kendi çalışmalarını öncelikle onun için en önemli şey olan, kayıpları ile başa çıkmanın bir girişimi olarak tanımlar. Bu yüzden, hayatının önemli bir parçası haline gelen bu insanları yeterince çok fotoğraflarsa onlara sonsuza dek sahip olabileceğine dair, acıyı romantize eden, nostaljik bir bakışa sahip olduğu söylenebilir. Amerikalı feminist çalışmalar uzmanı Sarah Ruddy'ye göre Goldin siyasi bir haçlıdır, homoseksüelliği görünür ve estetik yapar. Diğer taraftan da bu nedenle, yani arkadaşlarının hayatlarının ve ölümlerinin açık seçik görüntülerini üreterek istismar edilmelerine yol açtığı düşüncesiyle eleştirilir. Kendi tarihinin önemini savunan bir feministtir. Goldin kendi mağduriyetini gösterdiği için başka feministler tarafından tepki görmüştür, bazen bu güvenlik açığı nedeniyle sadece estetik değerlere önem veren bir artist olmakla suçlanmıştır. Goldin'in çalışmaları nostalji ve acıya dair getirdiği bakış yönünde eleştirilmiş, bellek yapısının ve eylemlerinin anlamı üzerinde durulmuştur.⁵⁶

⁵⁶ Sarah Ruddy, "A Radiant Eye Yearns from Me": Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin, 350.



Fotoğraf 2.16: Nan Goldin, *Gilles Dusein ve Gotscho*, 1992-1993



Fotoğraf 2.17: Nan Goldin, *Gilles Dusein*, 1992-1993



Fotoğraf 2.18: Nan Goldin, *Gilles Dusein*, 1978



Fotoğraf 2.19: Nan Goldin, *Nan one month after being battered*
(Nan Dövuıldıkten Bir Ay Sonra), 1984

Objektifi sıklıkla kendi şiddetli yaşamına ve kendi yüzüne de çevirmiştir. Goldin kendi fotoğraflarını güvenli seks benzetmesiyle tarif etmiştir: “Birinin fotoğrafını çekmek ona dokunmanın bir yoludur... kucaklamaktır... Benim fotoğraflarım genellikle erotik arzunun kaynağıdır... Tıpkı güvenli seks

gibidirler”⁵⁷ Bahsettiği yaklaşımla bir anlamda *voyeur* kimliğini de tanımlar. Görsellerinin çoğu belirli bir zaman aralığından ve AIDS virüsüyle tahrip olmuş bir topluluktan gelir. Güvenli seks terimi, AIDS’in yıkıcılığı karşısında icat edilmiş gibi gözükmetedir ve kültürel olarak Goldin’in projeleri ile özelleşen belirli bir toplulukla ilişki kurar. Güvenli ve riskli olma arasındaki diyalektik, bu huzursuzluk, Goldin’in kendi tarihini ve tabiatını, bu tarihin içinde nerede ve nasıl konumlandığını gösterir.

Goldin’in çalışmaları bir kayboluş anını tarif ederler. Bu kayboluş anı sessizlik, teslimiyet, ölüm gibi birçok forma bürünebilir. Ruddy’ye göre, “Goldin’in çalışmalarında mekânlar bölünmüştür ve içe dönük bir geçmişleri vardır, başkalarının okumasına izin verilmez parçalardır bunlar, birikmiş zamanlar açığa çıkar fakat biriktirilen hikâyeler gibi esrarengiz bir zaman aralığında kalırlar.”⁵⁸ Goldin, arkadaşlarının, gece hayatındaki gençlerin, aşıkların, uyuşturucu bağımlılarının yaşam hikâyelerini belgelemiştir. Ruddy’ye göre “dünyanın herhangi bir yerinde yaşayan insanların hikâyeleriyle kesişir ve özel bir tarih algısı başlatırlar.”⁵⁹

Goldin birçok arkadaşını kaybetmişti; bu arkadaşlar da kendi arkadaşlarını kaybetmişlerdi ve Reagan yönetiminin politikaları sadece AIDS hakkındaki korkuları tetiklemiş, kayıplarla ilgilenmemişti. Birçok insan hastalanıp öldü ve bu kayıplar tarih tarafından yok sayılmaya çalışıldı. Korku ve kendinden nefret etme hali Goldin’in içinde bulunduğu topluluğu da tüketti. O topluluktan geriye kalanlar olarak Goldin’in fotoğrafları bir kayıt niteliği taşımaktadırlar. Örneğin “*Cookie’nin Dosyası*” adını verdiği çalışma Provincetown’dan başlar ve 1989’da Cookie’nin ölümüne dek devam eder. Bu nedenle bugün Goldin’in bu ve daha birçok çalışmasına yaşananları tanıklık etmiş olması nedeniyle önem atfedilir.

⁵⁷ A.g.k., 353.

⁵⁸ A.g.k., 358.

⁵⁹ A.g.k., 358.



Fotoğraf 2.20: Nan Goldin, *Cookie at Vittorio's casket*
(Cookie Vittorio'nun Tabutu Başında), NYC, 16 Eylül, 1989

Bazı eleştirmenlere göre etik değerler bakımından kararsızlıklar yaşadığı kaydedilen Goldin, zaman zaman “ailem” dediği topluluklar içerisinde olup bitenleri fotoğraflama konusunda hassasiyet yaşadığını ve her şeyi fotoğraflamayı seçmediğini dile getirir. Bu gibi durumlarda çelişkiler ve kendi içinde çatışmalar yaşayan Goldin için fotoğraflama eylemi en samimi eylemlerden biri değildir. Belki de *voyeur* kimliği ile çatışan Goldin, izleyiciye hislerini fotoğraflar aracılığıyla aktardığında, aslında bir anlamda izleyiciye daha yakın, gösterdiği dünyaya ise daha uzak bir mesafede konumlanma riski olabileceğini fark etmişti.



Fotoğraf 2.21: Nan Goldin, *Clinic at the Hospital* (Hastanede Bir Klinik), Belmont, 1988

“*Hastanede Bir Klinik*” adlı fotoğrafta hem yas hem de umut aynı anda okunabilir. Görüntü bulanıktır, karanlık bir gökyüzünün kısmen merkezine yerleşmiş bir bina vardır ve fotoğraf mavi renk hâkimiyetindedir. Goldin’in pek çok fotoğrafında olduğu gibi, figürlerin ilişkisi ve mekân rahat anlaşılır değildir ve bu fotoğrafta binanın hayalet görünümü izleyiciyi zamanın gerçekliğinden koparabilir. Binanın pencerelerinden süzülen ışıklar güvenlik için bırakılmıştır ya da şafak vaktidir ve ışıkların uyumayanlara ya da tüm gece bakım gerektiren hastalara ait olduğunu düşündürür. Gece, genellikle korkutucudur, ışık konfor demektir; fakat havanın bu fotoğraftaki gibi belirsiz aydınlığı içinde göze çarpan yalnız bir ışık konfor hissinden çok korku hissini büyütür ve aslında Goldin’in fotoğraflarındaki tüm ışık ve mekân kullanımları için aynı yorumu yapabiliriz. Bir izleyici bu fotoğrafa baktığında yukarıdaki tespitlerden başka çok az şey söyleyebilir. Goldin yarı karanlıkta dışarıda durmuş, bu fotoğrafı çekmiştir ve yerdeki kar birikintileri havanın soğuk olduğu yönünde ipuçları vermektedir. Goldin hastane içerisinde olan biteni gösteriyor olsaydı, belki de bu kadar tedirgin edici olmayacaktı. Belirgin bir tedirginlik hissi yaşatması dışında bu fotoğraf hakkında bilinenler Goldin tarafından yapılan açıklamalar doğrultusundadır. Işığın geldiği yerde neler yaşandığı, Goldin’in tedirginlik veren konumu ve buna benzer birçok soru ile birlikte Goldin bir bakıma

izleyiciyi *arapta* bırakır. İzleyiciyi kendi gözlerinden görmeye davet eden Goldin, Hitchcock gibi, Antonioni gibi belki de kendisiyle ve *voyeurist* kimliğiyle olan hesaplaşmasını izleyicinin tanıklığından faydalanarak yapar.

2.1.2 İçeriden Bakmak, Dışarıdan Bakmak

Fotoğraflar hakkında yapılan kuramsal eleştirilerde çok sık karşımıza çıkan “içeriden ve dışarıdan bakmak” söylemlerinin görsel kültürde belirgin şekilde izlenebilecek olan örnekler üzerinden yeniden ele alınması doğru okuma alışkanlıkları kazanmak bakımından önemlidir. Bu bağlamda, incelemenin konusu ile bağlantı kurulacak sanatçılardan ilki ressam Francisco Goya’dır.

Goya, özellikle savaş betimlemeleriyle, hem resim tarihinde hem de görüntü retoriğinde bir dönüm noktasını imler. O güne dek işlenen savaş betimlemelerinde yapılan kahramanlık vurgusu Goya’nın resimlerinde görülmez. Ayrıca, kompozisyon ve perspektif kurallarına aykırı stili ile de dönemi içerisinde fazlasıyla eleştirilmiştir. Fakat daha da önemlisi sahip olduğu bakış açısı ile gerçek görüntüye mümkün olduğu kadar yaklaşmasıdır. Fransız ressam Théodore Géricault’nun “*Medusa’nın Salı*” isimli eseri ve Eugène Delacroix’nın “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*” isimli tablosu o dönemin kahramanlık algısını yücelten devrimci sanat eserlerine örnek olarak verilebilir.



Resim 2.1: Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Medusa'nın Sali), 1818 - 1819



Resim 2.2: Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple* (Halka Yol Gösteren Özgürlük), 1830



Resim 2.3: Francisco Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (3 Mayıs 1808 Madrid), 1814

Goya eserlerinde içgüdüsel başkaldırıyı ve tümenden otorite karşıtlığını imler. Hollandalı sanat tarihçi Fred Licht, Goya'nın *Mayısın Üçü* adlı eserini şu şekilde çözümler;

Mayısın Üçü hiçbir katarsis anını anlatmaya çalışmaz. Bunun yerine mahkûmların öldürülüşü, cinayetin mekanik bir şekilde anlatıldığı bir dizi hareketle gösterilir. Kaçınılmaz son ise resmin sol alt bölümünde yere serilmiş şekilde yatan adamın cesedidir. Tabloda yüceltiye yer yoktur, adamın başı ve vücudu yeniden hayata dönmesini engelleyecek derecede biçimsizleşmiştir. Kurban estetik ya da manevi zarafetten uzaktır. Resmin geri kalanında izleyicinin gözü, merkezi yatay eksen üzerinde gezinir. Sadece yerde yatan kurban için bakış açısı değişir ve izleyici parçalanmış vücudu görmek için daha aşağıya bakar.⁶⁰

İkonografik olarak, ellerini yukarı kaldırmış adamın duruşu İsa'nın çarmıha gerilişi ile bağdaştırılır. Papalığın renklerine gönderme yapan kıyafetlerinden, avuç içindeki *stigmata*'ya kadar incelemeleri ve ikonografik okumaları yapılmış olan eserde, imlenenin aksine ebedi bir kurtuluş için yaşamı feda etme fikrine rastlanmaz. Amerikalı Felsefeci Jay M. Bernstein, Goya'nın acıyı laikleştirdiğini savunur: "Bir

⁶⁰ Fred Licht, *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*, 122,124.

zamanlar yalnızca dinî açıdan ele alınabilen ağıt kavramı, Goya ile birdenbire yoğun bir insanlık olasılığı haline gelmiştir.”⁶¹

3 Mayıs 1808’in ardında beliren bir mucize olmadığı söylenebilir. İdam mangasının şiddetini “gerçek” –miş gibi göstermeye çalışır ve bu dehşete izleyicinin tanıklık etmesini sağlar. Licht’e göre Goya’nın eserinde, “vurulmak üzere olan adam, diğer kurbanların bir parçası gibi gösterilmiş, bireyselliği ile kahramanlaştırılmamıştır. Adamın hemen aşağısında kanlı ve biçimsiz bir ceset yatmaktadır; arkasında ve çevresinde kısa bir süre sonra kendisiyle aynı kaderi paylaşacak diğerleri vardır. İlk kez tek başına şehit olmanın asaletinin yerini boşunalık, düzensizlik, kutsal cinayetin zulmü ve isimsizlik almıştır.”⁶²

Bu incelemede özellikle yer verilmesi yerinde olacak örnek Goya’nın *Savaşın Felaketleri* adını verdiği eserleridir. Goya’nın “*Savaşın Felaketleri*” adını verdiği çalışmaları, bugün dünyaya servis edilen ve savaşın felaketlerini gösteren fotoğraflardan, yani neredeyse her gün tanık olunan görüntülerden çok farklı değildir. Goya’nın 1812 ve 1820 yılları arasında İspanyol Bağımsızlık Savaşı sırasında ürettiği bu gravürler, savaş suçlarını ve yaşanan acıları tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Goya’nın gravürleri, bu savaşın görsel kayıtları olarak düşünülebilir ve bu açıdan bugün savaş fotoğrafları için de geçerli olduğu gibi bu gravürler birer kanıttır denebilir. Ayrıca Goya tasvirlerini kısa metinler ile birleştirmiş ve her resim için farklı altyazılar tasarlamıştı. Bu altyazılar Goya’nın savaş ve çekilen acılar karşısındaki ideolojik tavrı hakkında izleyiciye fikir verebilir özellikteydi. Bu anlamda, günümüzde fotoğrafların altına yazılan açıklayıcı ve yorumlayıcı metinlerle kurduğu güçlü bir benzerlik dikkat çekicidir.

⁶¹ Susie Linfield, *Acımasız Aydınlık*, Çev. M. Emir Uslu, 225.

⁶² Bkz. (60), Licht, 122.



Resim 2.4: Francisco Goya, *Los desastres de la guerra* (Savaşın Felaketleri), 1812-1820

Bu gravürler gerçek görüntülere benzerlikleri dolayısıyla savaşın eşsiz kanıtlarından biri sayılırlar da, aslında önemli bir farkla böyle olmadıkları söylenebilir. Goya bu sahneler yaşanırken orada değildi. Öyleyse bu tasvirleri bu denli “gerçek” -miş gibi kurgulaması nasıl mümkün oldu? Bu noktada “içeriden bakış” a değinilmesi gerekir. Goya, içerisinde yaşadığı toplumun ve kültürel yapının bir üyesiydi. Fiziksel olarak o an bu acıları yaşamıyor olsa da, bu acıları yaşayan insanlar Goya’nın da insanlarıydı ve sonuç olarak yaşananların tasvirleri yine “Goya’nın Hayaletleri”ydi.⁶³ Biraz daha açıklayıcı olmak gerekirse, yaratıcı yeteneği temsil eden kişi tıpkı Goya örneğinde olduğu gibi çalıştığı konu ile ilgili sosyal ve kültürel bağlamlarda bir aidiyet duygusu taşıyorsa, o konunun fiziksel ve düşünsel getirileri hakkında fikir sahibidir. Yani ait olduğu, içine doğduğu, içinde yaşadığı coğrafya ya da kültür içerisinde bir olay meydana gelmişse, bu olay karşısında ait olduğu ortamın vereceği tepkileri kestirebilir ve duyumsayabilir. İçinde bulunduğu yapıya dâhil olmayanların aksine, bir olayın hangi boyutlarda yaşandığı hakkında daha nitelikli bilgi sahibi olur.

⁶³ Milos Forman, *Goya’nın Hayaletleri* (Goya’nın hayatını konu aldığı aynı isimli sinema filmi), 2006.

İspanyol ressam Pablo Picasso da toplumunun acılarına içeriden tanıklık etmiş ve bugün yaşanan dehşetin bir ikonu sayılan “*Guernica*”yı resmetmişti. Kübizm ve Sembolizmin sanattaki en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Picasso arzu, acı ve *klostrofobi* gibi konularla ve devrimci ruhunu yansıttığı eserleriyle sanat tarihine çok büyük bir miras bırakmıştır. 1937’de, İspanya İç Savaşı sırasında Nazi Almanyası’na ait 28 bombardıman uçağının 26 Nisan günü İspanya’daki Guernica şehrini bombalamasını anlatan *Guernica* adlı eseri İnsanlık tarihinin en güçlü protestolarından biri olarak simgeleşmiştir.⁶⁴ John Berger “*Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı*” adlı kitabında Guernica’nın başarısından bahseder ve şu yorumu getirir: “Sivil halkı sindirmek için bombalanan ilk şehir Guernica oldu. Hiroşima’da aynı hesaba göre bombalandı. Böylece Picasso’nun kendi ülkesinde görece küçük bir olay konusunda gösterdiği kişisel protesto, sonradan dünya çapında önem kazandı. Bu gün milyonlarca insan için Guernica adı, tüm savaş suçlularını mahkum eden bir sözcük oldu.”⁶⁵



Resim 2.5: Pablo Picasso, *Guernica*, Madrid, 1937

Bu bakış açısından yola çıkarak, aynı zamanda fotografik gözlem yöntemlerinden biri olarak kabul edilen “içeriden bakmak” ve “dışarıdan bakmak” tartışmaya açılabilir. Özellikle fotoğraf eleştirisi metinlerinde rastlanan “içeriden

⁶⁴ 7,76 m eninde ve 3,49 m yüksekliğindeki bu anıtsal tablonun öykülediği saldırıda 1.600 kişi hayatını kaybetmiş, çok fazla sayıda kişi de yaralanmıştı.

⁶⁵ John Berger, *Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Çev. Müge Gürsoy Sökmen, Yurdanur Salman, 175.

bakmak” ifadesinin bir olumlama, “dışarıdan bakmak” ifadesinin ise genellikle bir olumsuzlama olarak kullanılması dikkat çekicidir ve bu durumun yanlış okumalara neden olmaması açısından da “içeriden ve dışarıdan bakmak” kavramlarının yeniden ele alınması gereklidir.

Daha somut bir biçimde ele almak gerekirse, fotoğrafçının seçtiği konuya olan kültürel, sosyal, dinî, duygusal bağlarının yakınlığı ve uzaklığı ile çektiği fotoğrafların anlatım kalitesi genellikle özdeşleştirilir. Eğer fotoğrafçı fotoğrafın nesnesine yakınlık duyuyorsa bu içeriden bir bakış olarak nitelenir ve genel itibarıyla de izleyiciye yansıtılan bu içeriden bakış, fotoğraf çeken kişinin “gerçeğe” olan sadakatini onaylar. Dışarıdan bakış ise profesyonel bir tanıklık olarak kötüye kullanıma açıktır ve tekinsiz fotoğrafçının ahlâkî sorumluluğuna hiç durmadan atıfta bulunulur. Bu durumda, bir ortama dışarıdan dâhil olan göz ya bir hayal kırıklığına yok açar ya da bir kahraman olur. İçeriden tanık olmaya yüklenen anlam ise çok farklıdır. Amatör bir göz bile olsa, içeriden bakan kişinin dürüst bir çaba gösterdiği var sayılır ya da görev addedilir. Aslında fotoğraflardaki anlamın, fotoğrafçının varlığından ve ideolojilerinden bağımsız olup olamadığını bir kez daha tartışmak için bu iki yaklaşımı da ele almak gereklidir. Fotoğraflar ve fotoğrafçılar ile ilgili bu gibi davranışsal durumların bizi fotoğrafların anlamı ve etkisi ile ilgili hep aynı sonuca götüremeyeceğini örneklerle ele almak konuyu netleştirecektir. Amerikalı fotoğrafçı ve kuramcı Ken Light “*Çağımızın Tanıkları*” isimli kitabında konuyla ilgili şu yorumu yapar: “Görüntülediğiniz insanlarla yoğun bağlantı kurmak fotoğrafçılığın ilk şartıysa, ikincisi de kendinizi kollamaktır. Olayların çok fazla içinde olabilirsiniz ya da yeterince içine giremeyebilirsiniz. Yapılması gereken tek şey onları doğru anlamaktır. Bunun tek yolu da sürekli olarak kendinizi sorgulamaktır.”⁶⁶

Daha önceleri ülkesindeki krizler ve bu krizlerin fotografik şiddeti üzerine çalışan Hindistan kökenli fotoğrafçı Dayanita Singh’in en sarsıcı çalışmalarından biri çocuk seks işçileri üzerinedir. Hindistan üzerine çalıştığı dönemlerde Hint toplumunun kanayan yaralarından biri olan AIDS virüsünün etkilerini gözlemlemeye

⁶⁶ Ken Light, *Çağımızın Tanıkları*, Çev. Hüseyin Yılmaz, 16.

alışan Singh'in içeriden bakan bir göz olarak yapmaya çalıştığı işler, acıları ve yanlışlıkları gösterdiği için kendi toplumu tarafından çoğu zaman kızgınlıkla karşılanmıştı. Buna karşılık *Ana Akım Medya* (Amerikan basını vs.) tarafından bu çalışmalar "içeriden bakan" bir gözün gerçekleri göstermek konusundaki ustalığı olarak övgüler toplamıştı.



Fotoğraf 2.22: Dayanita Singh, Twelve-year-old Marie, waits to be put on the job herself (12 yaşındaki Marie, çalışmayı bekleyen seks işçisi), Bombay, 1990

Aslında Singh, Hindistan'da orta sınıfa mensup bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiş ve fotoğrafladığı Hindistan'dan çok daha farklı bir yapının içine doğmuştu. Singh'e göre Hindistan için çok yeni bir şey sayılabilecek bir olgu olan orta sınıfa mensup olmak, onu aidiyetler üzerine düşündürmüş ve ne toplumunun geleneklerine ne de modern toplum ideallerine göre yetişmemiş olduğu duygusunu yaşatmıştı. Yukarıdaki örnekte görülen seks işçileri çalışmasının ardından Singh, ait olduğu Hindistan orta sınıfını belgelemeye karar vermişti. Fakat Singh'e göre, "fotoğraflar editörlerin istediği fakir egzotik Hindistan'ı göstermekten çok uzaktı. Singh, bir editörün, *Bu Hindistan değil ki!* dediğini anımsıyor. *Bunlar Londra'daki ya da New*

York'taki Hintlilerin fotoğrafları."⁶⁷ Daha önce acılarını ve yıkımlarını gösterdiği için ülkesi tarafından dürüst olmamakla suçlanan Singh, şimdi ana akım medya tarafından suçlanıyordu.

Singh örneğinde içeriden bir bakışla ülkesinde olup bitenleri fotoğraflayan bir fotoğrafçının yaşadığı olumsuz deneyimlerin fotoğrafların kullanımında belirlenen bağlam ve ortam etkinliğinin bir sonucu olduğunu görebiliriz ve içeriden ya da dışarıdan bakmanın çok kaygan zeminler üzerine oturan söylemler olduklarına tanık oluruz. İçeriden bakan göz, bulunduğu toplumun değer yargılarını sarsarcasına yaşananları açık edebilir ve güveni yitirme tehlikesi ile karşı karşıyadır; diğer taraftansa uluslararası bağlamda en sağlam kaynaklardan biri olma güvencesini kazanabilir. Ayrıca ana akım medyanın, bu örnekte olduğu gibi etnik kültürel yapılarıdaki zorluklara ve sosyal yaralara karşı bir tür açlık beslediği söylenebilir. Bu nedenle de içeriden bakışı destekler.



Fotoğraf 2.23: Dayanita Singh, *Untitled Family* (İsimsiz aile), Bombay, 1993

Amerikalı din ve tarih profesörü David Shneer “*Picturing Grief*” (Çileyi Fotoğraflamak) adlı makalesinde Robert Capa, Joe Rosenthal ve Alfred Eisenstaedt’ı

⁶⁷ A.g.k., 159.

eleştirmektedir. Shneer’a göre en önemli belgesel fotoğrafçılar oldukları halde II. Dünya Savaşı’nda yaşanan dehşetli durumları göstermemiş olmaları anlaşılır bir durum değildir. Shneer’a göre, “Capa, Rosenthal ve Eisenstaedt gibi fotoğrafçılar, Nazi zulmünü Sovyet meslektaşlarının aksine hiçbir zaman gözler önüne sermemişlerdir.”⁶⁸ Özellikle Capa ve Rosenthal Yahudi asıllı, Eisenstaedt ise komünist Alman olması nedeniyle Shneer’in hedefi olmuştur. Bu fotoğrafçılardan çekilen acıları kendi acıları olarak yaşayıp, göstermeleri etnik ve politik kimlikleri göz önüne alındığında tek gerek şart gibi gözükmektedir.

Amerikalı tarih kuramcısı Susie Linfield ise konuyu Shneer’dan çok daha farklı bir biçimde ele almaktadır;

Örneğin Natchway’ın ve hatta herhangi günümüzün hiçbir fotomuhabirinin ölüm kamplarını fotoğraflama şansını es geçmesini hayal etmek imkânsızdır – bu Capa’nın 1945 yılında yaptığı bir seçimdi. Hatıratı *Slightly Out of Focus*’ta Capa şöyle yazmıştır: *Ren Nehri’nden Oder Nehri’ne dek hiç fotoğraf çekmedim. Toplama kampları fotoğrafçı kaynıyordu.* Ancak sanırım bu hikâyenin tamamı değildi. Capa bir toplumsal gerçekçi veya bir zafer sevdalısı değildi ve ıstırap veya yenilgiyi ifade etmekten çekinmiyordu. Malroux gibi Capa da insanların kolayca ezilebileceği gerçeğinden asla kaçmamıştır. Ancak çalışmalarından görüldüğü üzere, mutlak derecede aciz ve aşağılanmış, tanınmaz derecede işkence görmüş ve tam anlamıyla saf kurban haline getirilmiş, yaşayan ölüleri – Primo Levi’nin *yorgun, buruk ve yenik* köleler olarak anımsadıklarını fotoğraflamaktan kaçınmıştır. Capa’nın kampların dehşetini reddetmesi veya göz ardı etmiş olması söz konusu değildir – her şeyden önce, Macar bir Yahudi olarak bu imkânsızdır; ancak insana dair her şeyin yadsındığı o kampları aklı almıyordu. *Klasik trajedilerde der Irving Howe insan yenilir; Soykırım’da ise insan imha edilir.* Capa’nın aldığı yol nihilist bir boşluğun değil, trajik bir anlamın içerisinde.⁶⁹

Robert Capa gerçekten de hem bir Macar hem de bir Yahudi olarak özellikle Sovyet topraklarındaki toplama kamplarında fotoğraf çekmemiştir; fakat bunun yerine o toplama kamplarına götürülen ailelerin ıssızlaştırdığı kasabalarda dolaşıp, yıkılmışlık ve terk edilmişlik hikâyelerine odaklanmıştır. Bu tavrın aslında Shneer’ın iddialarının aksine içeriden bakan göze ait bir tavır olduğunu söyleyebiliriz. Capa’nın kendi aidiyetine dair içselleştirdiği acıları o kamplarda fotoğraf çekmesini engellemiş olabilir, fakat sonuçta bunların her biri birer spekülasyondur; çünkü bizler

⁶⁸ David Shneer, **Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory**, 31.

⁶⁹ Bkz. (61), Linfield, 197.

herhangi bir konuya içeriden tanık olan gözü ancak fotoğrafları aracılığıyla anlamaya çalışabiliriz. Bundan ötesi elimizde değildir.



Fotoğraf 2.24: Robert Capa, *Spain* (İspanya), Madrid, Winter 1936-1937



Fotoğraf 2.25: Robert Capa, *France* (Fransa), June-July, 1944

Belgesel fotoğrafçıların en sık başvurduğu yöntemler içerisinde bir olayın metaforlar yardımı ile anlatımı dikkat çeker. Bize gösterdikleri sahnenin içerisindeki tedirginliği ve geç bir zaman dilimi hissini aktarmak için başvurdukları bu yöntem en belirgin şekilde yıkımın görüntüsüne tanık olduğumuz fotoğraflar aracılığıyla iletilir. Bu fotoğraflarda yaşanmış bir olaydan geriye kalmış olan şeyler müdahale edilmeden verilirken zamanın gerçekten durmuş olabileceği hissi doruğa taşınır. Bu bakış açısına fotoğrafçı Cheng Yuyang’ı örnek olarak gösterebiliriz. Barrett’in ifadesiyle Cheng Yuyang: “Batı Çin bölgesindeki dağlık alanda bulunan Sichuan eyaletini vuran ve 70.000 kişinin ölümüne 18.000 kişinin de kaybolmasına neden olan 7,9 şiddetindeki depremde bir ay sonra, bu eyaletteki Xiayuan tapınağının bir fotoğrafını çekmiştir. Bu çalışma, betimleyici ve açıklayıcı fotoğrafa net bir örnektir.”⁷⁰



Fotoğraf 2.26: Cheng Yuyang, *Jixiang Temple (Jixiang Tapınağı)*, Hanwang, Sichuan Bölgesi, 2008

⁷⁰ Bkz. (33), Barrett, 104.

Fotografçı Joseph Rodriguez, Brooklyn'in arka sokaklarını gösterdiği fotoğraflarındaki kişileri kendi topluluğunun insanları olarak tanımlamıştır: “Benim fotoğraflarım, nereden geldiğimle ve hayatımda yaşadığım mücadelelerle ilgilidir. Bu anlamda farklı bir gündemin vardır. Bir haber gündemi değil.”⁷¹



Fotoğraf 2.27: Joseph Rodriguez, *East Side Stories* (Doğu Yakası Hikayeleri), Los Angeles, Kaliforniya, 1995

Yukarıdaki fotoğraf birçoğumuz için sosyal bir yaranın sembolü gibi görünebilirken, fotoğraftaki kişilerin duruşları mutlu bir aile tablosu izlenimi verir. Çocukluğunu belgelediği topluluğun içerisinde geçiren Rodriguez, içeriden baktığını söylediği bu topluluğun günlük ritüellerine tanıklık ediyor veya toplumsal bir yarayı göstermek istiyor olabilir. Ancak Rodriguez her ne amaçlamış olursa olsun topluluğun dışında olan izleyici için gösterdiği durum çok kolay algılanabilir değildir.

Bu anlamda Rodriguez'in bakış açısı bize aslında yanlış giden bir şeyler olduğunu söylemez. Bu nedenle ister içeriden isterse dışarıdan olsun en önemlisi bir profesyonelin bakış açısı gibidir. Rodriguez deneyimlerini şu ifadelerle anlatır;

⁷¹ Bkz. (66), Light, 150.

Demir parmaklıkların ardında zaman geçirdim, uyuşturucunun ne olduğunu biliyorum. Ailemle de bunlar yüzünden bir çatışma yaşadım. Biz yoksulluğu yaşadık, bu nedenle bana gelip *Bunu yapmaya ne hakkınız var?* diye hiç sormayın. Yaşadım bunları, bunun ne demek olduğunu çok iyi biliyorum. Bu deneyimler, fotoğraflarını çektiğim çete çocuklarına yakınlaşmamı sağlamıştır. Çünkü onların saygısını kazanmıştım. Çeşitli çalışma yolları vardır. İnsanların iyi fotoğrafçı olabilmek için, fotoğrafladıkları insanların hayatlarını yaşamış olmaları elbette gerekmez. Bazen insanlar, belgesel fotoğrafçı olarak insanların hayatlarını belgelemek için mücadele ediyor ya da açlıktan ölüyor olman gerektiğini düşünürler.⁷²

Aslında Rodriguez burada başka bir önemli noktaya değinmektedir. Eğer insanlara acıyla ve yoksunlukla ilgili bir şey gösterirseniz ve bunun bir yanı sıra sizin ait olduğunuz toplumsal, sosyal ve kültürel yoksunluklar olduğunu dile getirirseniz, insanlar bakışlarını sizin bireysel konunuza çevirirler. Fakat bunu yapanlar izleyicilerden çok eleştirmenlerdir diyebiliriz. Özellikle eleştirmenlerin birçoğu fotoğrafların ardındaki fotoğrafçının sosyal konumuyla yakından ilgilenir. Fotoğrafçıları röntgenci olarak konumlandırırken, bu bakışın etik değerlerin yıkımına yol açabileceği konusundaki ısrarlar, fotoğrafçının toplumsal statüsünü sorgulamaya kadar varmaktadır.

Amerikalı fotoğrafçı Eugene Richards bu konuda fazlasıyla eleştiri almış fotoğrafçılardan biri olarak şunları söyler;

Cocaine True, Cocaine Blue adlı kitabım, uyuşturucu kullananlar, aşırı doz alarak veya silahla vurularak ölenler ve AIDS hastaları üzerineydi. Bunlar fahişelik yapan genç kızlardı. Zaten bu da dört yıl süren çalışmamın en eleştirilen noktalarından biri. Kısa kesersem, eleştirmenler benim yoksul siyahlar ile Latin Amerikalı bağımlıların hayatlarına bakma cüreti gösteren ırkçı bir beyaz olduğumu söylüyorlardı. Aynı zamanda, bağımlılara fotoğraflarını çekebilmek için yeni şırınga veriyor olmakla suçlanıyordum. Sözde onlara modellik yapmaları için para veriyordum. Fakat en zoru, ırkçı olduğum gerekçesiyle aldığım cezaydı, çünkü savunmama çok az fotoğrafçı gelmişti. Gelenlerin çoğu da siyah fotoğrafçılarıydı. Bu aslında şaşırtıcı değildi. Benim geçmişimi bilen, uyuşturucu bağımlılığının nasıl olduğunu bilen nice fotoğrafçı hiç sesini çıkarmadı. Bu kişiler arasında belli başlı dergilerin fotoğraf editörleri, kendi ajansımın yöneticisi ve ayrıcalıklı politik konumunu korumak isteyen tanınmış bir müze küratörü de vardı.⁷³

⁷² A.g.k.,151.

⁷³ A.g.k., 104.



Fotoğraf 2.28: Eugene Richards , *Cocaine True, Cocaine Blue*, New York, 1981

Yukarıda kendi anlatımıyla paylaştığı deneyimlerine yer verdiğim Richards dışarıdan bir göz olmakla defalarca itham edilmiştir. Richards, bu ithamları şu sözlerle betimler: “kadınların yaşamları ile ilgili bir yorum yaptığınızda size soruyorlar; sen, bir erkek, ne hakla? Örneğin yoksulluk üzerine bir kitap yaptığınızda insanlar “Sen kendin yoksul musun? Güzel bir evde yaşıyorsun ama...” diyorlar. Şaka yapmıyorum. İnsanlar benim evime geliyor ve küçük bir kulübede yaşamıyor olmamdan rahatsız oluyorlar.”⁷⁴ Richards’ın örneği öyle sanıyorum ki “ırk”, cinsiyet ve sınıf söylemleri üzerine şekillenen düşüncelerin en kaotik örneklerinden biridir. Bu saydığım olgulara yönelik olarak ayrımcılığı reddeden sistemin içerisindeki boşluklardan en dikkat çekici olanı, eğer kendin bizzat yaşamıyorsan fikir beyanında bulunamayacağına dair olan yaklaşımdır. Eğer acı çekmiyorsanız acıya ortak olamazsınız, yani kısacası aktivist olamazsınız demektir. Dışarıda bırakılmak istenen fikirler ve kişiler aslında bir korkunun temsili olabilir. Kurulmaya çalışılan kapalı bir birliğin dışında kalanlar, belki de bir tehdit olarak alınmaktadır. Richard’ın ifadesiyle;

Gerçek şu ki, Dorethea kanser deneyimiyle ilgili bir günce tuttuktan ve ben fotoğraflar çektikten sonra, kitabın yayınlanması için bireysel bağış gerekli oldu.

⁷⁴ A.g.k., 104.

Bu, doktorların hastanedeki kanserli hastalar üzerine notlar tutmakta olan Dorethea'yı hastaneden çıkmaya zorlamasından sonra oldu. Dorethea'nın ölümünden sonra basılan kitap, Amerikan Kanser Topluluğu ve Bostan Kadın Sağlığı Birliği (Bostan Women's Health Collective) tarafından bir erkekle ortak hazırlandığı için eleştirildi. *Our Bodies, Ourselves* adlı kitabın yayıncısı olan bu grup, *Exploding Into Life*'i kitapçılarda satmayacaklarını söylediler.⁷⁵

Eugene Richards'ın dışarıdan bir göz olarak fakat acı çeken Amerikalı fotoğrafçı Dorethea Lange ile ortak olarak yaptığı proje destek bulamamıştır. Hastalık deneyimi esnasında yapmaya çalıştıkları ise içerden bir bakış, bir acı deneyimi olduğu halde bir tehdit olarak görülmüştür. Burada ideolojiler kuvveti, yadsınamaz bir gerçek olarak yeniden belirir. Daha önce de belirtildiği gibi bakışın içeriden ya da dışarıdan olması değişkenleri, profesyonel tanıklığın oluşturduğu tehdit algısının önüne geçmekte bir hayli zorlanırlar.

Bu tip eleştirilere fazlasıyla hedef olan Brezilyalı fotoğrafçı Sebastiao Salgado'ya göre "Fotoğrafi tüm ideolojinizle çekersiniz." Light'a göre Salgado, "bir fotoğrafçı olduğu kadar bir aktivisttir de. Örneğin, ailesinin Brezilya'daki çiftliğinde bir orman restorasyon projesi başlatmıştır. Bu proje, o bölgenin gelişimini sağlayacak farklı bir ekonomik örnek oluşturmuştur."⁷⁶ Sebastiao Salgado hem Brezilyalı, hem bir ekonomist hem de bir aktivisttir fakat bunlardan önemlisi Salgado sınıfsal olarak toplumunun üst sınıfı mensubu bir bireydir. Bu nedenle de öncelikle niçin bu denli yaşamsal kaygılar beslediği anlaşılamaz. Light'ın ifadesiyle;

Eleştirmen Luc Sante daha da ileri giderek, Salgado'nun fotoğraflarının politik edilgenliğe yol açan *sefaletin anlamsız evrenselliği* ile dolu olduğunu yazmıştır. Sante şöyle devam etmektedir: *Böylesine eli kanlı bir uyuşukluğun işlenmesi, bir fotoğrafçı için affedilmezdir.* Ancak, bu eli kanlı tembellik, Salgado'nun dünyanın en perişan topraklarında Sınır Tanımayan Doktorlar ve Uluslararası Af Örgütü ile birlikte çalıştığını ve uzun yıllar boyunca davalarını desteklediği Brezilyalı militanlarla yol aldığını açıklayamaz. Karanlıkta kalan bir başka nokta ise, bu insanların, en mahrem anlarını resimleyen Sagado'ya neden ve nasıl güvendiğini de açıklayamaz.⁷⁷

Bu eleştirileri yapanlar sıradan fotoğraf izleyicileri değildir. Bu durum neredeyse yalnızca kendi ülkesi içerisindeki entelektüeller tarafından yoğun biçimde

⁷⁵ A.g.k., 104.

⁷⁶ A.g.k., 119.

⁷⁷ Bkz. (61), Linfield, 57.

sorgulanmıştır. Bu açıdan baktığımızda diyebiliriz ki Salgado belki de dışarıdan bir göz olsaydı, eylemleri fotografik bir merak ve öğrenme açlığı olarak algılanabilir; üzerine yöneltilen oklar, bir yabancı olduğu için bunu yaptığı eleştirileriyle sınırlı kalabilirdi. Fotoğraflarındaki estetik kusursuzluk, ülkelerindeki şiddete böylesi estetik bir gözle bakıldığını gören pek çok eleştirmeni rahatsız etmiştir.

Sadece “içeriden bakmak” bile çoğu durumda yanlış anlaşılımları beraberinde getirirken Salgado’nun aktif duruşunu fotoğrafların estetik dili vasıtasıyla çarpıcı kılması, büyük tepkilere yol açmıştır. Linfield bu tepkiler hakkında şunları dile getirir;

Galeano ve Portekizli komünist Jose Saramago, Salgado’ya büyük bir hayranlık besleyerek, onun hakkında yazılar kaleme almıştır. Bu hayranların çoğu yurt dışındadır. Kendi ülkesinde ise, fotoğrafları *duygusal röntgenci, utanç verici, kitch, şatafatlı, kendini yücelten* ve hatta *hakaret edici* olmakla suçlanmıştır... Ingrid Sischy *New Yorker*’da kaleme aldığı yazısında kınama dolu bir tutum takınmıştır: *Salgado, resimlerinde kurgusal unsurlarla, acıdan kıvranan öznelerinin eğri bedenlerindeki zarafet ve güzellik ile fazlasıyla meşguldür... Böylesine fotoğraflar, çarpıcı sanat yönetmenliğinden kuvvet alan duygusal bir şantaj olarak karşımıza çıkmaktadır.*⁷⁸

Fotoğraf eleştirisi metinlerinde rastladığımız yaygın bir anlayışa göre acının içerisinde hiç bir zarafet ve güzellik mevcut olamaz ve fotoğraflarda acı çeken herkes kurbandır. Gerçekten bu genelgeçer bir saptama mıdır? Bu da irdelenmesi gereken sorulardan biridir.

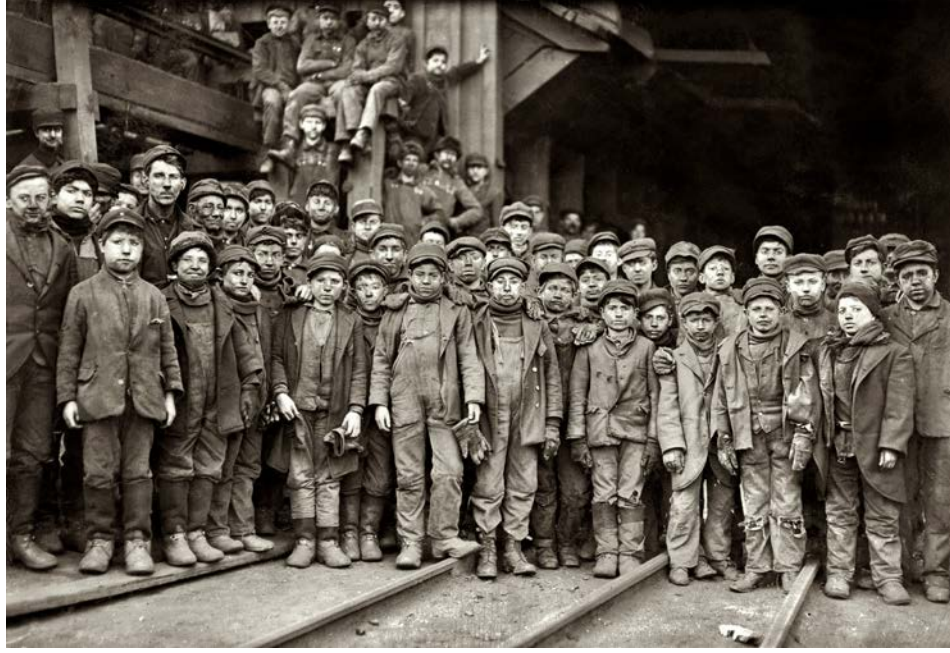
⁷⁸ A.g.k., 56.



Fotoğraf 2.29: Sebastiao Salgado, *Workers* (İşçiler), Serra Pelada madeni, Brezilya, 1986

“Dışarıdan bakmak” kavramı profesyonel basın fotoğrafçılığı içerisinde ele alındığında fotoğrafların gerçekliği konusunda bir tür olumsuz etki olarak tanımlanır. “Meraklı bir çift göz” ve “doyumsuz adrenalin arayışı” gibi ifadelerle itham edilen haber fotoğrafçısı için asıl önemli olan, avını yakalayıp kendi toplumu için seyirlik malzemeler elde etmekmiş gibi tanımlanır. Diğer taraftan fotoğraf tarihi, fotoğrafçıların çektikleri fotoğraflar sayesinde görünebilir olan yıkımların iyileştirildiği hikâyelerle doludur.

Lewis Hine ve Eugene Smith bu kahramanlık hikâyelerinde en fazla ön plana çıkan fotoğrafçılardır. Hine, ağır çalışma koşullarına maruz bırakılan çocuk kömür işçilerinin fotoğraflarını çekip, gösterdikten sonra, devletin endüstriyel çocuk işçiliğine karşı yasaları yeni baştan düzenlemesini sağlamıştı. Smith ise, Japon Köyü Minamata üzerine yaptığı çalışmada Chisso adlı fabrikadan körfez sularına karışan ve önemli miktarda ağır metal barındıran atıklarla zehirlenen köy sakinlerinin yaşamlarını belgeledi. Minamata’da olanlar ortaya çıkarıldıktan sonra köyün zehirden arındırılması, fabrikanın büyük cezalar ödemesi ve hatta kapanması ile sonuçlandı. Smith, bu süreçte şirket yönetimi tarafından yöneltilen fiziksel saldırılara maruz kaldığı için ciddi hasarlar alıp bir kaç sene içinde hayatını kaybetti.



Fotoğraf 2.30: Lewis Hine, *Breaker Boys* (Çocuk Kömür İşçileri), Pensilvanya, 1911



Fotoğraf 2.31: Eugene Smith, *Minemata disease* (Minamata hastalığı) JAPONYA, Minamata, Takak ISAYAMA, 1971

Sontag bu fotoğrafların estetiği karşısında büyüleneceğimizi ileri sürmüştü. Bu fotoğrafların kompozisyon tekniklerinin estetik kalitesi bakımından yadsınamaz ölçüde fotografik değerler taşıdıkları doğrudur. Ancak çekildikleri dönemdeki toplumsal sorunları göz önüne sererek bunlara çözüm önerisi geliştirmek gerektiğini açıkça göstererek çok önemli toplumsal bir işlev gördükleri yadsınmamalıdır. Bu

nedenle dışarıdan dâhil olan bir çift gözün tanıklığı her durumda işlevsiz kalmamaktadır. Fotoğrafçılar etki sağlayabilmek ve dikkat çekebilmek adına fotografik dilin sunduğu imkânlardan yararlanmaktadırlar. Ayrıca sorulması gereken sorulardan biri de özellikle günümüzde teknik becerilerini sergilemek konusunda hevesli bir tavır sergilemeyen fotoğrafçıların fotoğraflarda gösterilen şeyin etkisini ne denli sahici ve içten kılabilindikleridir.

Amerikalı fotoğrafçı Earl Dotter’ın bu konu hakkındaki fikri şöyledir;

Zarar görmüş birinin fotoğrafında fotoğrafçının olanı tam yansıtabilmesi, fotoğrafa bakanların ona saygı duyma ve onuruyla bağlantılı olma isteğine karşılık verebilmesine bağlıdır. Bu nedenle, birinin fotoğrafını çekerken o birey ile fotoğrafı gören kişi arasındaki alanı bulmaya çalışırım. Eğer sanatçılığınızla onların ilgisini çekebilerseniz, onları temel konumuzun sorunlarıyla yüzleşmeye doğru yönleltebilirsiniz ve böylece üzerinde düşünebilecekleri bir yapıt sunmuş olursunuz.⁷⁹

Ayrıca bir ortama dışarıdan dâhil olan kişinin izin alarak ve gerekli saygı koşullarını gözeterek tanıklık etmesi o kişinin bir göreve “atandığının” beyan edilmesi anlamına da gelir. Burada bir arz ve talep dengesi mevcuttur ve ihtiyaçlar açığa çıkmıştır. Bu nedenle “dışarıdan bakan” kavramının belki de avcılıkla özdeşleştirilebileceği tek yer bu arz ve talep dengesinin kurulmadığı durumlardır. Dotter “Ne yapmak istediğimi anladıklarında daha iyi yanıt verebiliyor, rol yapmadan hayatlarını makinenin önünde yaşıyorlardı.”⁸⁰ diye açıklar.

⁷⁹ Bkz. (66), Light, 99.

⁸⁰ A.g.k., 97.



Fotoğraf 2.32: Earl Dotter, *The Quiet Sickness* (Sessiz Hastalık), Pensilvanya, 1976

Fransız fotoğrafçı Gilles Peress'e göre fotoğraflar aracılığıyla;

Gerçeklik ile gerçekten hesaplaşmamıştır. 1999 yılında Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nde sergilenmek üzere sekiz sanatçının Amerikan Yahudi Birleşik Dağıtım Komisyonu arşivlerindeki fotoğraflar üzerine temelli karma sergisine katılan Peress, *Babamın Bana Asla Anlatmadığı Birkaç Şey* adlı, fotoğraf, evrak ve Yahudi karşıtı propagandadan oluşan bir *dehşet albümü* yaratmıştır. Tarihin içine bu gömülme aradan geçen yıllar içerisinde daha da derinleşir. Peress yabancı savaşları ve krizleri ani birer patlama olarak değil, yavaş yavaş zehirlenen karmaşık siyasi süreçler olarak resmeder. Böylece 2007 yılında Musée Picasso'daki *1937 Guernica 2007* sergisinin küratörlüğünü üstlenir. Picasso'nun etüdları, İspanyol İç Savaşı'ndan fotoğraflar, Brecht'in *War Primer* (Savaşın El Kitabı) adlı eseri ve Peress'in Ruanda ve Bosna fotoğraflarından oluşan çalışma, yirminci yüzyılın başarıları ve ıstıraplarının örgüsüdür. Peress için şimdi çözümlenmemiş geçmiştir ve fotoğrafları da bu bastırılmış geçmişin hesabının nasıl sorulduğunu gösterir.⁸¹

Geçmişle hesaplaşma biçimlerinin en etkililerinden biri de sanatçının kendisiyle ve ele aldığı konu ile hesaplaşmasıdır. Ego sorunsalını çok ciddi boyutlarda deneyimleyen sanatçı için kendi acılarını, kendi tarihinin acılarını konu almak bir anlamda kaçınılmazdır. Bu sadece içeriden bir bakış değil aynı zamanda içeriye de bakıştır. Peress, Linfield'in belirtmiş olduğu gibi, kendi fotografik çalışmalarında yaşanan olaylardan geriye kalmış izlere odaklanır. Bu yaşanan acıların içerisinden gelmiş biri için belki de kendiliğinden gelişmektedir ve

⁸¹ Bkz. (61), Linfield, 247.

karşılaştığı acı barındıran durumlarla özdeşleşme isteği doğurmaktadır. Bu bakımdan Peress'in fotografik yaklaşımları belki de yaşamsal bir travmanın yansımalarıdır. Bu nedenle Peress olayların gerçekleşme biçiminden, nedenlerinden çok sonuçlarıyla ilgilenmiştir. Bu yaklaşım ideolojik bağlamda bilinçli bir fotografik gözden çok travmatik bir zihne işaret etmektedir. Peres yaklaşımını: “Kesik kolu ve çektiği acıyla, morfin bağımlılığını, [...] Alman işgalini, ve toplama kamplarını tarif eden babamı hatırlıyorum.”⁸² şeklinde ifade eder.



Fotoğraf 2.33: Gilles Peress, Afrika, Rwanda (Ruanda),1994

Yalnızca içeriden bakış anlamında değil aynı zamanda içselleştirilmiş bakış anlamında karşımıza çıkan konulardan biri de toplumsal cinsiyet meselesidir. Kadın olmak sadece belli kültürel yapılar içerisinde sorgulanmaz. Tüm toplumlarda kadın olmak erkek egemen yapının uygun gördüğü ölçüler içerisinde yaşamaktır. Bu nedenle kültürlerarası farklılıklara rağmen “kadın olmak” diye bir olgudan bahsedilebilir ve bu durum birçok başlığın önünde yer alabilir. Tıpkı “kadın fotoğrafçı olmak” gibi. Bu aşamadan sonra içselleştirilen ne varsa önce imleyeniyle birlikte gelir. Meksikalı fotoğrafçı Graciela Iturbide: “Benim yaklaşımım kadınca bir

⁸² A.g.k., 247.

yaklaşım, çünkü ben bir kadınıım.”⁸³ der. Iturbide fotoğraflarında kendi toplumu içerisinde “kadın olmak” durumunu ele alır ve dünyayı bu perspektiften yorumlar. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylarıyla değinileceği gibi dışarıda bırakılmayı içselleştirmek ve bu anlamda bir çoğunluğa dâhil olmak, kadın olarak doğan kişileri çileli ve kederli bir duruma iter. Bu durum tepkisel bir biçimde özellikle kadın sanatçıların çalışmalarında kendini gösterir. Iturbide’nin “*Frida’nın Banyosu*” ve “*Ölüm*” başlıklı çalışmalarında, hem “kadın olmak” durumu üzerine bir şeyler söylenmektedir hem de ölüm ve acı kavramlarına bir kadının gözleriyle bakılmaktadır.



Fotoğraf 2.34: Graciela Iturbide, *Frida’s Bathroom* (Frida’nın banyosu), Meksika, 2006.

⁸³ Bkz. (66), Light, 129.



Fotoğraf 2.35: Graciela Iturbide, *Death* (Ölüm), Meksika, 1974

“Kadın olmak” fotoğrafçı için çoğu durumda içselleştirilmiş bir çalışma konusudur. Konuları içselleştirmenin ise aidiyetlerimizle bağlantılı olduğu durumlar çok daha yaygındır. Bu nedenle “kadın olmak” gibi içselleştirilen ve aynı zamanda bir aidiyeti temsil eden “ırk” ayrımcılığına duyulan tepkiler, fotoğrafçı için önemli çalışma konularından biri haline gelmiştir. Bu anlamda “ırk” ayrımcılığı konusuna yaptığı fotografik katkıdan dolayı Güney Afrikalı fotoğrafçı Peter Magubane iyi bir örnek oluşturur. Light, Magubane ile ilgili şunları söyler;

Magubane zenci bir fotoğrafçı olduğundan işi nedeniyle hayatını hep tehlikeye attı: Bir keresinde polis tarafından burnu kırıldı, birçok kez kurşunla yaralandı. 1970’te devlet tarafından komünist ve terörist olmakla suçlandı. Hapse atılarak yaklaşık altı yüz gün boyunca gardiyanlar tarafından işkenceye uğradı. Serbest bırakılmasından sonra devlet Magubane’yi yasakladı. Böylece yaklaşık beş yıl boyunca fotoğrafçılık yapması engellendi. Magubane bu yasağın yaşadığı her şeyden daha zor olduğunu söylüyor. 1976’da, Soweto ayaklanmasından sonra Magubane, *Rand Daily Mail* için basın fotoğrafçısı olarak çalışmaya başladı ve ırk ayrımını sona erdiren olayları belgeledi.⁸⁴

⁸⁴ A.g.k.,65.



Fotoğraf 2.36: Peter Magubane, Soweto, Johannesburg, Afrika 1976

Ülkesini ve kendisini bağımsızlığa kavuşturabilmek adına ölmeye razı olduğunu defalarca dile getirmiş olan Magubane'nin, fotoğraf çekerken yaşadığı sıkıntıları ve acıları göstermek için fotoğrafı bir özgürleşme manifestosu olarak kullandığı söylenebilir.

İrk ayrımcılığı bu güne dek yaşanan toplumsal felaketlerin ilk sıralarında yer almaktadır. Ayrıca tırmandığı boyutlar özellikle Afrikalı insanların durumu yalnızca içselleştirmeleriyle kalmamış siyah ve beyaz olarak iki zıt algıya bölünmelerine sebep olarak, beyaz üstünlüğünün hemen her durumda yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Günümüzde ırk ayrımları eski şiddetinde yaşanmıyor olabilse de, beyaz ve siyah ayrımının tarihsel şiddeti ve bugün dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan eşitsizlikler ırkçılığın tamamen çözülmüş olduğunu işaret etmemektedir. Bu nedenle Afrika kökenli insanların konuyu kendi bakış açılarıyla betimleme çabaları, dışarıdan gelen katılımın yerini alamayacağı bir içeriden bakıştır. İngiliz sinema kuramcısı Richard Dyer'a göre, "beyaz insanlar sürekli diğer insanların ırklarını tanımlayarak kendilerini ırksızlaştırır. Beyazlar insanlık için konuşmaktadır; bir ırkı olan insanlar ise yalnızca kendi ırklarıyla ilgili konuşabilir. Kitap, dergi, gazete, reklam,

televizyon ve filmlerde beyazlar egemendir, merkezdedir ve standarttır: *Beyazlık belli bir ırk değildir, Onlar genel olarak insan ırkıdır.*”⁸⁵

Sonuç olarak “Dışarıdan bakmak” ve İçeriden Bakmak” gibi fotoğraf terminolojisi içerisinde yar alan değerlendirme kriterlerinin her durumda farklı okumalara neden olacağını söyleyebiliriz. Fotoğrafçının konumlanışına atıfta bulunan bu gibi durumların bizi fotoğrafların anlamı ve etkisi ile ilgili hep aynı sonuca götüremeyeceğini bu çalışma içerisinde yer alan örnekler yardımıyla çözümleyebiliriz. Bu nedenle çözümleme kriterleri içerisinde bu iki durumu da ele alırken fotoğrafların hangi koşullar altında üretilip servis edildiğine ve tüketildiğine dair tüm değişkenler gözden geçirilmeli ve fotoğrafçının bakışına ait yorumların bu değişkenlerle birlikte yapılmasına özen gösterilmelidir.

2.2 Acı Dolu Fotoğraflar ve İzleyici Olmak

Ünlü Fransız cerrah René Leriche: “Katlanılması kolay tek bir acı vardır, başkalarının acısı”⁸⁶ demiştir. Bu yorum, başkalarına ait acı yüklü durumları gösteren görsellerle yüzleşmemiz esnasında verdiğimiz somut tepkilerle gözlemlendiğinde daha iyi anlaşılabilir.

Amerikalı yazar Robert Bloch’un katil Ed Gein’den esinlenerek yazdığı romanından Hitchcock’un 1960 yılında uyarladığı “*Sapık*” (Psycho) filmi, döneminin sinema çalışmalarının ötesinde olduğu yönünde değerlendirildi. Hitchcock neden olacağı yankıları henüz çok baştan tahmin ettiğini dile getirdi ve filmin telif haklarını satın aldıktan sonra kitabın kopyalarını piyasadan toplatarak, hikâyenin sonunun öğrenilmesine engel oldu. Fakat en dikkat çekici olan kuşkusuz, Hitchcock’un bu filmi yapımcı firmalara ve seçkin entelektüel kitleye tanıtırken tereddütsüz meydan okuyan tavrıdır. “*Sapık*” filminin merakla beklenen basın toplantısında Hitchcock, toplantıya katılan herkese katil Ed Gein’in kurbanlarına ait

⁸⁵ Bkz. (33), Barrett, 241.

⁸⁶ David le Breton, *Acının Antropolojisi*, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, 47.

kriminal fotoğrafları dağıtarak, bunlara dikkatle bakmalarını söyledi. Hitchcock'un iddiasına göre, insanlar bu şiddet dolu görsellerle yüzleştikleri an içsel bir mücadelenin içine gireceklerdi. Bir taraftan bu görsellere bakmaya karşı koyacaklar; diğer taraftan ise kısacık da olsa bir bakış atmaktan kendilerini alıkoyamayacaklardı. İnsanlar Hitchcock'un düşündüğü gibi tepki verdiler ve basın toplantısının ardından, bu fotoğraflara bakmaya karşı koyamayanlar filme olan tüm desteklerini geri çektiler. “*Sapık*” filmini hiç bir maddi ve manevi destek almadan yapmayı göze alan Hitchcock, acı dolu görsellere bakma iştahına yenik düşecek insanın doğasını çok önceden çözümlemiş görünüyordu. Hitchcock konuyu şöyle yorumlayacaktı: “Uygarlık günümüzde o denli koruyucu bir hal almıştır ki, artık korkularımızdan içgüdüsel olarak kurtulma olanağımız kalmamıştır. Uyuşukluğumuzu gidermek ve ahlaksal dengemizi canlandırmak için tek yol, şok yaratacak yapay araçlara başvurmaktır.”⁸⁷

Sontag’a göre, “bir görüntüye irkilmeden bakabilmenin yatıştırıcı bir tarafı vardır. Ama irkilmenin de ayrı bir hazzı vardır.”⁸⁸ Belki de bunun nedenlerinden biri, tüm teknoloji ve bilgi düzeyindeki gelişimlere karşın acı karşısında fiziksel ve zihinsel açıdan kesin çözümlere varılamamış olmasıdır. Acı ile karşı karşıya gelindiğinde iki farklı tepkiden söz edilebilir. Bir tanesi bireysel olarak, insanın kendisine yakın olmayan şiddetli durumlar karşısında güvenlik hissiyle birlikte gelen rahatlama, diğeri ise acı ile yaşamsal bağ kurarak, varlığını devam ettirme güdüsünün bir koşuluymuş gibi algılama. Sontag’ın da bu iki durum arasında bir bağ kurduğu söylenebilir.

Daha önce de değinildiği gibi Sontag, acı dolu fotoğraflar karşısında izleyicinin bakışını “dikizci” yani *voyeurism*’e hizmet eden bir bakış olarak konumlandırır ve yaşanan acılar karşısında görev bilinciyle hareket eden kişileri bu bakıştan ayrı tutulması gereken kişiler olarak tanımlar.

⁸⁷ Erkan Erdem, Francois Truffaut-Alfred Hitchcock Söyleşi, <http://www.sanatlog.com/sanat/francois-truffaut-alfred-hitchcock-soylesisi/>

⁸⁸ Bkz. (38), Sontag, 40.

Bugün, dijital teknoloji ile birlikte ve fotoğraf tüketimi konusundaki deneyimlerimiz sayesinde, öğrenmiş olduğumuz şeylerden biri de fotoğrafların çok güçlü propaganda nesneleri olabildikleridir. Acıyı hafifletmek amacı ile ya da yaşanan acılara çare bulabilmek sorumluluğu ile fotoğrafların etki oluşturma gücünden yardım alan kuruluşlar, fotoğrafları aynı zamanda ideolojik tartışmaların bir aracı olarak kullanabilirler. Dikkatlerini çekmeye çalıştıkları izleyici kitleleri için fotoğraf üretimi yapan kuruluşlar mı, yoksa bu fotoğrafları izleyen kitleler mi “dikizci”dir sorusu bu nedenle yeniden tartışılmalıdır. *Medecins Sans Frontieres* (Sınır Tanımayan Doktorlar), savaşlar ve çatışmalar yüzünden zarar gören insanlara ve gelişmekte olan ülkelerdeki salgın hastalıklara karşı sosyal sorumluluk projeleri üreten, yardım amaçlı bir sivil toplum kuruluşudur. *Sınır Tanımayan Doktorlar* İsviçre’de bulunan uluslararası bir kurul tarafından yönetilir. Her yıl 3000 doktor, hemşire, ebe ve sosyal projelerde çalışmak üzere gönüllüler işe alınır. Sürekli istihdam edilen 1000 kişilik ekip, gönüllüleri toplar ve medya ile finans işlerini düzenler. Özel bağışlar, kuruluşun gelirlerinin en büyük bölümünü oluşturur. Bu kuruluş içerisinde yer alan çoğu gönüllü fotoğrafçı ve belgeselci, tıbbi faaliyetlerin, görsel medya aracılığı ile diğer coğrafyalara ulaşabilmesi ve yaşanan acılara tanıklık yaratılması amacıyla çalışır.⁸⁹ <http://www.msf.org> adresi ile dünya çapında ulaşılabilir bir internet ağı oluşturmuş olan *Sınır Tanımayan Doktorlar*, farklı coğrafyalarda üstlendikleri sosyal sorumluluk projelerine ait medya çalışmalarının dağılımını bu ağ üzerinden sağlarlar.

Görsel tanıklıklarını medya iletişim sistemlerinin tüm olanaklarından yararlanarak aktarırlar. Aynı zamanda, günümüzde “yeni medya” olarak adlandırılan ve haber paylaşımlarının çoğunu web üzerinden ileten bilgi ağlarına hizmet eden bir kuruluştur. Görsel haber dosyaları incelendiğinde “fotoğraf ve gerçeklik” konusunda oldukça yeni sayılabilecek söylem biçimleri ile karşılaşmak mümkündür. Sorumluluk bilinciyle, zorlu coğrafyalarda yaşanan sağlıksız koşulları betimleyen fotoğraf dosyalarının, bu koşulları gösterme şekline odaklandığımızda, amaçlanan

⁸⁹Médecins Sans Frontières (MSF) <http://www.msf.org>

şeyin yalnızca olayların aciliyetini göstermek olmadığı dikkatimizi çekebilecek olan ilk ayrıntıdır.

Fotoğrafların estetik mükemmeliyetine verilen değer ve sinematografik olarak kurgulanan hikâye örgüsü nedeniyle bu fotoğrafları sıradan haber-belge fotoğrafları gibi değerlendirmemiz mümkün görünmemektedir. Bu ve bu gibi kuruluşlar vasıtasıyla amaçlanan hedef aslında, tam anlamıyla, toplumların duyarlılığını yönlendirmek ve ilgisini çekebilmek için medyanın tüm olanaklarını seferber etmektir. Sonuç olarak, izleyici kitlelerinin birer “dikizci” haline gelmiş olmasında, belki de bu gibi sosyal kuruluşların, yaygınlaşma ve yaygınlaştırma politikalarının etkisi aranmalıdır.



Fotoğraf 2.37: Sınır Tanımayan Doktorlar, Mikhail Galustov, *Afghanistan: A Long and Dangerous Road* (Afganistan: Uzun ve Tehlikeli Bir Yol), 2014

İzleyiciyi bu görüntüler karşısında “dikizci” olarak gören Sontag’ın merhamet duygusu hakkındaki görüşlerine eşlik etmemek ise neredeyse olanaksızdır;

Acıyı – dünya çapında tasavvur ederek – daha büyük bir çerçeveye oturtmak, insanlarda yerküremizde yaşanan sefaletlere daha fazla ‘ilgi göstermek’ gerektiği duygusu uyandırabilir; ve bu, aynı zamanda, yaşanan acıların ve talihsizliklerin yerel çaplı siyasal müdahalelerle toptan değiştirilemeyecek kadar derin, kalıcı ve destansı bir nitelik taşıdığı mesajını da iletebilir. Söz konusu mesele –çekilen

acıların dünya ölçeğinde çok vahim boyutlara ulaşması – bu kapsamda değerlendirildiğinde, merhamet duygusu zayıflar – ve soyutlaşır. Oysa siyasetin her boyutu – tarihin bütün boyutları gibi – somuttur.⁹⁰

Merhamet, empati duygusunun göstergelerinden biri olarak görülebilir ve başkalarının acılarına karşı hassas olmak, bu acılara ruhen ya da yapılan fiziki yardımlar aracılığıyla fiilen ortak olmakla imkânlı kılınabilir. Merhamet duygusu için ortada bir neden ve henüz yaşanmış bir olay olması şart değildir, merhamet bir dayanışma duygusu da olarak da var olabilir.

Günümüzde yapılan bazı araştırmaların sonuçları, insanların tanıdığı kişiler ya da inandığı durumlar karşısında merhamet gösterme eğiliminin daha fazla olduğunu ortaya koyar. Ayrıca son yıllarda yapılan doğal afet araştırmaları anketlerine göre insanların, maddi yardım konusunda daha katılımcı oldukları, bu durumun da fiziksel yardımdan ziyade profesyonel olarak kurulan ve duygusal yakınlık gözetmeyen ilişki biçimine katkı sağlandığı sonucu kaydedilir. Bu veriler aracılığıyla ele alındığında, modern toplumlarda insanların acı çeken kişiler ve topluluklara ait görseller karşısında merhamet duymaları zor olabilir. Berger'da bu konu hakkında şunları dile getirir;

Bu fotoğrafların görmemizi sağladıkları şey nedir? Bu fotoğraflar bize bir yetersizlik duygusu verir. Onlar için en uygun sıfat *tutuklayıcı*'dır. Bizi yakalarlar. (Onları hiç görmeden geçen insanların bulunduğunu biliyorum ama bu insanlar için söylenecek hiçbir şey yok). Bu fotoğraflara bakarken bir başkasının çektiği acının yaşadığı o an, içine alıp yutar bizi. İçimiz keder ya da öfkeyle dolar. Keder başkasının acılarının bir kısmını amaçsız bir biçimde yüklenir. Öfke eyleme ihtiyaç duyar. Fotoğraftaki andan kurtulup kendi hayatlarımıza dönmeye çabalarız. Bunu yaparken karşıtlık öyle bir haldedir ki hayatımıza kaldığımız yerden devam etmek, biraz önce gördüklerimiz karşısında umutsuzca yetersiz kalan bir tepki olarak görünür... Ancak, fotoğraf tarafından tutuklanan okur, bu süreksizliği, kendi kişisel ahlaki yetersizliği olarak duyma eğilimi taşıyabilir. *Ve bu olduğu anda da okurun sarsılma duygusu bile dağılır...* Ya bu yetersizlik duygusunu, yalnızca çok bildik bir duygu olduğu için omuz silkerek uzaklaştırır ya da bir tür kefarete ödemeye girişir. -bunun en açık örneği OXFAM ya da UNICEF'e yapılan bağışlardır. Her iki durumda da fotoğrafın gösterdiği an'a neden olan savaş konusu fiilen depolitize edilmiş olacaktır. Fotoğraf genel insanlık durumunun belgesi haline gelir. Hiç kimseyi suçlamaz, ama herkesi suçlar.⁹¹

⁹⁰ Bkz. (38) Sontag, 79.

⁹¹ John Berger, **O Ana Adanmış**, Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 66-67.

Diğer taraftan Sontag'ın üzerinde durmadığı bir konu gündeme gelir. Fotoğraflar vasıtasıyla gündeme gelen ve yaygınlığı ön görülen bu kavram “empati” kavramıdır. Farklı kültürel ve toplumsal deneyimler vasıtasıyla geliştirilen “empati” kavramı, birebir deneyimlemediğimiz durumlar için de geçerlidir. İçerisinde bulunduğumuz çağda, iletişim organları aracılığıyla “çok kültürlü bakış açısı” empoze edilir. Dünyanın çok çeşitli coğrafyalarının birbirleri ile, özellikle görüntüler aracılığıyla sağladığı kültürel bilgi alışverişinin, “empati” duygusunun etkinleşmesinde çok önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Bu nedenle özellikle Sontag'ın yitiminden bahsettiği “merhamet” duygusunun yerini belki de bu anlamda bir “empati” duygusu alır. Sontag' bu yönde değerlendirebilecek örneği ise şudur;

Japon kültürünün herhalde en ünlü anlatısı olan *Chushingura*'nın her temsilinin, Asano'nun törenle hara-kiri yapmaya giderken yolda gördüğü yeni çiçek açmış kiraz ağaçlarının güzelliğine hayran hayran bakakaldığı sahnede Japon izleyicileri hıçkırıklara boğacağı (bir Kabuki ya da Bunraki oyununda ya da bir sinema filminde sergilendiği haliyle o sahneyi ne kadar çok dinlemiş veya izlemiş de olsalar, hüngür hüngür ağlayacağı) muhakkaktır; İmam Hüseyin'in ihaneti ve öldürülmesini anlatan *taziye* draması, şehitlikle ilgili ne kadar çok oyun seyredilerse seyretsinsinler, İranlı izleyicileri her seferinde gözyaşlarına boğmaktan geri kalmayacaktır. Bilakis. İranlıların o dramayı seyrettiklerinde sürekli ağlamalarının bir nedeni de, onu daha önce defalarca seyretmiş olmalarıdır. İnsanlar ağlamak isterler. Bir anlatı biçimindeki keder, zaman geçse de kolay kolay eskimez.⁹²

Trajedilerin, korku ve acıma hissini açığa çıkardığı düşüncesinden hareketle, fotoğraflar vasıtasıyla oluşabilecek empati duygusunun, başkalarının acıları ile bağ kurmak adına önemli olduğunu söyleyebiliriz. Fakat diğer taraftan bu görüntülerin sebep olacağı acıma duygusunun, psikolojik ve sosyolojik zararlar doğurabileceği üzerine çıkarımlar da yapabiliriz. Özellikle basın fotoğraflarının şiddeti, toplumsal travma araştırmalarının konuları kapsamında sıklıkla ele alınır. Sontag kitabında Baudelaire'nin bu konu ile ilgisi kurulabilecek bir düşüncesini paylaşır;

Günü, ayı ya da yılı ne olursa olsun, herhangi bir gazeteyi açıp da herhangi bir haberin herhangi bir satırında insanın sapkınlığının en ürkütücü izlerini görmemek imkânsızdır...Her gazete, ilk satırından son satırına kadar, bir

⁹² Bkz. (38), Sontag, 83.

dehşetengiz olaylar silsilesinden başka bir şey değildir. Savaşlar, işlenen suçlar, hırsızlıklar, cinsel sapkınlıklar, işkenceler, prenslerin, ulusların ve tek tek insanların kötülükleri; tam anlamıyla evrensel bir vahşet orjisi. İşte, uygar insanlar her gün sabah öğünlerini yemeye bu iğrenç iştah açıcılarla başlıyorlar.⁹³

Bazı düşünürler ve bilim insanları tarafından ise, kişilerin acıya yol açacak etkenlerden kendilerini korumalarını, yine acı hissi sayesinde öğrendikleri savunulur. Böylece acıyı olası tehlikelerden koruyan bir öğrenme ritüeli, bir savunma aracı olarak görebiliriz. Bu bakış açısına göre fotoğrafların sunduğu *indexical* (içeriksel) bilgiler dolayısıyla, fotoğraf izleyicisinin benzer tehlikeli bir durum ile karşılaştığında hazırlıklı olabileceği önermesi yapılır. Ancak bu teorik olarak kanıtlanabilecek bile olsa, fotoğrafların saf “gerçeklikle” kurduğu bağ açısından tartışmalı ve tam anlamıyla doğrulanabilir değildir. Fransız Marxist felsefeci Guy Debord’un ifadesiyle hepimiz bugün bir “gösteri toplumu” içerisinde yaşamaktayız ve bu hem görsel dünyanın yapıbozuma uğramış bir haliyle hem de görüntülerin toplu yayılımının ürünü olması nedeniyle anlaşılması güç bir yapıdır. Bu, maddesel gerçekliğe dönüştürülmüş ve yeniden tanımlanmış olarak görüntülere değil “görünüş” lere ait yeni bir dünya algısıdır. Ayrıca Sontag’ın da önemle vurguladığı başka bir şey daha vardır: “İnsanın çektiği acıların başka birisinin acılarıyla aynı kefeye konmasını kabul etmesi dayanılmaz bir durumdur.”⁹⁴ Bu açıdan Sontag’a alternatif fikirlerle tanınan İsrailli görsel kültür ve fotoğraf kuramcısı Ariella Azoulay’ın insanın çilesiyle ilgili ortaya koyduğu düşünceler önem taşır. Amerikalı tarihçi Jennifer Tucker’a göre, “Azoulay fotoğrafların izlenişini bir ‘sivil hareket’ olarak tanımlar ki bu, fotoğrafları daha fazla içeriklendirmek için bir çağrı niteliği taşır.”⁹⁵

Sontag’a göre kapitalist toplum içerisinde fotografik görüntülerin yaygınlaşması değerlerini düşürmüştür. Fotografik görüntüler tüketimin içine dâhil olarak yabancılaşırlar. Azoulay’ın yazdığı *The Civil Contract of Photography* (Fotoğrafın Sivil Sözleşmesi) eseri, Ebu Garib fotoğrafları üzerinde yoğunlaşır. Azoulay bu fotoğraflar üzerinden evrensel bir ortak dayanışma saptamasında bulunur

⁹³ A.g.k., 107.

⁹⁴ A.g.k., 113.

⁹⁵ Jennifer Tucker, *Methods/Theory Reviews of Books*, 142.

ve seyirci için ulusal sınırları aşan bir dayanışma sözleşmesi olabileceğini savunur. Azoulay bunu şu şekilde ifade eder;

Bir şeyleri seyirci olarak izlemek görsel fenomen soruşturması yapmak demektir. İzleyici fotoğrafın yüzeyinden yeniden inşa durumunu izler. Uzun süreli gözlem sonrası belki de günler, haftalar ya da yıllar sonrası, fotoğraf bir duvara asılı bir görüntüden daha fazla bir şey olur: Bir seyirci olarak bir şeyi izliyor olmak görünür olanı açıklamaya izin verir. Fotoğraf kendi içinde bir dünya projesi değildir, daha ziyade dünya ve görüntüler arasındaki boşluğa katılması, sorumluluk alması ve bir şekilde hakkında konuşması için seyirciyi çağırır: Sorun şu ki, görüntüler tek başlarına yeterli olmadıkları için sözel destek gerekebilir. Fotoğrafların bir şeyi ortaya atmak ve konuşmak için sözcükleri olmalıdır.⁹⁶

Sonuç olarak Azoulay, fotoğraflar hakkında sadece estetik bir yargıya varma işleviyle, izleyicinin rolünün azaltıldığını dile getirerek Roland Barthes ve Susan Sontag'ı eleştirir. Sontag ise, fotoğraflar adına konuşmak ile ilgili herhangi bir girişimi eleştirir; bunu ölü canlandırmak için yapılan bazı büyülü girişimlere benzetir. Ancak Azoulay için fotoğraf adına konuşmak bir görevden farksızdır. Fotoğrafların izleyicinin desteğine gereksinimi vardır. Fotoğraflar izleyiciyi şaşırtabilir bile, izleyicinin fotoğraflar hakkında konuşmayı denemek gibi bir görevi vardır.

⁹⁶ Ariella Azoulay, **The Civil Contract of Photography**, 342.

3. FOTOĞRAFTA ÖYKÜNÜN KURGUSU, KURGUNUN ÖYKÜSÜ

Farklı kültür ve toplumların yaşantılarına olduğu kadar kendi aidiyetlerimize dair dikkatimizin de sürdürülebilirliğine yardımcı olan “belgesel fotoğraflar”, kimi zaman orada olana tanık olunarak kimi zamansa bakış açılarının çeşitliliğini çoğaltan öyküler kurgulayarak yaşam ile ilgili duygusal bağlantımızın derinleşmesine katkıda bulunur. Bugün belgesel tanıklıktan bahsederken artık sadece profesyonel foto muhabirliği bağlamında bir tanıklık düşünülemez. Aynı zamanda amatör, artistik, estetik ve akademik başlıklar altında yer alabilen “belgesel fotoğraf”, bugün daha çok bir bakış, bir tavır ve bir öykü kurgusu olarak da tanımlanabilir. Bu bağlamda “görsel öykü anlatımı” olarak da tanımlayabileceğimiz “belgesel fotoğraf” görünmeyen ya da göz ardı edilenlerin ortaya çıkarılmasından, insan hakları ihlallerinin sorgulanmasına kadar birçok konuda da iletişim olanağı sunmaktadır.

Bu çalışmada “belgesel fotoğraf” olarak adlandırılan kategori içerisinde acı konusuna odaklanarak fotoğrafın kitlelerle kurduğu bağlantıyı ele almak, fotoğrafın bir iletişim aracı olma işlevini sorgulamak bakımından önemlidir. Tarih boyunca yaşanan acı ve çilelere fotoğraf aracılığıyla tanıklık edilmiş ve bu tanıklığın kitlelere ulaşması için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin’e göre “aynı anda barbarlığın da belgesi olmayan bir uygarlık belgesi yoktur”.⁹⁷ Belgesel fotoğraflarda gösterilen şiddet ya da belgesel fotoğrafların yarattığı şiddetli etki, özellikle fotoğrafın bir iletişim aracı olarak etkili düzeyde rol oynamaya başladığı XX. yy.’ın ikinci çeyreğinden itibaren en çok tartışılan konular arasında yer almıştır. Günümüzde “belgesel fotoğrafa”, hükümet politikaları üzerinde halkın görüşünü yeniden şekillendirmek, yoksulluk ve açlık gibi konularda dikkatleri uyandırmak, “gerçeklerin” kanıtı olmak gibi önemli ve büyük misyonlar yüklenmiştir. Bu görüşler, eleştiriler ve yüklenen misyonlar doğrultusunda “belgesel fotoğrafların” çok hızlı bir şekilde ikonik hale geldikleri de gözlemlenebilir. Bu nedenle fotoğrafçı, izleyici, fotoğrafların dağılımını sağlayan kuruluşlar, politik ve

⁹⁷ Bkz. (61), Linfield, 47.

entelektüel yapılar göz önüne alınarak “belgesel fotoğrafların” hem sıradan izleyici hem de fotoğraf entelektüeli açısından çoklu bakış açıları içerisinde değerlendirilmesi yararlı olacaktır.

3.1 Belgesel Fotoğrafların Şiddeti

Acı, dram, çile öyküleri içeren yaşamlar ve coğrafyalardan haberimizin olmasında çok büyük bir etkisi olan “belgesel fotoğrafların” tek işlevi bilgilendirmek değildir. Fotoğraflar bilgi vermek, gerçeği göstermek, ideolojileri temsil etmek gibi nedenlerle bir yüzeye transfer edildikten sonra kitlelere ulaştırılarak araştırlırlar. Günümüzde öne çıkan iletişim araçlarından biri olan fotoğraf için Susan Sontag’ın da belirttiği gibi “referans yollarını döşer”⁹⁸ diyebiliriz.

Fotoğraf ve görsel kültür kuramcısı Ariella Azoulay, fotoğraflar tamamlanmamıştır derken fotoğrafın işlevi üzerine bir saptamada bulunmaktadır. Amerikalı felsefeci Timothy M. Costelloe, Azoulay’ın bakışını şöyle değerlendirir;

Her fotografik görüntü her zaman gereklidir ve fotoğraflar bir şiddet anıyla fotoğrafçı arasındaki, fotoğraflanan konuyla kamera arasındaki karşılaşmanın ürünleridir. Dahası bu her zaman dilsiz bir karşılaşmadır. Bu nedenle fotoğrafın ağzı olmayan, suskun, doğuştan dilsiz bir doğası vardır. Görüntüler özünde kısmi, belirsiz, çatlaklı ve sorgulanabilir. Bir fotoğrafın ispat ettiği şey, orada ne olduğudur, ancak fotoğrafta görünen sadece orada ne olduğu değildir. Her fotoğraf çeşitli hikâyelerin parçalarını anlatır ve tamamen tek bir hikâyeye anlatmayı reddeder. Bir fotoğraf içermesi istenenden daha fazlasını içerir ve nihayetinde ne anlama geldiğini veya neyi temsil ettiğini tam olarak söylemek mümkün değildir ama yine de bir şeydir ve dünya kısmi olarak da yer alsa bir şekilde oradadır. Fotoğraf orada olduğunu, dünyada bir amacı olduğunu, herkes için olduğunu, daimi olduğunu, görüntüyü yeniden üreten bir iz olduğunu ve gösterdiği şeylerle sürekli müzakeresi olduğunu söyler. Azoulay için fotoğraf bir çeşit kalıntı gibidir. Uzak, dilsiz ve anlaşılmasız bir felaket görüntüsünün fotoğrafı (belki de hala devam eden) o felaket adına canlanır, talep eder, etkinleşir, havada gezinir, komut verir, baştan çıkarır, tiksindirir, sıkıntı verir, rahatsız eder ve yeni anlamlar inşa etmek için sabırsızlanır.⁹⁹

⁹⁸ Bkz. (38), Sontag, 85.

⁹⁹ Timoty M. Costelloe, *The Civil Contract of Photography Book Review*, 181.

Sontag fotoğrafların referans olması gereğini düşünürken Azoulay fotoğrafların tek başlarına referans olabilmeleri için her fotoğrafın tek bir hikâye anlatması gerektiğini fakat bunun böyle olmadığını söyler. Azoulay, “*The Civil Contract of Photography*” (*Fotoğrafın Laik Sözleşmesi*) adlı kitabında Sontag’ın belgesel fotoğraflar hakkındaki düşüncelerini hedef almaktadır. Azoulay’a göre Sontag fotoğraflarda hep mağdura bakarak olayları yorumlar ve gerçekte ne olduğunu arayan bizler için kendi yanıtlarının doğruluğunu ileri sürer. Azoulay kendi görüşünü şöyle örneklendirir: “Filistinlilerin yaralı ve terk edilmiş olarak gösterildiği fotoğraflar İsrail devletinin muhtemel saldırısını haber veriyor olabilir, diğer yandan İsrail Devletinin saldırı tehdidine karşı tetikte olma hali yaratarak, sürekli acil durum algısına da yol açabilir.”¹⁰⁰ Azoulay, fotoğrafı genel olarak iktidarın bir aracı olarak görür ve iktidar güçlerine yardım etmek için sahnelenmiş veya tasarlanmış olabileceklerini, hatta bu fotoğrafların her zaman taraflı bir biçimde tanıklık edebileceklerini belirtir. Azoulay ayrıca fotoğrafların Sontag tarafından “öteki” olarak tanımlanması ve sadece “öteki”ni tanımlayan nesneler olarak ele alınmasını kabul etmemektedir. Azoulay için önemli olan “öteki” olarak basmakalıp bir biçimde adlandırılanlar arasında keskinleşen farklılıkların ve çelişkilerin varlığıdır.¹⁰¹

Azoulay fotoğrafları politika üzerinden ele alma yöntemini seçmiştir. Bu nedenle Sontag ve Barthes gibi bazı eleştirmenlerin bu politik çerçeve içerisinde yer almayan görüşlerine karşı çıkmıştır. Azoulay’a göre fotoğraflar politik tavırlarla güdümlenirler. Bu nedenle yayımlandıktan ve izleyiciyle buluştuktan sonra izleyici için sorgulanması muhtemel veriler sunarlar. Ona göre acıyı ve kederli bir durumu gösteren fotoğraflar keskin bir ideolojiye sahip özne konumuna yerleşir ve izleyici ile ilişki kurarlar, çünkü izleyici de ilk önce ideolojik bakışıyla ilişkiye yönelecektir.

Ayrıca yine Sontag’ın aksine Azoulay, özellikle şiddet ve acıya yönelik fotoğrafların izleyici tarafından daha fazla izlenmesi ve bu gibi olaylarla ilgili çok daha fazla görüntü üretilmesi gerektiğini düşünürken “*neden bazı fotoğraflar görme alanında yoktur?*” diye sorar. Azoulay için, fotoğraf vatandaşlık kavramının

¹⁰⁰ Jennifer Tucker, *The Civil Contract of Photography Book Review*, 141.

¹⁰¹ A.g.k.,141.

karmaşık doğasını anlamak için yol gösterir. Buna örnek olarak da kadınları veren Azoulay, ne İsrail ne de Filistin’de kadınlara uygulanan işkencelerin ve tecavüzlerin kanıtını oluşturabilecek yeterince fotoğraf olmadığını söyler. Bu durumu kendi açısından “engellenmiş vatandaşlık”¹⁰² durumunun bir göstergesi olarak kabul eder. Amerikalı tarihçi Jennifer Tucker’a göre, Azoulay’ın umudu fotografik bir anlaşmayla, olası evrensel vatandaşlık durumunun yeniden inşasıdır; şu anda engellenmiş olan vatandaşlıklar adına fotoğraflar aracılığıyla sağlanabilecek olan şey, bu engelli durumun iyileştirilmesi ve yeniden yapılandırılmasıdır.¹⁰³ Azoulay fotoğraflar sayesinde evrensel bir düzeyde vatandaşlık elde edilebileceğini önerir. Daha çok fotoğraf üretilecek, tüketilecek ve böylece egemen politikalar ve siyaset güçleri daha fazla sorgulanacaktır. Fotoğrafların kimin adına ne için çekilmiş ve kimin yararına dağıtılmış olduğunun bilincinde olan izleyici kitlesinde ancak bu şekilde bir artış sağlanabilir.

Azoulay’ın çözüm önerisinin pratikte uygulanması zordur diyebiliriz. Bugün basın kuruluşları internet ağlarıyla daha fazla insana ulaşmaktadır. Bununla beraber fotoğrafların servis edilme biçimi bir tür görüntü bombardımanı algısı yarattığı için gördüğümüz görüntüleri analiz etmemiz, hatta bu görüntülerin gerçek olduğu bilgisine ulaşmamız gitgide zorlaşmaktadır. Sontag’a göre “fotoğraflanmış vahşetin çarpıcılığı tekrar tekrar izlendiğinde etkisini yitirmektedir... Geçirdiğimiz on yıllarda ‘sorumlu’ fotoğrafçılık, vicdanları harekete geçirdiği ölçüde onları köreltmıştır de.”¹⁰⁴ Bu noktada tarihçe ve bilgilenme konusundaki sorumluluğu izleyiciye bırakan Azoulay’ın aksine Sontag, doğru bir şekilde bilgilendirme sorumluluğunu fotoğrafçılara ve fotoğrafları servis eden kurumlara yükler. Ayrıca Sontag izleyenler üzerinde hissizleştirmeye yol açacağı gerekçesiyle genel anlamda acının ve vahşetin fotoğraflanmasına da karşı çıkmaktadır diyebiliriz.

Amerikalı tarih kuramcısı Susie Linfield ise Fransız düşünür Jean Jacques Rousseau’nun düşüncelerini temel alarak tam tersini savunur;

¹⁰² “Impaired citizenship” tarafınca “engellenmiş vatandaşlık” olarak çevrilmiştir.

¹⁰³ Bkz. (100), Tucker, 141.

¹⁰⁴ Bkz. (61), Linfield, 21.

Aslında hissizleştirme argümanı kesinlikle yanlıştır. Tarihin büyük bir kısmı boyunca insanlar çok az şeyden haberdar olmuş ve bilinmeyen acısı ile ise daha da az ilgilenmiştir. Rousseau'ya göre 'insanlığımızın kendi yurttaşlarımıza tecrit ettiği doğrudur.' Rousseau'nun döneminde önemli olan aile, klan, kabile, etnik grup, dinsel cemiyet veya ulus idi. Bu durum günümüzde de geçerliliğini korur. Günümüzün tek farkı, yakın çevremizin dışında olup, yine de anlam ifade eden insanlar olmasıdır. Pratik olarak çok küçük bir azınlık için, başkalarının acısına ortak olmak siyasal ve ahlâki kimliğin temel taşıdır.¹⁰⁵

Linfield, Rousseau'ya başvurarak, insanlığın vatandaşlığa ya da bir gruba indirgendiği eleştirisine katılır ve günümüzde acıya ortak olamamanın hissizleşme ile bağlantılı olmadığını ileri sürer. Sontag "hissizleştirme" den bahsederken empati ve merhamet duygularının eksikliğinden söz etmektedir. Fakat bu duyguların bize yabancı kültürler ve topluluklara dair ilk anda belki de çok şey ifade etmediği düşüncesinin gözden kaçırılmaması gerekir. Fotoğrafların paylaşılması ve yaşanan dehşetli olaylar hakkında yanlı ya da yansız bir biçimde bilgi edinilmesiyle açığa çıkan merhamet duygusu daha büyük bir çoğunluğun aktif katılımına neden olur. Linfield'e göre, "bugün, 'haberim yoktu' demek mümkün değildir. Fotoğraflar bizleri habersizliğin suç ortaklığından mahrum bırakmıştır. Artık dünyanın en ücra köşelerindeki haksızlıklardan, atalarımızın hayal bile edemeyeceği biçimlerde haberdar oluyorken, karşılaştığımız imgeler ise yalnızca dikkatimizi değil, eylemlerimizi de talep ediyor."¹⁰⁶

İletişim bağlamında belgesel fotoğrafların bize gerçekte neler öneriyor olduklarının üzerinde örnekler vererek durmak, daha net sonuçlara varmak bakımından önemlidir. Bunlardan biri fotoğrafların servis edilişindeki ideolojidir. Sontag'a göre, "militanın bakış açısıyla kimlik her şeydir. Ve bütün fotoğraflar, altlarına eklenen yazılar ya da üstlerine konan başlıklarla açıklanmayı veya çarpıtılmayı beklerler."¹⁰⁷ Sontag gazetelerde yayınlanan fotoğrafları ele aldığımızda belirgin biçimde görebileceğimiz bir durumu dile getirmektedir. Gazetelerde özellikle dehşet görüntülerinin altına hatta bugün üstüne, yanına ve ortasına yapıştırılan büyük manşetlere oranla gittikçe ufalan fotoğraflar, yazıya yardımcı öğeler gibi gösterilirler. Fotoğrafları izleyenlerin algısı, bu fotoğrafların gerçekten

¹⁰⁵ A.g.k., 60.

¹⁰⁶ A.g.k., 60.

¹⁰⁷ Bkz. (38), Sontag, 9.

yazılan olayı anlatıp anlatmadığına yönelemeden yazının egemenliği altına girer. Birbirinden güçlü iki farklı anlatım dili olan yazı ve fotoğraf bir arada kullanıldığında herhangi bir fikri rahatlıkla empoze edebilir.

Amerikalı fotoğraf kuramcısı Mary Price “tek boynuzlu atlar yoktur... O fotoğraf, kolay aldanabilen bir seyirci için özel olarak tasarlanmış sahte bir kurmaca olacaktır”¹⁰⁸ derken aslında sıra dışı bir örnekten yola çıkarak, fotoğrafların gerçekliği üzerine bir eğretilme yapar. Bu örnekle Price, fotoğraf kuramının temelinde yer alan ve sürekli tartışılan “gerçeklik” kavramına atıfta bulunmaktadır. Tek boynuzlu bir at fotoğrafının bugün hem hiç şaşırmadan hem de bir metafor olarak okunabileceğini rahatlıkla söylemek mümkündür. *Eğer daha sıradan bir örnek verecek olursak sonuç ne olur? Ve fotoğrafta görünen şey günlük yaşama, güncel bir olaya aitse hatta görüntüye ek olarak açıklamalı bir alt yazısı mevcutsa bu durum karşısında sorgusuzca o görüntünün gerçek olduğu kabul edilebilir mi?*

Price’a göre, “betimleme, fotoğraflar için gereklidir. Adına ister altyazı ekleme, ister başlık atma, ister betimleme deyin, bakan kişinin hem anlamaya, hem de görmeye yöneltildiği şeyi sözcüklerle belirtme edimi, resim için gerekli olduğu kadar fotoğraf için de gereklidir. Ya da isterseniz adına eleştiri deyin. Görme edimini sağlayan, betimleme edimidir.”¹⁰⁹ Price, betimsel yazının gerekli olduğuna değinirken, resim ile fotoğrafta kullanılan altyazı geleneğine bütünsel, genel bir perspektiften yaklaşır. Resimde altyazı kullanımı bir kaç şekilde gerçekleşebilir ki bazılarının fotoğrafta kullanılan altyazı ile benzerliğinin altını çizmek gerekebilir. Bunlardan ilki resmin açıklayıcı bilgisi olarak yazının kullanımı, yani kime ait olduğu, ne zaman ve hangi teknikle yapıldığı gibi bilgilerdir ki izleyicinin gördüğü şeyin adresine hâkim olması için bunlar gerekli bilgilerdir ve resim geleneğinde olduğu gibi fotoğraflar için de bu bilgiler verilmelidir. İkincisi, resimleri sergi ya da müze ortamında izleyiciyle buluşturan açıklayıcı metinlerdir ve bu metinler özellikle 20. yy. geleneği olarak sanat eserleri ile beraber verilir. Genellikle sanat eserinin yanında kapsamlı bir metin olarak yorum ve bilgilendirme işlevi görür. Özellikle son

¹⁰⁸ Mary Price, **Fotoğraf Çerçevesindeki Gizem**, Çev. Ayşenaz & Kubilay Koş, 18.

¹⁰⁹ A.g.k., 17.

yıllarda önemli sanat eleştirmenleri tarafından yazılan bu metinler, entelektüel kitleyle sanat eserini buluşturmak adına sanat eserinin bir parçası olarak işlev görür. Fotoğrafın galeriler ve müzelere bir sanat eseri olarak kabul edilmeye başladığı 1950’lerin ikinci yarısından itibaren fotoğraflar da diğer sanat eserleri gibi açıklayıcı ve betimleyici bu metinlerle birlikte sergilenmeye başlamıştır. Üçüncü ortak kullanım alanı ise, metin ya da yazıyı resmin içerisine dâhil etmektir ki sanatçının yaratım süreci içerisinde değerlendirilebilecek olan bu yaklaşım fotoğraf içinde de sıklıkla kullanılmaktadır.

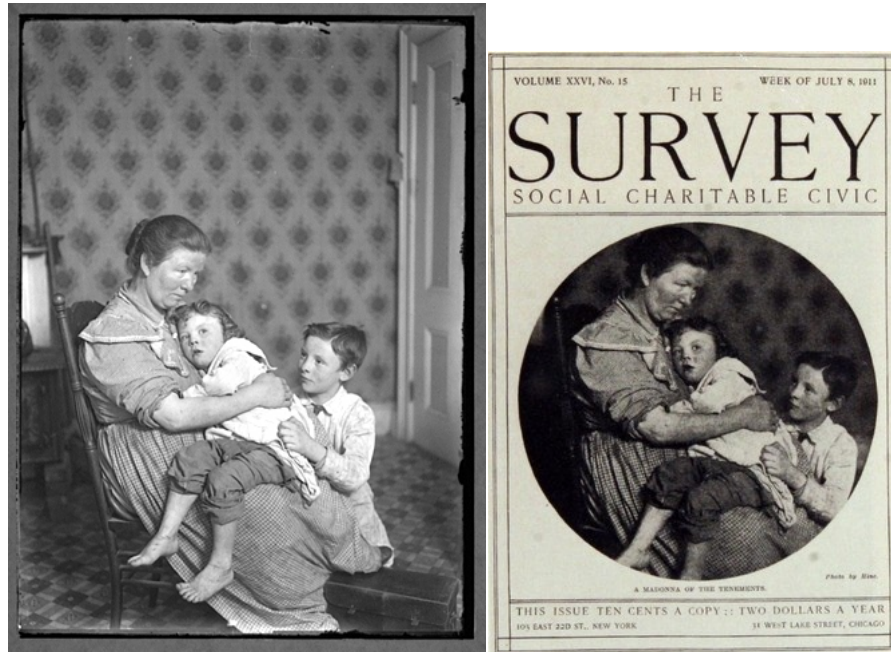
Price’ın fotoğraf ile yazıyı birleştirme konusundaki “olmazsa olmaz” yaklaşımının ve işlevinin sorgulanması gereken bir kullanım alanı vardır. Basın yayın alanında, gazete, dergi ve reklam endüstrisinde fotoğraflar ile birlikte metin kullanımının resim sanatında yazının kullanımıyla bağdaşmadığını ve günümüzde tercih edilen, çoğunlukla kabul gören fotoğraf ve yazı birlikteliğinde fotoğrafların çoğu zaman yazıya kurban edildiğini söyleyebiliriz. Büyük puntolarla fotoğraf çerçevesinin içine kadar taşan slogan kullanımları, günümüzün yayın ideolojilerinden biridir. Sonuç olarak, biçimden yazılanların içeriğine kadar kimi zaman olumlu ve gerekli de olsa fotoğrafta yazı kullanımı fotoğrafın anlamına müdahale eder.

Sontag’a göre, “gazete fotoğrafçıları, ister savaş ister barış dönemlerinde olsunlar, şovenist önyargılara prim vermeyen adil tanıklar olarak kendi çağlarının tarihçesini oluşturmalıydılar.”¹¹⁰ Fakat Sontag’ın idealize ettiği durum pratikte karşılığını bulmaz ve bugün hâlâ basın ve yayın organlarının bu ideale uydukları söylenemez. Fotoğraflar yayın organlarının ihtiyacına göre düzenlenerek belirli ideolojilere aracılık edebilirler. Hatta yayın politikaları gereği başka hiç bir yayın organında da gösterilmeyebilirler.

Amerikalı fotoğrafçı Lewis Hine’in *Survey*’in kapağındaki fotoğrafı yuvarlak bir kadraj içerisinde, ‘*Madonna of the Tenements*’ (Gecekonduların Meryem Anası)

¹¹⁰ Bkz. (38), Sontag, 34.

adıyla basılmıştır. Raphael'in '*Madonna of the Chair*' (Bu Sandalyenin Meryem Anası) adlı yağlıboya resminin fotografik replikası olarak değerlendirilen bu fotoğraf hem konunun dramatik yapısıyla hem de sanat tarihi kapsamında yaptığı göndermeler ile dönemin ikonlaşan fotoğrafları arasında yer almaktadır. Kucağındaki kız çocuğunu tıpkı Raphael'in resminde olduğu gibi kavramış olan kadın ve yanı başındaki erkek çocuğu resimdekine benzer rolleri neredeyse birebir canlandırmıştır. Bu fotoğrafın orijinalinde görebileceğimizin aksine *Survey*'e kapak olan ve Hine tarafından kadraj içine alınarak yorumlanan fotoğrafta odanın detay görüntüsünü seçemeyiz. Ancak orijinal haline baktığımızda mekânın oldukça mütevazı bir apartman dairesi olduğunu görebiliriz. Giysiler ve odanın görüntüsü fotoğraftaki ailenin yoksul olduğu izlenimini verir. Diğer taraftan erkek çocuğunun taktığı kravat nedeniyle fotoğraf çekimi için hazırlanmış oldukları yönünde ipuçları elde edebiliriz. Fakat *Survey*'in kapağında yer aldığı haliyle verilmek istenen mesaj fotoğrafın orijinaline göre daha kesindir.



Fotoğraf 3.1: Lewis Hine, *Madonna of the Tenements*
(Gecekonduların Meryem Anası), Amerika, 1911



Resim 3.1: Raphael, *Madonna of the chair*
(Bu Sandalyenin Meryem Anası), Palazzo Pitti,
Florence, 1513-14

Manipüle edilmiş bu fotoğrafta ‘her şeye rağmen sevgi’ mottosuyla Amerikalılık bilinci oluşturulmaya çalışılmıştır. Fotoğrafın tarihine bakacak olursak bu ailenin göçmen bir aile olma ihtimali kuvvet kazanır. Ellis Adası, o tarihlerde birçok göçmen aile için büyük hayallerin geçiş kapısıydı ve bu nedenle Amerikalılık bilinci ön planda tutuluyordu. Fransız düşünür ve sosyolog olan Jean Baudrillard’ın *Amerika* simülasyonu olarak adlandırdığı değişimin temellerinin o tarihlerde kurgulanmaya başladığını söyleyebiliriz ki bu konu 4. bölümde hafıza ve fotoğraf ilişkisi kapsamında daha ayrıntılı ele alınacaktır.

Fotoğraf başlığındaki ‘Madonna’ kelimesi önemli ölçüde dinî bir öğeyi işaret ediyordu ve yine Amerikalı olmaya dair birleştirici olan bu projenin bir parçasıydı. Sontag da bu Amerika simülasyon fikrini şu cümlelerle açıklar:

Yeni (aslında o kadar ‘yeni’ de değildir ya!) Amerikan radikalizminin herhalde en önemli kaynağı, muhafazakar değerlerin de kaynağı sayılabilecek olan dindir. Birçok yorumcu, Amerika Birleşik Devletleri ile çoğu Avrupa ülkesi (Amerika’nın şimdiki ayrımına göre hem ‘eski’ hem de ‘yeni’ ülkelerdir bunlar) arasındaki herhalde en büyük farklılığın, ABD’de dinin toplumda ve gündelik hayatta hala merkezi bir rol oynamasında yattığının altını çizmişlerdir. Ancak bu, Amerikan tarzı bir dindir; şöyle ki, burada dinin kendisinden ziyade bir ‘din fikri’nden söz etmek daha isabetli olacaktır.¹¹¹

¹¹¹ A.g.k.,141.

Özet olarak Hine'in fotoğrafında, ailenin sosyal konumuna ve çileye dair tüm söylemlerin ideolojik olarak devre dışı bırakılmış olduğu ve fotoğrafın Amerikalı olmak gibi daha büyük bir projenin yapılandırılmasına hizmet ettiği yorumunu yapabiliriz.

Gazete fotoğraflarını ele aldığımızda fotoğrafların daha sessiz bir retoriğe ihtiyaç duyduğunu söyleyebiliriz. Basında kullanılan fotoğraflar daha çok haberlerin açıklaması niteliğindedir. Fotoğrafların kendi kendilerine konuşmadıkları ve anlaşılabilmeleri için yazınsal retoriğe ihtiyaç duydukları açıktır; fakat yazı dili fotoğrafların anlaşılabilmeleri için bilgi vermek ile sınırlı tutulduğunda “fotoğrafın retoriği” olarak tanımlanabilir. Gazete fotoğraflarında tam tersine yazılar için konuşmaya çalışan daha çok fotoğrafla karşılaşırız. Özellikle acı ve dehşet içeren haberlerde kullanılan fotoğraflar, hâkim ideolojilerin bakış açısına göre seçilip düzenlenmektedir. Bu bağlamda ideolojiye uygun yazı ile yazıya uygun fotoğraf kurgusu yaygın olarak kullanılan yayın biçimidir demek yanlış olmaz. İngiliz kuramcı John Taylor'a göre, “İspanyol İç Savaşı hakkında iletilen yazılı bilgiler aslında askerlik, ırk, cinsiyet, gençlik, yaşlılık ve ahlâk konularında İspanya tikelliğinin altını oymuş ve bu yaklaşım fotoğraflar aracılığıyla pekiştirilmiştir.”¹¹² Diğer taraftan İspanyol İç Savaşı, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerin basınında çok kısıtlı bir biçimde, yumuşatılarak ele alınmıştır.

Siyasî liderlerin portreleri, köşe yazarları ve ölüm ilanlarındaki portreler, reklam görselleri, paparazzi çekimleri, konferans ve konuşma kayıtları, fabrika çalışmaları, tarımsal alanların görüntüleri, yurt dışı politik toplantıların fotoğrafları, futbol maçı aksiyon görüntüleri, tuhaf, alışılmadık ve nadiren olan hikâyelerin fotoğrafları da dâhil olmak üzere gazetelerde bugün binlerce fotoğraf yayınlanmaktadır. Bu fotoğraflar için binlerce de alt yazı üretilmektedir. Bugün görüntüleri okurken yönlendirilmiyor oluşumuz söylenemez ve bilinçli ya da bilinçsizce yönlendirmelerin kaçınılmaz sonucu olarak gördüklerimizi nasıl yorumlayacağımıza dair belirsizlikler de çoğaltılmaktadır diyebiliriz. Sontag,

¹¹² John Taylor, **War, Photography and Evidence**, 160.

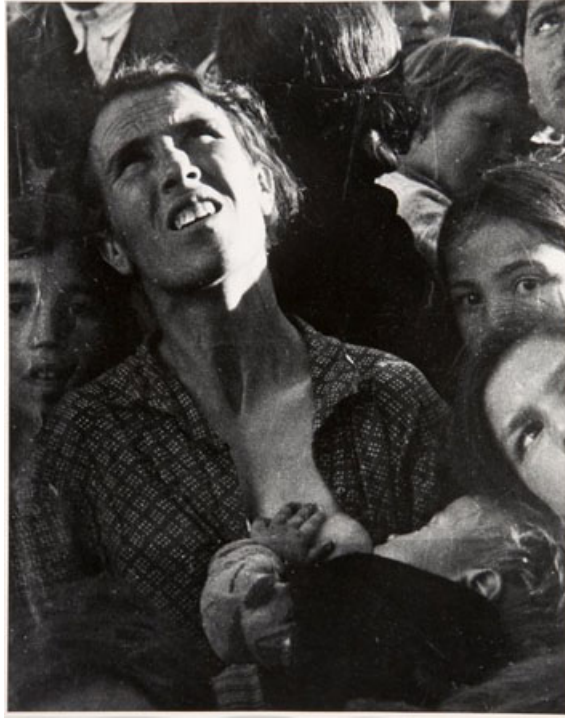
fotoğrafların üzerine yapıştırılmış yazılı yorumların bizi ele geçirip, istediklerini düşündürtebileceklerini söyler ve bundan endişe duyar. Ancak Amerikalı felsefeci Judith Butler onun bu endişesini fazla bulur. Butler’a göre fotoğraflar zaten bir bağlam ve ideoloji doğrultusunda üretilmişlerdir ve yine bir bağlam ve ideoloji çerçevesinde servis edileceklerdir.¹¹³ Bu nedenle tüm sorumluluğu fotoğrafın yazısına yüklemek yersiz bir endişedir. Butler, yazının retoriğinin fotoğrafların üretilme ve dağıtılma nedenlerinden daha fazla yönlendirici olmayacağını savunur. Butler’ın bu değerlendirmelerini dikkate alarak fotoğraflara bir anlığına açıklamasından soyutlayıp baktığımızda, kullanıldıkları ya da üretildikleri bağlamın kendi başına ne kadar etkili olacağını da düşünebiliriz.

Öncelikle sipariş edilen ve servis edilen yapıya göre fotoğrafın anlamının nasıl şekillendiğine bakalım. Amerikalı sanat eleştirmeni Terry Barrett, “bu ülkede ölü bir geyiğin yanında duran bir avcı fotoğrafı *Sports Afield*’a kapak olursa başka, *Vegetarian Times*’a kapak olursa çok başka çağrışımlar yapacaktır, bunu tahmin etmek zor değil”¹¹⁴ der. Bu durum yalnızca Amerika Birleşik Devletleri’nde geçerli değildir. Dünya genelinde bugün bir fotoğraf değişik bağlamlarda farklı yayın organlarında tekrarlarla karşımıza çıkmaktadır. Sloven düşünür Slavoj Žižek’in tanımıyla “ideolojinin yüce nesnesi”¹¹⁵ görüntülerdir.

¹¹³ Judith Butler, **Photography, War, Outrage**, 822-827.

¹¹⁴ Bkz. (33), Barrett, 138.

¹¹⁵ Slavoj Žižek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Çev. Tuncay Birkan.



Fotoğraf 3.2: Chim (David Seymour),
Land Distribution Meeting (Toprak İdaresi Toplantısı),
Estremadura, İspanya, 1936

Amerikalı fotoğrafçı David Seymour'un (Chim), 1936 yılında *Land Distribution Meeting* (Toprak İdaresi Toplantısı) sırasında çektiği bu fotoğraf, bugün İspanya İç Savaşı'nı betimleyen bir ikon fotoğraf olmuştur. Bu fotoğrafı bugünkü ikonik özelliğinden ve dönemi içindeki bağlamından soyutlayarak izlediğimizde gökyüzüne gözlerini kısıarak bakan, kucağında bebeğini emziren bir kadından farklı olarak ne görürüz? Giyiminden ve çerçeveye dâhil olan diğer insanların bakışlarından bir toplumsal statü tahmini yapılabilir, ya da fotoğrafta ne için toplanmış olduğu bilinmeyen insanlar hakkında bilgi edinme arzusu da duyulabilir. Burada ne olduğu merak edilebilir. Ancak bu fotoğrafın bir savaşın ilk işareti olduğu tahmininde bulunamayız.

Fotoğrafın servis edildiği bağlama göre, bu toplantı esnasında fotoğrafı çekilen kadın, korku dolu gözleriyle havadan saldırıya geçen uçakları izlemektedir. Aslında bu fotoğraf İspanya İç Savaşı'nın patlak vermesinden dört ay önce çekilmiştir. Dolayısıyla bugün savaşı çok iyi yansıttığı yönündeki spekülasyonlar, savaş patlak verdikten sonra fotoğrafın dâhil edildiği bağlama aittir. Sontag'a göre bu fotoğraf

savaşı iyi yansıttığı için değil, İspanya’da kısa süre sonra yaşanacak savaş nedeniyle bu bağlama dâhil edilmiştir. Buna sebep olan asıl etken, Avrupa’nın ilk defa savaş silahi olarak hava saldırılarında bulunmasıdır. Sontag, bu bilginin ardından çocuğunu emziren anneye, onun kırışık alnına, gözlerini kısışına, yarı açık ağzına tekrar bakılmasını önerir. Hala endişeli mi görünmektedir? Yoksa, güneş gözlerini aldığı için gözlerini kısıyormuş gibi mi bakmaktadır?¹¹⁶

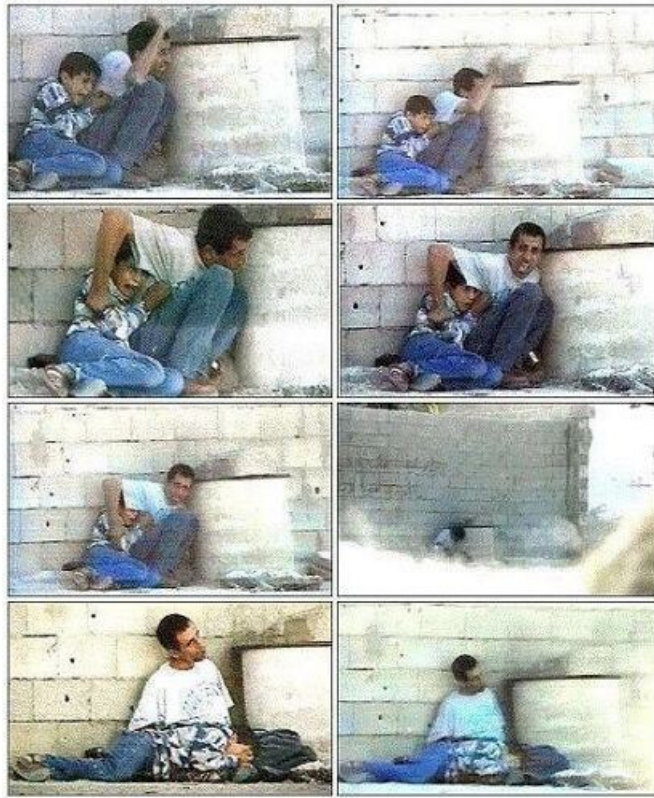
Bu fotoğraf eleştirmenler tarafından çözümlenirken genellikle Meryem ve Bebek İsa figürüne atıf yapılır. Bu nedenle bu fotoğraf, haberi taşıyan, ileten bir fotoğraf olarak önemli ve kutsal kabul edilmiştir. Sontag, “yoksa bu kadın güneş gözlerini aldığı için mi gözlerini kısarak bakıyor?” sorusuyla belki de o güne kadar kimsenin sormadığı soruyu sormuştur. Fakat yine de içerisine dâhil edildiği bağlam bu fotoğrafın yeniden analiz edilmesine zor izin verecektir. Bu fotoğraf duygusal hafızaya dair bir semboldür ve yönlendirici yazıya ihtiyaç duymayan bir özne retoriği vardır. Bu bakımdan fotoğrafçı ve eleştirmen Nazif Topçuoğlu’nun şu sözleri anlamlı olabilir: “Aslında, belki de görüntülerin manipülasyonundan çok kitlelerin manipülasyonundan çekinmemiz gerekir!”¹¹⁷

Amerikan haber ajansı MSNBC 2000 yılında, Filistin ve İsrail sempatizanları arasındaki bir çatışmada öldürülen 12 yaşındaki Muhammad al-Dura’nın haberi ile dikkatleri çekti. 30 Eylül 2000 yılında İsrail silahlı güçleri tarafından vurularak öldürülen Muhammad, kalabalıkta kalmış, korkmuş ve ağlıyordu, babasının arkasından gelen bir silah kurşunu ile Gaza caddesinde vuruldu. Filistinli fotoğrafçılar Fransız televizyonu için çalışıyorlardı ve bu olayı kaydetttiler. MSNBC’nin internet sitesine postaladılar. “2000 Yılıının Fotoğrafları” yarışması kapsamında üç hafta içinde bu fotoğraf çevrim içi oylamada birinci seçildi. Fakat daha sonra Meirav Eilon Shahr adlı Los Angeles’lı bir diplomat bir e-posta kampanyası başlatarak İsrailli destekçileri diğer fotoğrafları oylamaları için uyardı. Shahr’ın iddialarına göre Muhammad’ın babası bu çapraz ateşi destekleyen kişiydi ve karşı saldırı için basını kullanmaktaydı. Sonuç olarak bu kampanya

¹¹⁶ Bkz. (38), Sontag, 30-31.

¹¹⁷ Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, 138.

Muhammad'ın fotoğrafının altıncı sıraya düşmesine sebep oldu. Bu durum Baudrillard'ın sözlerini akla getirmektedir: “Medium is message (mesaj iletişim aracının bizzat kendisidir) – yayıcı gerçekte alıcıdır.”¹¹⁸



Fotoğraf 3.3: Talal Abu Rahma, *Death in Gaza* (Gazze'de Ölüm), Gazze, 30 Eylül 2000

Amerikalı antropolog Gregory Starrett'a göre, “çocuğun çığlık atarak ağladığı görüntü daha ziyade babasının niyeti hakkındaki daraltılmış hikâye üzerinden okunmuştu.”¹¹⁹ Bu fotoğraf duygusal tepkilerin ve güç dengelerinin arasında kalmıştı. Öncelikli olarak seferberliği harekete geçirmiş fakat daha sonra yürütülen kuvvetli propaganda çalışmaları neticesinde gündemin geri planına düşmüştü. Ancak bu durum görüntü hakkında daha fazla spekülasyona neden olmuştu. Baudrillard'a göre, “hepimiz kudurmuş bir anlam ve iletişim idealizminin yani anlama dayalı idealist bir

¹¹⁸ Bkz. (8), Baudrillard, 105.

¹¹⁹ Bkz. (1), Starrett, 399.

iletişimin peşinden gittiğimiz için doğal olarak bu perspektif doğrultusunda ölümümüz de anlamın elinden olacaktır.”¹²⁰

Bugün bu görüntü, çekildiği dönemde yaratılan tartışmaların çok dışına taşmış ve bir fotoğraf ikonuna dönüşmüştür. Bu görüntü farklı bağlamlar içerisinde defalarca tartışılmasının bir sonucu olarak özellikle basında şiddetin ve acının temsili olarak önemli bir yere sahiptir. Ayrıca travma araştırmaları yöneten İngiliz sosyal bilimci Patrice Keats’in dile getirdiği bundan da önemli bir konu daha vardır: “Şiddeti ve bir felaketi tasvir eden fotoğraflar fotografik mükemmellik kriterleri ile yarışmalar aracılığıyla desteklenirler; uluslararası yarışmalarda ödül kazanan fotoğrafların % 65’i daha çok savaş, darbe, yoksulluk ve sosyal sorunlara odaklanmaktadır.”¹²¹ Yani Sontag’ın rahatsızlığını duyduğu, şiddetli durumları gösteren fotoğrafların estetik mükemmeliyeti, çok daha fazla üzerinde durulması gereken bir konudur. Bir fotoğrafın ödüllendirilmesi daha fazla insan kitlesine ulaşması açısından önemlidir. Ancak diğer taraftan ödül verilen fotoğrafın teknik ve estetik ölçütler bakımından değerlendirilmesi konunun önemini ikinci plana itmeye neden olabilir. Muhammad al-Dura örneğinde, gösterilme amacından çok farklı tartışılmalara neden olan fotoğraf yeni hikâyeler doğurmuş, farklı birlikleri harekete geçirmiş, politik iddiaların aracı olmuş ve belki de anlatılmak istenen savaşın zalimliğiyle bu anlamdan uzaklaşmıştır. Starrett’a göre günümüzde, “putperestliğe karşı saflık, fanatizme karşı miras, adaletsizliğe karşı masumiyet, kinizme karşı sorumluluk yarışdırılmaktadır.”¹²²

1970’li yıllardan beri *Getty Images* gibi ajanslar, gazetelerin ve dergilerin fotoğraf arşivlerini ve koleksiyonlarını satın almakta ve farklı konu başlıkları altında çok fazla sayıda fotografik görüntü biriktirmektedirler. İçlerinde sayısız yerel arşiv de barındıran bu ajanslar, görüntüleri küresel bağlamda yeniden dolaşıma sokmaktadır. Tarihçiler ve eleştirmenler ise, *Getty* gibi ajansların küresellik adına olan iddialarını politik bir konu olarak ele almakta ve bu görüntülerin telif haklarının

¹²⁰ Bkz. (8), Baudrillard, 106.

¹²¹ Patrice A. Keats, **The Moment is Frozen in Time: Photojournalists Metaphors in Describing Trauma Photography**, 233.

¹²² Bkz. (1), Starrett, 399.

ve ticari sorumluluğunun tek bir ajansın elinde bulundurulmasına şiddetle karşı çıkmaktadırlar. İngiliz sanatçı ve yazar David Bate'e göre, "bu gibi 'topluluk' web siteleri, başka insanlarla toplumsal, kültürel, kişisel, ekonomik ve hatta politik ilişkiler kurmayı mümkün kılmaktadır... Ancak sonuçlarının şimdiden kestirilebilen etkilerine dair bir garanti yoktur."¹²³ Sonuç olarak, telif hakları yasalarına uyduktan sonra görüntüleri hangi amaçlarla ve nerede kullanacaklarına karar veren kurum, kuruluş ve bireyler etkilerine dair bir garanti verilemese de fotoğrafların kullanımı adına asgari yeterlilikleri yerine getirmiş olurlar. Buna karşın, Bate'e göre, "fotoğraf, bir anlamda bu gibi yapıların temsil edildiği şey olup, aynı zamanda söz konusu yapıların eleştirilmesinde başvurulacak araçlardan birisidir."¹²⁴ Fotoğrafların böyle bir gücünün olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğraflar bazı çıkarlara hizmet ederken, o çıkarların eleştirilmesine zemin hazırlayabilecek farklı kitlelerle de buluşturulurlar. Aynı zamanda bir konuyu bireyden genele olduğu gibi, genelden bireye de taşıyabildikleri için amaçlanan küresel birliğe bu anlamda faydalı görülebilecek biçimde de hizmet edebilirler.

Medyanın ve bugün sosyal medyanın, fotoğrafların dağılımında rolü çok büyüktür. Bu nedenle de eleştirmenler ve kuramsal araştırmacılar günümüzde genellikle medyanın gücü üzerine düşünceler üretmektedirler. Medya aracılığıyla dünyaya dağılan mesajlar felsefe, psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi sosyal bilim alanlarını hareketlendirecek teorilerin ortaya atılmasına yol açmıştır. Ancak bu araştırmaları yapanlar seslerini, çok farklı ideolojik bakış açılarına sahip olan medya ağına nadiren duyurabilmektedir. Bazı çalışmaların sonuç verileriyle dikkate değer önermeler kaydedilse bile çok nadir olarak diğer medya kuruluşları için birer emsal niteliği oluştururlar. Medyanın birincil görevi haber vermektir ve bazı olaylar hakkında fazla detaylı bilgiler verirken bazılarını görmezden gelebilmektedir. Örneğin Taylor'a göre, "pek çok savaş suçu fotojurnalizm başlığı altında gösterilmiştir."¹²⁵ Taylor, belgesel fotoğrafların temelinde yatan problemi tamamen basın kuruluşlarına yüklemiştir. Basın kuruluşlarını "sorumluluk almadan güç elde

¹²³ David Bate, *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*, Çev. Bahar Şimşek, 236-237.

¹²⁴ A.g.k., 239.

¹²⁵ Bkz. (112), Taylor, 158.

etmek” ile itham etmiştir. Bürokratik kurallar, sınırlamalar, içerik seçimleri gibi konularda verdikleri kararların kitlelere neyin gösterilip neyin gösterilmeyeceğini belirlemesi adına basın kuruluşlarını vahşi bir düzenin içerisinde konumlandırır. Starrett’e göre ise fotoğraflar, “ceset ve leş yığınları olarak oldukça nezaket dışı göndermeler yapar.”¹²⁶ 1992 yılındaki ilk Zeinhom saldırısının ardından yaşananları kaleme aldığı *Violence and The Rhetoric of Images* (Şiddet ve İmajların Retoriği) adlı çalışmasında Starrett, medyanın ideolojik yaklaşımlarını tartışır. Starrett, cesetlerin çok yakın plan çekimleri, kanlı giysiler, yer yer gazeteyle örtülmüş ceset yığınlarının yüz ifadeleri, kurbanların ve katillerin birbirlerinden ayrı konumlandırılmış görselleri ve en önemlisi de bu fotoğrafların hepsinin kolajlanarak büyük manşetlerle gazete ve dergilerin kapaklarında yer alması üzerine tartışmalar yapar. Starrett’in hassasiyetle vurguladığı ve rahatsızlığını duyduğu şey ise çok fazla cesedin gösterilmesidir.

Basında yer alan kolajlarda en çok kullanılan şablon genellikle bir olayın gerçekleştiği an, hemen sonrası ve daha sonrasında toplumda bıraktığı etkilerden (cenaze, anma törenleri vb.) oluşur. Birbirinin üzerine bindirilmiş kadrajlarla yazılar ve olayın akışına göre düzenlenmiş sayfalar bu haberleri hazırlayanların ve servis edenlerin yaklaşımlarına göre şekillendirilir. Zeinhom olayının ardından bu olayın basında yer alma sürecini izleyen Starrett, kullanılan şablonlara dikkat çekerken saldırının ardından yapılan cenaze törenleri ile saldırının bir arada kullanılmasını örnek olarak vermiştir. Kurgulanan görsel öykülerde ulusal bir dayanışmayı, bireysel özveriye ve topluluk bilincini ön plana çıkartmak için kurbanların yaşamlarından kesitlere de yer verilir.

Starrett, bu acı yüklü hikâyeleri tüm şiddetiyle göstermek konusunda ciddi boşluklar yakalamıştır. Bunu “yokluk” olarak nitelendirir. Fotoğrafların olayları her yönüyle göstermediği, gösterdiği şeylerin çelişkili olduğunu söyler. Örneğin fotoğrafların hemen hepsinde dinî liderlerin ve göstericilerin yer alması konusuna dikkat çeker. Bu iki gurubun kolajlanan öyküdeki ağırlıklı kullanımı şiddetli

¹²⁶ Bkz. (1), Starrett, 404.

duyguların açığa çıkmasını ve fotografik olarak duygusallığın görünür olmasını sağlamaktadır. Dinî kostümler, göstericilerin pankartları ve beden dilleri izleyiciyi fotoğrafların içerisine çekmektedir ve semboller yardımıyla düşünceyi empoze etmenin en bilinen ve etkili yöntemlerinden biri de bu kullanım şeklidir. Starrett, ayrıca geniş açılı objektifler yardımıyla protestocu kalabalığın sayısına müdahale ederek olduğundan fazlaymış gibi göstermek konusuna da değinir ki bu bakış açısı özellikle günümüzde neredeyse tüm miting görsellerinde de kullanılan bir tekniktir. Bu yolla olayın şiddeti ve vurgusu artırılmaktadır. Baudrillard’a göre ise bugün “iletişim araçları anlamla yanılgıyı birlikte sırtlayıp götürmekte ve bunları diledikleri şekilde kullanmaktadırlar.”¹²⁷

Fotoğraflarda şiddetin, ölümün ve acının tüm açıklığı ile gösterilmesine ilişkin iki temel yaklaşım vardır. Bu yaklaşımlardan biri ahlâkî bakımdan gösterilmemesi gerektiğini diğeri ise “gerçeklerin” tüm açıklığı ile gösterilmesi gerektiğini savunur. Amerikalı fotoğraf kuramcısı Fred Ritchin bu konuda “*El Cezire Televizyonu*” örneğini verir;

El Cezire Televizyonu Uluslararası İlişkiler Bölümü’nün başındaki Maher Abdullah, İstanbul’daki Dünya Editörler Forumu’nda: Evet reddetmiyoruz, çok fazla kan gösteriyoruz dedi. Yüz binlerce insanı onları uygarlaştırmak için öldürmek uygarca da, bu ölümlerin bazılarını göstermek mi uygarlık dışı? Biri bana bunu açıklayabilir mi? Nasıl olurda uygarlaştırmak adına yüz binlerce insanı öldürürsün de, sonrasında ölümleri saymaya bile tenezzül etmezsiniz? Ve bizden de aynı şeyi yapmamızı mı bekliyorsunuz? El Cezire ölü ve kötü derecede yaralanmış bedenlerin birkaç fotoğrafını gösterince, bir anda uygarlık dışı olduk.¹²⁸

Maher Abdullah’ın açıklaması fotoğrafların tüm “gerçekleri” açık bir şekilde gösterme misyonunu benimsemiş bir habercinin görüşünü temsil etmektedir. Bu görüşe göre ölen, yaralanan, acımasızca katledilen insanları göstermek çok kısa bir süre içinde kitlelerin dikkatini çekerek konuya ilgi göstermelerini sağlayacaktır. Ancak Abdullah’ın açıklamalarının şiddetin çok yoğun bir biçimde gösterildiğine dair olan eleştirilere tam olarak açıklık getirmediğini de söyleyebiliriz. Maher Abdullah’a göre “*El Cezire*”nin şiddetli görüntüler yayınlama nedeni olayların

¹²⁷ Bkz. (8), Baudrillard, 107.

¹²⁸ Bkz. (3), Ritchin, 85.

gösterildiği gibi yaşanmış olduğu ve yaşanmamış olsa gösterilmeyeceğidir. Abdullah bu görüntülerin varolduğunu söylerken aynı zamanda “*El Cezire*”nin “gerçekleri” manipüle etmeden servis ettiğini de söylemiş olur.

Benzer tartışmalar 2004 yılında Bağdat’taki “*Ebu Garib Cezaevi*”nde yaşananlar hakkında da yapılmıştır. Amerikan askerleri tarafından Iraklı mahkumlara yöneltilen şiddet, taciz ve kötü muameleleri gösteren fotoğrafların basına servis edilmesi üzerine çıkan tartışmalar çok farklı boyutlara taşınmıştır. Amerikan askerlerinin kendi amatör kameralarıyla saptadıkları Iraklı mahkumlara yönelik işkence görüntülerinin medya aracılığıyla servis edilmesi tüm tarihçileri ve eleştirmenleri harekete geçirmiştir. Nazif Topçuoğlu’na göre “unutulmaması gereken bir başka konu da, günümüzde en etkileyici ‘belgesel’ fotoğrafların artık ‘amatörler’ tarafından çekildiği gerçeğidir.”¹²⁹

Amerikalı sanat eleştirmeni ve tarihçi Abigail Solomon Godeau, “Beyaz Saray ve silahlı kuvvetler açısından politik açıdan yıkıcı ve ürkütücü olan bu fotoğrafların gerçekliği yine de sorgulanmadı. Fotoğrafların ortaya çıkışının geciktirilmesi, Amerikalı askerlerin Iraklı mahkumları cinsel açıdan aşağıladıkları ve onlara işkence ettikleri gerçeğini çürütülemez bir hakikate dönüştürdü.”¹³⁰ yönünde görüş bildirir. Bu olayla ilgili yazılı raporların açıklanması bir yıldan uzun sürdü ve ABD hükümeti fotoğraflar medyaya yansıyana dek yaşanan olayı yok saydı. Sontag, bu konuda şu değerlendirmeyi yapar;

Resimler yok olmayacaklar. İçinde yaşadığımız dijital dünyanın doğası bu. Aslında liderlerimizi bilgilendirmeye başlamak bir zorunluluk. Velhasıl önce Afganistan’da ardından Irak’ta, Amerikan silahlı güçleri tarafından yönetilen cezaevlerinde ‘tutuklu’ ve ‘şüpheli teröristlere’ uygulanan gaddar cezalarla ilgili Uluslararası Kızıl Haç Örgütü ve gazeteciler tarafından düzenlenen raporlar ve insan hakları kuruluşlarının protestoları, bir yıldan fazla bir süredir yayınlanmaktaydı. Bu raporların Bush, Cheney, Condleezza Rice veya Rumsfeld tarafından okunduğu şüpheli. Bush ve yardımcılara tüm bunların gerçekliğini kabul ettiren şey fotoğraflardı.¹³¹

¹²⁹ Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, 44.

¹³⁰ Bkz. (33), Barrett, 207.

¹³¹ **A.g.k.**, 208.

Godeau'ya göre gerçeklik bilinçli çabalarla gizlenmiş, Sontag'a göre ise fotoğraflar ortaya çıkana dek olaya karşı farkındalık yaratılamamıştı. Her iki görüş de medya stratejileri üzerine yapılan eleştirilerin kaynağını oluşturmuş ve medya etiği içerisinde sıklıkla tartışılmıştı.



Fotoğraf 3.4: Ebu Garib Cezaevi, ABD 'nin 2003 yılında Irak'ı işgalinin ardından ABD askerlerinin tutuklulara yaptığı işkenceler, Irak, 2004



Fotoğraf 3.5: Ebu Garib Cezaevi, ABD 'nin 2003 yılında Irak'ı işgalinin ardından ABD askerlerinin tutuklulara yaptığı işkenceler, Irak, 2004

Günümüzde “web” erişim ağı sayesinde “Ebu Garib Cezaevi” gibi olaylar üzerine yapılan akademik araştırmalara, tarihçilerin ve eleştirmenlerin çalışmalarına kolaylıkla erişebiliyoruz. Yapılan akademik çalışmaların genelinde tüm açıklığıyla

kitlelere ulaştırılması eleştirilen fotoğrafların, yeniden kullanılmasında ise bir sorun görülmemektedir. Kanadalı siyaset bilimci Elizabeth Dauphinée bu durumu şöyle yorumlar;

Akademisyenler Irak'taki savaş işkencelerini yorumlamak amacıyla ve etik olduğunu farz ederek görüntüleri yeniden dolaşıma çıkarmakta bir sorun görmezler. Bu demek değildir ki işkence veya savaşa karşı hedefler doğrultusunda konuşmamalıyız, öğretmemeliyiz ya da yazmamalıyız. Giroux'nun savunusuna göre Ebu Garib örneğinden yola çıkarak, etik uygulamaları yeniden tanımlamak için Iraklı mahkumlara uygulanan sadist ıslah etme görüntülerinin yer aldığı siteler oluşturulmalıdır. Bu aynı zamanda pedagojik eğitim için bir fırsat yaratmaktır.¹³²

Bir başka eleştiri de “*Ebu Garib Cezaevi*” örneğindeki gibi fotoğrafların yayınlanmasının insan haklarını ihlal ettiği üzerinedir. Dauphinée'e göre, “Guardian yazarı Ian Mayers, fotoğrafların yayınlanmasının insan haklarını ihlâl etmediğini ancak bunları açıkça yaymanın o insanların haklarının ihlâli olduğunu iddia etmektedir... Görsellere karşı gün geçtikçe artan güven, bu görüntülerin yalnızca etik ölçütler çerçevesinde dağıtılması gerektiği iddiaları ile örtüşmemektedir.”¹³³ Görüntülerin insan haklarını ihlâl ettiğini söylemek, görüntülerin içeriğinde neler olduğunu araştırmaktan ve içeriğin insan hakları ihlâline yol açıp açmadığını sorgulamaktan daha emniyetli olabilir. Görüntülerde yer alan kişilerin onayı mutlaka gereklidir ve onay alınmadıysa fotoğrafı çekilen kişiler haklarının ihlâli konusunda cezai yaptırım bile talep edebilmelidir. Ancak insan hakları ihlâllerine taraflı ya da tarafsız her iki şekilde de tanıklık oluşturan fotoğrafların bu anlamda tek başına bir yaptırım gücünden bahsetmek gerçekçi bir eleştiri gibi gözükmemektedir.

Sontag'ın “*Ebu Garib Cezaevi*” fotoğrafları üzerinden yaptığı en çarpıcı eleştiri ise bu görsellerin pornografik olduğudur. Bu iddialı görüşün ardından birçok eleştirmen ve düşünür Sontag'ın pornografi ile kurduğu bağlantı üzerine fikir üretmiştir. Linfield'e göre, “... acı çeken insanların fotoğrafları tamamen farklı bir konudur: bunlar *olmaması* gereken bir şeyin açığa çıkışıdır. Cinselliğin mahrem kalması gerektiğine dair argüman öne sürülür olsa da, söz konusu işkence, sömürü ve

¹³² Elizabeth Dauphinée, **The Politics of The Body in Pain: Reading The Ethics of Imagery**, 147.

¹³³ **A.g.k.**, 148.

zulüm olduğunda mahremiyet sorunun temel parçalarından biri haline gelmektedir.”¹³⁴ Ayrıca Linfield, pornografinin bir olumsuzlama olarak ele alınmasına da karşı çıkmaktadır. Sontag’ın ve onun gibi düşünen eleştirmenlerin pornografiyi lanetleyerek “kötü” sıfatıyla bir kalıba sokmaları kabul edilemeyecek sığ bir bakış açısıdır. Linfield’e göre, “pornografi terimi, aynı ‘oryantalizm’ gibi, esas olguyu açıklamaksızın suçlananı utandırmak ve özgür tartışma ortamını susturmak için bir silah olarak kullanılmaktadır. Gerçekten de, pornografinin kimilerinde uyandırdığı saplantılı biçim ve onu saran şehvet esintisi, bana Nazilerin modern sanatı ‘yoz’ olmakla suçlamasını anımsatıyor.”¹³⁵

“*Ebu Garib Cezaevi*” fotoğraflarında şiddetin bir biçimde fanteziye dönüştürüldüğü de düşünülebilir. Ancak bu durum insani değerler bağlamında güvenin gittikçe azaldığı Amerika kültürü adına bir örnek oluştururken, Žižek’in de belirttiği gibi bu fotoğraflar, Amerika’nın “karanlık yüzü”nü tarif eder. Ancak “*Ebu Garip Cezaevi*” fotoğrafları üzerinden yürütülen tartışmaların gölgesinde kalan başka bir durum daha vardır. Şiddetin görselleştirilmesi konusunda yapılan bu Amerika eksenli kıyaslamada, İslam toplumlarının görselleştirdikleri şiddet geri plana itilmektedir. Şiddetin fantezi düzeyinde görselleştirilmesi mutlaka “*İslami Cihad*” yönüyle de okunmalıdır ki bu görseller çoğu zaman bağımsız haber kanalları vasıtasıyla servis edildiklerinde kanalları suçlayıcı olumsuz tepkilere yol açmışlardır.

Linfield’a göre, “Cihad yanlılarınca üretilen kelle vurma, intihar bombalamaları ve idamlar, geleneksel belgesel fotoğrafçılık yöntemlerinden çok farklı bir biçimde işlemektedir. Bunlar tanıklık biçimleri değil, savaş biçimleridir. Bu videolar ‘saf’ belgelerdense reklama daha yakındır.”¹³⁶ Linfield’in de vurguladığı gibi bu görüntüler “*İslami Cihad*” yanlılarının eylemlerinde haklı olduklarını göstermelerinin ve kendi reklamlarını yapmalarının bir sonucu olarak ideolojik bağlamda üretilmişlerdir. Ana akım medyanın bu fotoğrafları servis etme mantığı ile Cihad’ın mantığı arasında ciddi bağlam farkları vardır. Bu fotoğraflar “*İslami Cihad*”

¹³⁴ Bkz. (61), Linfield, 54.

¹³⁵ A.g.k., 55.

¹³⁶ A.g.k., 174.

yanlılarının çok güçlü olduklarını göstermelerinin ve bunun tatminini yaşamalarının bir yoluyken, bizler için belki de tarifsiz düzeylere varan acının betimlenişidirler. “*Ebu Garib Cezaevi*” fotoğrafları açığa çıkarılmış utanç görselleri olarak servis edilirken, bu fotoğraflar “*İslami Cihad*” liderleri tarafından bilinçli olarak gösterilirler. Ayrıca “*Ebu Garib Cezaevi*” fotoğrafları birbirinden farklı kanallarla dünya ülkelerinde serbestçe yayınlanırken bu fotoğrafları servis eden kanallar (*El Cezire* gibi) bir tür suç ortaklığı ile itham edilirler. Bu durumun nedenleri fotoğrafların ikonlaştırılma sürecine dair bir teori ile açıklanabilir.

Popüler kültürün malzemesi olan fotoğrafların, servis edilirken ana akım medya tarafından çok gizli bir şeyin açığa çıkarılması sloganlarıyla zenginleştirilerek reklamları yapılır. Medya kanalları bu anlamda PR (Halkla İlişkiler) şirketleri gibi sistematik bir yol izlerler. Popüler kültür mantığı içerisinde ilgi uyandıran davranış, birilerinin “iyi ya da kötü” sizin reklamınızı yapmasıdır. Diğer taraftan “*İslami Cihad*” örgütleri kendi reklamlarını yapmaktadırlar ve bir PR şirketi mantığında işleyen ana akım medyanın bu durumdan herhangi bir çıkar sağlaması olanaklı gözükmemektedir. Bu nedenle fotoğraflar uluslararası dağılıma daha küçük, yerel, sosyal ve görece daha bağımsız kanallarla çıkar ve ana akım medyanın işlevini zedeleyerek bu yapılar aracılığıyla ikonlaşabilirler endişesiyle sansürlenirler. Kısacası ana akım medyanın gücü elinden alındığında maddi ve manevi çıkarlarının da zedeleneceğini söyleyebiliriz.



Fotoğraf 3.6: *Işid eylemleri, Suriye, 2014*



Fotoğraf 3.7: *Wall Street Journal's reporter Daniel Pearl*
(Wall Street Journal'ın muhabiri Daniel Pearl), Pakistan, 2002

Yahudi bir ailenin oğlu olan muhabir Daniel Pearl 11 Eylül saldırılarından önce Hindistan'ın Bombay kentinde “*Wall Street Journal*” için çalışıyordu. 11 Eylül 2001'in ardından binlerce gazeteci gibi Afganistan'a gönderildi. Fakat bir süre sonra araştırdığı konu nedeniyle o esnada ABD tarafından terörizme karşı müttefik olarak yaratılan, Taliban'ın köklerinin doğduğu ve “*El Kaide*” kamplarının bulunduğu Pakistan'a yönlendi. Yaptığı araştırma esnasında kurduğu bir bağlantı ile röportaj yaparken kaçırıldı ve bir ay sonra bir “*El Kaide*” üyesi tarafından öldürülmeden önceki videoları ve fotoğraflarıyla birlikte Pearl'den son kez haber alındı. Pearl'ün infazından önceki görüntüler bugün “*İslami Cihad*” örgütlerinin eylemlerini görünür kılmaları bakımından ikon niteliği taşımaktadır. Bu sık tekrarlanan eylemler arasından özellikle Pearl'ün görüntülerinin ikonlaşmasının, temel olarak birkaç nedeni olacağını söyleyebiliriz. Bunlardan ilki 11 Eylül saldırılarının ardından

gerçekleşmiş olmasıdır. Bir başka neden de Pearl'ün bir Yahudi olması ve infazından önce çekilmiş canlı görüntülerinde Yahudi olduğuna ve bunu hak ettiğine dair zorla yaptırıldığı düşünülen itirafların yer almasıdır. Son olarak ve belki de en önemlisi özellikle kendisi gibi gazeteci olan eşi tarafından ölümünün ardından yürütülen kampanyalardır ki bu kampanyalara bağlı olarak kurulan dernekler, bugün hâlâ savaş suçları ile ilgili araştırmalar ve fonlarda aktif olarak işletilmektedirler.

Sonuç olarak, belki de verilen örneklerdeki gibi olayları betimlemenin ve izlemenin sıradan, basit, acı vermeyen, ahlâkî bağlamda tartışılmayan kolay bir tarafı olduğunu söylemek zordur. Linfield bu noktada yani fotoğrafların gösterdiği şiddetin aşırıya kaçtığına dair eleştirilere karşılık olarak: “Bir insanın alçalmasının sorunsuz biçimde gösterilmesi mümkün müdür?”¹³⁷ sorusunu sorar.

Fotoğrafların kamusal düzeyde ikonlaşmaları, medya ve iletişim sistemlerinin en belirgin ideolojilerinden biridir. Fotoğraflar ikonlaşırken konu aldıkları olaylara ait süreç de farklı bir şekilde işler. Bu süreçle ilgili iki teori ileri sürebiliriz. İleri sürebileceğimiz ilk teoride fotoğraflar kısa sürede tanınmış ve ikonlaşmıştır ve olay tüm sıcaklığıyla devam etmektedir. İkinci teoride ise olayın üzerinden çok zaman geçmiş olmakla birlikte fotoğraflar izleyici kitleleri ile olaydan çok sonra buluşmuştur. *Bu gibi takvim uyumsuzlukları fotoğraflar ve nesneleriyle ilgili bize nasıl bir “gerçekliği” tarif eder? Ve tarif edilen “gerçeklik” zaman algısından bağımsız olarak tartışılabilir mi?*

Sanat eleştirmeni ve kuramcı John Berger, İngiliz fotoğrafçı Don McCullin'in çocuğunu kolları arasında tutan Vietnamlı adam fotoğrafını basan gazetelerle ilgili, savaşın hâlâ desteklendiği bir dönemde nasıl bu fotoğrafı yayınlatabildiklerini sorarken, kamusal düzeyde yaratılan ikonik fotoğrafları eleştirmiştir.

¹³⁷ A.g.k., 59.



Fotoğraf 3.8: Don McCullin, *South Vietnam* (Güney Vietnam), 1968

Ritchin ise o dönemlerde dergi ve gazetelerin yayınladıkları haberlere izleyicinin güveninin tam olduğu söyler. Ona göre, “fotoğrafçının toplumun belli başlı sorunları hakkında ikaz etmek için görgü tanığı olarak hizmet edebileceği inancı oldukça yaygındı.”¹³⁸ Özellikle 1883’den 1972’ye kadar popüler haftalık bir dergi olarak yayın hayatını sürdüren “*Life*” dergisinin en güvenilir kaynak olarak rol oynadığı Vietnam Savaşı yıllarında şiddet ilk defa bu denli insanların evlerinin içerisine kadar girmiş ve yaşanan şiddetin tanıklığı “*Life*” dergisinin bu güne dek en önemli haber kaynaklarından biri olmasını sağlamıştır diyebiliriz.

¹³⁸ Bkz. (3), Ritchin, 128.

Yayın organları işkence gören ve acı çeken insanların, hayvanların, tabiatın görüntülerini zaman zaman aşırı uçlarda olmakla birlikte kitlelere gösterirken büyük bir etkiye ve karşılığında ise aynı ölçüde tepkiye yol açmak istemektedir. İzleyicinin acı çekmesi amaçlanmaktadır. Acı ve şiddet içeren görsellerdeki canlıların çektiği acıya ortak edilmek hedeflenmektedir ve bu durum günümüzde en önemli sorulardan birinin sorulmasına neden olmaktadır: *Görsel acı diye bir şey var mıdır?*

11 Eylül 2001 saldırılarından sonra Amerikan basın kuruluşları ve fotoğrafçılar, yaşanan olayı şiddetli bir bakış açısıyla göstermekten ve toplum hafızasını bu yöne doğru taşımaktan çok, yaşanan trajedinin en az sosyal ve psikolojik zararlarla atlatılmasına yardımcı olabilecek yöntemler önermişlerdi. Fotoğraflarda bir kaç istisnai durum hariç insanların cansız bedenleri gösterilmedi. Bu durum Sontag'ın örnek olarak verdiği *Burası New York* fotoğraf sergisinde de gözlemlendi. Sontag bu durumu şöyle betimler;

Burası New York! sergisini düzenleyenler, amatör ya da profesyonel olsun, elinde saldırının ya da saldırıdan hemen sonraki anların görüntüleri olan herkese fotoğraflarıyla sergiye katılma çağrısı yapmışlardı. Çağrının çıkarıldığı ilk haftalarda bini aşkın başvuru yapıldı ve düzenleme komitesine fotoğraf teslim eden herkesin en az bir fotoğrafı sergiye kabul edildi. Başlıksız ve yazılı açıklamaz bu resimlerin hepsi, iki dar odaya asılarak ya da bilgisayar ekranlarından birindeki (ve serginin web sitesindeki) slayt galerisinde sergilendi; yirmi beş dolar karşılığında satılık olarak da (ki buradan elde edilen gelir 11 Eylül'de öldürülenlerin çocukları yararına faaliyet gösteren bir fona aktarılacaktı), aynı küçük ebatta, yüksek kalitede mürekkep baskılı halleri hazırlandı. Fotoğrafları alanlar, bir Gilles Peress (sergiyi düzenleyenlerden birisi) resmi mi; bir James Nachwey fotoğrafı mı; yoksa, hiçbir ayar gerektirmeyen basit kamerasıyla, kiralık Village dairesinin yüksek odasının penceresinden dışarıya sarkan emekli bir öğretmenin çektiği, tam da kuzeydeki kuleyi yıkıldığı esnada yakalayan bir poz mu satın aldıklarını ancak satış işlemleri tamamlandıktan sonra öğrenebildiler.¹³⁹

Bu tür demokratik ve kolektif hareketler, aslında Amerikan Hükümetinin iyileştirme politikaları çerçevesinde düşünülebilir. Ancak sonuç olarak uygulanan yöntem bir dil bütünlüğü doğurmuş olmasına karşın şiddetin görsel kültürdeki temsilcilerinden biri olan ABD özelinde yeni eleştirilerin ortaya atılmasına neden olmuştur. Bu eleştirilerden en belirginini Amerika'nın kendisini asla bir yıkım ülkesi

¹³⁹ Bkz. (38), Sontag, 27, 28.

olarak göstermeyeceği, her ne olursa olsun güçlü olmak konusunda taviz veremeyeceği üzerinedir. 11 Eylül ve daha sonrasında yaşanacak olan Irak Savaşı da dâhil olmak üzere, Amerika kendi ölümlerini ve yaralılarını göstermeyerek ölümler ve yaralıları ülkesi olmadığına dair bir politika izlemiştir. Barrett “*Fotoğrafı Eleştirmek*” adlı kitabında 11 Eylül saldırılarının ardından fotoğraf çekmeyi doğru bulmayan fotomuhabiri Rankin Widdell ile ilgili bir örnek verir: “... Fotoğraflarını çekmedim; bunu yapmak istemiyordum. Sanırım bu biraz tuhaf bir durumdu. Birçok kişi de olayın fotoğraflarını çekmişti, ama bu benim için korkunç bir durumdu ve bu yüzden olayla ilgili hiç bir şey yapmak istemedim. Bunun aracısı olmak, bir biçimde olayı belgelemek ya da konuya dâhil olmak istememiştım.”¹⁴⁰ Widdell’in duruşunun siyasi ya da etik olduğu hakkında spekülasyonlar yapılabilir, fakat burada belki de dikkat çekilmesi gereken şey davranışının amacından ziyade yaşanan olayı “aracı olunacak şey” olarak tanımlamasıdır. Kısacası Amerika’nın kendi ölümlerini 11 Eylül’ün ardından ve sonrasında da Irak cephesinde sahiplenmeyi kabul etmediğini söyleyebiliriz.

Bugüne dek en riskli bölgelerde görev yapmış ve yapmakta olan haber fotoğrafçıları, tarihçiler ve eleştirmenler tarafından zaman zaman övgülere değer gösterilmiş zaman zaman ise en acımasız eleştirilerle itham edilmişlerdir. Örneğin Linfield haber fotoğrafçıları hedef alarak eleştiride bulunan Barthes için bir tarifte bulunmayarak sadece eleştiri yaptığını söyler. Linfield’e göre Roland Barthes;

Paris’te ‘Shock-Photos’ sergisi hakkında yazarken, ‘bizleri şoke etmesi amaçlanan fotoğrafların çoğunun hiçbir etkisi bulunmadığını’ öne sürmüştür. Bu imgeler, fazlasıyla tamamlanmış, aşırı derecede bitirilmiştir – Barthes’in deyişiyle ‘aşırı kurguludur’. Bu yolla bizleri tepki hürriyetimizden mahrum bırakırlar: Her defasında, yargı hakkımız ellerimizden alınır: birileri bizim yerimize titremiş, bizim yerimize düşünmüş, bizim yerimize yargılamıştır; fotoğrafçı geride bize hiçbir şey bırakmamıştır.¹⁴¹

Keats’e göre ise, “izleyiciler, stres altında veya ölümcül bir tehlike altında fotoğraf çeken fotomuhabirleri için şartlarının ne kadar ağır olduklarını göz önünde

¹⁴⁰ Bkz. (33), Barrett, 234.

¹⁴¹ Bkz. (61), Linfield, 21.

bulundurarak biraz anlayış göstermelidir.”¹⁴² Fotomuhabirlerinin zor konular karşısında fotoğraf çekerek bu fotoğrafların dikkate değer olması için çaba göstermeleri, kariyer hedefleri ile bağlantılı gözükmetedir. Keats haber fotoğrafçılarıyla ilgili bir saha çalışması yaptığı makalesi “*The Moment is Frozen in Time*”da (*An Zamanın İçerisinde Dondurulur*) haber fotoğrafçılarının yaşadıkları travmaya odaklanmış ve bu travmanın etkilerini incelemiştir. Çalışmanın sonucuna göre Keats belirgin saptamalar yapmıştır: Fotoğrafçılar öncelikli olarak bir haber telaşı içerisinde hareket ederler ve görev yaptıkları sahada oldukça büyük bir rekabet söz konusudur, bu nedenle bazı duygu durumlarına kendilerini kaptırmak konusunda yeterli vakitleri ve buna ayıracak enerjileri kalmamaktadır ve sonuç olarak şiddet görüntüleri karşısındaki tutumları ve ifadeleri yine şiddet içerebilmektedir. Buna karşılık şok ve hayret duygusu özellikle olaylarla ilk karşılaşma anında çok belirgin olmasına karşın zaman içerisinde korunma ve savunma duyuları gelişir ve bu durum, olaylar ile birebir duygusal veya fiziksel bağlantı kurmamaya, kaçınmaya neden olabilir.¹⁴³

Ayrıca Keats’in yaptığı çalışmada vurguladığı en önemli noktalardan biri, hiç bir duygusu olmayan birer avcı olarak nitelendirilirken haber fotoğrafçılarının toplumsal ilişkilerinin zayıflaması ve toplumsal olarak kötücül tanıklar olarak itham edilebilmeleridir. Keats’in yaptığı araştırmaya göre zor çalışma koşulları da üzerine eklenince yapılan tüm eleştiriler fotoğrafçılar için büyük üzüntü ve travmalara neden olmaktadır. Bu araştırmada Keats ile haber fotoğrafçıları arasında geçen diyaloglarının bazılarını yer vermek gerekirse örneğin;

- Haberler sürekli karnı doyurulması gereken bir canavar gibidir,
- Kendimi ağır bir sorumluluk altında hissediyorum,
- Bu sanki birinin ruhunu çalmaya benzer,
- Sanki bir insan değilmişim gibi hissettim,
- Bir adrenalin koşusu var,
- Bir hastalık gibi, ön saflarda yer almayı seviyor,
- Kameramı doğrultmak istemedim ve o anda birden insan olduğumu hissettim,
- Kamera tıpkı konforlu, güvenli bir battaniye gibi kavrır beni,
- Bizler kara mizah kullanırız,
- Sanki bir camın ardında dikiliyormuşum gibi,

¹⁴² Bkz. (121), Keats, 251.

¹⁴³ A.g.k., 213-155.

- Görüntüler zihnimin derinliklerindeki bir arşiv kutusunda yerini alacak,
- Tüm bu şeylerin zihninizden sökülüp atılması için kendinize fırsat tanımalısınız... güçleneceksiniz,
- İnsanların söyleyip durdukları şey bir grup akbaba olduğumuzdu,
- Bana pislik diye seslenildi, bizler bu gezegenin pislikleriyiz.¹⁴⁴

Bu ifadeler arasında en dikkat çekici olanı da ‘fotoğraf çekmek’ anlamında kullanılan “fotoğraf atışı yapmak” (*shoot photograph*) ifadesidir ve ateşli silahla atış yapmayı çağrıştıran bu tanımlama günümüzde bir fotoğraf terimi olarak kabul görmektedir. Keats, araştırmasının tanıkları olarak kullandığı, isimlerini saklı tuttuğu haber fotoğrafçıların neler düşündükleri ve yaşadıkları üzerine fikir sahibi olabilmemizi kolaylaştırır.

Keats’ın yaptığı çalışma bağlamında örnek verilebilecek fotoğrafçılardan biri Kevin Carter’dır. Kevin Carter’ın Sudan’da açlıktan ölmek üzere olan küçük bir kız çocuğunu yanındaki akbaba ile birlikte çektiği fotoğrafı, ölüm derecesinde açlık çeken Afrikalı çocukların temsili haline gelen ikonlaşmış bir fotoğraftır.



Fotoğraf 3.9: Kevin Carter, *Vulture and Child* (Akbaba ve çocuk), Sudan, Mart 1993

Bu fotoğraf, farklı niyetlerle birden çok basılmış ve yayınlanmış ve toplumsal düzeyde seferberlik yaratmak amaçlı yardım kampanyalarında kullanılmıştır. Ancak

¹⁴⁴ A.g.k., 240-241.

bu fotoğraf ilk kez yayınlandığında daha farklı bir tartışmaya neden olmuştur. Eleştirmenler, Carter akbabadan çocuğu korumak için bir şey yapmadan onun çok yakına gelmesine nasıl izin verdiğini sorgularlar. Bu fotoğrafı çektikten sonra çocuğa yardım etmiş midir? Carter bu sahneyi çekmeye karar verdiğinde belli ki çocuk ölüme çok yakındır ve ona yardım etmek yerine bu zamanı sadece fotoğraf çekmek için kurgulamıştır. Bu durum, eleştirmenlerin büyük çoğunluğuna göre Carter'ı çocuğa karşı işlenen insanlık suçunun ortağı yapmaktadır.

Carter'ın 29 Temmuz 1994 tarihinde, aldığı Pulitzer Ödülü'nden bir kaç ay sonra 35 yaşında intihar etmesinin ardından, “akbaba ve çocuk” fotoğrafıyla ilgili kurduğu ahlaki bağ tartışılmaya başlar. Amerikalı antropolog Arthur Kleinman ve sinoloji¹⁴⁵ profesörü Joan Kleinman söz konusu durumu şöyle değerlendirirler;

Carter'ın mesleki başarısının insanca davranmak konusundaki başarısızlığının bir sonucu olduğu hakkında ahlâk dersleri vermek kolaydır. Ancak hatırlamamız gerekir ki bu yıl dünyada birçok fotoğrafçı ve gazeteci şiddetli siyasi çatışmalar esnasında öldürüldü... Kevin Carter'ın kariyeri ahlaki bir başarısızlık masalı olduğu kadar bir cesaret ve profesyonellik hikâyesidir. Ayrıca çektiği fotoğraf, siyasal tanıklık oluşturan ve yardımları harekete geçiren bir etkiye sahipti. Kevin Carter gibi foto muhabirleri, sessizliği önlemek için küresel bağlamda insani bir çabaya katkıda bulunurlar. Bu çok önemli bir katkıdır.¹⁴⁶

Başlangıçta yapılan eleştiriler güçsüz kurbana karşılık güçlü profesyonellik ekseninde şekillenmiştir; ancak Carter'ın intiharının ardından ahlaki hesaplaşmayla ilgili başka bir tartışma konusu gündeme gelmiştir. Sonuç olarak, Keats'in de Kleinman'ın da vurguladıkları gibi haber fotoğrafçıların çalışma alanları çok zorludur ve yapılan eleştiriler bu durumun gözardı edilmesine neden olabilir. Bu fotoğraf ve ardından Carter'ın ölümü hakkında yapılan tüm spekülasyonlar öyküsel bir anlatıya ve sonunda da hem fotoğraf hem de Carter modern ikonlara dönüşmüştür. Bu ikisi de ölüm derecesinde acı çekmenin ikonları haline gelmişlerdir.

Avusturyalı düşünür Ludwig Wittgenstein'a göre, “acı içinde olan kişi bu duruma - ya da bu durumun anlamına - kendi içselliği yoluyla bir ayrıcalık elde

¹⁴⁵ Çin tarihi, kültürü, dili ve edebiyatının araştıran bilimsel disiplin.

¹⁴⁶ Arthur and Joan Kleinman, **The Appeal of Experience: The Dismay of Images: Cultural Appropriations of Suffering in Our Times**, 6.

ederek ulaşmaz. Bu anlayış içinde, iç dil imkânı yoktur; acı (istemli veya istemsiz) acıdır...”¹⁴⁷ Wittgenstein’a göre acıya ilişkin özel bir dil yoktur ve durum bu herhangi bir dili evrensel olarak anlaşılabilir yapmaz. Wittgenstein’ın yaklaşımı, bir anlatı biçimi olarak kabul edebileceğimiz fotoğraflar üzerine yansıtıldığında acıyı betimlemelerinin imkânı olmadığı ve evrensel olarak anlaşılmasının mümkün olmadığı sonucu çıkabilir. Wittgenstein’ın aksine İtalyan kuramcı Primo Levi’ye göre görseller aracılığıyla başkalarının acılarını tanıyabilir ve bu acıları yaşayabilecek bireyler olduğumuzun farkına vararak, kendimize ayrıcalıklı durumlarımızın dışında bir noktadan bakabiliriz.

Levi’ye göre, “başkalarının acısına erişmek için acı çeken bireyler olduğumuzu göz önünde bulundurmak bu bağlantılık ilkesi sayesinde başkaları tarafından çekilen acılara erişilebilirliği mümkün kılar. Bir şeyleri keşfetmek ya da evrensel bir ifade biçimi oluşturmak çok gerekli değildir - örneğin sembolik olarak görsellik vasıtasıyla ifade edildiği gibi - acıyı tanımak ve cevap olabilmek önemlidir.”¹⁴⁸ Acının içselleştirilmesinden çok paylaşılmasını öneren Levi için, temsiller gerekli araçlardır. Bizlerin savaş, işkence ve diğer acı üreten faaliyetleri öğrenmemiz için en etkili kaynaklardan biridir fotoğraf. Diğer taraftan fotoğrafların bir temsil olduğunu gözden kaçırmamak konusunda da sürekli uyarılırız. Acının görünürlüğüne dair fotoğrafların yorumlamaya açık olmaları ikonik anlamlandırmalara da zemin hazırlar. Dauphinée’e göre, “acı içindeki vücut politik şiddetle özdeşlik kuran estetik bir nesne olarak, sembolik bir ikon biçiminde üretilir.”¹⁴⁹ Bu noktada medya etiği tartışmalarına bakmak yararlı olacaktır.

Medya aracılığıyla servis edilen fotoğrafların gerisinde çok kalabalık bir ekip çalışır. Fotoğraflar, yayınlanmalarına kadar geçen süreçte birçok karar mekanizmasının sistemli ve koşullu ilkelerine göre düzenlenirler. Bu nedenle etik değerlerin yıkımı söz konusu olduğunda kişisel çıkarları aşan koskoca bir sistemin muhatap alınması gerekebilir. İçinde bulunduğumuz yüzyılda gizli kahramanlar ve

¹⁴⁷ Bkz. (132), Dauphinée, 150.

¹⁴⁸ A.g.k., 151.

¹⁴⁹ A.g.k., 140.

düşmanlardan oluşan yayın organları, haberlerin dağılımına dair kontrolü ellerinde bulundururlar ve bu kontrol genellikle siyasi ve sosyal açıdan gücü elinde bulunduran yapıların tekelindedir diyebiliriz. Amerikan ve İngiliz Dili ve Edebiyatı uzmanı Elaine Scarry'ye göre “başkasının acısı hakkında haber almak şüphe sahibi olmaktır.”¹⁵⁰ Scarry'ye göre acı, tam ve eksiksiz bir fenomendir. Bu nedenle içerisinden alıntı yapıp herhangi bir ifade biçimine aktarıldığında eksikli bir ifade yaratılmış olur. Scarry bu saptamayı özellikle fiziksel acı deneyimi üzerine yapmaktadır. Bu nedenle acının görsel ifadesi acı deneyimini politik bir temsile dönüştürmektedir. Linfield'e göre, “Léopold,¹⁵¹ fotoğraf makinesinin ‘rüşvete bağlayamayacağı bir tanık olduğunu’ farkeder ve şöyle der: Onbinlerce ağız ve onbinlerce gazete bana methiyeler düzerken, bir çocuğun bile cebinde taşıyabileceği o yeniyetme Kodak gelip tek kelime bile etmeksizin hepsini dilsiz bıraktı!”¹⁵²

Ölüm ve acı, geçmişte bu gün olduğundan daha fazla sakınılan, korkulan ve saygı duyulan durumlar gibi gözükmektedir. Tıp biliminin gelişmesi, kritik vakaların ölüm oranlarındaki azalmalar, antidepresan ve ağrı kesicilerin yaygınlaşması gibi faktörler de göz önünde bulundurulduğunda insanın acı ve ölüm ile ilgili gündelik kaygılarının azalma ihtimalini akla getirir. Freud “*Totem ve Tabu*” adlı kitabında savaşlar ve bu savaşların insan yaşamı üzerindeki etkisine dair dikkat çekici saptamalarda bulunur. Geçmişte özellikle “ilkel” kabilelerde savaş sırasında yenilgiye uğrayarak ölen kişiler için savaşın galip gelenlerinin, yas tuttuğuna dikkat çeker. Freud'a göre, “söz konusu kabileler, öldürdükleri düşmanlarının ruhlarından batıl inanç kapsamına giren bir korku duyar; öyle bir korku ki, klasik eski çağın da yabancıları değildir ve büyük İngiliz oyun yazarı, *Macbeth* ve *III. Richard* yapıtlarında bu korkuyu ilgili kişilerin sanrıları (halüsinasyon) kılığında sahnede seyirci karşısına çıkarmıştır.”¹⁵³ Bu bilgi bizi insanların geçmiş yüzyıllarda özellikle savaş etiği konusunda daha adil olabildikleri yorumuna götürebilir. Başkalarının acıları karşısında gösterdikleri bu davranışlar, korku temelli görünse de, önemli olan bu

¹⁵⁰ A.g.k., 141.

¹⁵¹ Belcika Kralı II. Léopold kastedilmektedir.

¹⁵² Bkz. (61), Linfield, 63.

¹⁵³ Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, 65.

korkunun kaynağı olan acı ve ölümün her canlı için geçerli olduğu bilgisini göz ardı etmemektir. Freud’a göre, bu yas süreci içerisinde;

Gerçekleştirilen eylemden duyulan pişmanlık, düşmana değerli bir kişi gözüyle bakılması ve yaşamına son vermenin yol açtığı vicdan rahatsızlığı gibi duyguların da yer aldığını görüyoruz. Bize öyle geliyor ki, henüz bir tanrının herhangi bir yasayı insanlara bildirip, onları bu yasaya uymakla yükümlü kılmasından çok daha önce ilkelerde başkalarını öldürme yasağı bulunmakta ve yasağa aykırı davranışlar cezasız bırakılmamaktaydı.¹⁵⁴

Bu tanımların yapıldığı dönemler ve koşullar ile ilgili olarak, bugünkü adıyla “savaş suçlarından” bahsetmek belki de olası bile değildi.

Buna benzer bir tarihsel sürece, fotoğraflar aracılığıyla da tanık oluruz. Savaşların şiddetini betimleyen fotoğrafların ilk örneklerine baktığımızda, yakın tarihe ve günümüze ait fotoğraflarda gördüklerimizden çok daha farklı bir anlatım diline karşımıza çıkar. Bu durum fotoğrafın ilk yıllarında teknolojinin aktüel görüntüleri kaydetme konusundaki yavaşlığı ile bağdaştırılabilirse de ölümün ve acının şiddetini göstermek konusunda dönemler arasında önemli anlayış farkları vardır.

Bugüne dek bilinen ya da kabul edilen ilk savaş fotoğrafları, İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton tarafından 1855 yılında çekilmişti. Kırım savaşını anlatan belgesel fotoğraflar bugün çekilen savaş fotoğraflarının aksine, savaşın şiddetini yansıtan görüntülerden oluşmuyordu. Savaşın şiddetini göstermek, dönemin ahlak ve etik kurallarına aykırıydı. “*Victoria*” dönemi koşullarında şiddet içeren görüntülerin kullanımına izin verilmiyordu. Sonuç olarak, Fenton’un fotoğrafik anlatım diliyle savaşın yıkıcılığını betimleyen metaforik görüntüler elde edilmişti. “*Ölümün Gölge Vadisi*” isimli fotoğraf zaman içerisinde fotoğrafik bir ikon haline geldi. Günümüzde bu fotoğraf ile karşılaşan izleyiciler, tarihçiler, eleştirmenler ve sanatçıların yorumları, genellikle bu fotoğrafın savaşı en etkili biçimde betimlediği üzerinde birleşmektedir.

¹⁵⁴ A.g.k., 66.



Fotoğraf 3.10: Roger Fenton, *Valley of the Shadow of Death* (Ölümün Gölgesi Vadisi), 1855

Fotoğraf kuramcısı Simber Atay Eskier’e göre Fenton’un bu fotoğrafı: Kırım Savaşının metonimik (düzdeğişmece, bir bütüne parçasıyla gönderim yapmaktır. Mecazı da içinde barındırmasıyla önemlidir) bir ifadesidir. Eskier’e göre Fenton’un fotoğrafı;

Savaş fotoğrafına özgü şimdiki zaman ile manzara fotoğrafına özgü zamansızlığın kesişmesidir. Varlığın içinde yokluğu, yokluğun içinde varlığı algılayan metafizik bilince işaret eden bir göstergedir. Kıyamet sonrası ikonografisi bağlamında şiirsel bir yorumdur. İlk savaş fotoğrafçısının savaş fotoğrafının geleceğini ebediyen tanımladığı bir söylemdir. Bir savaş kültürü ikonudur. Bir fotoğraf tarihi klasiğidir. Klasikleşmiş bir savaş metaforudur. Savaş fotoğrafçısının eleştirel, evrensel ve individualist konumunun ideal bir temsilidir.¹⁵⁵

Eskier, fotoğrafın betimleyici gücüne dikkat çeker ve savaşın şiddetini göstermenin, betimlemenin çok çeşitli yolları olduğunu tartıştığı makalesinde fotoğrafçının konumunu savaşın tek galibi olarak ele alır. Bu fotoğrafın, bugün acının şiddetini gösteren fotoğraflardan farklı olarak acının bilinmezliğini gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu fotografik yaklaşım günümüzde savaşın yıkımını, acının ve ölümün belirsizliğini içinde barındıran başka bir örneği çağrıştırmaktadır. I. Dünya savaşı sonrasında yaşamlarını kaybeden askerler için kültürel bir anma kodu

¹⁵⁵ Simber Atay Eskier, **Roger Fenton’un “Ölümün Gölge Vadisi” ve Postmodern Savaş Muhabirliği**, Fotoritim Arşiv <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier-roger-fentonun-olumun-golgesi-vadisi-postmodern-savas-muhabirligi/>, 2010, 15.

haline dönüşen gelincik figürü, fotografik bir gösterge olarak kabul edilmiş ve tıpkı Fenton'un fotoğrafı gibi ikonik bir anlatım biçimine dönüşmüştür.



Fotoğraf 3.11: *Poppies* (Gelincikler), İngiliz Askeri mezarlığı yakınında büyüyen gelincikler, Eski Batı Cephesi Connaught¹⁵⁶

Fotoğrafın ilk yıllarına ait savaşın şiddetini betimleyen bir diğer örnek de *Antietam Çatışması*¹⁵⁷,na aittir. 19 Eylül 1862 günü, *Antietam Çatışması*'ndan iki gün sonra, yirmi üç binden fazla kişi ölü, yaralı ve kayıptı. ABD topraklarındaki bu kanlı mücadeleden sonra Mathew Brady, katliamı fotoğraflamak için fotoğrafçı Alexander Gardner ve asistanı James Gibson'ı gönderdi. Ekim 1862 yılında Brady, New York'da kendi galerisinde Gardner tarafından çekilen fotoğrafları sergiledi ve *New York Times*'da sergi ile ilgili bir makale yayınladı. Bu sayede Amerikan İç Savaşı ve savaşın şiddeti ilk defa bu kadar yakın hissedildi. Bu fotoğrafların

¹⁵⁶ <http://www.greatwar.co.uk/article/remembrance-poppy.htm>

¹⁵⁷ Antietam Muharebesi (güneyde bilinen adıyla Sharpsburg Muharebesi) 17 Eylül 1862 tarihinde Sharpsburg, Maryland yakınında meydana gelmiş Amerikan İç Savaşı'nın en önemli muharebelerinden birisidir. Muharebe köleliğe izin vermesine rağmen Birleşik Devletler'e bağlı kalan Maryland topraklarında, Antietam Çayı olarak bilinen akarsu çevresinde ve Sharpsburg kasabasının etrafında yapılmıştır. Muharebe Amerika Birleşik Devletleri tarihinin en kanlı günü olmuştur. İki muharip tarafın toplam kayıpları 23,000 dolayında gerçekleşmiştir. (<http://www.cr.nps.gov/hps/abpp/battles/md003.htm>).

birçoğunda savaşın şiddetine gönderme yapan fotografik nesneler savaş alanında ölmüş olan askerlerin bedenleriydi.



Fotoğraf 3.12: Alexander Gardner, *Antietam*, 1862



Fotoğraf 3.13: Timothy O'Sullivan, *Gettysburg Battle* (Gettysburg Çatışması), 1863

Gardner ve fotoğrafçı O'Sullivan'ın savaş alanında ölen askerleri taşıyarak yerlerini değiştirmeleri, belirli bir düzen içerisinde ve fotoğrafların kompozisyon

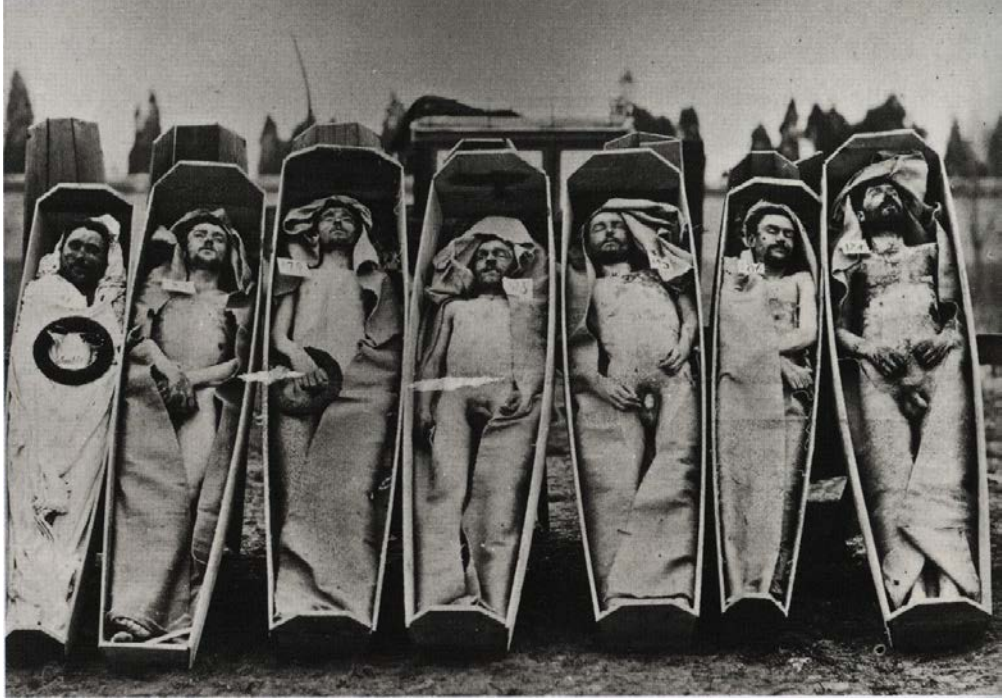
değerlerini vurgulayacak biçimde yerleştirmeleri günümüzde hâlâ etik ve ahlaki değerler açısından ele alınan bir tartışma konusudur. Tarihteki ilk örnekler olarak sayılabilecek ölü asker fotoğraflarının çarpıcılığı dışında bu gibi müdahalelerle fotoğrafların “gerçekliğinin” tartışıldığı bir alanın inşa edildiğini söyleyebiliriz. İlk olmaları ve etik tartışmalarına konu olmaları nedeniyle bu fotoğraflar bugünkü ikonik değerlerini kazanmışlardır. Bugün bu gibi müdahalelere karşı yerleşik çok tepkili bir bakış vardır. Ancak günümüzde fotoğrafçıların ideolojileri fotoğraflarına daha fazla yansımaktadır ve dolayısıyla belgelenen durumlara ait anlamlar izleyiciye taraflı bir bakış açısıyla iletilirler. Böylesi bir müdahale, etik değerlere Gardner ve O’Sullivan’ın yaptığından daha fazla dokunabilir. Bu nedenle Gardner ve O’Sullivan hedef alınarak, fotoğrafa müdahale başlığı altında yapılan eleştirilerin modasının geçmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Fotoğraflarda şiddetin belgelenmesine dair benzer kaygılar çok önemli bir tarihsel olay olan Paris Komünü’nün çöküşü sonrasında çekilen fotoğraflar için de geçerlidir. 18 Mart - 28 Mayıs 1871 tarihleri arasında iktidara gelen ilk sosyalist hükümetti. Hükümet karşıtı Parisliler şehirde kontrolün ellerinde olduğunu ilan ederek Paris Komünü’nü kurdular. Ancak Mayıs ayında yeni birliklerle başkente saldıran eski hükümet yetkilileri ve taraftarları direnişçilerle işbirliği yapan askerleri ve muhafızları çatışmalar sonucu katlettiler. Komün’ün çöküşünü izleyen günlerde binlerce Parisli hapse atıldı ve öldürüldü. Komün üyelerinin yaklaşık 20 bini ise ilk hafta içinde infaz edildi.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Pierre Milza, "La Commune", 405.



Fotoğraf 3.14: Disdéri, Commune members in their coffins
(Tabutları içerisinde komün üyeleri), 1871



Fotoğraf 3.15: Disdéri, Commune members in their coffins
(Tabutları içerisinde komün üyeleri), 1871

1871 yılında Paris Komünü'nün yıkımını tarif eden ve ölenleri tabutları içerisinde gösteren fotoğraflar Disdéri tarafından çekilmiştir. André Adolph Eugène

Disdéri, döneminin en tanınan stüdyo fotoğrafçılarından biridir. “*Carte de Visite*” adını verdiği portre geleneğinin yaratıcısı olan Disdéri, yaşadığı dönem içerisinde Paris’in tanınmış yüzlerinin fotoğraflarını çekmiştir. Ayrıca Disdéri’nin icadı olan 4, 6 ve 8 objektifli fotoğraf makinasıyla çektiği çoklu “*Carte de Visite*” baskıları neredeyse Fransa’nın her yerine ulaşmıştır. Bu felaket sonrasında çekilmiş olan fotoğraflar ise Disdéri’nin bakış açısı ile romantize ettiğini söyleyebiliriz. Disdéri’nin çalışmaları gözden geçirildiğinde, ona özgü olan bu tarzın bu fotoğraflarda da tekrar edildiği görülür. Bugün bu fotoğrafların ikonik değerlerini büyük ölçüde Disdéri’nin şöhretine borçlu olduklarını söylemek mümkündür. Hükümet ile Komün arasında çıkan çatışmalar sonucunda öldürülmüş olan komün üyeleri, hükümetin Disdéri’yi göreve çağırmasıyla fotoğraflanmışlardır. Ancak katledilen Parisliler kendi arzularıyla bir portre fotoğrafları olsun diye Disdéri’nin atölyesine ziyarette bulunan müşterilerden farklı olmasına rağmen Disdéri, bu cansız bedenleri fotoğraflarken stüdyo portre geleneğinin sınırları içerisinde hareket etmiştir. Yani aslında Disdéri, “iliştirilmiş”¹⁵⁹ bir fotoğrafçı olmasına karşın fotoğrafları tamamen kendi bakış estetiğiyle kurgulamıştır. Fotoğrafları çekilen cansız bedenlere dönemin genel geçer stüdyo portre geleneğine göre çeki düzen verilmiştir. Daha önce de değindiğimiz gibi, bu fotoğrafların çekildiği dönemde hem teknik olanakların kısıtlayıcılığı, hem de gerçek görüntülerin yaratabileceği şokun göze alınamaması nedeniyle, fotoğraflar aracılığıyla çatışmaların sıcak seyrine tanık olmak mümkün değildi. Bu nedenlerle o dönemde yaşanan çatışmalar ve savaşa ait fotoğraflarda abartılı kompozisyon düzenlemelerinin olmasını bugün belki de yadırgamamak gerekir.

1900’lerin başlarında I. Dünya Savaşı’nın da patlak vermesiyle fotoğraflarda gösterilen şiddete dair algı da değişmeye başladı. 1919 yapımı üç saat süren epik film “*J’accuse*” (Suçluyorum) Fransız yönetmen Abel Gance’nin uluslararası alanda tanınmasını sağlar. Savaş karşıtı güçlü bir film olan “*J’accuse*”, I. Dünya Savaşı’nın sonlarına doğru çekilmiş gerçek savaş sahnelerini içermektedir. “*J’accuse*” aynı zamanda ilk zombi filmi olarak sinema tarihinde özel bir yere sahiptir. Zombiler,

¹⁵⁹ Amerika’nın Irak Savaşı esnasında görevlendirdikleri gazetecilerle birlikte telaffuz edilmeye başlayan, ardından da fotoğraf terminolojisine yerleşen terimin İngilizcesi *embedded*’dir. Anlamı ise haber muhabirlerinin silahlı çatışmalara katılan askerlere bağlı olarak çalışmasıdır.

özellikle Voodoo inancına göre doğaüstü güçleri olan ve öldükten sonra kötülük yapmak için yeniden canlanan ölümsüz insanlardır. Bu bilgi zombi düşüncesinin çok eski bir inanç sisteminden geldiğini akla getirir. Fakat görsel kültürde sürekli yinelenen bir espri olmasının başka nedenleri daha vardır. Birçok düşünürün zombilerin akla yatkın olup olmadığı üzerine teorileri mevcuttur. Ruh ve fiziksel yapı arasındaki ilişkiyi çözmek adına geliştirilen teorilerde dikkat çekilen en önemli noktalardan biri ise insanı zombilerden ayıran şeyin ruh olduğudur. Zombiler genellikle akılsız, aç, insan eti düşkünü ve bazı durumlarda insan beyni düşkünü olan bozulmaya yüz tutmuş cesetler olarak tasvir edilir. Bu bilgilerden yola çıkarak Gance'nin savaşın gerçek görüntülerini de içeren filminde zombilerin bir metafor olarak kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz.

I. Dünya Savaşı ardında sarsıcı şiddetiyle neredeyse ilk defa büyük ölçekte yıkımlara sahne olmuş bir dünya bırakmıştır. O güne dek bu kadar büyük kayıplar verilebileceği düşüncesi belki de henüz somutluk kazanmamıştı. 28 Temmuz 1914'de başlayan ve 11 Kasım 1918'de sona eren bu küresel savaş, II. Dünya savaşına dek bilinen en büyük savaş olarak tarihteki yerini almıştır.¹⁶⁰

Dünya, I. Dünya savaşı ertesinde adeta ölümlerden oluşan bir yaşam alanı haline dönüşmüştü. Bu bakımdan Gance'in filmindeki zombiler yıkımın laneti olarak hayata dönen insanları tarif etmekteydi diyebiliriz. Gance, savaşı ve insanları akılsızlık, açlık ve şiddete susamışlıkla özdeşleştirerek yani zombi kuramıyla yakınlık kurarak tasvir etmişti. Ayrıca bu büyüklükte bir savaşın ilk defa aktüel görsel kayıtlarının tutulmuş olması nedeniyle yarattığı şok etkisi çok kuvvetliydi. Savaşın fotografik kayıtları ise bugün "iliştirilmiş" olarak tarif edilen resmî fotoğrafçılar tarafından oluşturulmuştu. Fotografik kariyerleri bağlamında ön plana çıkarılmamış ve resmi görevle fotoğraf çekmek için görevlendirilmiş olan bu isimler arasında Ernest Brooks, John Warwick Brooke, David McLennan, Tom Aitken yer

¹⁶⁰ Tüm ülkelerden 65.038.810 askerin katıldığı savaş, arkasında resmi rakamlara göre toplam 8.556.315 ölü, 21.219.452 yaralı ve 7.750.945 kayıp veya esir bırakmıştır. I. Dünya Savaşı ülkeler arasındaki sorunları çözümlememiş, ağır yaptırımlar içeren antlaşmaların sonucu olarak savaş sonrası gelişen aşırı milliyetçilik, yeni oluşan faşizm ve nasyonal sosyalizm gibi ideolojiler II. Dünya Savaşı'na zemin hazırlamıştır. **NTV Tarih dergisi** - Şubat 2009, Sayı 1, Sayfa 21.

alıyordu. Sıcak çatışmalar, yıkıntılar, cephe gerisindeki sefalet, siperler, yaralılar, ölümler ve insanın acısına ve ölümüne dair birçok görüntü ilk defa fotoğraflara yansıyan görüntüler olmuşlardı. Ancak bu görüntülerin kitlelere servis edilme hızı, bugün servis edilen fotoğrafların hızıyla kıyaslanamayacak kadar yavaş olduğu için yayılmaları ve ikonlaşmaları da savaş sonrası zaman dilimi içerisinde gerçekleşmişti. Bu noktada başa dönersek diyebiliriz ki, I. Dünya savaşının şiddetine dair ikon olan görüntüler tıpkı Gance'in filminde olduğu gibi çoğunlukla kurgulanmış belgeseller, sinema eserleri ve sanatsal enstalasyonlar içerisinde kullanıldıkları biçimiyle ikonlaştırılmışlardı.



Fotoğraf 3.16: <http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/collections/photo>
I. Dünya Savaşı Dijital Arşivi



Fotoğraf 3.17: <http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/collections/photo>
I. Dünya Savaşı Dijital Arşivi



Fotoğraf 3.18: <http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/collections/photo>
I. Dünya Savaşı Dijital Arşivi



Fotoğraf 3.19: <http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/collections/photo>
I. Dünya Savaşı Dijital Arşivi

Majdanek, Auschwitz, Oswiecim, Birkenau adlı ölüm kampları Polonya'daydı. *Buchenwald, Dachau, Sachsen-hausen, Bergen-Belsen* toplama kampları ise Almanya sınırları içerisindeydi. 1942 sonbaharından 1944 sonbaharına dek iki yıl boyunca aktif olarak kullanıldılar. SS subay lideri Heinrich Himmler tarafından kapatıldıklarında ise Yahudiler için bir tarih yazılmaya başladı. Alman siyaset bilimci Hannah Arendt, toplama kamplarında inşa edilen gaz odalarının ilk kullanım amacını şu sözlerle tarif eder;

İlk gaz odaları 1939'da, Hitler'in aynı senenin 1 Eylül'ünde verdiği 'tedavisi olmayan hastaların huzur içinde ölmesi sağlanmalıdır' emri üzerine inşa edildi. (Dr. Servatius'un gazla zehirleyerek öldürmenin 'tıbbi bir mesele' olarak ele alınması gerektiği yönündeki hayret verici kanaati de muhtemelen gazla öldürmenin bu 'tıbbî' kökeninden geliyordu)... Auschwitz'de yapılacağı gibi – duş veya banyo havası verilerek gizlendiği kurumlarda, yaklaşık elli bin Alman öldürüldü. Program tam bir fiyaskoydu.¹⁶¹

Hitler'in Yahudilere yaptığı zulüm ve kıyım ile daha çok hatırlanacak olan II. Dünya Savaşı, aslında Yahudi olmayan Alman halkının da başlıca felaketi idi. Kaynaklardan edinilen bilgilere göre komünist Almanlar ve ilk alıştırılmalara kurban

¹⁶¹ Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, Çev. Özge Çelik 116.

verilen zayıf, güçsüz Alman halkından insanların sayısı da azımsanacak gibi değildi. İnsanlar üzerlerinde hiçbir giysi olmadan, büyük kalabalıklar halinde bu iş için özel inşa edilmiş odalara alınıyor ve gaz ile zehirlenerek öldürülüyorlardı. Bu uygulama Hitler'in sağlıklı bir Alman ırkı görmek istediği yönündeki ilk deneyiydi ve insanların yaşam ve ölüm kararının başka bir insanın elinde bulunması bu şekilde mümkün hale gelmeye başlamıştı.



Fotoğraf 3.20: Dr. William L. Shulman, *Bir Ülke Terörü: Almanya, 1933-1939*, New York: Soykırım Kaynakları Merkezi ve Arşivleri

Arendt inşa edilen kamplardaki gaz odalarını şu şekilde anlatır;

Auschwitz ve Chelmno, Majdanek ve Belzek, Treblinka ve Sobibor'daki gazla ölüm merkezleri aslında, huzur içinde ölüm uzmanlarının tabiriyle, 'Huzur Evleri' gibi görünmüş olmalı...büyük bir yanılgıya düşüp kendi 'nesnel ve bilimsel' tavırlarının sıradan insanların görüşlerinden çok daha ileri bir düzeyde olduğunu sanmışlardı... iyi Almanların bu konuda endişelenmelerine gerek yoktu çünkü Führer bütün iyiliğiyle, savaşın mutsuz bir sonla bitmesi halinde bütün Alman halkı için, gazla zehirlenecekleri yumuşak bir ölüm hazırlamıştı.¹⁶²

Savaşın hemen sonrasında Führer ve yakın çevresi tıpkı planladıkları gibi kendilerini zehirleyerek öldürdüler.

¹⁶² A.g.k., 118-119.

Adolf Hitler, II. Dünya Savaşı'nda Yahudi soykırımı konusunda izlediği politikalar nedeniyle bugün sadist olarak adlandırılmaktadır. Sadizm özetle, başkalarını acı içerisinde görmekten elde edilen zevk olarak tanımlanabilir. Sadist kişiler bir şekilde kişilik bozukluklarına maruz kalmış ve bununla birlikte gelişen zalim davranışlar ve sinirlilik halinin etkisi altına girmişlerdir. Sadizm yalnızca bedensel şiddet içerikli olarak algılanmamalıdır. Ayrıca duygusal zulmü, diğer insanları korku içerisinde görmekten çıkar sağlamayı ve bir insanın düşüncelerinin sürekli şiddet uygulamakla meşgul olmasını da sadizm başlığı altına dâhil edebiliriz. Sadist kişiler uyumsuz sosyal davranışlar gösterirler ve üzerlerinde belirgin bir güç elde edebilmek için başkalarını küçük düşürmekten hoşlanırlar. Günümüzde Führer'in sadist olarak tanımlanması yukarıda anılan semptomlardan dolayı sadist kişilik bozukluğu ile özdeşlik kurulması nedeniyledir.

Bugün sadist bir planın parçası olarak nitelenebilecek Yahudi soykırımı en ince ayrıntısına kadar planlanmıştı. Yahudiler kolay teşhis edilebilsinler diye yakalarına sarı bir yıldız amblemi takmaya zorlanmışlardı. Böylece her yeni sevkியatta kolayca toplanıp kamplara gönderilebiliyorlardı. Trenlerle yapılan sevkியat sonunda görece sağlıklı olanlar toplama ve imha merkezlerinde çalıştırılmak üzere seçiliyor, çalışamayacak durumda olanlar ise hemen imha ediliyordu. Uygulanan şiddet insanlara acı çektirmek ve üzerlerinde hâkimiyet kurmak üzere bilinçli bir planın parçasıydı. Fransız sosyolog ve antropolog David Le Breton'a göre, "hiçbir şeyden çekinmeden bir topluma ya da bir insana acı vermek iktidarın tipik bir güç gösterisidir."¹⁶³

Hannah Arendt "*Kötülüğün Sıradanlığı*" adlı kitabında 1960'da yakalanıp 1961'de Kudüs Bölge Mahkemesinde yargılanan Adolf Eichmann'ın yargı sürecini anlatır. Eichmann savaş sırasında Yahudilerin sevkiyatından sorumlu olan kişidir. Arendt incelemesinin sonunda Eichmann'la ilgili çok önemli bir saptamada bulunur;

Eichmann ne Iago'ydu ne de Macbeth ve III. Richard gibi bir 'cani' olmasıysa neredeyse imkânsızdı. Terfi etmek için gösterdiği olağanüstü gayreti bir yana

¹⁶³ Bkz. (86), Breton, 187.

bırakırsak, onu harekete geçiren hemen hemen hiç bir şey yoktu. Bu gayret de kendi başına kriminal değildi elbette; bir üstünün yerine geçmek için asla onu öldürmeye kalkmazdı. Eichmann sadece, gündelik dilde söyleyecek olursak, ne yaptığını hiç fark etmemişti... Dönemin baş suçlularından biri haline gelmesine olanak sağlayan – aptallıkla kesinlikle özdeş olmayan bir şeyden – fikirsizlikten başka bir şey değildi.¹⁶⁴

Bugün bir felaket olarak tarihe geçen Yahudi soykırımını, tıpkı Eichmann gibi cahil bırakılmış sıradan kişilerin inançlarını örgütleyerek baştan çıkaran bir yönetimin eseri olarak da düşünmemizi gerektiren başlıca nedenlerden biri budur. Arendt'in saptamaları soykırımın yapıldığı dönemde insanların başka bir biçimde hareket etmeme nedenlerini anlamaya yardımcı olabilir.

II. Dünya Savaşı'nda soykırıma ve Hitler'in politikalarına karşı çıkan Komünist Almanlar yakalandıklarında, Yahudilerle aynı muamelelere maruz kaldılar. Bu nedenle Alman halkının saf bir ırk oluşturulma yönündeki plana uymak mecbur bırakıldıklarını söyleyebiliriz. Sonuç olarak, Yahudi soykırımını meşrulaştırmak adına değil, fakat Alman halkının bir anlamda kendini temsil silahlarının elinden alınmasının sonuçları da soykırımın nedenleri arasında düşünülebilir.

Freud ise insanların saldırganlığı ve şiddet eğilimi üzerine düşüncelerini daha farklı ifade eder;

Komünistler kötülükten kurtulma yolunu bulduklarına inanırlar. Onlara göre insan, açıkça iyidir, komşusuna iyi duygular besler ama özel mülkiyet kurumu, doğasını bozmuştur. Malların özel mülkiyeti kimilerinin eline güç verir ve böylelikle de bu kişileri kötü davranmaya iter; mülkiyetten yoksun bırakılanlar kendilerini ezenlere karşı düşmanlık duyarak ayaklanmalıdır. Özel mülkiyet kaldırıldığında, bütün mallar ortak kılınıp bunlardan sağlanan yarara herkes ortak edildiğinde insanlar arasındaki kötü niyet ve düşmanlık ortadan kalkacaktır. Bütün gereksinimler karşılanmış olacağından kimse diğerini düşman olarak görmeyecek, gerekli olan çalışmaya herkes gönüllü olarak katılacaktır. Komünist sistemin ekonomik eleştirisi konusunda söyleyeceğim bir şey yok; özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasının amaca uygun ve yararlı olup olmadığını inceleyecek durumda değilim. Ama sistemin psikolojik öncülünün savunulamayacak bir yanılsama olduğunu görebiliyorum. Özel mülkiyetin ortadan kaldırılması ile insanın saldırganlık eğiliminin bir aracı elinden alınmış olur; şüphesiz güçlü bir araçtır bu, ama en güçlü araç olmadığı kesindir. Saldırganlığın, niyetleri için kötüye kullandığı güç ve etki farklılıkları da değiştirilmemiştir, saldırganlığın özü de. Saldırganlık, mülkiyet ile yaratılmamıştır; mülkiyetin henüz son derece kıt olduğu tarihöncesi devirlerde

¹⁶⁴ Bkz. (161), Arendt, 292.

saldırganlık neredeyse sınırsız olarak hüküm sürmekteydi. Daha mülkiyetin ilk, anal biçiminin henüz terk edilmekte olduğu çocuklukta bile saldırganlık kendini gösterir ve belki de anne ile erkek çocuk arasındaki ilişki dışında, insanlar arasındaki hemen tüm şefkat ve sevgi ilişkilerinin temelinde saldırganlık bulunur. Maddî nesneler üzerindeki kişisel hak ortadan kaldırılabilir, diğer açılardan eşit kılınmış insanlar arasında en güçlü kıskançlık ve en şiddetli düşmanlık kaynağı olarak cinsel ilişki ayrıcalığı varlığını sürdürecektir. Cinsel yaşamın tümüyle serbest hale getirilmesi, yani uygarlığın tohumu olan ailenin ortadan kaldırılması ile ayrıcalığın da yok edilmesi durumunda, uygarlığın gelişiminin nerelere varacağını önceden kestirmek kolay değildir; ancak, insanın doğasının yok edilemez özelliğinin burada da uygarlığın peşini bırakmayacağını tahmin edebiliriz.¹⁶⁵

Freud açıkça saldırganlık eğiliminin insanın doğasında olduğu ve uygun zaman ve ortam bulduğunda bu eğilimi eyleme dökmekte tereddüt etmeyeceği konusunda ısrarcıdır. Freud saf iyiliğe inanmaz ve kötülüğün verdiği tatmin Freud için hiç bir uygarlık bilinciyle karşılaştırılamayacak kadar büyüktür. Freud’a göre uygarlığın önündeki en büyük engel böyle açıklanabilir: “Uygarlık, kendisine karşı duran saldırganlığa ket vurmak, onu zararsız kılmak, belki de ortadan kaldırmak için hangi araçları kullanır?”¹⁶⁶ Bu soruyu suçluluk duygusu olarak yanıtlar, ona göre suçluluk duygusu insanın kendisiyle çatışma süreci içerisindeki gerginliği tarif etmektedir. Saldırganlığına yenik düşmüş olan insan kendisini cezalandırma biçimi olarak suçluluk duygusu inşa eder. Suçluluk duygusu Freud’a göre saldırganlığa ket vurmak için icat edilmiştir ve uygar insan için suçluluk duygusu saldırganlığının üstesinden gelebilmesinin bir yoludur. Hollandalı antropolog Cornelia Brink’e göre, “Almanlara ilk kez 1945 yılında kampların fotoğrafları gösterildiği zaman, kendilerini suçlular arasında görmeleri neredeyse imkânsızdı. Yapılanların aniden farkına varmışlardı sanki. Bununla başa çıkmak çok fazlaydı. Basmakalıp cevapları şu oldu: Biz bu fotoğraflarda kendimizi tanıyamıyoruz.”¹⁶⁷ Arendt’de “... dikkatinizi Sodom ve Gomora hikâyesine çekmek isterim... insanlar yapmadıkları ama onların adına yapılan – katılmadıkları ve yarar sağlamadıkları – şeyler nedeniyle suçlu sayılır veya suçlu hissederler”¹⁶⁸ tespitiyle bu düşüncüyü destekler.

¹⁶⁵ Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, 70-71.

¹⁶⁶ *A.g.k.*, 80.

¹⁶⁷ Cornelia Brink, *Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps*, 147.

¹⁶⁸ Bkz. (161), Arendt, 283.

Yahudi soykırımı ardında çok kapsamlı bir görüntü arşivi bırakmıştır. Bu arşivlere bakarken dikkatimizi çekebilecek en belirgin şeylerden biri görev bilincidir. Soykırımı tasvir eden fotoğrafların çoğunda insanlara yapılan işkence ve öldürme eylemlerinden fazlası mevcuttur. Sistemli ve düzenli bir planın izlerini ayrıntılarda kolaylıkla seçebiliriz. Sevkiyat ve toplama çalışmaları, toplama ve ölüm kamplarının büyüklüğü ve çalışma sistemi, toplu mezarlarda bile askeri düzen sırasının gözetilmesi tesadüfe yer vermeyecek bir sistemin kurgulanmış olduğu bilgisini verir.



Fotoğraf 3.21: Jürgen Stroop'ın raporundan Heinrich Himmler için, *Warsaw Ghetto* (Varşova Gettosu), 1943



Fotoğraf 3.22: *Before the Auschwitz* (Auschwitz Öncesi), Fransız polisi Eyfel Kulesi yakınlarında 13,000 Yahudiyi Auschwitz ölüm kampına sevk edilmeden önce son kez sorguya çekiyor, Temmuz 1942



Fotoğraf 3.23: *Warsaw Ghetto* (Varşova Gettosu), 1943, (AFP/Getty Images)



Fotoğraf 3.24: *Drancy Intern Camp (Drancy enterne kampı)*, Fransa Temmuz 1942. (AFP/Getty Images)

XX. yy. Yahudi soykırımının dehşetini içeren, bize yıkımın tanıdık olmayan yüzünü gösteren ve öğreten yüzyıldı. İnsan hakları kuramcısı Michael Ignatieff'a göre, "insan hakları fikrini yeniden inşa etmeyi amaçlayan Evrensel Beyanname, bu hakların doğal insan yetileri arasında hiçbir temeli olmadığına ortaya çıktığı bir anda öne sürülmüştür."¹⁶⁹

Yahudi soykırımının şiddeti, insan hakları üzerine yeniden düşünülebilmeyi sağlar. II. Dünya Savaşı sırasında aile, ulus, yerleşim, meslek gibi yapıların sosyal etkileşimlerle sürdürülebildiği, insanı hayvandan ayıran temel "medeni" yapı sürdürülemedi. Bu yapılar iletişim yollarının ortadan kaldırıldığı yaptırımlarla sarsıldığında medeni düzenden geriye neredeyse hiçbir şey kalmıyordu. Evsiz ve vatansız bırakılmış insanların medeni yapı bir yana bulundukları kara parçaları üzerinde ayakta kalma becerileri bile ellerinden alınmıştı. Yahudilerin karşı karşıya kaldıkları yaptırımlar ve II. Dünya Savaşının şiddeti, katliamların dehşetinden soyutlandığında bile insanların yaşam haklarının ellerinden alınması olarak okunuyordu. Arendt'e göre, "...bu insanlar yurtlarını terk edince yurtsuz; vatanlarını

¹⁶⁹ Bkz. (61), Linfield, 49.

terk edince vatansız; insani haklarından mahrum edilince haksız, bir pislik güruhuna dönüşürler”¹⁷⁰

Yahudi soykırımı ile ilgili fotoğraflar, insan haklarını düşündürmek adına yardımcı olabilirler. Şiddet görüntüleri, gelinen son noktayı gösterirler ve bu son noktadan hareketle temel insanlık ilkelerini sorgulayabiliriz. Linfield insanlık haklarına fotoğraflar aracılığıyla nasıl dikkat çekilebileceği ile ilgili şu yorumda bulunur;

İnsan haklarını fotoğraflamak oldukça güç bir iştir: neye benzeyebilir ki? Aslında haklar hiçbir şeye benzemez. O halde insan haklarına sahip biri neye benzer? Bir insana benzer hepsi bu. Ancak fotoğrafçıların yapabileceği ve oldukça iyi biçimde de yaptığı, böyle haklara sahip olmayan insanları ve bu hakların yokluğunun insana yaptıklarını göstermektir. Böylece bizlere haklarının mücadelesini veren insanların gerek galip, gerekse mağlup olarak neye benzediklerini gösterirler.¹⁷¹

1941 yılında, tüm hakları ellerinden alınan, açlık ve tifo virüsüyle mücadeleye mahkum edilen Yahudileri Varşova varoşunda fotoğraflayan Polonyalı fotoğrafçı Heinrich Jöst’ün fotoğraflarında insan haklarını hiçe sayan uygulamaların izlerine rastlarız. Alman toplumbilimci ve felsefeci Theodor W. Adorno ise bu fotoğrafların gösterilmesine karşı çıkarak şunları söyler;

Kurbanlar onları harcayan dünya tarafından yutulmak için fırlatıp atılan sanat yapıtlarına dönüştürülmüştür. Tüfek dipçikleriyle dövülenlerin bedensel acısının çıplaklığını gösteren o sözde sanatsal betimleme, uzak da olsa, bir haz verme olanağı barındırır. Akıl almayacak olan, dehşeti yitirerek başka bir şeye dönüşür. Yalnızca böyle bile kurbanlara bir haksızlıkta bulunulur; yine de kurbanlardan kaçan hiç bir sanat adalet taleplerine karşı ayakta kalmamıştır. Çaresizliğin sesi bile, iğrenç bir onamaya takdirde bulunur.¹⁷²

¹⁷⁰ A.g.k., 51.

¹⁷¹ A.g.k., 51.

¹⁷² A.g.k., 58.



Fotoğraf 3.25: Heinrich Jöst, *Warsaw Ghetto*
(Varşova Gettosu), Polonya, 09/19/1941



Fotoğraf 3.26: Heinrich Jöst, *Warsaw Ghetto*
(Varşova Gettosu), Polonya, 09/19/1941

Adorno ve onun gibi düşünen eleştirmenlerin aksine Linfield, oldukça farklı ve olumlayıcı bir önerme sunar. Yok edilmesi ve böylece hiç varolmamış gibi unutulması gereken bir ırkın kaydedilen görüntüleri sayesinde Linfield “katledilen milyonları geri getiremesek de, Hitler’in bir nevi kozmik unutuş planını mağlup edebiliriz”¹⁷³ der. Susan Sontag içinse, “bir halkın çektiği acıları ve katliamlara kurban gitmesini gösteren fotoğraflar, ölümden, bozguna uğramaktan ve şehit düşmekten daha çok şey hatırlatırlar bize. Mucizevi bir durum olan hayatta kalmayı akla getirirler mesela.”¹⁷⁴ Bu nedenle fotoğraflarda gösterilen acı ve yıkımların estetik ölçütler doğrultusunda eleştirilmesinin dışında hatırlatıcı bir belleğin oluşmasına katkıda bulunduklarına da dikkat çekilmelidir.

Le Breton’a göre, “yanık yarasının ne olduğunu anlamak için yanmak gerekir. Ama gene yanan başka birisinin acısının derecesini anlayabilme olanağı yoktur.”¹⁷⁵ Fransız cerrah René Leriche’e göre ise “katlanılması kolay tek bir acı vardır, başkalarının acısı.”¹⁷⁶ Bu saptamalar başkalarının acısını görüntüler ve betimlemeler aracılığıyla birebir yaşayamayacağımız düşüncesini en iyi şekilde ifade ederler. Ancak Yahudi soykırımını gösteren fotoğrafların bugün ikon olma nedenleri bu acıları izleyicilere birebir aktarıp aktarmadıkları ve kışkırtıcı estetik öğeleri barındırıp barındırmadıklarından çok yeninin bilgisini ve şokunu yaratmaları üzerinden de okunmalıdır.

¹⁷³ A.g.k., 110.

¹⁷⁴ Bkz. (38), Sontag, 87.

¹⁷⁵ Bkz. (86), Breton, 37.

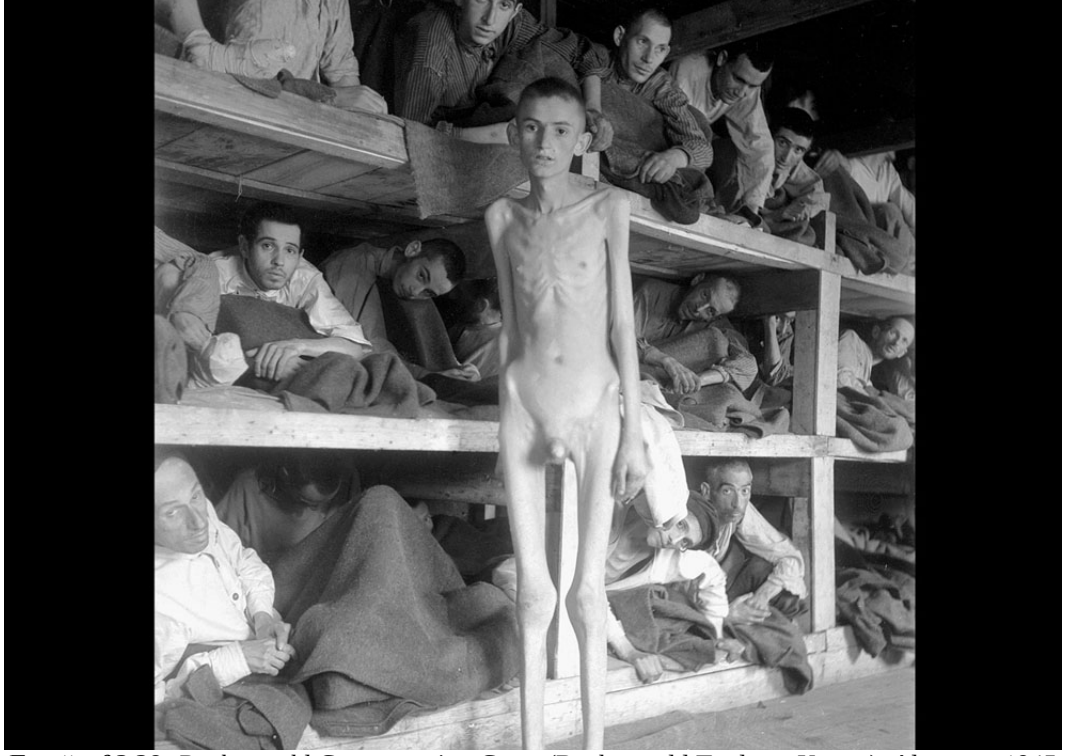
¹⁷⁶ A.g.k., 47.

26 Nisan 1945 yılında Torgau'dan müdahaleye başlayan Amerikan askeri birlikleri, Avrupa'daki ateşkesin ilanından bir gün önce Dachau toplama kampının trenyolu tarafında içi ceset dolu vagonlar buldular.



Fotograf 3.27: *Dachau Concentration Camp (Dachau Toplama Kampı), Almanya, 3 Mayıs 1945*

Buchenwald toplama kampında ise ölüme terkedilmiş, hasta ve açlıktan ölmek üzere olan tutsak Yahudiler ile ilk kez temasa geçildi.



Fotoğraf 3.28: *Buchenwald Concentration Camp* (Buchenwald Toplama Kampı), Almanya, 1945

Leipzig'in 70 mil batısında konuşlanmış olan Nordhausen toplama kampında 3000 yere serili ceset ve çok az sayıda hayatta kalmış Yahudi'ye ilk kez Nisan 1945 yılında ulaşıldı.



Fotoğraf 3.29: *Nordhausen Concentration Camp* (Nordhausen Toplama Kampı), Almanya, 17 Nisan 1945

1945 yılının Nisan ayında Alman SS Subayları Belsen toplama kampında yüzlercesi açlıktan ve hastalıktan ölmüş olan binlerce kurbanın cesedini kamyonlarla taşıyıp toplu mezarlara atarken İngiliz silahlı birlikleri başlarında nöbet tuttular.



Fotoğraf 3.30: Belsen Concentration Camp (Belsen toplama kampı), Almanya, 28 Nisan 1945

Bu fotoğrafların büyük çoğunluğu özgürleşme sonrasında fotoğraflanabildi. 1945 yılında sona erdirilen II. Dünya Savaşı'nın ardında bıraktığı fotoğrafların birçoğu savaşın son anlarına dek süregelen ve henüz sıcaklığını koruyan yıkımları göstermektedir. Bugün II. Dünya Savaşına ait kolektif bir hafıza oluşmuşsa fotoğraflar bu hafızanın oluşturulmasında çok önemli rol oynamıştır. Belki de bu nedenle bu görüntüler şiddetin ikonları olarak okunurlar. Tarihçi Alman Robert Absug'a göre "kamplarının kalıntıları - dikenli tel, giriş kapısı, gözlem kuleleri, kışla, krematoryum bacaları - ve görüntüler ki bunlar sadece şimdiye kadar bilinmeyen ve düşünülemez yeni birer sembol değil; aynı zamanda bizim çağdaş vahşetimizin

yapılarıydılar.”¹⁷⁷ Günümüze dek dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan çatışmalara ve savaşlara, toplumsal ya da kişisel düzeyde farklı dehşet ve acı hikâyelerine, zorlu yaşam koşullarına fotoğraflar aracılığıyla tanık olduk. Fakat gördüklerimiz karşısında neler hissedebileceğimizi ilk olarak II. Dünya Savaşı soykırım fotoğraflarıyla öğrendik diyebiliriz. Bu anlamda soykırım fotoğraflarının ikon olduklarını söyleyebiliriz. Brink bu fotoğrafların ikon statüsüne taşınmasına itiraz eder;

Nazi toplama kamplarının fotoğrafları ikon olmuştur fakat bu terim günümüzde onları ikon yapan faktörler hakkında net fikirlere sahip olmadan ve tüm popüler fotoğraflar için geçerli olduğu gibi kullanılmaktadır... Kült, ritüel, sembol veya simge gibi dinî göndermelere açık terimler bugün kültürel çalışmalar alanında en moda terimlerdir ve ben tereddüt etmeden bu moda katılmak istemiyorum. Benim niyetim dinî örneklerde olduğu gibi konuyu yüceltmek değildir. Bu fotoğraflar ikon değildir, fakat öyle kabul edilmektedir.¹⁷⁸

Brink’e göre günümüzde tarihi önemleri vurgulanarak yaygınlaştırılan fotoğraflara genellikle ikon adı verilmektedir. Oysa fotoğraflar ikonların aksine gösterdikleri dışında bir şeyi ima etmezler. Sembolik olabilirler fakat semboller de gerçek görüntüler oldukları için öncelikle fotoğrafın nesneleridirler. Brink fotoğrafları yorumlayanların fotoğrafın anlamına müdahale ettiğini söyler. Olayların ve şeylerin fotoğrafları yorumcular tarafından çözümlenirken aynı zamanda çoklu referans noktaları da inşa edilir. Brink’e göre “onlar, milyonların umutları ve korkularına yoğunlaşarak tarihin derin anlam içeren anları ile bir anlık ve zahmetsiz bir bağlantı kurarlar. Onlar, insan ruhunun gücü ile ilgili konuları ya da evrensel yıkım gibi karmaşık olguları özetlemek için yetkin görünürler.”¹⁷⁹ Kısaca fotoğraflar ve ikonların yegane benzerlikleri her ikisinin de gerçekliğin sembolü olmalarıdır. Brink bu konuyla ilgili aşağıdaki örnekleri verir;

Daha sonra sergi, ders kitapları, bilimsel yayınlar ve popüler fotoğraf kitapları yanı sıra broşür ve filmlerde, gazetelerde ve afişlerde sayısız defa, çoğaltıldılar. Steven Spielberg’in yaptığı başarılı film *Schindler’in Listesi*’nin bazı sahneleri fotoğraflar üzerine dayanır ve Art Spiegelman’ın *Maus: Bir Geride Kalanlar Masalı* adlı çizgi romanında toplama kampı fotoğraflarından örnekler bulabilirsiniz. Toplama kampları fotoğraflarının kullanılması düpedüz zorlayıcı

¹⁷⁷ Bkz. (167), Brink, 136.

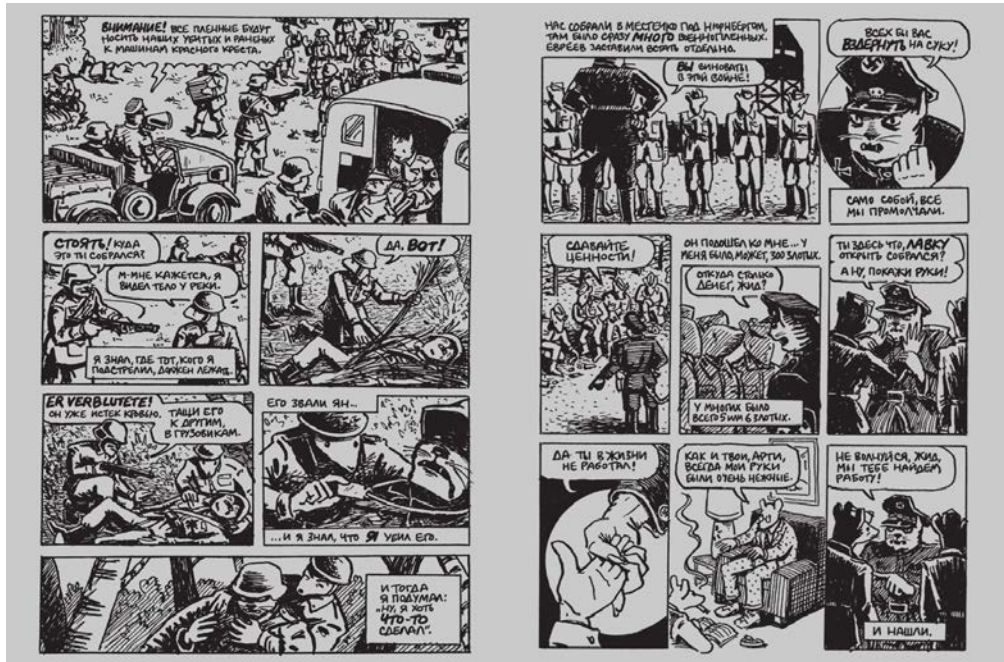
¹⁷⁸ A.g.k., 136.

¹⁷⁹ A.g.k., 138.

görünür: déjà vu'dür. 1945 yılında ilk kez görenler için olduğu gibi, bugün ilk kez gören genç izleyiciler için de bu fotoğraflar birer ikon haline gelmiştir. Onları tanıyan, hatırlayan birileri vardır ve bugün onları tanımak temsiller üzerinden anlaşılabilir demektir. Böylece fotoğrafların gücü hafifletilebilir ve zayıflatılabilir olmuştur.¹⁸⁰



Fotoğraf 3.40: Steven Spielberg *Shindler's List* (Shindler'in Listesi), 1993



Resim 3.2: Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale* (Maus: Hayatta Kalanın Öyküsü), 1991

¹⁸⁰ A.g.k., 142

Günümüzde Yahudi soykırımına ait fotoğrafların kullanılış biçimleri, bu fotoğrafları ikonlaştıran faktörlerden biridir. Şiddetin ikonları olarak farklı biçimlerde yeniden üretilen bu fotoğraflar, fotoğraf tarihçisi Vicky Goldberg'ün fotoğraflar için kullandığı “*seküler ikonlar*”¹⁸¹ terimine karşılık gelmektedir. Ancak bu “*seküler ikonlar*”ın anlamı kullanıldıkları bağlamlara göre değiştirilerek gösterilebilir ve bu nedenle izleyici yeni bağlamı üzerinden bakmaya ve okumaya çalıştığında anlam karmaşaları yaşanabilir. Bu bakımdan fotoğraflarda yer alan semboller kendi bağlamında değerlendirmek daha doğru olur. Dauphinée'e göre ise “...işkence ve diğer vahşet görüntülerinin etik kullanımı konusu her zaman mutlak bir gerilim durumu yaratır. Fotoğraflardaki bedenler bizim bakışımıza maruz kalmaktadır, bakışımızı bu görüntülerin kullanım politikalarına karşıt olarak konumlandırırsak bile bu durum onları sefil, isimsiz ve aşağılanmış olarak görünür kılmaktadır.”¹⁸²

Batıda Yahudi Soykırımı üzerine oluşturulan kamu hafızası, genellikle Auschwitz gibi toplama kamplarından kurtulanların anlattıkları ile şekillenmiştir. Sovyetler Birliği'nde ise Yahudi Soykırımı deneyimi çok yakın bir tarihte gündeme gelmeye başlamıştır. Ayrıca Sovyet Yahudi Soykırımı görüntüleri kanonun içerisine dâhil edilmemiş ve 1991 yılında SSCB'nin yıkılışına dek Sovyet arşivlerine dolayısıyla da fotoğraflara erişim mümkün olmamıştır. Bu durum siyasi ideolojik politikanın açık bir örneğidir. İmha edilen Yahudi sayısı yaklaşık 30 milyonu bulurken bu sayının 2 milyona yakını Sovyet topraklarında öldürülmüş fakat bu rakam 1991 tarihine kadar telaffuz edilmemiştir. Din ve Tarih uzmanı David Shneer'a göre, “SSCB'de Yahudiler 1941-1942'de yani işgalin ilk yıllarında kasabalardan toplanıp öldürülürken, Sovyet fotoğrafçılar Nazilerin bu eylemlerini

¹⁸¹ Goldberg seküler (laik) ikonlar dediği fotoğrafları şöyle tanımlar: Bir ölçüde saygıyla karşılık korkuyu temsil ederler, belki de biraz dehşette içerirler ya da özlem... ve bir devre ait inançların temsili için ayakta tutulurlar. Fotoğraflar kolayca sembolik öneme sahip olabilmelerine karşın sadece sembolik değildir, bir şeyleri sadece üstü kapalı da söylemezler... fotoğraflar için yoğun biçimde nesnesini temsil ettiği söylenebilir. Ancak bu görüntüler sembolik imalarda bulunabilirler ve büyük ölçüde de ulusal ya da uluslararası önemde referans noktaları barındırabilirler. Milyonların korku ve umutlarını yoğunlaştırabilirler ve bir anda çabası bir biçimde tarihin herhangi bir anı ile bağlantı kurabilirler. Çok karmaşık olayları ya da evrensel bir yıkımı insan ruhunun gücüyle özetleyebilirler Vicky Goldberg, **The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives** (New York, 1991), 135.

¹⁸² Bkz. (132), Dauphinée, 145.

fotoğraflamak için en etkili biçimde çalışan insanlar arasındaydı. Sonradan açığa çıkan bu arşivlerde Sovyet gazetelerinin, ayrıntılı bir şekilde Yahudilere karşı yapılan Nazi zulmü görüntülerini de kullanarak, ilk basın haberlerini yaptıkları görülmektedir. Sayfalarının iç kısımlarında çok sınırlı yer veren Amerikan basınının aksine Sovyet basını, savaşın başladığı ilk andan beri geniş ilk sayfa haberleri ile olan biteni duyurmuştur.”¹⁸³

Sovyet Yahudi fotoğrafçılar, çok riskli olan arazileri gezerek fotoğraf çekmişlerdi ve aslında bu fotoğraflarda öldürülen arkadaşlarını, ailelerini yani kişisel trajedilerini göstermişlerdi. Buna karşın Shneer kendileri acı çektikleri halde soykırım konusunu genel bir perspektifle, Sovyetler Birliği’ne karşı Nazi zulmü biçiminde ele aldıklarını belirtir.

Diğer ülkelerde Nazi zulmünü anlatan kişinin bir Afrika kökenli Amerikalı, Latin, Japon, Yahudi, Anglosakson veya bir kadın olup olmamasına göre savaşın öyküsü ve anlamı farklılık gösterebilirken, Sovyet basını çok çeşitli ve kapsamlı öyküler şeklinde hazırladığı haberleri hem Rusça hem de İbrani dilinde ve tüm Sovyet etnik grupların okuyabileceği dillerde yayınlamıştı. Rus ve İbrani dillerinde yayınlar üreten Sovyet basını, Nazi zulmünü tartışmak adına daha geniş bir çerçeveden bakmaya çalışmıştı. Rusça yayınlarda habercilerin yazıları ve fotoğraflar genel anlamda Naziler tarafından Sovyet vatandaşlara karşı uygulanan şiddet eylemlerine ilişkindi. Sovyet İbrani gazeteleri ise Yahudilik söylemleri üzerinden Nazi zulmüne karşı çıkıyordu.¹⁸⁴ Shneer’a göre, “Sovyet Yahudi fotoğrafçılar hem Sovyet hem de Yahudi olmanın kesişme noktalarına odaklandılar ve çektikleri fotoğraflar böylece Sovyetler Birliğine karşı açılmış olan savaşın hikâyeleri olarak okunup anonimleştirildi.”¹⁸⁵

¹⁸³ Bkz. (68), Shneer, 30.

¹⁸⁴ A.g.k., 28-52.

¹⁸⁵ A.g.k., 31.



Fotoğraf 3.41: Yevgeny Khaldei, *Untitled* (İsimsiz), USHMM arşivleri, 1941

Sovyet topraklarındaki soykırımı kapsamlı bir şekilde fotoğraflayan Sovyet fotoğrafçı Yevgeny Khaldei'nin fotoğrafında, fotomuhabirler tarafından hazırlanan sokak gazeteleriyle halka haber ulaştırma yöntemlerini görebiliriz. Tüm riskleri göze alarak çalışan gazetecilerin verdikleri hizmetler ve bakış açılarındaki tarafsızlık, soykırımın olduğu dönemde basın kuruluşlarının üstlendikleri misyonu görebilmemiz açısından önemlidir. Sovyetler Birliği'nde sadece Yahudiler öldürülmemiştir. Ayrım gözetmeksizin Ruslar, Tatarlar ve Ukraynalılar'da katledilmişlerdir. Kısacası Nazi birlikleri, birçok şehir ve köyde hiç ayırım yapmadan Sovyet vatandaşları da öldürmüşlerdir. Bu açıdan bakıldığında Hitler'in Yahudi düşmanlığının ve politikalarının sadece Yahudi nüfusunu ortadan kaldırmakla sonuçlanmadığını da söylemek mümkündür. Burada önemli olan, soykırım stratejisi Yahudi halkını yok etmek kaynaklı olmasına rağmen, bu durumu Yahudiler yüzünden başlarına gelmiş bir felaket olarak aktarmak yerine haber yapmak konusunda birleştirici bir tutum izlemiş gibi gözükten Sovyet basınıdır.

İkon olmuş fotoğraflara dair en belirgin örneklerden biri 1942 yılında yayınlanan ve Sovyet fotoğrafçı Dmitrii Beltermants'ın çektiği P. I. Ivanova adlı fotoğraftır. 1942 yılında "Oganek" gazetesine bir seri olarak çekilen bu fotoğraflar

ilk kez yayınlandığında editörler sadece kocasını ceset kalabalığı arasında bulan kadına ve kocasının cansız bedenine odaklanmıştı. Farklı versiyonları çekilmiş olan görüntüler seçilmiş, yeniden çerçevelenmiş ve arka plan etkisi azaltılmıştı. Fotoğraflarda gökyüzü gri ve cansızdı ve ön plana çıkarılan bakış, bir insanın acısının en şiddetli biçimde aktarılmasıydı. 1965'te ise görüntü “Çile” başlığıyla yeniden yayınlandı. Bu baskıda gökyüzünün ton doygunluğu daha fazlaydı ve bu sefer estetik hedefler doğrultusunda yeniden düzenlenen görüntüde konunun şiddeti dramatize edilmiştir. Böylece şiddet daha uzak ama, bir yandan da tehditkâr görünüyordu ve gökyüzünün de etkisiyle yüce bir güç algısı yaratılmış oluyordu. Gökyüzü görüntünün başlıca nesnesiyken kadın da yaşanan bu ilahî çilenin tamamlayıcı figürü olmuştu. Bate “yüce” yi şu şekilde tanımlar;

İngilizlerin “kazaya elverişli yer”leri işaretlemek için kullandıkları otoban kodu olarak ya da bir çeşit “uyarı” temsili olarak adlandırılan şeye benzeyen bir dizi karakteristik özelliğe sahiptir. Güzel manzaralı yerin aksine tehditkar, korku dolu bir eşiğe gönderme yapan kazaya elverişli yer tehlikelidir. Salvador Rosa'nın tablolarını örnek alacak olursak, kırılmış, sarkan ağaçlar ve kayalarla kuşatılmış korkutucu “doğa”, sükunetten hayli uzak bir şey olarak, tam anlamıyla yıkıcı bir güç potansiyeliyle çağrılmaktadır. Salvador Rosa'nın Londra'daki *Ulusal Galerî*'de (*The National Gallery*) yer alan *Wiches at Their Incantations* (1946) adlı tablosu, vahşi ve tehlikeli olarak kodlanan insan figürlerinin doğasına dair bir manzara sunma iddiasındadır. Turner'in yüce anlayışı, dingin ve pitoresk manzaralardan uzak, gazap ve öfke dolu deniz manzaralarıyla tabloda yer etmiştir. Tehdit unsurlarıyla dolu fırtınalı deniz, ufak botlara asılı küçük figürler için kelimenin tam anlamıyla boğucudur. Yüce, seni boğmakla tehdit eden ve korkuya yol açan şeydir fakat seyirci için tehdit hoş görülemeyecek bir seviyededir. Tam anlamıyla yenilmeden, boğulmadan korku deneyiminin sınırlarını ölçmekle, korkuyla baş edebilmek ve onu içermekle ilgili bir şeydir. Bu durum Burke'ün çalışmasında açıkça ifade edilmiştir: Acı ve tehlike fikirlerini uyandırmak için herhangi bir biçimde uydurulan her şey, bir başka deyişle her hangi bir anlamda korkunç olan her şey ya da korkunç nesnelere aşına olan ya da dehşete benzer biçimde işleyen her şey yücenin kaynağı olabilir. Bu durum, zihnimizin, hissetmeye muktedir olduğumuz en güçlü duygunun üreticisi olduğu anlamına gelir.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Bkz. (123), Bate, 143.



Fotoğraf 3.42: Dmitrii Baltermants, *P. I. Ivanova*, Ogonek, Kerch, 1945, (sonuncu fotoğraf basılmış)



Fotoğraf 3.43: Dmitrii Baltermants, *Suffering* (Çile), Ogonek, 1965, ("Asla Unutmayacağız" başlığı ile basılmış)

Bu iki fotoğraf arasındaki fark oldukça açıktır. Ancak belki daha da önemlisi, 1965'deki örneği bize fotografik açıdan daha etkili ve anlatımcı gibi görünse de, travmanın henüz çok sıcak olduğu 1942 yılındaki ilk haliyle arasında yapabileceğimiz karşılaştırmamızın aslında gereksiz olduğudur. 1965'deki örnek bir

anıt gibi ikonlaştırılmıştır; diğer taraftan 1942 yılına ait olan ilk yorum üzerinden yola çıkılarak fotografik açıdan daha ideal olana erişilmesi hedeflenmiştir. Fotoğraf ve ifade ettikleri değiştirilmiştir. İlk yorumu da bir seçimdir, fakat aynı zamanda basıldığı dönem içerisindeki işlevi farklıdır. Bu nedenle 1965'deki düzenlenmiş fotoğraf için daha fazlası ve daha iyisi yorumlarını yapmanın aynı işlevselliğe karşılık gelmeyeceği çok açıktır.

İkonlar inşa edilirken fotoğraf, ilk andaki yorumundan ve anlamından uzak bir noktaya çekilebilir. Sembolik tanımlara açık olan fotoğraf nesneleri her ne kadar gerçek görüntülerden elde edilmiş olsalar da, bir fotoğraf ikonlaştırıldıktan sonra nesnesinin gerçekliğinden ayrılıp tek başına başka bir “gerçekliği” de temsil edebilir. Bate bu durumu İngiliz fotoğrafçı ve kuramcı olan Victor Burgin'dan bir örnekle açıklar;

Victor Burgin, 'gösterişli' fotoğraflarla büyülenmekten bahsettiği bir pasajda Freud tarafından tanımlanan fetişizm vakasını (bir hastasının parlak burnuna yoğunlaşan dış güzelliği – *glanz*) yardıma çağırır. Ve şöyle devam eder: Fotoğrafa bakmak ve fetişistin bakışı arasındaki yapısal benzeşimi gözetlemek, aşırı biçimde bir imgeye kapılan herkesin (klinik olarak) fetişist olduğu anlamına gelmemektedir. Üzerinde durulması gereken şey, fotografik temsilin bilginin fetişizmin karakteristiği olan inançtan ayrılmasının üstesinden geldiğidir. Fetişizmi imgeye ve de fanteziye bağlayan şey, inkarın yapısal yaygınlığıdır.¹⁸⁷

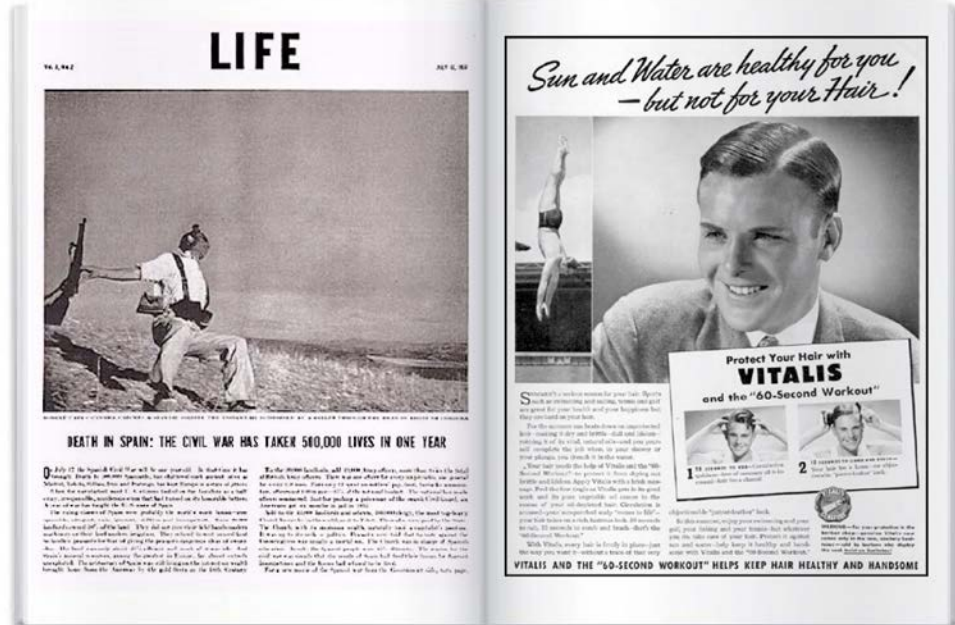
İkonlaşmış fotoğrafların kullanımları ve dağıtımları düzenli olarak bağlamının sorgulanmasına yol açar. İspanya İç Savaşı sırasında Córdoba cephesinde Robert Capa tarafından çekilmiş olan “*Düşen Asker*”, ya da bilinen adıyla “*Ölüm Anı*” fotoğrafını örnek verebiliriz. Bu fotoğraf hem kuramsal ve hem de teknik açıdan en önemli fotoğraflar arasında yer alır. İkonlaşmış olan fotoğraf hakkında gerçekliğine dair çok fazla spekülasyon ve araştırma yapılmıştır. Leonardo da Vinci'nin “*Mona Lisa*” tablosu örneğinde olduğu gibi incelenmemiş hiç bir ayrıntısı kalmamıştır. Bugün kült değeri taşıyan bu fotoğrafa dair en belirgin eleştiriler ise fotoğrafın 1937 yılında *Life* dergisindeki baskısından sonra yapılmıştır. Dergide bu fotoğraf, saç şekillendirici Vitalis markasının reklamı ile karşılıklı basılmıştır. “*Düşen Asker*”in *Life* dergisindeki baskısı, fotoğrafların kült değerinin ciddiyetlerini aşıp popüler

¹⁸⁷ A.g.k.,189.

kültür mantığı ile çoğu durumda anlamı göz ardı edilerek kullanılmalarına ve birer klişe haline dönüştürülmelerine örnek teşkil etmektedir.



Fotoğraf 3.44: Robert Capa, *Death of a Loyalist Militiaman* (Düşen Asker/Ölüm Anı), Córdoba, İspanya, Eylül 1936



Fotoğraf 3.45: Robert Capa, *Death of a Loyalist Militiaman/Vitalis* (Düşen Asker/Ölüm Anı, Vitalis), Life Dergisi, Temmuz 1937

Fotoğrafların söylemedikleri ya da o anda göstermedikleri şeylerin, zaman içerisinde söylenmiş ve gösterilmiş gibi değerlendirilmesi de mümkündür. Bu durum ikonik fotoğrafların temsillerinde sık rastlanan bir anlam inşasıdır diyebiliriz. Bugün “kötülüğün simgesi” olarak görülen Alman fotoğrafçı Alfred Eisensteadt’ın çektiği “*Dr. Goebbels Portresi*” verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Adolf Hitler’in en yakın arkadaşı ve Propaganda Başkanı olarak tanınan Dr. Paul Joseph Goebbels’in 1933 yılında Eisensteadt tarafından çekilen fotoğrafı bugünkü anlamını içermiyordu. Ancak fotoğraf soykırımın görünen dehşetinin ardından basıldığı her yerde soykırım planının Goebbels’in yüz ifadesinden okunduğu bir ikon haline geldi. Linfield’e göre, “söz konusu, yüz ifadeleri olduğunda, nasıl bir somurtma, nasıl bir sırıtış, nasıl bir ters bakış Auschwitz ile sonuçlanacak bir felaketi ifade edebilir? İnsan yüzü o denli geniş bir mecra değildir ve ifade edemeyeceği insan eylemleri vardır. Goebbels’in portresi huzursuzluk verici ve tüyler ürperticidir ancak kendi başına, gaz odalarını yaratacak o delicesine nefreti ortaya koyamaz.”¹⁸⁸

¹⁸⁸ Bkz. (61), Linfield, 214.



Fotoğraf 3.46: Alfred Eisenstadt, *Joseph Goebbels*, Cenevre, Eylül 1933

Goebbels'in yüzündeki "kötülüğü" okumak resimsel tasvirlerde İsa'nın yüzündeki "çileyi" okumak kadar yönlendirici olabilir. Kutsal Kitap'ta bile İsa'nın dış görünüşüne dair hiç bir betimleme bulunmamaktadır. Bu tip bir çözümleme, klasik ikonografi temelli çözümlemeler içinde değerlendirilebilir. Fotoğrafın icat edildiği günden bu yana fotografik görüntülerin inandırıcılığı ve aktardıkları hisler sorgulanırken, görsel karşılığının olup olmadığı sorgulanmayan "kötülük" gibi bir önerme üzerinde durulmuştur. Bu bakımdan fotografik görüntülere dair inandırıcılık arayışına karşın bir yüz ifadesinin tüm bu arayışları karşılayan bir olgu olarak betimlenmesi tezat oluşturabilir. Fotoğraflar adına bu gibi bulgular ve ikonografik okumalar klasik ikonografik betimlemelerden öğrenmiş ve içselleştirdiğimiz simgeselliğin de bir anlamda onaylanmasıdır.

3.2 Öykülere Adanmış Fotoğraflar

Bir önceki bölümde örneklerle fotoğraflar üzerinden üretilen anlamların üzerinde duruldu. Bu bölümde ise fotografik öyküler anlatan fotoğrafçılar açısından fotoğrafın anlamını sorgulamak yararlı olacaktır. Finlandiyalı sosyolog Frank Möller’e göre, “her fotoğraf kendi anlamını içerisinde taşır”¹⁸⁹ ve Möller anlamı bilinçli müdahalelerle güçlendirilmiş olan fotoğrafların yaratıcılarına çok iş düştüğünü savunur. Daha önce ele aldığımız şekliyle fotoğrafçıları yönlendiren öyküler olduğu gibi, öykülere adanmış fotoğrafçılar ve fotoğraflar da vardır. Gazete ve dergilere, basına ve sosyal medyaya sıcak haber yetiştirme telaşında olmayan belge fotoğrafçılarına “öykü anlatıcıları”, çektikleri fotoğraflara ise “öykülere adanmış fotoğraflar” diyebiliriz. Ortaya çıkan görüntüler, yaratıcılıklarını, teknik ve estetik becerilerini fotoğrafların anlamını inşa etmek üzerine yoğunlaştıran “öykü anlatıcılarının” bakış açılarından bağımsız, çektikleri fotoğrafların anlamı ise ifade ettiklerinden kopuk biçimde değerlendirilemez.

Benjamin’e göre, “bir ölüm haberi getiren, kendini pek önemli görür. Kendi duygusu onu – ne kadar dirense de – ölümler aleminden gelen bir elçi kılmaktadır. Çünkü bütün ölümlerin topluluğu o kadar büyüktür ki, sadece ölümün haberini veren bile boyutlarını hissedebilir. ‘*Ad plures ire*’ (daha değerlilerin yanına gitmek) demiştir Latince konuşanlar ölüme.”¹⁹⁰

Belgesel fotoğrafçılar, özellikle dünya yaşanmaz bir hale geldiğinde hep oradadır. Oradaki herhangi biri gibi anlamaya çalışmak fakat herhangi birinden daha etkili bir biçimde anlatmaya çalışmak için çaba gösteren öykü anlatıcılarıdır. Benjamin’in örneklediği gibi boyutlarının büyüklüğünü hissettikleri sınırlarda dolaşan bir elçi gibi, orada acı ve ölümden daha fazla şey yaşandığını göstermek isterler. Amerikalı fotoğrafçı ve kuramcı Ken Light’a göre ise, “kendi acıları, kendi belleklerinde kazılı kalan acılar, onları başkalarının acılarını aramaya itmiştir.”¹⁹¹

¹⁸⁹ Frank Möller, **Photographic Intervention in Post -9/11 Security Policy**, 188.

¹⁹⁰ Walter Benjamin, **Tek Yön**, 129.

¹⁹¹ Bkz. (66) Light, 19.

Bu nedenle ilk vereceğim örnek, ait olduğu toplumun acılarına tanık olan Çinli fotoğrafçı Li Zhensheng'dir. Li'nin ismi Çin Devrimi'nde çektiği fotoğraflarla ölümsüzleşmiştir. Annesi küçük yaşta ölmüş olan Zhensheng, Çin İç Savaşı sırasında aile bireylerinin çoğunu yitirmişti. Bu bilgiye dayanarak diyebiliriz ki Li, savaşın şiddeti ile çok genç yaşta tanışmıştı. 1966 yılında Çin'deki "*Büyük Proleter Kültür Devrimi*"ni bu devrimin içerisinde yer alan devrimci bir göz olarak belgeledi. Linfield'a göre, "bir devrim, dönüşüm vaatleri ve sefaletle son verme çabaları sırasında yol açtığı acıların ışığında değerlendirilmelidir. Ancak, bir devrimin günahlarına odaklanarak, içinden doğduğu büyük sancıları unutmak oldukça kolaydır. Devrimler güçtür, ancak onlar zaten nazik topraklarda doğmaz; devrimler çarpıcıdır, aynı onlara sebep olan koşullar gibi."¹⁹² Li, hem bir devrimciydi hem de devrimin tanıklığını yapan bir fotoğrafçıydı. Bu açıdan ele alındığında görevle bir yerlere gönderilen savaş muhabirlerinden daha farklı bir bakışa sahipti diyebiliriz. Anlattığı öykü öncelikle kendi öyküsüydü ve tarafsız bir dil beklenemezdi. Ancak devrimin yol açtığı korkunç sahnelerin, devrimci bir algının önüne geçmesi de beklenemezdi. Kısaca denebilir ki Li'nin fotoğraflarındaki acı vurgusu, oldukça belirgin olmasına karşın ayrıntılar üzerinden okunabilecek hikâye kurgusu izleyiciyi konunun ayrıntıları hakkında bilgi edinmeye yönlendirir.

¹⁹² Bkz. (61), Linfield, 129.



Fotoğraf 3.47: Li Zhensheng, *Budha Statue* (Budha Heykeli), Harbin, Jile Tapınağı, 1966

Li'nin fotoğrafları, başlangıçta kendi ideolojisinin de görünür kılındığı fotoğraflardı. Ancak süreç içerisinde ve yine fotoğraflar aracılığıyla, bu kültürel devrimin nasıl rayından çıkıp bir felakete dönüştüğünü göstermek bakımından da ön plana çıktılar. Li, fotoğraflarıyla bu yolculuğu izleyiciye tarif edebilmektedir. Linfield, yine de kişinin kendini devrim ile acıma hissi arasında konumlandırabileceği işe yarar bir yer olup olmadığını sorar. Linfield'in sorduğu bu soruya izleyici açısından cevap vermek oldukça güç gibi görünse de öykü anlatıcısı, yani fotoğrafçı için konusu ile hisleri arasında bir yere konumlanarak fotoğraf çekmesinin çoğu durumda refleks bir davranış olduğunu söylemek mümkündür. Belgesel fotoğrafçılar konuları ile hisleri arasında daracık bir alana konumlanabilirler. Düşünsel ve zaman zaman da fiziksel hareket becerilerinin oldukça sınırlı olduğu bir alandır burası. Konunun etrafında dolaşacak kadar bağımsız hissetmezlerse konuya yeterince açıklık getiremeyebilir, konuya fazlaca kapılırlarsa da politik ve ideolojik sapmalar yaşayabilirler. Belgesel fotoğrafçılar bu anlamda kendilerini bir devrim ile

acıma hissi arasında konumlandırmayı genellikle profesyonel bir yükümlülük olarak görmektedirler. Bu oldukça zor fakat etik değerleri sarsmamak adına edinilen değerli bir beceridir.

Amerikalı fotoğrafçı Jill Freedman'da kendini bu anlamda bir öykü anlatıcısı olarak tanımlamaktadır. Martin Luther King Jr.'ın öldürülmesinin ardından *Yoksullar Yürüyüşü* nün son durağı olan Washington D.C'de kurulan kampların ve yoksulların fotoğraflarını çeken Freedman şunları söyler: "Bizler öykü anlatıcılarıyız, gerçekten. Kendimi bir belgeselci olarak görüyorum çünkü sürekli göstermeye çalışıyorum, tabi ki hep kendi bakış açımdan. Yoksa neyim ki ben, bir makine mi? Dünyada neler olup bittiğini göstermeye çalışıyorum."¹⁹³



Fotoğraf 3.48: Jill Freedman, *Resurrection City* (Diriliş Şehri), 1968

Fotoğraflar aracılığıyla bir konuyu baştan sona detaylandırarak bir öykü kurgusu yaratan fotoğrafçılar arasında çok önemli bir yeri olan Amerikalı fotoğrafçı Mary Ellen Mark'ın 1970'lerden itibaren çektiği belgesel fotoğraflarla ikonlaşan bir ünü vardır. Bugüne dek şehir algısının arka sokak mahallelerde neler olduğuyula birlikte edinilmesi gerektiği konusunda ısrarcı olan Mark'ın fotoğrafları, izleyiciye bu zorlu arka sokak yaşamını tanıtmaktadır. Mark'ın sıklıkla üzerinde durduğu

¹⁹³ Bkz. (66), Light, 86.

konuların başında, uyuşturucu bağımlılığı gelir. Özellikle bu konu üzerinde durmasının nedenlerinden biri de sokaklarda yaşayan insanlar için uyuşturucunun temel ilişki ağlarından biri olması olabilir. Bu açıdan Mark'ın fotoğraflarında uyuşturucu çileyi temsil eden bir sembol niteliğine bürünür. Uyuşturucu bağımlılığını çileli bir durumun giderilmesi olarak tanımlayan Freud bu konuda şunları söyler;

Mutluluk mücadelesinde ve çilenin uzakta tutulmasında keyif verici maddelerin etkileri bir nimet olarak öylesine değer görür ki, hem bireyler hem de halklar bunlara libido ekonomilerinde sarsılmaz bir yer ayırmışlardır. İnsanlar bu maddelere yalnızca doğrudan haz elde etmeyi değil, ayrıca çok istenilen bir şeyi, dış dünyadan bağımsızlaşmayı da borçludurlar. 'Çile giderici'nin yardımıyla her zaman için gerçekliğin baskısından uzaklaşıp daha iyi duymasal koşullar sağlayan kendi dünyalarına kaçabileceklerini bilirler. Keyif verici maddelerin tehlike ve zararlarının tam da bu özelliklerinden kaynaklandığı bilinmektedir.¹⁹⁴



Fotoğraf 3.49: Mary Ellen Mark, *The Sins of The Fathers* (Babaların Günahları), Life, 1995

¹⁹⁴ Bkz. (1965), Freud, 38.



Fotoğraf 3.50: Mary Ellen Mark, *The Sins of The Fathers* (Babaların Günahları), Life, 1995

“*The Sins of The Fathers*” (Babaların Günahları) adlı çalışmasında Mark, “çile giderici” yardımıyla gerçekliğin, dünyanın, yoksulluğun ve yoksunluğun baskısından kaçmaya çalışan bir aileye çevirmiştir bakışını. İlk kez 1987’de bu aileyi fotoğraflamış olan Mark’ın fotoğrafları, kısa zamanda ikon değerine ulaşmıştır. Bu ikonik değer bir sonucu olarak, fotoğraflardaki aileye halktan yardımlar gelmeye başlamış, ancak bu yardımların hepsi seneler içerisinde yine uyuşturucuya harcandığı için şöhrete kavuşmaları bu aile için bir anlamda olumsuz etkiler de doğurmuştur.

Tarih boyunca birçok fotoğrafçı, uyuşturucu bağımlılarını fotoğraflarına konu etmiş ve tek bir konu çerçevesinde kapsamlı biçimde çalışmıştır, fakat Mark’ın yaptığı bundan farklıdır denebilir. Mark, uyuşturucu bağımlılığını fotoğraflarında konu aldığı yaşamların genel geçer durumu gibi yansıtarak bu yaşamlara ilişkin bir bağlantı noktası oluşturmuştur. Onun fotoğraflarında uyuşturucu bağımlılığı, bir hikâyenin sık tekrarlanan figürü gibidir.

Fotoğraf Tarihi içerisinde en dikkat çeken ve en çok eleştirilen kişilerden birinin Brezilyalı fotoğrafçı Sebastião Salgado olduğuna önceki bölümlerde de değinmiştik. Kimsenin görmeye dayanamadığı öyküleri gösterdiği için tüm bu

eleştirilere hedef olduğunu düşünen Salgado, aslında daha çok bu öykülerin anlatım tekniği dolayısıyla eleştirilmiştir.

2000 yılında tamamladığı projesi “*Migrations*” (Göç), sürgün edilen insanların yaşam deneyimleri hakkındadır ve neredeyse tüm dünyada dikkat çekmiştir. Salgado, fotoğraflarının yarattığı şiddetli tepkilere karşılık şu sözleri dile getirir;

Dünyada fotoğraftan korunması gereken hiçbir insan olduğunu düşünmüyorum. Dünyada yaşamakta olan her şey gösterilmelidir. İşte bir belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlev de budur; insana değerinin varlığını göstermek. Çoğunlukla zengin, bazen de yoksul bir ülkede yaşıyor bu. İnsanlar, dünyanın diğer yerlerindeki insanların çok zor bir hayat yaşadıklarını öğrendiklerinde şoka uğruyorlar. Bu insanlar gayet ciddi ve dürüst, çünkü bunu daha önce görme fırsatı bulamamışlar. Onlara bu fotoğrafları gösterip orada yaşananları anlattığınızda, bu problemle bütünleşmiş hale geliyorlar, bu sorun onların hayatlarının bir parçası haline geliyor.¹⁹⁵

Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi eleştirmenlerin ve tarihçilerin ahlâkî ve etik değerler üzerine eleştirileri ile sıradan izleyicilerin tepkileri arasında farklar vardır. Eleştirmenlerin acı ve sefalet yüklü fotoğrafların bir *merhamet yorgunluğuna* yol açabileceği yönünde endişeleri vardır. Ancak Salgado ve daha birçok belgesel öykü anlatan fotoğrafçı, öncelikle betimledikleri konulardan belki de hiç haberi olmayan ve olmayacağı ön görülen izleyicileri hedefler. Buradaki soru ilk anda şu olabilir: *Haberdar olunmaması mümkün müdür ve fotoğraflar eşsiz haber kaynakları olabilirler mi?* Bu soruya cevap olabilecek Yahudi Soykırımını hatırlayabiliriz. Soykırım planı uygulanırken bu plandan çok az kişinin haberi olduğuna ve soykırımın şiddetli boyutlara varmasının nedenlerinden birinin de saklanan görsel belgeler olduğuna değinmiştik. Sonuç olarak bu aslında mümkündür ve evet fotoğraflar gizlilikleri ortaya çıkarabilir. Özellikle de dünyada bu anlamda fotoğrafların gücünden ve açığa çıkarabileceklerinden korkan yapıların varolduğu düşünüldüğünde belki de Salgado’nun bu bağlamda söylemiş oldukları daha anlamlı hale gelir. Diğer taraftan teknik ve estetik mükemmeliyeti açısından eleştirilen ve gösterilmeye çalışılan acıyı baskılayan güzellikte fotoğraflar çektiği iddia edilen Salgado ile ilgili şu soru sorulabilir: *Güzel fotoğraflardan kasıt nedir?*

¹⁹⁵ Bkz. (66), Light, 121.

Fotoğraf makinası teknik ve teknolojik bir araçtır. Fotoğrafçının elindeki bu teknik malzeme onun düşündüklerine ve anlatmak istediklerine aracı olur. Yaratabileceği görsel etkiler ve bu etkilerin limitleri vardır. Fakat konu estetik değerler ve “güzel” üzerinden ele alındığında öncelikle buradaki “güzel” in tanımını yapmak gerekir. Burada amaç “güzel” tanımıyla ilgili uzun bir araştırma metni oluşturarak konudan sapmak değildir fakat bu eleştiriler çok sık yapıldığı için kısaca değinmek gerekebilir ki konusu acı yüklü bir görsel, birilerine “güzel” tanımını yaptırıyorsa bu ancak görselin kullandığı teknik dile, baskı kalitesine, ışık, ton, gölge, poz değerlerine dair bir “güzel” tanımıdır. Fotoğraflar tekniğinden ve materyallerinden soyutlanarak bakılabilen görüntüler değildir. Ayrıca bir şeyleri “güzel ve/ama kötü”, “güzel ve/ama acı”, “güzel ve/ama zararlı” gibi ifadelerle betimlemek diyalektik¹⁹⁶ bir anlatım mantığı içinde düşünülebilir. Bu nedenle “güzel” tek başına ve sürekli olumsuzlanan bir şey olamaz. Salgado’nun kendi fotoğraflarıyla ilgili yorumu ise şöyledir;

Fotoğrafların tarihi bir belge olup olmayacağını tarih belirleyecek. Tarihi önceden anlatamazsınız. Tarihçi olduğumu söylemek biraz zorlama olur. İnsanlar umarım benim fotoğraflarıma bir öyküyü doğru olarak anlattığım için bakıyorlardır. Fotoğraflarımı yaşamakta olduğumuz tarihi bir an’a bağlamaya çalışırım. Bence bu fotoğraflar nihayetinde tarihi an’la bağlantılı olup olmamalarına bağlı olarak ya yaşayacak ya da kaybolacak.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Doğa, toplum ve bilinç bütünlüğünün oluşma yasası...Terimin Yunanca aslı *dialektikos*, soru-karşılık yöntemiyle tartışma anlamına gelen *dialogasthai* sözcüğünden yapılmıştır. Türkçe *eytişmek* de aynı anlamdadır. Antik çağ Yunan felsefesinde *tartışmacılık* anlamında kullanılmaktadır... Eytışimsel bilgi, bilinmesi gereken konunun mümkün olduğu kadar çok ilişkilerini bilmektir. Bu ilişkiler sonsuzdur; bunun içindir ki bilgi hiçbir zaman tam değildir, her zaman *ilişkiseldir*. Örneğin biz güneşi ancak bildiğimiz ilişkileriyle tanımlayabiliriz. Güneş; buzu eritir, insan derisini karartır, yaprakları kızartır, talaşları tutuşturur vb... Oysa bunlara karşı buzu karartmaz, yaprakları eritmez, insan derisini tutuşturmaz vb... Bu demektir ki; güneşin karartıcılık niteliğini bilmemiz için onun karartma niteliğini meydana çıkaracak bir nesneyle ilişkisini bilmemiz gerekir. Evrensel bilgi, bilinmesi gereken konuyu, gelişimsel hareketi içinde ve bütün yanlarıyla bilmek demektir. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, Ocak 1977, 96-97.

¹⁹⁷ A.g.k., 125.



Fotoğraf 3.51: Sebastiao Salgado, *Benako Refugee Camp* (Benako Mülteci Kampı), Tanzania, 1994

Vietnam Savaşı fotoğrafları ile ikonlaşmış olan Amerikalı fotoğrafçı Larry Burrows, savaşın şiddetine belki de ilk kez bu kadar yakın plan tanık olunmasını sağlamıştır. Sontag’a göre Burrows’un fotoğrafları “gerçeğe benzetmeye yeni bir kazanım getiren, yani, şoku devreye sokan”¹⁹⁸ fotoğraflardır. *Life* dergisi kanalıyla savaşın tüm şiddetine tanıklık eden Amerikan halkı için savaşı Burrows’un fotoğraflarındaki gibi solgun renkleriyle görmek, Sontag’ın da belirttiği gibi bir ilktir. Bu bakımdan Burrows, hem izleyiciler hem de eleştirmenlerin tüm dikkatlerini hemen ilk anda üzerine çekmiştir. Ayrıca Burrows’un anlatım dili tüm renkleri birbirine bağlayan bir öykü kurgusu takip ediyor hissi yaratmaktadır. Sonuç olarak, bu fotoğraflar kusursuz bir bütünlüğe sahiptir diyebiliriz. Bu bakımdan Burrows’un fotoğraflarının ikon değeri taşımalarının, fotoğraflar aracılığıyla ilk defa bir savaşın bu kadar açık bir öyküsellik içerisinde anlatılmasından kaynaklı olduğunu söylemek mümkündür.

¹⁹⁸ Bkz. (38), Sontag, 37.



Fotoğraf 3.52: Larry Burrows, *Injured Marine (Yaralı Denizci)*, Vietnam, 28 Ekim 1966

Fotoğraflarında acının şiddetini betimleyen ve ikonlaşmış olan bir diğer fotoğrafçı da Amerikalı James Nachtwey'dir. Ancak Nachtwey'in dili, Burrows'dan ve birçok çağdaşından farklıdır. Örneğin Nachtwey'in "*Unutulmuş Savaş*"taki fotoğraflarına bakarak onun hangi tarafa ait olduğu hakkında neredeyse hiç bilgi edinemeyiz. Linfield'a göre "bu Nachtwey'in eksikliklerinden çok Kongo hakkındadır. Burası yalnızca Nachtwey için değil, sizin ve benim için de, partizan olması zor bir yerdir."¹⁹⁹

On yılı aşkın bir süre devam eden "*Demokratik Kongo Cumhuriyeti Savaşı*"nın ardından insanların yaşamları akut bir sefaletе dönüşmüştü. Sağlık sisteminin çöküşü, Kongolu milislerin devam eden acımasız saldırıları ve cinsel tacizlere maruz kalan insanlar aşırı yoksunluk ve şiddetle bir anlamda birlikte yaşamaya alıştırmışlardı.²⁰⁰ Nachtwey gittikçe kötüye giden bu durumu betimlerken daha az nihilist olabilir miydi? sorusu ise bu noktada bir "öykü anlatıcısı" olarak sıcak haber verme telaşında olmayan bir fotoğrafçıya yöneltilmekteydi.

¹⁹⁹ Bkz. (61), Linfield, 227.

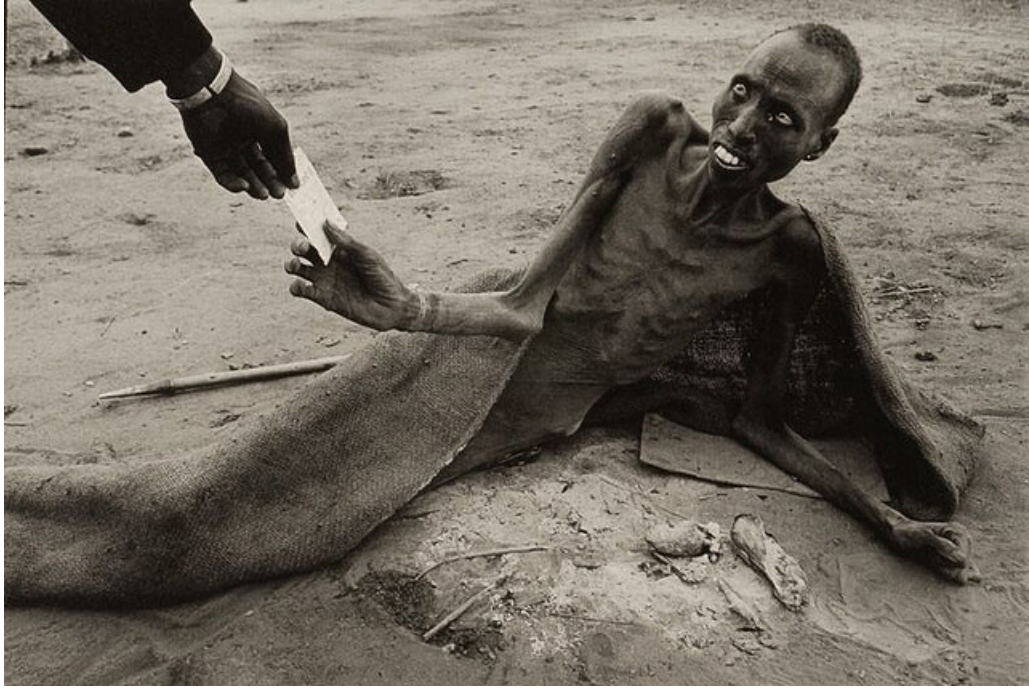
²⁰⁰ A.g.k. 227.



Fotoğraf 3.53: James Nachtwey, *Victim* (Kurban), Congo, 2008

Nachtwey'in fotoğrafları, bu çalışmada daha önce örneklenen "öykü anlatıcıları"na ait fotoğraflardan belirgin farklarla ayrılır. Fotoğraflarında Nachtwey, acı çeken bedenleri nihilist, umutsuz ve ıstırapla yitip giden bir estetik içerisinde betimler ve bu da Nachtwey'i bu güne dek en fazla eleştiri almış olan fotoğrafçı yapar. Fotoğrafları objektif duyarlılıkla izlemekte olan eleştirmenler ve izleyiciler için bile Nachtwey'in fotoğrafları ile karşılaşmak oldukça zordur. Pornografi başlığı altına dâhil edilmelerini aşırı bir yargı olarak gören Linfield'a göre, yine de bu fotoğraflar "...betimledikleri şiddetin din, siyaset veya tarihi bir kurtuluştan neredeyse kopuk olması sebebiyle de yeni bir tür oluşturur."²⁰¹

²⁰¹ A.g.k., 217.



Fotoğraf 3.54: James Nachtwey, *Inferno (Cehennem)*, Somali, 1992

Linfield'in yeni bir tür olarak tanımladığı fotoğraflar, belki de Nachtwey'in yaşanan yıkımlardan ziyade sonrasında telafi edilemeyen, toparlanamayan ve kötüye giden dünyaya ait öyküleri seçip anlatıyor olmasından, yani kısacası çağımızı ve yorgunluğunu gösteren bir tür pesimizim algısı yaratmasından dolayı "vahşi" kelimesini karşılar.

Sonuç olarak Nachtwey gibi acıyı ve şiddeti öznel yorumlarıyla görünür kılan "öykü anlatıcıları" için yapılan eleştirilerin kaynağında, acının estetize edilmesine ve yaşananlara tanık olmak dışında çok az bilgi verilmesine duyulan tepki yatar. Sontag'a göre, "güzelleştirmek, kameranın klasik işlemlerinden birisidir. Çirkinleştirmek, bir şeyi en kötü haliyle göstermek ise daha modern bir işlevdir."²⁰² Nachtwey, yaşananları en kötü haliyle gösterirken fotografik kriterleri ve estetik anlatım dilini ön palana çıkartarak konusunu güzelleştirmektedir. Bu bakış açısına karşı çıkan eleştirmenler ise bu fotografik anlayışın karşısına daha yeni, modern ve ideal bir anlatım biçimi çıkarır. Bu anlatım biçimi, fotografik kuralcılıktan yoksun yani kompozisyon, netlik, ışık ve ton değeri gibi kriterleri dile getirildiği üzere

²⁰² Bkz. (38), Sontag, 81,82.

bilinçli bir seçimle göz ardı eden anlayıştadır. Bu fotoğraflar, amatörler tarafından çekilmese bile amatör bakış açısının göstergelerini taşır. Linfield bu bakış açısını “varoş estetiği” diye tanımlar. Linfield’e göre acı öyküleri barındıran fotoğrafların estetik düzeye çekilebileceğine dair duyulan korku bu duruma neden olur. “Modern belgesel fotoğraf” bakışında ise gelişigüzel çekilmiş fotoğraflar daha gerçekçi ve iyi niyetli gibi gösterilmektedir. İngiliz sanatçı ve kuramcı Victor Burgin’e göre ise fotoğrafların üretiminde mutlaka bir müdahale söz konusudur ve bunu şu sözlerle ifade eder;

...Dünya bir objektif aracılığıyla görüldüğünde abartılır. Görünen alan tek bir düzleme sıkıştırılır, vizör tarafından çeşitli dikdörtgenlere bölünür, bununla birlikte dünya uzak ve durağan bir şekilde deneyimlenir... dünyanın doğallığının kamera önünde görünürdeki açıklığı bir aldatmacadır. Nesneler, fotoğraf makinesinin önünde birer üretim alanı olarak nasıl kullanılıyorsa öyle sunulurlar. Fotoğrafın bu tür anlamları işlemek dışında bir seçeneği olmaz. Bu nedenle anlamın fotografik üretiminde mutlaka üzerinde durulması gereken ‘fotoğraf öncesi’ bir aşama bulunur.²⁰³

Fotoğrafi çeken kişinin önceden yaptığı teknik ve yaklaşıma dair seçimler, fotoğrafın bitmiş haline bakıldığında sıradan seçimler olarak görünmezler ve taraflı, yapıyı bozan, gerçekliğe müdahale eden seçimler olabilecekleri endişesiyle sorguya çekilirler. Bu noktadan sonra o fotoğrafın oluşmasını sağlayan teknik gereklilikler ve fotoğrafçının konuya yaklaşımındaki seçimler, bir anlamda dışlanarak, fotoğrafın anlamına yoğunlaşmak, medyumunu (aracısını) devre dışı bırakıp, fotoğrafı kendi başına bir şey olarak tanımlamaya çalışmak istenebilir. Fotoğraf karşısında bir anlamda büyülenen ya da rahatsızlık duyan izleyici, yorumcu ve eleştirmen zaman zaman fotoğrafın fiziksel malzemesini görmezden gelerek ve fotoğrafçının ideolojik bakışını yöneltmesini eleştirerek, fotoğrafları yalnızlaştırabilir. Bu duruma yön veren temel nedenlerinden biri de, fotoğrafın zaten orada olduğuna, hayatın içinden her an çıkabileceğine, zaten görüntüler evreni içerisinde yaşanıldığına ve görüntülerin tanınır olduğuna duyulan güven duygusu olabilir.

Fotoğrafların tamamen yalan söylediğini, gerçeği referans almadıklarını söylemek görüntünün “şimdi ve buradalığı” durumuna karşı gelmek olacaksa da artık

²⁰³ Victor Burgin, **Fotoğrafi Düşünmek**, İstanbul, Espas Sanat Kuram Yayınları, 2013, 58.

izleyici olarak belki de emin olunan fotoğrafların tarafsız, doğrudan bir gerçekliğin ispatı olmadıklarıdır. Kısaca ifade edilirse, fotoğraflar üzerinden “gerçeği” tartışırken fotoğrafların kendilerine ait bir “gerçekliği” temsil ettiklerini söyleyebiliriz. Price’a göre, “bir fotoğrafın benzetimsel mi yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak iyi bir çözümleme yolu değildir. Önemli olan fotoğrafın kanıtlayıcı bir gücünün varlığı ve tanıklığının nesneyle değil zamanla ilgili olmasıdır. Görüngübilimsel bakış açısına göre, Fotoğraf’taki özgülleştirme gücü temsil gücünü aşar.”²⁰⁴

Fotoğraflar, haklarında yapılabilecek tüm spekülasyonlar bir tarafa asıl bağı zamanın devinimi ile kurar. Zaman akıp giderken kesintiye uğratılan bu an, fotoğrafçının seçimleriyle/tercihleriyle kesintiye uğratılmıştır. Fotoğrafçının seçimleri, fotoğrafın anlamını değiştirmek adına bilinçli teknik manipülasyonlar yapmak biçiminde olmasa da, yine de fotoğraflar müdahale edilmemiş olmazlar. Dolayısıyla fotoğraflar sadece o anın saf “gerçekliğini” temsil etmezler. Fakat bu saptamalar fotoğrafların yalanın nesneleri olduğu anlamına da gelmez. Sonuç olarak, tüm bu nedenlerle fotografik ve estetik kriterlerin göz ardı edilerek gelişigüzel çekimler yapılması fotoğrafçının “gerçeğe” ve etik anlatım değerlerine yaklaştığının garantisini vermez diyebiliriz.

“Öykü anlatıcıları”, bir öyküyü giriş, gelişme ve sonuç gibi yazınsal bir pratiğe dökmeyi seçen fotoğrafçılardır. Bir topluluğun içine girip genellikle onlardan olayları anlatmaları için izin, zaman ve anlayış talep ederler. Yabancılaşmayı ve içeriden bakmayı pratik etmek isterler. Fakat daha önceki bölümlerde değindiğimiz gibi varlıklarının onaylanması aslında gerçekten içeriden oldukları anlamına gelmemektedir. Tanıklıkları ile bu fotoğrafçılardan davet edildikleri ortamın “gerçeklerini” yansıtmaları beklenir ve bu nedenle her an bir tehlike ile karşı karşıya kalabilirler. Amerikalı fotoğrafçı Donna Ferrato’nun hikâyesi bu duruma örnek bir hikâyedir: “Birbirini çok seviyormuş gibi görünen bu çiftin fotoğraflarını çekiyordum. Bir gece adam karısına saldırdı. Benim orada olmama aldırmadı bile.

²⁰⁴ Bkz. (108), Price, 21.

Bir kadının dövüldüğünü görmek beni tepeden tırnağa şoka uğrattı, bunun fotoğraflarını çektim.”²⁰⁵



Fotoğraf 3.55: Donna Ferrato, *Arrest* (Gözaltı), Minneapolis / USA, 1987

Yukarıdaki satırlarda fotoğraf çekerken başına gelen bir durumu anlatan Ferrato hikâyesini şöyle devam ettirir, “polis arabasında adam, karısına on yıldır hiç şiddet göstermediğini söyledi. Bir terapi programındaymış. Alkolikmiş eskiden. Artık içkiyi bırakmış, fakat bu kez de kadın uyuşturucu kullanmaya ve ailenin tüm birikmiş parasını harcamaya başlamış. Adam tükenmişti. İşin bu tarafı hep gözden kaçırdı.”²⁰⁶ Ferrato örneğinin ardından öykülerin tamamını yalnızca fotoğraflar aracılığıyla anlatamayacağımızı bir kez daha vurgulamak gerekir. Fakat burada önemli olan da fotoğraflarda “gerçeğin” hiç bir soru işareti bırakılmadan açık bir şekilde ifade edilmesi gerektiği değildir. Ferrato’nun ev içi şiddet konusuna yönelmesinin nedeni öncelikli olarak ev içi şiddetin var olduğunu göstermektir. Nedenleri ve sonuçları ise yetkili toplumsal yapılar tarafından tartışılmalıdır. Yaşanan şiddetin ve acının gösterilmesinin ardından fotoğraflar bizleri, yetkili kurumları ve izleyicileri ancak soru sormaya yönlendirebilirler. Fakat özellikle bir

²⁰⁵ Bkz. (66), Light, 142.

²⁰⁶ A.g.k., 143.

kadın olarak Ferrato'nun göstermeye çalıştığı konu en zor konulardan biridir. Ferrato, toplumsal açıdan en temel birimlerden biri olan aile biriminin içine dışarıdan dâhil olarak tüm mahremiyetlerini gözler önüne serme cesaretini göstermiştir. Bu üstesinden gelinmesi oldukça zor bir travmadır ve Ferrato'nun da sözlerinden anlaşılabileceği gibi fotoğrafladığı olayların şiddetine yalnızca tanıklık ediyor olmak bu noktada fotoğrafçı için yeterli görünmeyebilir.

Bugün fotoğrafçılar, kıyıda köşede kalmış toplumsal öyküleri anlatmaya geçmişte olduğundan daha fazla yönelmektedir. Basın fotoğrafçılığı bile tek kare bir fotoğraftan çok olayların öyküsünü betimleyen kurguları tercih etmektedir. Nedeni ise oldukça açıktır. Artık sayısız haber kaynağı mevcuttur ve bu kaynaklar vasıtasıyla bir olay yaşandığında servis edilen fotoğraflar aşağı yukarı aynı fotoğraflardır. Hatta bu çok önemli bir olaysa bu olayı belgeleyen fotomuhabir kalabalığının hareket alanı birer adım farkla değişir, yani fotoğraflar birbirine çok benzer açılardan saptanırlar. Bu nedenle haber kaynakları artık bir olay hakkında bilgi verirken yaratıcı kurgulara ihtiyaç duymaktadır. Bugün her şeyden önce amaç daha inandırıcı olmaktır ve fotoğrafçılar bunun için daha fazla yöntem geliştirmektedir. Light'a göre "Yirminci yüzyıla, fotoğraflan her şeyin doğru olduğuna inanarak başladık ve yüzyılı önümüze konan hiçbir belgeye inanmayarak bitirdik."²⁰⁷ Light, bu ifadesinde fotoğraflarla kurduğumuz ilişki bağlamında çok önemli bir saptama yapmaktadır. XX. yy.'a neden fotoğraflardaki her şeyin doğru olduğuna inanarak başladığımız ve yine neden hiçbirine inanmayarak yüzyılı bitirdiğimizle ilgili ipuçlarını şimdiye kadar ele aldığımız örneklerin çözümlemeleri içerisinde de bulabiliriz. Ancak fotoğraf ve bellek ilişkisini irdeleyeceğimiz bir sonraki bölümde de bu saptamayı daha derinlikli ele alabilmek mümkün olacaktır.

²⁰⁷ A.g.k., 192.

4. FOTOĞRAFTA ACININ TASVİRİ VE BELLEK İLİŞKİSİ

Bu bölümde hafıza – fotoğraf ilişkisi kuramsal olarak ve söz konusu ilişkinin kurulmasına yardımcı olduğu düşünülen fotoğrafların ikon değerleri incelenerek tartışılacaktır. Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin’e göre, fotoğraf daha çok hafıza gibidir ve hisler bildiğimiz ama kaybettiğimiz şeylerin fotoğraflarında en güçlü şekilde bir araya gelirler. Tıpkı çocukluğun ve kaybettiğimiz ya da ölen yakınlarımızın fotoğrafları gibi. Fotoğraf *an* olarak (bu sözcük kendi içinde an ve anı olarak cinaslıdır) sevdiğimiz birini, yok olmuş ya da ölmüş biri hatırlamanın hevesidir.²⁰⁸

Fotoğrafın icadından önce hayatın içindeki ayrıntıları olabildiğince çok detaylandırarak anlatan, sözcüklerin betim gücüyle birlikte kişilerin, olayların ve nesnelerin görüntülerine zihinlerde sahip olabilmeyi sağlayan öykü anlatıcıları vardı. Bu bağlamda fotoğrafın icadından sonra insanın gerçek görüntüye, yaşamındaki ayrıntılara açıkça ve çok da zor olmayan bir pratikle sahip olabilmesi belki de en çok bu öykü anlatıcılarını etkiledi. XIX. yy. da tepkisini dile getirenlerden biri de Fransız yazar Honoré de Balzac oldu. Fransız fotoğrafçı Nadar’a göre bu tepki “Daguerreotype korkusu” olarak adlandırıldı. Amerikalı kuramcı Susan Sontag’a göre;

... Her insan doğal halinde iken katmanlar halinde sonsuza dek üst üste konmuş ve son derece ince zarlarla sarılmış olan hayalimsi bir dizi görüntüden yapılmıştır... Özellikle bu türden bir korkuya sahip olmak Balzac’a uygun düşebilir – ‘Balzac’ın Daguerreotype korkusu gerçek miydi, uydurma mı?’ diye sorar Nadar. ‘Gerçekti ...’ – çünkü fotoğraf yöntemi onun bir romancı olarak kullandığı yöntemde var olan en orijinal şeyin bir bakıma elle tutulur hale gelmesidir.²⁰⁹

Balzac hikâye örgüsünü kurgularken yaşam içinde çoğu kez farkına varmadığımız ayrıntılardan yararlanarak bir bütün elde eder. Uzun ve çarpıcı bir dille ifade ettiği bir duygu, tavır ya da nesneler, okuyucunun yolculuğunu görsel bir

²⁰⁸ Walter Benjamin, **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction**, 219.

²⁰⁹ Bkz. (24), Sontag, 176.

serüvene dönüştürür. Aynı örnek Fransız yazar Marcel Proust için de verilebilir. Proust *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanında bir gecelik tren yolculuğunu, tren yol alırken geçilen yolları, duygu ve düşüncelerini sayfalarca anlatırken, betimlediği ayrıntıların kusursuzluğu karşısında okuyucu büyülenebilir; çünkü Proust aslında o an her sahnenin bir fotoğrafını çeker ve o fotoğrafı okuyucu ile kusursuz ayrıntıcı dili aracılığıyla paylaşır. Balzac ve Proust için görünen gerçeklik/görüntünün gerçekliği, sanki insanın yaşamına dair konuların tartışılmasına olanak sunar, yaşamı ve insanı sorgulamak “gerçek” arayışının dinamizmini oluşturmak bu yolla mümkün olur belki de. Bu nedenle de fotoğraf icat edildiği günden sonra, “gerçek” üzerine yapılan fotografik dil betimlemeleri gerçek görüntü karşısında bir ölçüde yetersiz kalabilir. Gözle görülür ve fotoğraf aracılığıyla saptanır, sonrasında elle tutulur hale gelen küçücük bir an bazen yaşamın bütününe betimleyebilir.

Fotoğraflar konuları ne olursa olsun temelde bir tek şey ile ilgilenirler o da yaşamın ta kendisidir. En durağan, dinamizmden yoksun bir nesnenin, bir şeyin fotoğrafında bile yaşamın ipucunu arayan bir dinamizm göze çarpar; aynı zamanda fotoğraf çekmek de bakmak da her şeyin anlamının yeniden üretildiği aktif eylemler olarak yorumlanır. Amerikalı fotoğraf kuramcısı Mary Price’a göre, “fotoğraflamak daha yakından izleyebilmemiz için zamanı yakalamanın bir yoludur.”²¹⁰ Bu düşünce fotoğrafı en saf haliyle kişisel bir deneyim olarak da düşünmeyi mümkün kılar. Zamanın koşullarını ve kendi deneyimlerimizin de mevcut olduğu durumları yaşarken fotoğraf bir kayıt aracı olarak çalışır ve geçip giden zamanın içindeki yaşamsal devinimin kaydını tutar. Bu kayıt bazen birey, bazen de tüm insanlık için öylesine önemli bir anın ele geçirilmiş bir simgesi olabilir ki ancak “gerçek” saptaması ile buluşturulursa kalıcılığı koruma altına alınabilir belki de. Sağlık sistemi ve görsel kültür konularında araştırmalar yürüten Hintli yazar Srivatsan şöyle der;

Günlük, sıradan fotoğrafları işaret etmek, görsel kültürün yayılması bakımından önemlidir ve konumu sadece ikonik fotoğraf diye nitelenenlerin ötesindedir. Sıradan denebilecek fotoğraflar ve görseller farklı medya kanalları aracılığıyla dolaşır, çok büyük bir enerjiyle sosyal yapının içine işler. Çok farklı mesajlar taşıyarak iletişim kurarlar. Meraklı bir ilgileri vardır. Tüm fotografik görseller, farklı gerçekleri kapsayan anlamlarıyla, özel bir mesaj çeşitliliği barındırır. Bu

²¹⁰ Bkz. (108), Price, 233.

ilgi çekme şekli *bilinçli* ya da *bilinçsiz* olarak açıkça birbirinden ayrılamaz...biz genelde bir fotoğrafın gerçekliğe sadık kaldığına inanmak isteriz. Eğer ikonik bir fotoğraf çekmişsek, bu bir örnek ve üstün bir norm olacaktır ve bu ortak fotoğraf ikon kurucu olacaktır: bu realitenin kurucusu, gerçeğin, güzelliğin ve ütopyanın kurucusudur. İkonik fotoğrafla etkileşim kurarız, anlam yükleriz ve deneyimlerimizi şekillendiririz: tüm bunlar ikonların kültürümüz içerisinde yer almasına duyduğumuz gerekliliği karşılar.²¹¹

Fotoğrafların yaşam içerisindeki yeri ve fonksiyonlarını ele alırken sıradan insan yaşamına dair, çoğunlukla gündelik, politik, yaşamsal faktörler üzerine olan fotoğraflardan da bahsetmek anlamlı olacaktır. Sıradan insan yaşamına dair dediğimiz fotoğrafların ikon inşa eden gücü, sanatsal duyarlılıklarla üretilenlere göre zaman zaman çok daha şok edici ve sarsıcıdır. Tabi bu durum, iletişim teknolojilerinin hızla geliştiği günümüzde kendiliğinden olan, etkilere maruz kalmayan bir durum olarak düşünülmemelidir. Önceki bölümlerde detaylı olarak ele aldığımız gibi fotografik ikonların inşa süreçlerine katkısı olan yapılar burada da etkindir. Fotoğraf ekipmanları üretim endüstrisi²¹², gazeteler, dergiler ve haber ağı sistemleri, bilim, spor, reklam, sinema, televizyon ve arşivleme sistemleri, kurum ve kuruluşlar, uydu ve internet sistemleri fotoğrafların dağılımını ve bu dağılımla da büyük kitlelere ulaşan mesajları düzenli bir biçimde servis ederler. Sonuç olarak fotoğrafla karşılaşana kadar geçen sürede, aslında görüntüyü ikonlaştırma süreci de başlamış olur ve bu eylem izleyicilerin olayları çözümlemesi için görüntülerin hazır bir şekilde verilmiş oldukları şeklinde yorumlanır. Bu yöntem sıklıkla kullanılan bir kodlama sistemi gibidir.

Günümüze dek insanın çok fazla acıya tanık olduğu söylenebilir. Fotoğraflar bugüne dek bu tanıklıklara yoldaşlık etmişlerdir. Bugün ise artık fotoğraflar aracılığıyla yaşananları hatırlama ve belleğe kaydetme pratiği üzerinden fotoğrafların,

²¹¹ R. Srivatsan, **Photography and Society: Icon Building in Action**, 771-778.

²¹² Kodak firması fotoğrafın yaygınlaşması bakımından iyi bir örnektir. 1888 yılında George Eastman tarafından ABD’de kurulan şirketin tanıttığı ve ilk elde taşınabilen fotoğraf makinesi olma özelliği ile kullanım kolaylığı sağlayan Kodak marka fotoğraf makinesi ekonomik fiyatlara satışa sunulmasının da bir sonucu olarak neredeyse herkesin sahip olabileceği bir araç oldu. Daha önce çok karmaşık ve zor bir iş olarak görülen fotoğrafçılığın geniş kitlelere yayılmasına ve amatör fotoğrafçılığın doğmasına neden oldu. Bu şekilde kitlelerin kolaylıkla sahip olabileceği fotoğrafların üretimi ve dağılımı yaygınlaştı. Kodak’ın Sloganı ise “You press the button, we do the rest” dı. (Siz düğmeye basın gerisini biz yaparız). Bugün fotoğraf endüstrisi yaptıkları yarışmalar, düzenledikleri eğitimler, sloganlar ve reklam kampanyalarıyla fotoğrafların kitlelere daha etkili bir biçimde servis edilmesi için stratejiler geliştirmeye devam etmektedir.

kolektif bir hafıza inşa edip edemedikleri ve nasıl bir hafıza inşa etmeleri gerektiği üzerine tartışılmaktadır. Burada belki de sorulması gereken soru, kolektif bir hafıza inşa etmelerinin mi yoksa dönemleri içindeki etkilerinin mi önemli olduğudur? Bu soruya verilecek cevaplar, fotoğrafların insan yaşamından geriye kalan sürekliliklerinin gerçekte ne amaca hizmet ettiklerini tanımlamak bakımından anlamlıdır.

4.1 Fotoğrafın Belleğindeki Acı

Fotoğraflar Acının Kolektif Hafızasını İnşa Edebilirler mi?

Fotoğrafın icadı ilk günlerden itibaren yeni bir dil, yeni bir ifade biçimi olarak görüldü. Fotoğraflar acı, keder, mutluluk, zevk gibi duyguları eksiksiz ve doğru bir şekilde aktarabilirler mi diye tartışıldı. Ayrıca fotoğrafların insan hafızası üzerindeki etkilerini konu alan araştırmalar yapılmaya başlandı. Genellikle toplumsal ve kültürel çalışma alanları kapsamında yapılan bu araştırmaların içeriğini oluşturan kayda değer konulardan biri de, fotoğraflarla iletilen acının hafıza üzerindeki etkileriydi. Bu çalışmada özellikle fotoğrafın ikonografik dilinin oluşumu üzerinden yapılacak yorumlar, hafızaya dair yapılan araştırmalara eklenilebilir ve fotoğraf ikonografisinin oluşumuna, büyük ölçüde hafızaya kaydedilen görüntüler katkı sağlar demek mümkün olabilir.

Fotoğrafçı W. Eugene Smith, fotoğrafların toplum hafızasını inşa etmelerinden ziyade çekildikleri dönem ve toplum içerisinde etkiye yol açmaları üzerinde dururken, fotoğrafların gerçekte nasıl bir işlevi olduğunun keşfedilemediğini dile getirir ve kendi sözleriyle şunları ekler: “Fotografik potansiyelin sınırlarını asla bulamadım. Her ufuk, ulaşıldığında uzaktaki başka bir çağrıyı ortaya çıkarır. Her zaman eşikteyim. Fotoğraf, en iyi ihtimalle küçük bir sestir, ancak bazen bir ya da bir grup fotoğraf farkındalık duygumuzu cezbedebilir.”²¹³

²¹³ Bkz. (66), Light, 274.

Fotoğrafların görüldükleri anda yarattıkları etkiyle, üzerinden zaman geçtikten sonra yarattıkları etki arasında da farklar olduğu düşünülebilir. Bu nedenle bazı fotoğraflar görüldükleri ilk anda çok büyük bir etki yaratmış olsalar da tarihsel süreçte silinip gidebilir ya da olayların üzerinden çok zaman geçtikten sonra yeniden gündeme gelerek farklı bir bağlamda etki alanı oluşturabilirler. Amerikalı fotoğraf kuramcısı Fred Ritchin bu konu hakkında şunları söyler: “fotografik süreç, gittikçe artan bir şekilde, örtücünün kapanmasından sonra gerçekleşiyor. Fotoğraf bir ön incelemeye, bir eskize dönüşüyor ve değiştirmeye, tekrar yorumlanmaya olduğu kadar açık hale geliyor.”²¹⁴

1960 yılında Amerika Birleşik Devletleri sahip oldukları savaş makineleri ile düşman askeri birliklerini ve sivilleri etkin bir caydırıcılık planıyla sindirdi. İlk açıklamalar bunun bir "gıda programı" olduğu yönündeydi. *Agent Orange* adlı renkli gaz şeritlerini havadan Vietnam üzerine dağıtmaya başladılar. Yapmaya çalıştıkları şey sık ormanları kendi savaş stratejileri için seyrekleştirmekti ve bu plan çok da etkili olmuştu. Fakat ne yazık ki bu kimyasalın içerisinde dünyanın en zehirli gazlarından biri mevcuttu. Bu olay üç neslin direk yıkımına yol açtı. II. Dünya Savaşı'ndan sonra en unutulmaz yıkımlardan biri sayılan Vietnam Savaşı'nda kullanılan bu öldürücü gazın etkilerini fotoğraflayan Philip Jones Griffiths, bir anlamda *Agent Orange*'ın mirasını fotoğraflamıştı denebilir.

Bu fotoğraflar, dönemi içerisinde ana akım medyada yer almamıştır. Fakat Magnum Fotoğraf Ajansı aracılığıyla görünürlüğü her gün biraz daha artmıştır. Magnum gibi fotoğraf ajanslarının kurulma nedenlerinden birisi de budur. Amaçları hikâyelere ve fotoğrafçılara tanıdıkları öncelik sayesinde ana akım medyanın yaptırımlarından bağımsız olabilmektir. Bu amaçlarının uzantısı ise birer hafıza nesnesine dönüşebilecek olan fotoğrafları, süreç içerisinde doğru bir şekilde konumlandırmak gibi gözükmektedir. Ritchin, Griffiths'in fotoğraflarını şöyle değerlendirir:

²¹⁴ Bkz. (3), Ritchin, 33-34.

Griffiths'in fotoğraflarında uzuvları ve gözleri olmayan ve ağır kafatası bozulmalarına maruz kalmış çocuklar var. Agent Orange'ın etkilerine maruz kalmışlara adanan izbe bir müzede kavanozlar içinde saklanan, korkunç derecede deforme şekilde ölü doğmuş bebeklerin fotoğrafları, hayal edilebilecek en dehşet verici şeylerden bir tanesi. Çalışmaları saldırgan yöntemlerin korkularını temsil ediyor. Bu ikaz edici, inanılır, ulaşılabilir ve korkunç fotoğraflar vatandaşları silahlı çatışmaların sonuçları hakkında uyarıyor. Griffiths'in çalışması görece küçük dolaşımı ile engellendi; ana akım medya kendilerini, okuyucularını ve reklam verenlerini korumak için genelde bu kadar kabus benzeri ve iğneleyici görselleri kullanmaya çekinir.²¹⁵



Fotoğraf 4.1: Philip Jones Griffiths, *Deformed Fetuses* (Deforme Olmuş Fetüsler), Tu Du Hastanesi, Ho Chi Minh Şehri, Vietnam 1980

²¹⁵ A.g.k., 66.



Fotoğraf 4.2: Philip Jones Griffiths, *War Museum* (Savaş Müzesi), Vietnam, Ho Chi Minh Şehri 1980

Griffiths'in fotoğrafları, ana akım medya tarafından sansürlenmesine karşın çok büyük bir kitleye ulaşmıştır. Bu fotoğraflar Ritchin'in de bahsettiği gibi savaşın getirebileceği kalıcı felaketler hakkında bir uyarı niteliği taşımaktadır. Bugün fotografik ikonlar olarak tanımlayabileceğimiz bu fotoğrafların izleyici üzerinde bıraktığı etkiler birbirinden çok farklı olabilir, ancak genel olarak bu görüntülerin kitlelere ulaşması ve izlenmesi aynı zamanda neler olduğuna ve benzer bir durumda neler olabileceğine dair bilginin hafıza kaydının tutulması olarak da düşünülebilir. Konuyu daha iyi kavramak için edebiyattan bir örnek vermek yerinde olacaktır.

Alman yazar Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* kitabının ana karakteri Hans Castorp, kitapta *İlerleme Birliği* adlı, acı çekmenin sosyal envanterlerini tutan ve sistemli bir şekilde acının insanlığa öğretilmesine kendini adanmış bir oluşumdan bahseder. Bu birlik, acıyı içeren tüm verileri toplayarak ve insanlığa kılavuzluk ederek çok önemli bir kaynak oluşturacaktır. En basit bedensel acılardan en

karmaşıklarına, kişisel acılardan toplumsal ve zihinsel acılara tüm başlıklara yer verecektir. Edebiyattan, siyasete tüm verileri içerecektir.²¹⁶ Bu satırları okurken fotoğrafları düşünmemek elde değildir. Bugüne dek dünyada, çok çeşitli coğrafyalarda insanı konu almış olan fotoğraflar, böyle bir çalışmanın en önemli envanterleri olabilir belki de. Ancak fotoğraflar vasıtasıyla öne sürülen “gerçekliğin” sabit olmadığı düşüncesi, yine de böyle bir envanterin salt konularına göre başlıklar ve bölümlere ayrılıp tasnif edilmesine olanak vermeyebilir.

4.1.1 FSA Fotoğrafları

FSA yani *Farm Security Administration* (Tarım Güvenliği İdaresi) kurumunun 1929 Büyük Bunalımı esnasında ve takiben Amerika’daki yoksullukla savaşmayı görev edinmiş olduğu söylenebilir. Kalkındırma projeleri kapsamında fotoğrafçılar ve yazarlar ile birlikte belge niteliği taşıyan çalışmalar yapıldı ve yoksul çiftçilerin durumunu belgelemek için pek çok fotoğrafçı ve yazar FSA Bilgi Bölümü’nde işe alındı. Bu fotoğrafçı ve yazarlar, basına bilgi vermek konusunda ülkenin en sorumlu kişileri sayıldılar. Bu bakımdan, FSA yöneticileri ve çalışanlarının günümüze kadar yapılan en kapsamlı ve büyük projelerden birinin oluşumunu sağladıkları söylenebilir. Yine de FSA politikaları, bize başka şeyler de göstermiştir. Roy Stryker yönetimi altında olan FSA Bilgi Bölümü’nde görev alan fotoğrafçılar için çektikleri fotoğrafların, serbest bakış açılarının birer simgesi olmadığı eleştirmenler tarafından sıklıkla vurgulanmıştır. Amerikan halkının bulunduğu durumdan mümkün olduğunca çabuk sıyrılabilmesi için yapılan bir plana dâhil edildiklerine dikkat çekilir. Böylece belirgin bir ideolojinin göstergesi olan fotoğraflardaki “gerçek” en ince ayrıntısına kadar kurgulanmış bir “gerçekliği” temsil etmektedir denebilir. Ayrıca fotografik yaklaşımların, belli dönemlerde kurumun ideolojileri doğrultusunda değişikliğe uğradığı ve kurum içinde birden çok kez fotoğrafların farklı tarzlarda çekilmesinin hedeflendiği kaydedilir. İngiliz sanatçı ve kuramcı Victor Burgin ideolojilerle güdümlenen yaklaşımlar hakkında şunları söyler;

²¹⁶ Thomas Mann, *Büyülü Dağ*, Çev. İris Kantemir, 305.

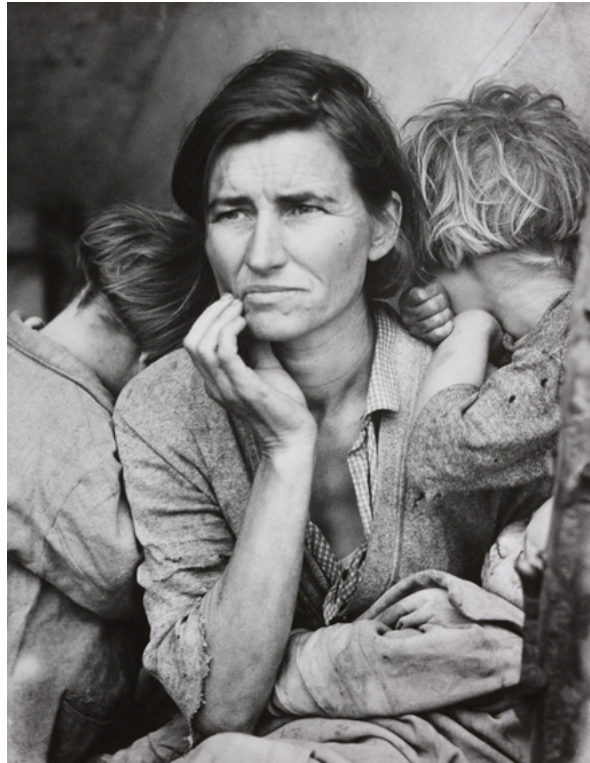
Hiçbir gerçek kameranın önünde masum olamaz. İdeoloji olarak söylenenin içinde kendi konumlarını alırlar...İdeoloji, gündelik hayatın kesin gözüyle bakılan gerçeklerinin toplamı; bireysel bilinçlerin önceden verilmiş kararlarıdır; bireysel eylemlerin tasarımı için ortak başvuru çerçevesidir. İdeoloji sonsuz çeşitte biçim alır; temel olan ise onun bir ihtimal olması ve ihtimal olma gerçeğinin içerisinde gizlenmiş olmasıdır.²¹⁷

Fotoğrafların kurgulanmış, biçimsel ve düşünsel olarak kategorilere göre sınıflandırılarak, ideolojik bir birlik içerisinde temsil edilmeleri ve bu bağlamda ikonlaşmaları “gerçeklik” üzerindeki algımıza yön verebilir. FSA’nın ideolojilerine yön veren kişi ağırlıklı olarak Stryker’dı. Fotoğrafların yoğun olarak hangi bölgelerde çekileceğine, fotoğrafları çekilen insanların giysileri ve ev düzeni gözetilerek sınıflandırılmasına kadar Stryker’ın programına uyulmuştu. Bugün ikon olmuş Dorothea Lange, Walker Evans gibi fotoğrafçıların da yer aldığı projenin ilk etabı tamamlandığında Stryker, devlet yetkilileri tarafından çağırılmış ve elindeki fotoğrafların Amerika’yı zayıf gösterdiği konusunda uyarılmıştı. Bunun üzerine Stryker, daha mutlu gözüken bir Amerika için yeni bir plan tasarladı ve bu yeni proje mutlu çiftlerin ve ailelerin refah düzeyinin yükselmekte olduğunu, yeni Amerika’nın tohumlarının yeşerdiğini gösteren bir reklam kampanyası oldu. Ancak kalkınmayı işaret eden bu fotoğrafların, hiç bir dönemde bunalımın ilk yıllarında çekilmiş fotoğraflar kadar ilgi görmediği söylenebilir.

²¹⁷ Bkz. (203), Burgin, 55.



Fotoğraf 4.3: Walker Evans, FSA, *Field Workers Family*
(Tarım İşçisi Aile), Alabama, Amerika, 1936



Fotoğraf 4.4: Dorothea Lange, FSA, *Migrant Mother*
(Göçmen Anne), Californiya, Amerika, 1936

Bu fotoğraflardan biri olan *Göçmen Anne* isimli fotoğraf, fotoğraf tarihinin en çok atıfta bulunulan görüntülerinden biri olarak çağın ikonu sayılmaktadır. Bugüne kadar çok sayıda yayının kapağında da yer alan bu fotoğraf, sadece bir Dorothea Lange fotoğrafı olarak değil aynı zamanda 1930’ların belgesel kimliği ve Amerikan fotoğraf geleneğinin temsili olarak ikonlaşmıştır. Bu fotoğraf her şeyden önce toplumsal ve tarihi bir kanıt olarak izlenmiş, fotoğrafçının özellikle bu fotoğrafı üretme bağlamındaki niyetleri tartışılmış, ideoloji ve siyaset ile ilişkilendirilmiş, süreçleri ve tekniği hakkında eleştiriler yapılmış, sanat içerisindeki yeri ile birlikte estetik değerleri tartışılmış ve fotoğraf üzerinden ırk, cinsiyet ve sınıf tartışmaları yapılmıştır. Annenin duruşu, bakış yönü, ve buna benzer pek çok ayrıntı fotoğrafın anlamı üzerine duygusal ve hassas okumalara kaynak sağlamıştır. Tüm bunlar fotoğrafın aslında belki de anlatmak istediğinden farklı olarak, bir sembol niteliğinde değerlendirilmesine neden olmuştur. Belki de asıl sorulması gereken soru, Lange’ın çektiği çok sayıda fotoğraf arasından niçin bu fotoğraf karesinin üne kavuştuğudur.

Öncelikle bu fotoğraf, bir “anne ve çocuk” fotoğrafı olarak tüm insanlık adına geçerli bir durumunu tanımlıyordu. Çilenin sembolü haline gelen fotoğraf, bu anlamda genellikle “anne olmak” diye nitelenen kutsanmış bir bilginin üzerinden okunmuştu. Ancak bu okumalarla üne kavuşan fotoğraf ile ilgili işlevsel bir açık vardı. Fotoğraf, bunalımın yaralarını sarmak amaçlı FSA kanalıyla yürütülen bir kampanyanın parçasıydı ve bu nedenle yaşanan somut bir durumu işaret ediyordu. “Çileli anne” durumu fotoğrafı üne kavuşturmuştu, fakat fotoğrafın ünü bilindiği üzere fotoğraftaki “anne” için çileli durumunun iyileştirilmesine dair olan beklentiyi karşılamamıştı. Bu anlamdaki bir kolektif hafızayı harekete geçirebileceği düşünülen fotoğraflar ikonlaştırıldıklarında ve dünya genelinin hafızasına işlediklerinde onları anlamak konusunda belki de bizleri gerçekten başarısızlığa uğratmaktadır. Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard’a göre “propaganda aşamalarını izleyerek oldukça uzun sayılabilecek bir süre sonunda propagandanın nasıl her şeyi birbirine dönüştürebilen yani her şeyi yüzeyselleştirebilen, her şeyi reklam malzemesi haline getirebilen salt bir kombinezonlar düzenine dönüşmüş olduğunu (öyleyse profesyonel reklamın bu olayın yalnızca bir aşaması olduğunu anımsamakta yarar

var) çözebiliriz.”²¹⁸ Baudrillard’ın propagandayla ilgili yorumu, FSA tarafından çektirilen fotoğrafların konumuna ışık tutmaktadır. Bu noktada fotoğraflar aracılığıyla propaganda yapılırken nasıl bir gösterge dili oluştuğuna ve bunun hangi imgeler üzerine yoğunlaştığına dair bilgi vermek gerekebilir.

4.1.2 “Kurban”, “Öteki” İmgesi

İngiliz sanatçı ve yazar David Bate’e göre, “dil, ‘gerçek dünyanın’ pasif yansıması değildir. Dil, dünyayı ‘gerçeklik’ olarak görme ve temsil etme çabamız için başvurduğumuz bir araçtır... Bu durumda, fotoğrafın bir anlama gönderme yapabilmesi temel düzeyde fotoğrafı ‘okuma’ biçimimize ve kullanılan (İngiliz, Amerikan, Japon, İspanyol vs.) dil sistemine bağlıdır.”²¹⁹ *Peki kullandığımız diller birbirleri arasında farklılıklar barındırırken bu ne şekilde mümkün olabilir?* Semboller her kültürde değişiklik gösterir. Bazen benzer bir sembol kültürlerarası farklı bir açılımla okunabilir. Dolayısıyla aklımızda tutmamız gereken şey belki de fotoğrafları okurken, bu okumaların sabit ve değişmez anlamları olduğuna dair fanatik ifadelerden kaçınmamız gerektiğidir. Bate’e göre “Semiyotik, fotografik gösteren (fotoğraf) ve gösterilen (kavram) arasındaki ayırmadan beslenir. Fotoğraf, fotoğrafta gösterilen anlama ulaşacak izleyiciye muhtaçtır.”²²⁰ Bate, fotoğrafın anlamı, izleyicilerin temsili değer sistemleri arasında farklılık gösterse bile yine de tutarlı olduğunu düşünür. Çünkü iki gerek şart yerine getirilmiştir. Gösteren ve gösterilen bu iki gerek şarttır. Sonrasında izleyicinin yorumu farklılıklara açıksa da kendi içerisinde tutarlı olduğu sürece çözümlemeler dikkate değerdir. Bunları açıklamamızın nedenleri, fotoğrafların inşa ettiğini düşündüğümüz hafızanın neye göre ve kimlere göre bir hafıza olduğunu anlamak için önemlidir. Bate’e göre, belgesel fotoğraf eleştirileri karmaşık boyutlara taşınmıştır. Birbirinden çok farklı okumalar yapılırken toplumsal olarak ele alınmaları zorlaşmaktadır. Ayırıştırılması ya da birleştirilmesine bir türlü karar verilemeyen “ötekiler” üretilmiştir. Sonuç olarak

²¹⁸ Bkz. (8), Baudrillard, 111.

²¹⁹ Bkz. (123), Bate, 56.

²²⁰ A.g.k., 71.

yaratılan bu “ötekiler” belgesel fotoğrafların belki de kurban imgelerinden oluşan bir pratiğe dönüşmesini sağlamaktadır.²²¹

Ruanda soykırımının ardından mülteci kamplarında çektiği fotoğrafları içeren *Sessizlik* kitabının “Yargı” başlıklı bölümünde fotoğrafçı Gilles Peress, mültecilerin çektikleri acıları hak ettikleri yönünde bir imada bulunmuştu. Çünkü dünyanın ilgilendiği kısmının aksine bu fotoğraflardaki mülteci kapları aslında toplu katliam zanlılarından oluşmaktaydı. Dahası bu kamplar, Hutu milislerinin yeni soykırım planları doğrultusunda güçlenmeleri ve yeniden silahlanmaları için kullanılmaktaydı. Dünya basını ise tam bu noktada mültecilere yardım elini uzatmış ve bu kötü görüntünün alt yapısını sorgulamadan ülkeleri Hutu milisleri için hassasiyete ve yardıma çağırmıştı. Finlandiyalı sosyolog Frank Möller’e göre, haber fotoğrafçılığı gibi temsiller, soykırım söylemlerinin önemli bileşenleridir. Bu tanıklık çağında, görsel temsiller ve özellikle fotoğrafçılık, savaş ve soykırım belleğini yerel olmaktan çıkarıp uluslararasılaştırma açısından büyük bir katkıda bulunmuştur denebilir.²²² Fakat bu katkı aynı zamanda fotoğraflar aracılığıyla gösterilenlerin sorgulanması bakımından daha büyük izleyici kitlelerini harekete geçirmek olarak da okunmalıdır. Hafızayı inşa ettiği öngörülen fotoğrafların gösterebileceklerinin, yaklaşık sınırları bakımından kesin “gerçekler” olarak ele alınmaları yerine belirli durumlarla bağlantılı olarak gösterilmeleri gerekmektedir. Bu şekilde soykırım ile ilgili literatürün gelişen yapısına özgün bir katkıda bulunulmuş olur. Bu anlamda sadece temel siyasal söylemlerin görsel inşasına katkı yapan ve giderek daha çok yaygınlaşan seyirciler değil, sorgulayarak ve öğrenerek belki de küresel bağlamda kendi sorumluluk bilincini inşa edebilen bireyler olunabilir. Dolayısıyla hafızaya ve hatırlamaya verilen önem ancak bu şekilde anlamlı hale gelebilir.

Peress’in fotoğrafları, yalnızca Ruanda’da çekilen acıları gösterdikleri için değil bugün “öteki” ve “kurban” fotoğrafları olarak gösterilen ve dünya basını tarafından servis edilen fotoğrafların sorgulanması bakımından örnek oluşturdukları için de önemli tartışmalara yol açmış fotografik ikonlardır. Peress’in fotoğrafları,

²²¹ A.g.k., 80.

²²² Frank Möller, *Rwanda Revisualized: Genocide, Photography, and the Era of the Witness*, 115.

belki de yaşananlar hakkında hafızalara kazınmış olan eylemlerin yeniden hatırlanıp değerlendirilmesi için araç niteliği taşımaktadır.



Fotoğraf 4.5: Gilles Peress, Ruandalı mülteciler, *Judgement* (Yargı), Goma, Zaire, 1994

Amerikalı tarih kuramcısı Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik* kitabında Amerikalı gazeteci ve yazar Philip Gourevitch'in konu hakkındaki yorumuna yer verir. Gourevitch şunu söylemektedir: “Kampları ziyaret etmeyi neredeyse imkânsız kılan, insanoğlunun tarihindeki belki de en büyük kaçak suçlu grubunun yüzlerce uluslararası yardımseveri açıkça sömürsünün gösterisiydi.”²²³ Peress, Ruanda katliamının kapsamlı bir öyküsünü yaratmaya çalışmıştı. Linfield’a göre, Peress “asla ‘yargı’ ile ‘adalet’ kavramlarının eş olduğunu iddia etmemiştir – ve sanırım asla da etmeyecektir. Ve bu ikincisinin yokluğunda sessizlik çöker.”²²⁴

Bu fotoğraflarda gösterilen kurban imgeleri yeniden sorgulanmalıdır. Peress, bunu kendi yöntemleri doğrultusunda yapmaya çalışmış ve bir “yargı” ya varmıştır. Fakat bu “yargı”, yine yalnızca bir referans noktası olarak alınmalıdır. Koleradan ölen Hutu’ların fotoğrafları, her şeye rağmen acı vericidir ve soykırım yapmış oldukları için düştükleri bu sefalet durumunu Peress gibi “yargı”ya varılmış bir ceza

²²³ Bkz. (61), Linfield, 262.

²²⁴ A.g.k., 263.

olarak okumak çok zor olabilir. Fotoğraflar olaylar hakkında bilgilendirir, olayların nedenleri hakkında değil. Fotoğraflar sadece “gerçeğe” ulaşabilmemiz için yol gösteren birer kılavuz olarak değerlendirilmelidir. Linfield’e göre kuramcı Primo Levi, fotoğrafların gerçeği gösteremedikleri vurgusunu yapan kuramcı Susan Sontag’tan daha doğru bir bakış açısı sunmuştur. Levi’ye göre mesele, ölülerin bizlere bir şey anlatamaması, gösterememesi ve öğretememesi değildir; mesele bizlerin dinleme, görme ve öğrenmek konusundaki yetersizliğimizdir.²²⁵

Sonuç olarak, fotoğraflar aracılığıyla aslında gerçek anlamda ne olduğu tam da bilinemeyen, fakat deneyimler doğrultusunda sabitlenmeye çalışılan “gerçek”le yaratıcı ve yeniden yapılandırıcı bir ilişki kurulur. Kişiler, durumlar, olaylar, araçlar ve benzeri şeyler aracılığıyla oluşan fotoğraf çekme ve bakma eylemleri bu bağlamda Sontag’ın “fotoğraflar güdümlenmenin nesneleridir” yaratıcı tanımına uygun düşer. Güdümlenme meselesine ilişkin çocuk askerlere ait fotoğraflar bu konuya verilebilecek örneklerdendir.

Liberya ya da Sierra Leone gibi iç çatışmaların hüküm sürdüğü coğrafyalardan bize ulaşan fotoğraflarda gördüğümüz şeyler, “Batılı” bakış açısına yabancıdır. Bu fotoğraflardaki henüz buluş çağına bile ulaşmamış olan çocuklar genellikle dehşetle izlenirler, çünkü “biz”ler için çocuklar ellerine silah verilip büyütülmezler. Sonuç olarak bu fotoğraflar karşısında karmakarışık duygular yaşayabiliriz, çünkü çocuk görüntüleriyle bağdaştıramayacağımız derinlikte gözlerle karşılaşırsınız. Ayrıca taşıdıkları silahlar boylarından büyüktür ve bu durum onlara karşı işlenen suçun büyüklüğü altında bizi ezer, hüznülendirir ve isyan ederiz. Linfield’a göre, “bu resimlere bakmanın huzurlu bir yolu yoktur.”²²⁶

Söz konusu huzursuzluk ve kurban imgeleri ile kurduğumuz duygusal bağ, Ruanda örneğinde olduğu gibi bu örnekte de konuyu objektif olarak değerlendirmemize engel olabilir. Fotografik bakış ve yönlendirme gibi müdahalelerle, bu çocukların içinde bulundukları sıkıntılı ve acılı durumlar kimi

²²⁵ A.g.k., 112.

²²⁶ A.g.k., 153.

zaman duygu sömürüsüne varan boyutlara taşınırken kimi zaman da izleyiciyi sarsacak düzeyde duygudan yoksun bırakılırlar. Çocuk askerlerin fotoğrafları, orada yaşananlar ve çocukların hislerine dair izleyiciye kesin bilgiler vermedikleri için karmaşıktırlar. Henüz oyun çağında olmaları doğru karşılanan çocukların ellerinde silahlarla verdikleri pozlar, bir şeylerin doğru gitmediğine dair ortaya çıkan sıkıntı, haksızlık, merhamet ve acıma duygularıyla birlikte ikonlaştırılırlar.



Fotoğraf 4.6: Reuters, *Child Soldiers* (Çocuk Askerler), Myanmar, 2012

Fotoğrafçı Voten'in fotoğraflarında bu kafa karışıklığı yaratan durum, oldukça belirgindir. Liberya'da çektiği fotoğraflardaki çocuk askerler, çoğunlukla kameraya gülümsemektedirler. Linfield'a göre bu fotoğraflar, "*Çocukları Kurtarın* ilanında göreceğiniz bir sima değildir."²²⁷ "Biz'e korkunç ve yabancı gelen bu görüntüler, yaşam şartlarını deneyimlemediğimiz bir coğrafyanın çoğu zaman sıradan ve günlük olan durumunu gösterir ve bizler çoğunlukla güvenli sayılabilecek olan konumlarımızdan kurbanların yüzlerine bakarken, fotoğraflarda aradığımız şey olan acının yansımalarını göremediğimiz için daha fazla strese, karmaşaya girebiliriz. Bu fotoğraflara bakarken öncelikli olarak acının izlerini arıyor olmamızın nedeni, belki

²²⁷ A.g.k.,154.

de ilk refleksimizin bu çocukları ötekileştirmek olmasıdır. Oysa acı ile bağlantı kurarak ötekileştirdiğimiz bu çocuklar, Voten'in fotoğraflarında bizlerin çocuklarına benzerler. Yüzlerinde bir oyun parkında eğlenmekte olan çocukların neşeli gülümsemeleri vardır. Bu nedenle de tanımlamakta zorluk çektiğimiz bu durum karşısında rahatsız ve biraz da tedirgin hissederiz. Bu fotoğraflar Linfield'a göre, "bizlere baktığınızda, en ufak bir iyilik katmaksızın bizim dehşetimize ortak oluyorsunuz; eğer gözlerinizi kaparsanız, bizim dönüştüğümüz canavarlardan kendini sakınan korkak birer sofudan farkınız kalmıyor' dercesine izleyiciyle alay eder."²²⁸

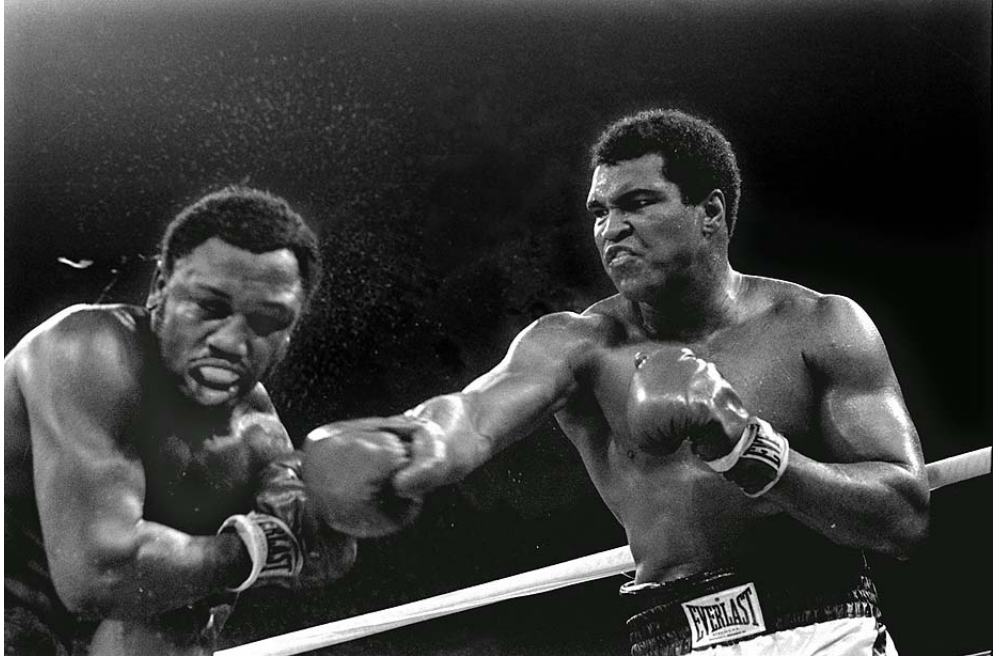


Fotoğraf 4.7: Teun Voeten, *Child Soldiers* (Çocuk Askerler), Liberia, Ganta, 2003

Sonuç olarak çocuk asker fotoğraflarının ikonlaşmaları, hafızaya kazınmış bir bilginin onanması ile doğru orantılıdır denebilir. Bu bilgi yani "çocuktan asker olmaz" bilgisi bu fotoğrafların belki de gerçekte ne gösterdikleri ve o sırada orada neler olduğu ile ilgili soruların önüne geçmektedir. Bu nedenle de ikonlaşan fotoğraflardaki çocuklar, bize hep uzak görünebilir ve bu uzaklık hissi çocukların koşullarını iyileştirmek adına yapılması gerekenlere girişilmesine görünmez bir engel oluşturabilir.

²²⁸ A.g.k., 154.

Hafızaya kazanmış bilgilerle birlikte izlenen görüntülere verilebilecek örneklerden biri de, yoğun şiddet içeren spor müsabakası görüntüleridir. Boks maçı, futbol, Amerikan futbolu, buz hokeyi bu sporlardan birkaçıdır. İzleyici, genellikle bu spor dallarına ait görüntüleri izlerken sporcuların geçirdikleri kazalar ya da bilinçli aldıkları darbeler ile acı arasında duygusal bir bağ kurmaz. Hatta aksine sporcuların aldıkları darbelerin, acılı yüz ifadelerinin, kan ve şiddetin açık bir biçimde izlenebildiği bu görüntüler, belli oranda açığa çıkan heyecan duygusunun kaynağı olurlar.



Fotoğraf 4.8: Mitsunori Chigita, Muhammed Ali Clay, Associated Press,

Fransız sosyolog ve antropolog David Le Breton'un saptaması ise şöyledir: “boks acının sosyal işlevi bağlamında örnek bir figürdür, birbirlerine karşı hiç bir nefret duymayan ama meslekleri tutkulu seyircileri tatmin etmek amacıyla şiddetli darbeler indirmek ya da almak olan karmaşık etkiler altındaki iki insanı bir araya getirir”²²⁹ Spor müsabakası görüntülerinin çoğunda acının keyif verici bir figür olarak paylaşılması bu anlamda hafıza ile ilişkilendirilebilir. Bu nedenle de acının her durumda hoşnut olunmayan bir his olarak görülüp görülmediğini sorgulamaya neden olur. Breton'a göre, “acı katkısız, biyolojik bir olgu değildir, her zaman

²²⁹ Bkz. (86), Breton, 196.

olmasına karşın çekildikleri dönemde halkın eğlencesi için çok ucuz bir fiyata satışa sunulan görsellerdi. Amerikalı sanat eleştirmeni Terry Barrett “linç kültürü” olarak adlandırdığı durumu şu şekilde açıklar: “gösterişli linç kültürü 1888’de piyasaya sürülen kullanımı kolay Kodak kameralarının aracılığıyla yayıldı. 1916’da Fred A. Gildersleeve, Jesse Washington’un yanmış ve sokaklarda sürüklenmiş cesedinin fotoğraflarını 10 sentten satışa sundu.”²³¹



Fotoğraf 4.10: Fred Gildersleeve *Jesse Washington*, 1916

Linfield’a göre;

Birleşik Devletler’de, tamamı 1870-1940 yılları arasında olmaksızın, binlerce linç fotoğrafı çekilmiştir. Bu fotoğraflarda, eğri büğrü iplere asılı kırılmış boyunlarıyla, dövülmüş, morarmış, yakılmış ve hadım edilmiş siyahi erkekler görülmektedir. Daha da kötüsü, aynı fotoğraflarda görülen ve aileleri, hatta bayramlıklarını giymiş çocuklarla bu parçalanmış cesetlere bakarak gülümseyen, kahkahalar atan ve tezahürat yapan beyaz insan gruplarıdır.²³²

²³¹ Bkz. (33), Barrett, 242.

²³² Bkz. (61), Linfield, 66

Fred Gildersleeve'in fotoğrafında Linfield'in sözünü ettiği gülümseyen insanlar, çoğu izleyici için kanını donduracak ölçüde acı verici bir durumu ifade ederken başka bir soruyu da akla getirir: *Bu fotoğraflar kime göre ve neye göre bir hafızaya aracı olurlar?*

Sontag'a göre acıya dair görüntüler bize şunu söyler: "İşte bu, insanların şevkle, kendilerini haklı ve üstün görerek yapabilecekleri, yapmaya gönüllü olabilecekleri şeyin resmidir. Bunu unutmayın."²³³ Bugün ırk ayrımcılığına karşı olan izleyiciler için bu fotoğraflar, yapılan zulümlerin unutulmaması adına birer ikon niteliği taşımaktadır. Ancak fotoğraflarda uyguladıkları şiddeti haklı gören bir tavırla gülümseyen insanlar için de bu fotoğrafların hafızaya dair anlamları vardır. Bu fotoğraflar, aynı zamanda o korkunç zulümleri yapan insanların anı fotoğraflarıdır. Bu nedenle tam burada sorulması gereken "kime göre hafıza" sorusu anlamlı hale gelir. Bugün ayrımcılık üzerine yapılan tartışmalar devam etmektedir ve ayrımcılık, bu fotoğraflarda yer aldığı ölçüde dönemsel bir sorun olarak algılanmamalıdır. Günümüzde de ırk ayrımını destekleyen insanlar, topluluklar ve yapılarla ortak bir toplumsal ve sosyal yaşantı paylaşılır. Bu nedenle fotoğrafların çekildikleri dönemde olduğu gibi bugün de bu fotoğraflar, ayrımcı ideolojinin anılara dair olan belleği şekillendirebilir. Bu acı vericidir, ancak sonuç olarak Sontag'ın da ifade ettiği gibi hafızaya, düşünmeye olduğundan daha fazla değer atfedilmesi ve genel geçer tek bir hafızadan bahsedilmesi belki de gerçekten çok doğru bir değerlendirme olmayacaktır.²³⁴

²³³ Bkz. (38), Sontag, 115.

²³⁴ A.g.k., 115.



Fotoğraf 4.11: *Untitled* (İsimsiz) Tuol Sleng, Kamboçya, 1975-1979

1975 ile 1979 yılları arasında Kamboçya’da Kızıl Khemerler tarafından öldürülen 14 bin kişiden 5 bin kadarının işkence görmeden ve öldürülmeden önce çekilmiş fotoğrafı, bize yaşananlar hakkında ne söyler? Öncelikle belirtilmesi gereken **Fotoğraf 92**’de de bir örneği olan bu fotoğrafların, isimsiz vesikalıklar olduklarıdır. Bugün toplu olarak sergilenen fotoğraflara olay hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadan bakıldığında göze çarpan ayrıntı, çoğu insanın ifadeden yoksun yüzleridir. Bazı yüzlerde çok belirgin gibi görünen duyguları gözlemlese bile yine de bu ifadeler üzerinden çözümleme yapmak, önceki bölümde irdelenen Gobbels’in portresi hakkında sonradan üzerine yazılanları desteklemeye benzer. Bu fotoğraflar estetik kaygılar ile çekilmemiştir, aksine Kızıl Khemerler için bu fotoğrafların yazılı doküman ve belgelerden farkı yoktur.

Fotoğrafçı ve kuramcı Nazif Topçuoğlu’na göre, “Kızıl Khemer fotoğrafları kendi başlarına bir şey söylemezler.”²³⁵ Bugün ne amaçla çekilmiş oldukları bilindiğinde ve toplu halde sergilendiklerinde bu fotoğraflar, insan hafızası üzerinde

²³⁵ Bkz. (129), Topçuoğlu, 41.

etkili çağrışımlara yol açabilirler. Dahası eleştirmenlerin birçoğu tarafından önceki bölümlerde konu edilen Yahudi soykırımı fotoğraflarıyla, büyük ölçüde özdeşleştirilirler ve bir soykırım belleğine dâhil edilirler. Ancak bu çağrışımı yaptırmalarındaki ana neden, nesnel olarak fotoğrafların içerisinde yer almaz; yani Yahudi soykırımı fotoğraflarında görebildiğimiz aksine, şiddetin ve acının izlerini ön bir bilgi olmadan bu fotoğraflarda göremeyiz. Sonuç olarak denebilir ki bu gibi çağrışımları yaptırmadaki ana neden bu fotoğraflar çekildikten sonra ne olduğunun bilinmesiyle bağlantılıdır. Dolayısıyla bu fotoğraflara ideolojilerinde haklı olduklarını düşünen bir yönetimin görsel envanterleri bilgisini dışlamadan bakmak, belki de öncelikli olmalıdır. Bu anlamda işlevsel bir hafızayı işaret ederler. Diğer bir deyişle fotoğraflar, ideolojileri temsil eden sistemli hafıza kayıtlarıdır ve en önemlisi de bu şekilde düşünüldüğünde insanlığa ‘bunu unutmayın’ düşüncesi ile fotoğrafları yan yana dizip izletmek ne yazık ki belki de sadece iyimser bir çabadır. Yinelemek gerekirse, hafızaya tek taraflı bir değer atfetmek belki de doğru değildir. İnsani ve medeni değerlerin kazanılmasında ve yaygınlaşmasında çok önemli bir rolü olduğunu inkar edemeyeceğimiz hafızayı, her durumda ve her insan için tek taraflı ve olumlu yönde geliştirici birikimlerin kaydedildiği bir yapı olarak düşünmek de yüzeysel bir yaklaşım olacaktır.

4.1.3 Benetton Olgusu

İtalyan sanat yönetmeni ve fotoğrafçı Oliviero Toscani, 1982-2000 yılları arasında Benetton firması için bugüne dek dünyada en büyük tepkilerden birine yol açan reklam kampanyalarını tasarlamıştır. Zurich Kunstgewerbeschule’da fotoğraf eğitimi alan Toscani, *Vogue*, *Elle* ve *Harper’s Bazaar* gibi moda dünyasının devleri sayılan dergiler için fotoğraf çekmeye başladıktan kısa süre sonra Benetton firmasının sahibi Luciano Benetton ile tanışmış ve Benetton Grup ile birlikte zirvelere ulaşan kariyeri başlamıştır. Bugün ikonik bir isim olan Toscani, 1980’ler ve 90’lar boyunca reklamlarını hazırladığı Benetton firmasının kötü şöhretinden sorumlu olan kişi olarak anılmaktadır. Toscani’nin alım-satım odaklı ticari yapıyla (Benetton) toplumsal eleştirileri birlikte kurguladığı reklam dili, reklamların

hedefleri ve gücünü yeniden sorgulamaya yol açmıştır denebilir. Bu anlamda daha önce de belirtildiği gibi Toscani, yaptığı reklamlarla neredeyse her seferinde yanlış anlaşılma yol açmış kötü şöhretli bir fotoğrafçı oldu. Kendisi için ise, AIDS'den ölen hastalardan idam mahkumlarına dek şok edici görüntülerin kurgulandığı bu reklam kampanyaları birer sosyal sorumluluk projeleriydi. 1990'ların başında Benetton Grup için yayınlamaya başladığı *Colors Magazine* adlı derginin sloganından da anlaşılabilceği gibi Toscani, bu anlamda kendisini bir elçi olarak görmekteydi. “Dünyanın geri kalanı” sloganıyla yayınlanan dergi, o yıllarda yaygın hale gelmeye başlayan çok kültürlü dünya vatandaşı algısını da yine Benetton etiketi ile ön plana çıkarıyordu.

Toscani gibi bu fotoğrafların sosyal sorumluluk adına farkındalık yarattığını düşünenlerle birer sömürü nesnesi olduğunu düşünenler arasında gelişen fikir ayrılıkları, çok geniş kitlelere yayılarak Toscani'nin ve fotoğraflarının ikonlaşmasını sağladı denebilir. 80'ler ve 90'lar boyunca ırkçılık, savaş, din, AIDS ve idam cezası konularını reklam odaklı bir toplum eleştirisi olarak görünür kılan Toscani, bu anlamda yaratıcı bir ilk olarak nitelenebilir ve bu yaratıcı ilk, bugün “Benetton Fenomeni” olarak tanımlanır.



Fotoğraf 4.12: Oliviero Toscani, *Pieta* İlkbahar/Yaz Benetton AIDS kampanyası, 1992

Toscani'nin 1992 yılında hazırladığı AIDS kampanyası, öncelikle dindar kişiler ve dinî kurumlar tarafından hoş karşılanmadı. Toscani için ise bu anlaşılabilir bir şey değildi. Sıklıkla ateist olduğu vurgusunu yapan Toscani'ye göre dinî tasvirlerdeki acı ve şiddet görüntüleri, hiçbir görüntüden daha fazla kışkırtıcı ve dehşet verici olamazdı. 2007 yılında gazeteci Debra Olivier ile yaptığı röportajda Toscani, fikirlerini şu şekilde dile getirmiştir:

Bir kiliseye girdiğinizde, bir mezbahaya girmiş sayılırsınız. Burada kan ve şiddet vardır. Özellikle Roma'da bir kiliseye girdiğinizde her yerin inanılmaz derecede çok kanla kaplı olduğunu görürsünüz. Ünlü bir resim vardır ve bu resimde kadın kolları arasında çocuğunun cansız bedenini tutmaktadır. Nasıl tema! Bunun fotoğrafını çekemezsin işte! Bugün bütün problem de budur. Bu yapay döllemedir. Bugünkü bütün problem bu yapay dölleme hakkındadır. Yani, *Bakire Meryem* yapay olarak döllelenmiştir.²³⁶

32 yaşında bir aktivist olan David Kirby'nin Ohio Eyalet Hastanesinde babasının kolları arasında uzanırken çekilmiş olan fotoğrafı, büyük posterlere basılarak dünyanın neredeyse her yerine dağıtıldı. Ancak bu kampanya, yine dünyanın çeşitli yerlerinden olumsuz tepkiler aldı. Örneğin Fransa'daki HIV-pozitif kişiler, mahkemelere başvurup Toscani'nin reklamlarına karşı yasal yaptırımlar talep ettiler. Benetton firması, acının sömürsünü yaptığı gerekçesiyle sayısız tazminat taleplerini karşılamak zorunda kaldı. Ancak Luciano Benetton, her seferinde aynı şeyi söyledi. Ödenen miktarlar, Benetton firmasının tanınırlığının artmasının yanında bahsi geçmeyecek kadar önemsizdi. Aslında asıl sorun belki de buydu. Toscani'nin dünya bu virüsün yapabileceklerinden korkarken ve hastalar tecrit hayatı yasarlarken, rahatlıkla para harcayıp yaşananları açığa çıkarması ve en önemlisi de yaptıklarını neredeyse iki katına karşılık gelebilecek ölçüde paraya çevirmesiydi. Sorun, yıllarca yaptığı bütün reklam kampanyalarında hep aynı yerde düğümlenecekti. Etik konusunda duyarlı birçok kişi için bunların hiçbirisi sosyal sorumluluk projesi olarak görülemezdi, çünkü ticari bir firmaya para kazandırıyorlardı.

²³⁶ Debra Olivier, **The Colorful Dissenter of Benetton**
http://www.salon.com/2000/04/17/toscani_int/



Fotoğraf 4.13: Oliviera Toscani, *Sentenced to Death* (İdam Cezası), Benetton *Death Row* (Ölüm Hücresi) Reklam Kampanyası, 2000

2000 yılında hem Benetton ile Toscani'nin yollarının ayrılmasına sebep gösterilen, hem de sadece sansasyonel bir çalışma olmasının ötesinde sosyal bir sorumluluk bağlamında da değer bulmayan *Death Row* (Ölüm Hücresi) çalışması, özellikle fotoğraflar aracılığıyla gösterilen acının insan hafızasındaki yeri ve etkilerine dair ele alınmaya değer bir örnektir. Amerika'daki 26 ölüm hücresi mahkumunun yüzleri, büyük reklam panolarına basılmış ve reklam afişleri büyük puntolarla yazılan *Sentenced to Death* (İdam Cezası) sloganı ile dünyanın dört bir yanına dağıtılmıştır. Ayrıca Benetton Grup, bu idam mahkumlarıyla yapılmış röportajları içeren 96 sayfalık bir özel sayı yayınlamıştır.

Ancak konu idam cezası olduğunda çıkabilecek kargaşayı ne Toscani ne de Benetton firması öngörememiştir denebilir. İdam cezası konusu, birçok insana göre toplumsal bir ilgi odağıdır ve özellikle çağdaş Amerikan toplumunda öne çıkan konulardan biridir. Diğer Batı ülkelerinde en fazla sorulan sorulardan biri ise Batılı demokrasinin temsilcilerinden biri olan Amerika'da niçin hâlâ bu uygulamaya izin

verildiğidir. Ancak yine de kimse, bu soğukkanlılıkla cinayet işlemiş insanları cezalandırmak için nasıl bir yargı sistemi geliştirilmesi gerektiğinden emin olamaz.

Bu fotoğrafların yayınlandığı ilk zamanlarda Benetton'un sahibi Luciano Benetton, diğer kampanyalarda aldığı sansasyonel etkiyi beklediği için endişeli görünmedi. Ancak bir süre sonra bu kampanya Benetton'un beklediğinin aksine satışlarının düşmesine neden olmaya başlayınca, Toscani ile yolları ayırmaya karar verdi. Toscani, bu kampanya için tam iki yıl vakit ve emek harcamıştı. Ancak çözülemeyen ve en tartışmalı konulardan biri olan ölüm cezası, diğer konular gibi değildi. Bu mahkumların ölüm cezasını hak etmedikleri yönünde düşünenler bile, masum insanları öldürenlerin bir şekilde cezalandırılmaları gereğini öngörüyordu. Belki de bu nedenle Toscani'nin, bir anlamda bütün suçlarından arındırarak ve "işte adalet sistemi bunu yapıyor" diyerek gösterdiği yüzler, kendilerini örnek ve iyi birer vatandaş olarak gören, hatta idam cezasına karşı olan insanlara da duygularının sömürüldüğünü hissettirdi. Baudrillard'a göre, "reklam, kamusal anlama sahip her şeye karşı duyarsız kalındığını gösteren bir ayna, paradoksal bir aşağılama aynasıdır."²³⁷

Toscani ise bunun bir reklam kampanyası olabileceği fikrinde diretir ve böyle bir ceza devam ettiği sürece medenileşmenin mümkün olamayacağını söyleyerek, reklamların niçin sanat ve medya gibi tepkilerin geliştirilmesine katalizör bir etki yaratan bir polemik alanı yaratamayacağını sorar. Toscani'ye göre, günümüzde reklamlar halk ile doğrudan bağlantı kurabilir ve bu anlamda bir sokak sanatı gibi düşünülmelidir. Ayrıca ona göre, insanların bu derece şok olmasının temelde bir tek nedeni vardır; bu da henüz tam anlamıyla medenileşemedikleridir. Toscani'ye göre, "insanlar bu fotoğraflarla yüzleştiklerinde sinirlenmeye başlarlar. Ancak asıl bu problemlerle yüzleşecek cesaretleri olmadığı için kendilerine sinirlenmelidirler."²³⁸

²³⁷ Bkz. (8), Baudrillard, 115.

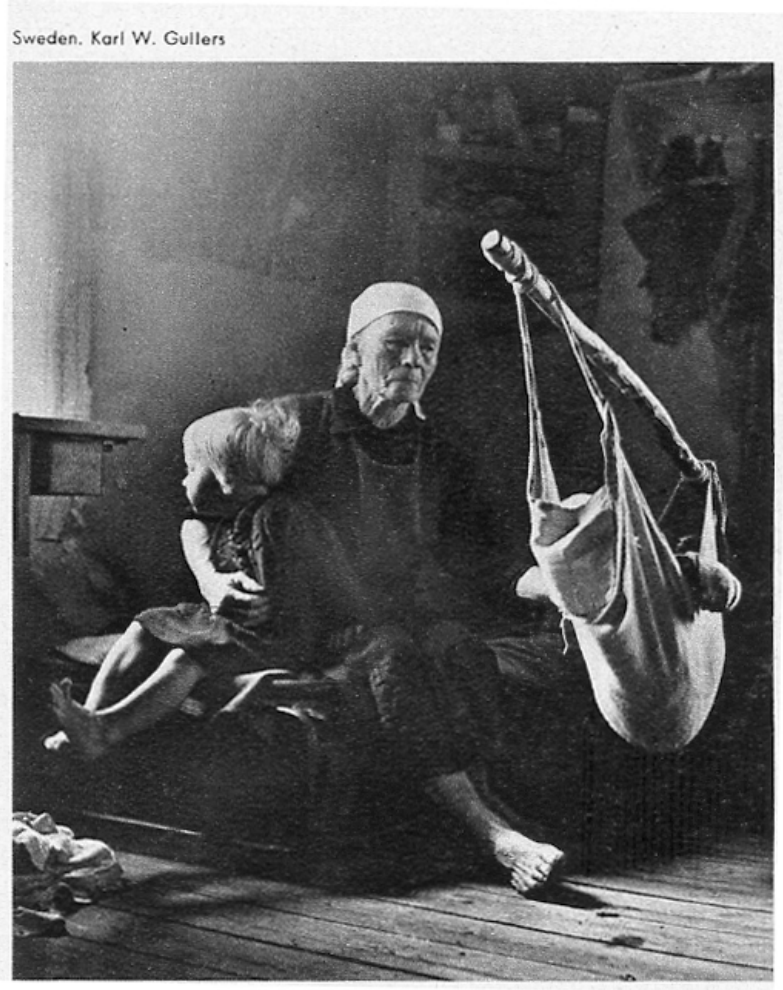
²³⁸ Rosie Tomkins, **Oliviero Toscani: 'There are no shocking pictures, only shocking reality'**, <http://edition.cnn.com/2010/WORLD/europe/08/13/oliviero.toscani/index.html>

Çünkü Toscani'ye göre, “şok edici fotoğraf diye bir şey yoktur, orada olmayan insanlar için fotoğraflar aracılığıyla tekrar üretilen şok edici gerçekler vardır.”²³⁹

Toscani, reklamların niçin sosyal belge işlevi göremeyecek olduklarını sorarken belki de eleştirilerin hedefi olan asıl noktayı kaçırmaktadır. Reklamlar öncelikli olarak bir firmanın sermayesini arttırmak için kullandıkları araçlar arasındadır. Baudrillard'a göre, “günümüzde adına reklam denilmesi gereken şey bu toplumsalı biçimlendirmeye, eksikliği her geçen gün daha derinden hissedilen bir toplumsalı inatla ve kışkırtıcı bir şekilde anımsatmaya çalışma biçimidir.”²⁴⁰ Bu biçimlendirme hareketi aynı zamanda tüketim ve para odaklı olduğu için hem sömürü düşüncesini hem de modanın hızıyla birlikte değişen ilgi eksikliğini gündeme getirebilir. Bu nedenle Toscani'nin fotoğrafları gibi büyük sansasyonlar sonucu ikonlaşan reklam görselleri, işlevsel ve kalıcı bir hafızayı inşa edemedikleri gibi hafızaya kaydedilmiş durumlar ve olaylar üzerinde de kışkırtıcı fakat fragmanter (parçalı, kırık dökük) bir etki yaratabilirler.

²³⁹ A.g.k., <http://edition.cnn.com/2010/WORLD/europe/08/13/oliviero.toscani/index.html>

²⁴⁰ Bkz. (8), Baudrillard, 115.



Fotoğraf 4.14: Karl W. Gullers, *Family of Man* (İnsan Ailesi), 1955

4.1.4 *Family of Man* Projesi

Family of Man (İnsan Ailesi), fotoğrafçı Edward Steichen, öncülüğünde bir ekibin kapsamlı çalışmaları sonucu hazırlanmış bir fotoğraf projesidir. Steichen ve ekibi, üç yıl süren araştırmalar sonucunda iki milyonun üzerinde fotoğraf arşivine ulaşmışlardır. Dünyanın neredeyse her yerinden gönderilen fotoğraflar, önce iki bin adede elenmiş daha sonra da 68 ülkeden 503 adet fotoğraf seçilmişti. Fotoğrafların sahipleri arasında bir kategorileşme yoktu. Profesyonellerden, ünlülere ve amatörler kadar pek çok fotoğrafçının işleri projede yer aldı. Sonuçta ortaya çıkan proje, ilk kez New York şehrindeki *Museum of Modern Art* (Modern Sanatlar Müzesi)nde sergilendiğinde büyük yankılar uyandırdı.

Steichen, bu projenin dünyanın neresinde olursa olsun hepimizin büyük bir ailenin parçası olduğumuzu, yaşam şartlarımız, dinimiz, rengimiz arasında farklılıklar olsa bile temelde aynı duyguları yaşayan bir varlık yani insan olduğumuzu bize hatırlatmak için yapıldığını dile getirdi. Bu anlamda projede yer alan fotoğraflar, ilk doğum anından hayata veda edilen ana kadar olan süreçte insanlığın görkemli var oluşunu betimlemek amacıyla biraraya getirilmiştir denebilir. *Peki Steichen böyle bir çalışma yapmaya niçin ihtiyaç duymuştu?*

Bu projenin asıl amacı, II. Dünya Savaşı ertesinde çok ciddi hasarlar almış insanların moral değerlerinin tamiriydi ve Steichen'e göre belki de hiç kimse, bu ortamda bir görev olarak üstlenilmiş, küresel bağlamda birleştirici nitelikte olan bir projeye itiraz etmeyecekti. Ancak yapılan çalışma, herkes tarafından birleştirici bir çalışma olarak karşılanmadı, aksine çok şiddetli eleştirilere maruz kaldı. Irkçılık, ayrımcılık, duygusal sömürü, sömürgecilik ve sürgün etme gibi konular üzerinden yapılan eleştirilerin temeli, ötekileştirme düşüncesine dayanıyordu. Bate'e göre, "basitçe serginin insanlığı küresel bir cemaat olarak ezici bir biçimde idealleştirilmesi eleştirilmekteydi."²⁴¹ Bu eleştirilerde, insanlığı ortak bir kalıba sokma çabaları dile getirildi. Bu eleştirilere göre insanlık yerel değerlerden soyutlanarak kültürel bir kalıba sokulamazdı. Barrett kitabında görsel kültür uzmanı Nicholas Mirzoeff'in eleştirilerine yer vererek şöyle der;

Görsel kültür uzmanı olan Nicholas Mirzoeff de ilk kez 1955'de Museum of Modern Art'ta gösterilen Edward Steichen'in 'The Family of Man' isimli oldukça popüler sergisinde yer alan bazı konuların sık tekrarlanmasına işaret eder. Mızraklarla avlanırken, su taşırken veya bir ateşin etrafında toplanıp hikâyeler anlatırken gösterilen Afrikalılar yarı çıplaktır ve bu 'ilkel Afrika ve kültürlü Batı' ayrımını desteklemektedir. Mirzoeff'a göre Steichen bu fotoğrafları, SSCB ile ABD arasındaki soğuk savaş döneminde Amerikan değerlerini ve ABD'nin politik üstünlüğünü vurgulamak için kullanmıştır. Örneğin Steichen, eliyle buğdayları biçen bir Sovyet kadınıyla Amerika'daki geniş buğday tarlalarında makinelerle çalışan büyük bir insan grubunun fotoğraflarını yan yana koymuştur. ABD'nin teknolojik ve dolayısıyla kültürel üstünlüğü herkes için aşıkardır.²⁴²

²⁴¹ Bkz. (123), Bate, 227.

²⁴² Bkz. (33), Barrett, 241-242.

Bu proje, tüm eleştirilere rağmen yine de bir arşiv niteliği taşımaktadır. Eleştirilerin temeli yerelliğin ötekileştirilmesi üzerinedir. Ancak proje kapsamında bahsi geçen yerellik tartışmaları da anlamlıdır ve savaşın acıya yol açan etkilerinin hemen ertesinde yapılıyor olması bile moral değerlerin tamiri üzerine harekete geçilmiş olduğuna işaret edebilir.

Arjantinli öykü yazarı ve şair Jorge Luis Borges'e göre "herhangi bir yaşam istediği kadar uzun ya da karmaşık olsun, tek bir andan oluşur aslında, insanın kendini keşfettiği an."²⁴³ İnsanın kendini keşif süreci çevresindeki olaylar, nesneler ya da kişilerle kurduğu ilişkiler yoluyla edindiği deneyimleri kendine katma süreciyle paraleldir denebilir. Bir başka deyişle her birimiz benliğimize kattıklarımız kadar kendimiz oluruz. Bu anlamda "öteki" ile kurduğumuz ilişkilerle de varlığımızı sorgularız. Öteki en basit anlamıyla bizim dışımızda olan demektir. Göstergebilim konusunda çalışan Utku Özmakas'a göre, "aslında biz hem ötekinin dışındayız hem de öteki bizim içimizdedir."²⁴⁴ Yani öteki ile birbirinin yansıyanı durumundayızdır. Tıpkı *ayna evresinde* olduğu gibi, aynada gördüğümüz yüz yalnızca kendi yansımamızdan ibaret, sabit ve değişmez bir yüz değildir. İnsanın aynadaki aksinde aynı anda ben, sen, o birçok yüz belirir. Örneğin Borges, aynadaki aksini bir başkası gibi görerek yaşamının sonuna dek aynalara bakmaktan ürkmüştür. Bir bakıma Borges'in çekincesi anlaşılabilir. "Öteki" neredeyse sayısız biçimlerde yaşamımızın içindedir. Arkadaşlarımız, düşmanlarımız, ailemiz, toplumumuz, başka toplumlar, alışkanlıklarımız, evcil hayvanlarımız, oyuncaklarımız, aldığımız hediyeler ve bunun gibi hayatımızdaki pek çok nesne ve kişiler "ben"i oluşturan "öteki"lerdir. Borges belki de yaşadığı sürece "öteki" ile yaşamak zorunda olduğunu biliyordu ve "öteki" aracılığıyla aslında kendisinin görüntüsüyle sürekli yüzleşmekten kaçıyordu. Bu anlamda "öteki" ile fotoğraflar arasında da direk bir bağlantı kurabiliriz. Fotoğraf bir yanıyla görünenlerin yansıması diğer yanıyla da "öteki"nin yansıdığı yüzeydir. Fotoğraf "öteki"ni görünür kılan "öteki"dir. Bu da insanın fotoğrafları bitmez tükenmez bir iştahla biriktirmelerinin altında yatan nedenlerden birisidir.

²⁴³ Jorge Luis Borges, **Alef**, Çev. Fatih Özgüven, Fatma Akerson, Peral Bayaz Charum, Tomris Uyar.

²⁴⁴ Utku Özmakas, **Öteki**, <http://www.anafilya.org/go.php?go=7d3c1e0280512>

Family of Man, Steichen'in evrensel insan ailesi olduğumuz yönünde bir hafıza inşa etme düşüncesiyle kurgulanmıştı. *Family of Man* ile ilgili Steichen, şu satırları kaleme almıştı: "Dünyada sadece bir adam var ismi tüm adamlar. Dünyada sadece bir kadın var ismi tüm kadınlar. Dünyada sadece bir çocuk var ismi tüm çocuklar"²⁴⁵ Ancak konu içerisinde verilen diğer örneklerden de anlaşılabilceği gibi böyle bir hafıza inşa etmek neredeyse imkânsızdır denebilir. Hafıza yaşam deneyimleriyle ve bakış açılarıyla da şekillenen bir yapıdır. Ayrıca bu kadar genel bir hafıza inşa edildiğini düşünmek "öteki" olarak imlenenlerin yani "ben"i oluşturan zenginliklerin ve çeşitliliklerin de varlıklarını ve varlıklarının anlamlarını görmezden gelmek olabilir.

Family of Man değerli bir çalışmadır. Ancak değeri Steichen'in inşa etmesini hedeflediği genel hafıza üzerinden okunmamalıdır. Değerlidir çünkü daha önce de ele aldığımız gibi dönemi içerisinde yeniden yapılandırıcı olabilecek moral değerlerin tartışılabildiği bir arşiv niteliğindedir.

4.2 Kültürel Bellekler ve Fotografik Yansımaları

İnsan oldukça karmaşık bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bedensel olarak birbirimizden farklı olduğumuz gibi kültürel olarak da ayırırız. Toplumsal ve sosyal olarak farklı işlevsel bilgi sistemleri ile çevrelenmiş bireyleriz ve en genel anlamda ise ne kadar çok toplum varsa kültürel temsillerimiz en az o kadar çeşitlilik gösterir. İnsan, diğer canlılar gibi salt genetik donanımına dayanarak doğada varolamaz; biyolojik evrim sürecinde gelişen insan beyni, araç-gereç yapma ve gelişkin bir semboller sistemi oluşturma yetisi kazandırmıştır ve bu yetiler işbölümü geliştirmesi imkânı sağlamıştır ki işte bu imkânlar bütünü "kültür"ü oluşturur.²⁴⁶ İnsanı diğer canlılardan ayıran bir özellik olarak ortaya çıkan kültür kavramı, toplum, toplumsallaşma ve kimlik olgularıyla iç içedir. Bu iç içeliğe ve kültürel farklılık oluşmasına biraz daha yakından bakmak yararlı olacaktır.

²⁴⁵ Harry N. Abrams, **Edward Steichen, The Family of Man**, 2.

²⁴⁶ Kudret Emiroğlu, Süavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, 521.

Antropologlar Kudret Emiroğlu ve Süavi Aydın, farklı çevresel etkenlerin yarattığı farklı gerilimlerle çevrili insanın, gerilimlerle başetme yollarına ilişkin farklı uyarlanma süreçlerinin, farklı kültürlerin oluşmasına yol açtığını belirtir. İnsanı toplumsallaştıran, içine doğduğu kültürün insanı doğuşundan itibaren şekillendirmesidir. Toplumsallaşan insanın, diğer insanlarla bağını kuran ise, bu kültürdür. Söz konusu bağ ile oluşan birliktelik algısı, aynı kültürü paylaşan insanlar arasındaki bu “uyum”, kimlik denilen bir tutunum unsuru ile sağlanır.²⁴⁷ Tüm insan gruplarının kültürü vardır ve bu tek tek birbirinden bağımsız bireylere değil, bir grubun üyesi olarak bireylere özgü bir vasıftır.²⁴⁸ Özetle, antropolog Philip Kottak’ın tanımıyla, kültür insanlığın ayırt edici bir özelliğidir ve kuşaktan kuşağa aktarılan, kurallı, paylaşılan simge-temelli öğrenilmiş davranış ve inançları kapsamaktadır.²⁴⁹

Kültür ve toplum terimleri kimi zaman bir birleri yerine kullanılmalarıyla ve genel kullanımlarıyla aşırı yüklü hale gelmiş terimlerdir. Kültür ile toplumsal sistemler terimini bir birinden nasıl ayrılabilceği meselesine ışık tutan antropolog Clifford Geertz, kültürü inanç, simge ve değerlerden oluşan bir çerçeve olarak tanımlar. Bu çerçeveye göre, kişiler dünyayı tanımlamakta, duygularını ifade etmekte ve yargıda bulunmaktadır. Ancak bir yandan da insanların etkileşimsel davranışlarının devam ettiği bir süreç vardır, işte bu süreci Geertz toplumsal yapı olarak tanımlar. Kısaca, Geertz’e göre kültür insanların deneyimlerini yorumlamak ve eylemlerini yönlendirmek için kullandıkları bir anlam yapısıyken, toplumsal yapı ise eylemin şekli ve mevcut toplumsal ilişkiler ağıdır.²⁵⁰ Kültürel temsil biçimlerinden olan ritüeller ise hem anlam sistemine hem de bu ilişkiler ağına ışık tutmaktadır. Ritüeller, toplumsal ilişkileri sahneler, canlandırır ve bu ilişkilere açık bir ifade kazandırarak insanların kendi toplumlarını tanımasına olanak sağlar.²⁵¹

²⁴⁷ A.g.k., 521.

²⁴⁸ Conrad Phillip Kottak, **Antropoloji, İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, Çev. Serpil Altuntek, Balkı Aydın Şafak, Dilek Ardal, Yılmaz Erdal, Serpil Eroğlu, Erhan Ersoy, Süreyya Özbek, Sibel Özbudun, Şebnem Pala, Gülfem Uysal, 52.

²⁴⁹ A.g.k., 58

²⁵⁰ Clifford Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, Çev. Hakan Gür, 170-173.

²⁵¹ Mary Douglas, **Saflık ve Tehlike, Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi**, Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 161.

Ritüellerin anlamlandırılmasına ve işlevine ilişkin zengin bir kuramsal miras vardır. Antropolog Nurdan Türker, ritüellerin anlamlandırılmasına ilişkin söz konusu kuramsal mirası ana hatlarıyla “kitleleri bir arada tutan bağ; toplumsal dokunun çimentosu; toplumsal düzenin üretim ve sürdürüm mekanizması; kutsalın ifadesi, kozmogonisi; güven ihtiyacına cevap veren bir sığınak; kriz zamanlarında yönelinen özel bir duygu alanı; simgesel dizge, anlam ve davranış rehberi; tarihsel bağlam ve güç ilişkileri zemininde anlaşılabilir bir olgu”²⁵² olarak özetler.

Bütün gruplarda, topluluk veya toplumlarda, toplumsal ve kültürel deneyimleriyle oluşan nesiller boyu aktarılan ritüelleri vardır ve anlamı ve işlevi o gruba/toplumun kendi özgül bağlamlarında açıklanabilirler. Bu ritüellerden biri de acı ve acıyla baş etme tutumlarıyla bağlantılıdır. Bu nedenle bir önceki bölümde de ele alındığı gibi, acı karşısında tek bir tutum birliğinden bahsedilemese de, belki de paylaşım birliğinden, ritüelistik birlikten bahsedilebilir. Breton göre, bilim adamları herkesin duyarlık eşiğinin birbirine yakın olduğunu ama bireylerin gösterdikleri tepkilerin birbirlerinden çok farklı olduğunu ve bu tavırların sosyal ve kültürel yapılara bağlı olduğu sonucunda hemfikir olmuşlardır.²⁵³ Rene Leriche’e göre ise “fiziksel acı, bir sinirdeki belli bir durumun basit, yaygın sinirsel etkisi değildir. Bir uyarana beden tümü arasındaki çatışmanın sonucudur”.²⁵⁴ Breton Leriche’in bulgusunu şu yorumuyla derinleştirir: “Açlık gibi acının da biyolojik bir kökü vardır ama insanlar onu aynı anda hissetmezlerse, aynı zevki duymazlarsa, aynı şekilde beslenmezlerse, yedikleri şeylere aynı anlamları yükleyerek aynı ritüellerle tatmin olmadıkları gibi aynı şekilde acı çekmezler ve aynı acı aynı yoğunlukta saldırmaz onlara; insanlar acılarına, yaşadıkları ortama özgü kolektif yönelimlere göre farklı bir anlam ve değer yüklerler.”²⁵⁵

Çekilen acının o “kültür”de ritüelistik bir değerinin olması, o toplumun kültürel dokusunun ayrılmaz bir parçası olduğu ve hafızasında güçlü şekilde yer aldığı anlamına gelmektedir. İnisiyasyon (erginlenme) törenleri bu ritüeller arasında yer

²⁵² Nurdan Türker, *İstanbul Rum Ortodoks Dinî Ritüellerde Aidiyet Algısı – Temsili*, 212.

²⁵³ Bkz. (86), Breton, 103.

²⁵⁴ A.g.k., 103.

²⁵⁵ A.g.k., 103.

almaktadır. Diğer ritüeller gibi erginlenme ritüelleri de, toplumsal ya da grupsal (yaş, cinsiyet, meslek, birlik, vb) bilgi ve değerlerin inisyelere aktarılması yani kültürleyici bir işlev gerçekleştirmektedir.²⁵⁶ Göstergebilim konusunda çalışmış araştırmacı yazar Ömer Tecimer'e göre;

İnisiyasyon bir acı çekme eğitimidir, gençlerin doğadan daha güçlü olduklarını kanıtlama yöntemidir. Bu yolla adaylar gerçekliği aşmalarını sağlayan gizemli ve büyümlü bir güç elde ederler... Gençlerin, kadınların otoritesi altından çıkıp erkeklerin özellikle yaşlı erkeklerin otoritesi altına geçmesini, böylece de atalardan kalan geleneklerin sürdürülmesini sağlayan ve eski kuşakların yeniler üzerindeki denetimini pekiştiren bir yetiştirme yöntemidir.²⁵⁷

En çok incelenen erginlenme ritleri, kız ya da erkek çocukların çocukluk statüsünden cinsel faaliyet veya evliliğe, toplum üyeliği statüsüne geçişini belirleyen ritüellerdir ve bazı durumlarda bu ritüeller sünnet, yaralama gibi beden üzerinde acı verici işlemleri içermektedir.²⁵⁸

Bu çalışmada yer verilen erginlenme ritüellerinin bir çoğunda, bugün özellikle “geleneksel” topluluk ve toplum yaşamlarında tanık olabileceğimiz halinden uzaklaşılmış olabilir. Ancak ritüelistik uygulamanın şekli, anlamı ve işlevinde farklılık oluşmuş olsa bile, fiziksel acı içermesi yönünün devamlılığı dikkat çekicidir.

Bu toplumlara ait ritüellerde bedende kesikler açmak, hacamat etmek, dövme, yakmak, işkence etmek olarak sıralayabileceğimiz fiziksel acı vermeyi içeren uygulamalar genellikle o topluluk içerisindeki genç bireylere yöneliktir. Bu acı verici uygulamaların kültürleyici yönü güçlüdür. Erginlenme ritüellerinin, toplumsal değerleri oluşturma, pekiştirme, toplumsal ya da kültürel bağın güçlenmesi rolünün yanı sıra; oluşan birlik duygusuyla o toplumun kaygılarını azaltıcı yönü de söz konusudur.

Sonuç olarak uzun bir kültürlenme ve eğitim sürecinden geçen gençler, bu surecin sonunda yeni statülerine geçecek, toplumlarının üyesi olabilecek, kültürlerini

²⁵⁶ Bkz. (246), Emiroğlu-Aydın, 266.

²⁵⁷ Ömer Tecimer, **Sinemada Modern Mitoloji**, 56.

²⁵⁸ Bkz. (246), Emiroğlu-Aydın, 266.

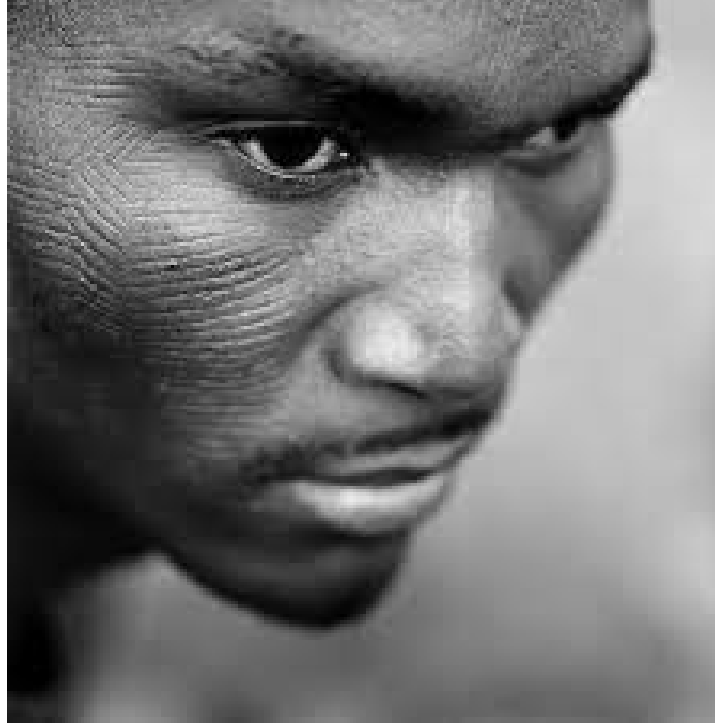
temsil eden ve saygı duyulan kişiler olarak bedenlerinde aidiyet izlerini barındıracaktır. Breton'a göre, "çekilen acı, acemi genci koşullar karşısında az kırılgan kılacak, zorluklara karşı direncin anısını içselleştirir."²⁵⁹ Bugün sayısı görece azalmış olan, geleneksel toplumlar ve topluluklar tarafından sürdürülen erginlenme ritüellerinden haberdar olmamızı sağlayan araçlardan biri de fotoğraftır. Modern Batı toplumlarında varlıklarını sürdüren küçük topluluklar dışında²⁶⁰ erginlenme ritüelleri görebilmemiz genellikle habercilerin ve fotoğrafçıların belgelediği görüntüler sayesinde mümkün olmaktadır.



Fotoğraf 4.15: Jean-Michel Clajot, *Scarification*(*Deriyi kazıtıp kanatmak*), Benin 2009

²⁵⁹ David Le Breton, *Ten ve İz**, Çev. İsmail Yerguz, 40.

²⁶⁰ Çok kültürlü olarak tanımlanan Batı toplumlarında geleneksel kültürlerinin ritüellerini yerine getirerek yaşamayı seçen toplulukların çoğu zaman içerisinde bu ritüellerin çok katı olan uygulamalarını yaşadıkları toplumun normlarına göre biçimlendirmişler ve genellikle de yumuşatmışlardır. Örnek olarak Türkiye'deki anma merasimlerinden biri olan "Aşura" verilebilir. İstanbul Halkalı'da her sene muharrem ayının onuncu gününe denk gelen günde Şii Müslüman inancına göre "Aşura" Matem Merasimi yapılır. İnaniş'a göre Hz. Muhammed'in torunu İmam Hüseyin ve ordusunun Yezidiler tarafından Kerbelâ'da muharrem ayının onuncu gününde katledilmesinin yası tutulmaktadır. İmam Hüseyin'in ve ordusunun Kerbelâ'da çektikleri acıları kendi bedenlerine çekirmek suretiyle yas ritüelini yerine getiren topluluğun zaman içerisinde bedene acı vermek için yaptıkları uygulamalar daha teatral bir hale dönüşmüştür. Ritüelin asıl halinde bedenlerine zincir gibi çeşitli araçlarla uyguladıkları şiddet görüntülerine bugün Türkiye'de yapılan törenlerde rastlanmamaktadır.



Fotoğraf 4.16: Jean-Michel Clajot, *Scarification*
(Deriyi kazıtıp kanatmak), Benin 2009

Bu gün genel adıyla *National Geographic* fotoğrafları olarak adlandırılan kategori içerisinde Afrika kökenli kabilelerin fotoğraflarındaki erginlenme ritüellerini, zaman zaman şaşkınlık içerisinde zaman zaman da hoşnutsuzlukla izleyen Batılı toplumlar olarak “öteki” toplumların yaşam deneyimlerine tanıklık ederiz. Bu tanıklık tarih yazımının da gereklerinden bir tanesidir. Genellikle ritüellerin hazırlık evresinden uygulama aşamasına ve ardından seneler sonra yarattığı etkilerin bedenlerindeki izleri gösteren kanıt aşamasına kadar fotoğraflar, öyküsel bir kurgu ile çekilip izletilirler. Bu öyküsel fotoğraflar aracılığıyla aktarılanlar ya da aktarılmak istenenler, aynı zamanda kültürel olarak acı deneyimi ile kurulan bağın hafıza kayıtları olarak düşünülebilir. Sanatçı ve akademisyen Emre Zeytinoğlu şöyle yazar;

Bir deneyim yaşanmıştır; beden savaşta bir darbe almış, acı duyulmuş, yara açılmış ve kan akmıştır. Bu deneyimin ilk aşamasıdır ve oradaki acıyı anlatabilmek, iletişim dili ile olanaksızdır (‘çok acıyor’ mu diyeceğiz, elimizden başka ne gelebilir? Ve tam da o acının şiddetini kim anlayabilir). İkinci aşamada o yara kapanmaya yüz tutmuş, kan pıhtılaşmış ve acı hafiflemiştir. Burada deneyim sürmekteyse de bu, asla ilk yaranın açıldığı deneyim ile aynı şey değildir. Üçüncü ve son aşama ise bu yaşananların ve hissedilenlerin, basit bir yara izine dönüşmesidir; acıdan eser kalmamıştır. Ama bu yara izinin, o ilk

deneyimden (yaranın açıldığı ilk andan) tümüyle bağımsız olduğunu, onunla tüm ilişkisini kestiğini kim iddia edebilir? Öyleyse burada şöyle bir saptamada bulunmak yanlış olmayacaktır: Estetik dil, söz konusu aşamaların tümünü içine alan ve her bir değişim sürecini bütün halinde aktaran bir dildir; bunu yaparken de yara izi örneğindeki gibi her tür işareti, biçimi, göstergeyi vb. rahatça kullanmaktan geri durmaz, deneyimin süreçlerini içinde saklar.²⁶¹

Zeytinoğlu'nun beden "deneyimin süreçlerini içinde saklar" ifadesi, estetik bir dil olan fotoğraf aracılığıyla gösterilen ve deneyimlenen süreçlerin aynı zamanda kültürel hafıza kayıtları olarak yorumlanabilmesini olanaklı kılar. Öykü anlatmaya elverişli olan dili belki de fotoğrafın iletişime ve bu anlamda bir hafızaya dair asıl başarısıdır. *Ancak belki de tam bu noktada sorulması gereken bu fotoğrafların, nasıl ve hangi anlamda kültürel hafıza kayıtları olduklarıdır?* Bu soruyu başka bir erginlenme ritüeli örneğiyle incelemek, konuyu anlamada yararlı olacaktır.

Uluslararası kurulaşlardan, Birleşmiş Milletler, Dünya Sağlık Örgütü tarafından genital sakatlama olarak tanımlanan kız çocuk ya da kadın sünneti, bir hayli karmaşık ve tartışmalı yönler içermektedir. Önce sünnet olgusu ve kız çocuk/kadın sünneti konusunda bilgi vermek yararlı olacaktır:

Dinsel veya kültürel nedenlerle evrensel yaygınlık gösteren erkek cinsel organının dış kabuğunun kesilmesine verilen addır. Müslümanlık ve Yahudilikte dinsel bir gereklilik olarak (...) çocuklarda belli yaşa kadar veya dinî kabul etme sonucu uygulanır. Kuzey Amerikalı, bazı Avrupa ve Afrikalı toplumlarında da genellikle doğumla birlikte uygulandığı görülür. Batı Afrika Mandelerde görülen kız ve erkek çocuk sünneti, Mande kozmogonisiyle²⁶² doğrudan ilişkilidir (...) Çocuk sünnetle kendi gücüne egemen olmayı ve toplumsal normlara uymayı öğrenir (...). Afrikalılarda, Pasifik adalarında ve aborjinlerde penisin çeşitli biçimlerde kesilmesiyle uygulanan sünnet, Mande örneğinde olduğu gibi, kozmogoni ve mitolojiyle desteklenip açıklanır. (...) Kız çocuk sünneti, Afrika'nın batısında, kuzey doğusu ve Sahra altında, bazı Güney Asya ve Amerika halklarında görülür. Kız sünneti çocuk 5-7 yaşlarında iken veya Kenya'da olduğu gibi evliliğe hazırlık ritüeli olarak genç kızlıkta uygulanır. Yaygın olan klirotidektomi iken, eski Nil kültürlerinde görülen firavun sünnetinde klitorisle birlikte dudaklar da kesilir. Afrika'da kız sünneti tek bir

²⁶¹ Emre Zeytinoğlu, **Aristoteles'in Cesetleri ve Çağdaş Sanatta Ahlak Sorunu**, http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1461/aristotelesin_cesetleri_ve_cadas_sanatta_ahlak_sorunu

²⁶² Bu kozmogoniye göre, evrenin yaratılışı sırasında, ilk yaratıklar bir yumurta içinde yavaş yavaş biçimlenirken, erkeklerden birinin evreni elinde tutmak için zamanından önce yumurtadan çıkması, yaratılış sürecini kaosa dönüştürmüştür ve sünnet, bu kurucu ataların ödediği kefarettir. (Bkz. 246, Emiroğlu-Aydın, 751)

geleneye bağlı değildir (...) ve üç semavi dine bağlı olanlarca da yerli dinlere inananlar tarafından da uygulanır.²⁶³

Kız çocuk veya kadın sünneti pek çok psikolojik, tıbbi ve cinsel sorunlara yol açabilmekte dolayısıyla bilimin veya sanatın ilgi odağı olduğu gibi, özellikle son yıllarda artan daha çok uluslararası programlarla engellenilmeye çalışılmaktadır. Bu ritüeli deneyimleyen kadınlarla yapılan görüşmelerde, bu acıyla kıyaslanabilecek ölçüde daha büyük bir acının olmadığı yönünde görüşler elde edilmiştir. Ancak aynı zamanda tüm acı ile bağlantılı ritüellerde olduğu gibi, ritüelin sonrasında yaşamdaki her şeye göğüs gerilebileceğine dair algı işlev kazanmaktadır. Breton’a göre, “sünnet, dişlerin patlaması ya da çekilmesi, bir parmağın kesilmesi, dövme, hacamat, yakma, sopayla dövme, angarya, işkence vb. acı inisiye olanın bedenine yazılmış genel yasanın mürekkebidir.”²⁶⁴

Gambiya’da bir gelenek halini almış kadın sünneti konusunda çalışmış ve bu çalışmanın bir ürünü olarak *Kesik* adlı projeyi kitaplaştırmış olan fotoğrafçı Cemre Yeşil kitabında konuyla ilgili şu saptamalarda bulunur:

Bu, sadece bir gelenektir. Korkunçtur, ama özünde kötü niyetli değildir. İnsanlığın utancı değildir, insanın kendisidir. İlkeldir. Korumaya ve korunmaya dairdir. Bilinçsizliktir. Kötüyü, kötü olduğunu bilmeden yapmaktır. Masumdur. Acıdır. Kanlıdır. Yarası derindir. Unutulmayan bir gündür. Hikayedir. Masaldır. Kültürdür. Anlamlıdır. Anlamını yitirendir. Geçmişte kalandır. Bugüne gelmiş olandır. Bugünün kurtulmak istediğidir. Batıdan görüldüğü gibi değildir. Köyün yazısız kuralıdır. Gerçektir. Kadından kopan bir parçadır. Kadının, kadın olmaya devam etme çabasıdır.²⁶⁵

Bu cümleleri bir beyan olarak paylaşan Yeşil, konuya dair çok önemli saptamalarda bulunmuştur. Kız çocuk/kadın sünneti kültürün hafızası yönüyle öne çıkmaktadır. Ancak, bu kişilerin kendi yaşam öykülerinde, hafızalarında bedene bir müdahale olduğu için ve acı yönüyle de bireysel belleğe de yer den bir ritüeldir. Bu noktada bireysel ve kültürel hafıza arasında ayırım yapabilmek mümkün mü sorusu anlamlıdır. Sosyal bilimci Paul Connerton “*Toplumlar Nasıl Anımsar*” adlı eserinde, böyle bir anlamı gereksiz ve anlamsız bulur. Ona göre, belleğin nasıl oluştuğu ve

²⁶³ Bkz. (246), Emiroğlu-Aydın, 751-752.

²⁶⁴ Bkz. (86), Breton, 197.

²⁶⁵ Cemre Yeşil, **Kesik**, 6.

anmaya dayalı törenler gibi yollarla nasıl aktarıldığı önemlidir. Connerton, törenlerin geçmiş ile bir süreklilik ilişkisine dair bir kanı, iddia olduğuna dikkat çeker.²⁶⁶ Ona göre törenlerde hatırlanan şey, bireysel belleğin kolektif türüdür. Başka bir ifadeyle, kişilerin geçmiş duygusuna kolektif yaşam öyküsü kazandırmasıdır.²⁶⁷ Söz konusu kavrayış ışığında, kişisel bir deneyim gibi gözükebilen erginlenme törenlerinin, kişilerin ve üyesi olduğu toplumun, ortak kolektif bir yaşam olduğu ileri sürülebilir. Bu erginlenme törenleri aracılığıyla kültür birikimlerini kuşaktan kuşağa aktaran kadınlar, her ne kadar çok acı verici deneyimleri yaşıyor olsalar da bu ritüeller kadınlar için birleştirici ve çoğaltıcı olabilmektedir. Bu ritüeller, kültürel belleğin kodlarıdır. Bu noktada bu kodların ya da hatırlama-unutma ediminin kimlikle bağlantısının nasıl oluştuğu sorusu anlamlıdır.

Deneyimlerin bellekte mekanik bir şekilde muhafaza edilmediği ve hatırlama ya da unutmanın duygu ve yargılardan uzak olmadığı bilinmektedir. Psikolog Daniel Schacter, kişilerin gördüğü, duyduğu, düşündüğü ya da hissettiklerini kodlama yoluyla anıya dönüştürdüklerini vurgular ve kodlanan şeylerin hatırlandığını ve kodladıklarımızın kim olduğumuzla ilintili olduğunu belirtir. Diğer bir deyişle, geçmiş deneyim, bilgi ve ihtiyaçlarımızın neyi kodladığımız/hatırladığımız üzerinde güçlü etkisi bulunmaktadır.²⁶⁸ Dolayısıyla, tüm kültürel olgularda olduğu gibi, bu ritüellerin o toplumdaki işlevi anlam dünyasındaki yeri bilinmeksizin herhangi bir çözümleme yapmak olanaksızdır.

Yeşil'in de belirttiği gibi Batıdan görünen ve ikonlaştırılan kadın sünneti ile bu kadınların kültürlerine dair algıladıkları kadın sünneti konusunda bir uyuşmazlık olduğu söylenebilir. Breton bu durumu şu sözlerle açıklar:

“Batı toplumları eski kabilelerde bireylerin, özellikle geçiş ritlerinde, bedenlerinde çeşitli değişiklikler yapmaları olgusunu hiç bir zaman hoş karşılamamış, bedenlere bu tür müdahaleleri barbarlık olarak görmüştür. Günümüzde görülen dövme, *piercing* vb. beden damgaları ve süsleriyle ilgili görüş ve düşünceler farklıdır, çünkü bu uygulamalar toplumsal simge olarak

²⁶⁶ Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, Çev. Aleaddin Şenel, 77.

²⁶⁷ **A.g.k.**, 111.

²⁶⁸ Daniel L. Schacter, **Belleğin İzinde Beyin- Zihin ve Geçmiş**, Çev. Eda Özgül, 70-84.

değişiklikler göstermiştir ve bunun da nedeni bunlara rağbet eden gençlerin toplumla tam bir uyum içinde olmalarıdır.”²⁶⁹

1995 yılında Kenya’da kadın sünneti konusunda çalışmış ve hazırladığı *Like Mother, Like Daughter* projesiyle Pulitzer ve World Press Photo ikincilik ödülü almış olan Stephanie Welsh’de Cemre Yeşil’le benzer düşünceleri dile getirmiştir. Ayrıca Welsh’e göre, “bu, Afrikalıları’a bağırarak öfkeli insanlar tarafından durdurulabilir bir şey değildir. Kabile yaşamının derinliklerine yerleşmiş bir olgudur.”²⁷⁰



Fotoğraf 4.17: Stephanie Welsh, *Like Mother, Like Daughter*, 1995

²⁶⁹ Bkz. (259), Breton, 137.

²⁷⁰ Stephanie Welsh, *Like Mother Like Daughter*, http://www.ontheissuesmagazine.com/1996fall/f96_walsh.php



Fotoğraf 4.18: Stephanie Welsh, *Like Mother, Like Daughter*, 1995

Bu noktada başa dönerek, bu fotoğrafların neye ve kime göre hafıza kayıtları olabilecekleri sorusunu yinelemek yerinde olur. Öncelikle belirtilmesi gereken, genellikle geleneksel toplumlarda ve topluluklarda izlerine rastlanan erginlenme törenlerinin kültürel aidiyetleri olan insanların talepleri doğrultusunda ve onlar tarafından ya da emik²⁷¹ bir yaklaşımla belgelenmediğidir. Bu ritüeller genellikle tanık olunan kültürel yapının dışından bir göz tarafından belgelenir. Erginlenme ritüellerine dair fotoğrafların bir çoğu, Batılı kültür birikiminin oluşmasıyla uzaklaşılan, yabancılaşılan geleneksel kültürler hakkında bilgi edinme açlığını bastırır denebilir. Ancak Batılı toplumların erginlenme ritüellerine ait görüntülere bakışı, sadece bilgi edinmeyle sınırlı değildir.

Kadın sünneti örneğinde de tanık olabileceğimiz gibi bu ritüeller, çoğunlukla fiziksel acı ve sakatlanmalara neden olmaktadır ve daha önce de ele aldığımız gibi tıbben telafisi olmayan sonuçlar doğurduğu da açıktır. Bu nedenle kadın sünneti gibi acı ve kalıcı hasar oluşturan ritüellerin devamlılığını sorgulamak adına, Batılı kültürel değerler ve bakış açıları doğrultusunda görselleştirildikleri söylenebilir. Bu

²⁷¹ Emik terimi, kültürel ifadelerin, temsillerin, yerli kültür bakış açısıyla aktarımını anlamına gelir (Bkz. 246, Emiroğlu-Aydın, 260).

durumda bu fotoğrafların, Batının “yabancı” kültürlerin asimilasyon girişimine yönelik hafızasını oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz.

Bu çalışmada amaç, tıbben ya da “gelişmiş”, “modern” yapıların bakış açısıyla, bu ritüellerin insanın yaşamını zedeleyen sonuçları olup olmadığını tartışmak değildir. Yapılan bilimsel araştırmalar sonucu, bu törenler sırasında ve sonrasında yaşanan acıların çok ciddi kalıcı hasarlar oluşturdukları da yadsınamaz. Burada amaç, her şeye rağmen bu erginlenme törenlerinin devamının belli bir hafızanın korunduğunu göstermesine, törenlere ait görsellerin ise dışarıdan yani Batılı, toplumlar tarafından üretilme koşullarına ve tüketimine dikkat çekmektir. Kısaca denebilir ki, erginlenme ritüelleri yer aldıkları kültür içerisinde süregelen bir hafızanın aktarılmasını sağlarken, bu ritüellere ait görseller süregelen bu hafızaya müdahale ederek, genele ait bir hafızanın uygunluğuna hizmet eder. Alman felsefeci Theodor Adorno ve toplumbilimci düşünür Max Horkheimer’in “insanın şeyleşmesi” adını verdikleri “kültür endüstrisi” tanımının doğuşuna da neden olan bu müdahale, bir anlamda aynılığı farklılıklara tercih eden bir hafızanın geçerliliğini desteklemektedir. Sosyolog ve akademisyen Besim F. Dellaloğlu’nun tanımıyla, “Adorno ve Horkheimer’a göre, kültür endüstrisi çağında düzen, bedenleri serbest bırakır ve ruhlara saldırır. Artık düzen ‘benim gibi düşün ya da yok ol’ demek yerine ‘benim gibi düşünmemekte serbestsin. Yaşamını ve tüm sana ait olanları da koruyabilirsin. Ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısın’ demektedir.”²⁷² Görülebileceği gibi hafızanın korunmasının bedeli de yabancı olarak nitelenmektir.

Kültürün endüstrileşme araçlarından biri olan fotoğraflar, başka kültürleri tanıma ve bilgi edinme ve görüntülerin yayılma sürecini hızlandırarak konu aldıkları kültürel değerlerin yabancılaştırılmasına katkıda bulunurlar. Bu katkı o kadar büyüktür ki ele aldığı kültür içerisinde farkındalıkları harekete geçirerek hafızayı oluşturan değerlerin belki de ilk kez kendi içinde sorgulanmasına bile yol açabilir. Dellaloğlu’na göre, “kültür endüstrisi, kendi tüketicisi olan modern bireyi kendisi üretmektedir. Genele karşı çıkan her tikel, ona uyum sağlamakla hayatta

²⁷² Besim F. Dellaloğlu, **Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum**, 131.

kalabilmektedir.”²⁷³ Kadın sünneti üzerinden örnek verirsek, günümüzde kadın sünnetini konu alan görsellerin de etkisiyle o kültürün bir parçası olan kadınların, gün geçtikçe artan bir hızla bu ritüelin uygulanmasına karşı olan sosyal toplum kuruluşlarının bünyesine katıldıklarını söyleyebiliriz. Bu durum kültür endüstrisinin temellendiği sisteme karşı yabancılaşmayı engelleyen bir bütünsellik olarak okunabilirken, ait olunan kültüre karşı bir yabancılaşma olarak da okunabilir.

Kültür endüstrisinin bir yıkım olduğu üzerinden düşünceler üreten Adorno, yine de umutsuz değildir ve yaratılan tektiplik içerisinde yeni bakış açılarının doğabileceğine dair umudunu da dile getirir. Dellaloğlu’nun ifadesiyle, “kitleleri manipüle etme çabasındaki kültür endüstrisinin ideolojisi, kontrol etmek istediği toplum gibi kendisiyle çelişir hale gelir. Kültür endüstrisinin ideolojisinin panzehirini yine kendi içinde taşır.”²⁷⁴ Günümüzde erginlenme ritüelleriyle ilgili üretilen görsel belgesel projeler bunun bir göstergesi sayılabilir.

İlk yıllarda üretilen ve daha önce de *National Geographic* fotoğrafları olarak tanımladığımız kategoride yer alan fotoğraflar Batılı toplumlar özelinde şok etkisi yaratırken ve “yabancı” olarak imlenirken, son yıllarda üretilen fotoğraflarda daha çok anlamaya yönelik izlenimler dikkat çekmektedir. Welsh’in ve Yeşil’in söylediklerinden de çıkarımda bulunabileceğimiz gibi, bu kültürlerin yaşadıkları acının sosyal bir işlevi olduğu ve o kültürlerin kendi içlerindeki ilişki ağını sağladığı dile getirilmektedir. Breton, bedenin kültürle olan ilişkisini şu sözlerle betimler;

Bedenin doğası diye bir şey yoktur, yere ve zamana göre değişen bedensel koşullar söz konusudur sadece. Bir yerde, bir dinî ayin sırasında ateş üstünde yürünür, bir başka yerde yanık yaraları ağıtlar söylenerek ve yaralara üflenerek tedavi edilir, hastalıklar hasta bir insanın kaybolmaya yüz tutmuş enerjileri, tek bir temasla yeniden düzenlenerek tedavi edilebilir ya da trans durumu veya doğaüstü güçler aracılığıyla hastaya dinamizm kazandırılabilir vb.²⁷⁵

Bu ritüeller, bir gün tamamen yok olsalar bile geçmişte kendi içlerinde işlevsel olduklarına dair bilginin yok olmaması önemlidir. Bu insanların kültürel kökleri

²⁷³ A.g.k., 125.

²⁷⁴ A.g.k., 116-117.

²⁷⁵ Bkz. (86), Breton, 50.

olduğuna dair hafızanın korunması demektir ve böylece belki de gelecekte bu görseller, bu yolla onların kültürel hafıza kayıtlarına dönüşecektir. Aksi takdirde yani bu törenler daima çok olumsuz ve kötü olduklarına dair başlıklar altında gösterildiklerinde hiç yaşamamış gibi bu fotoğraflardaki şiddetten ve kandan tiksinen, geçmişlerini reddeden, başkalarından önce kendilerini “ilkel” olarak imleyen o kültürden doğma gelecek kuşakların var olma olasılığı yüksektir. Bu noktada kültürel yorumlamaları farklı olabilecek kan olgusu hakkında bilgi vermek yararlı olabilir.

Sosyal bilimci Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri* adlı çalışmasında, kanı pek çok temanın bulunduğu büyüleyici bir kavşak olarak tanımlar: Bir yanda ölümün ve dişillğin, katletmenin ve döllemenin, yaşamın son bulmasının ve yaşamın birbiriyle bulunduğu bir kavşak. Yaşamsal unsur olan kan, kadınlara, üretkenliğe ve doğurganlık vaadine gönderme yapmaktadır.²⁷⁶ Akademisyen Çağatay Gökten’in belirttiği gibi, “kan, güç ve canlılık veren ve kötülüklerden arıtan bir madde olarak, ilk insanlardan beri olumlu ve büyülü etkisine inanılmış bir sıvıdır.”²⁷⁷ Modern kültürel bakışa sahip bizler için çoğu zaman bu fotoğraflarda gösterilen şiddete ve kana bakabilmek zordur, ancak tersine bu fotoğraflarda yer alan insanlar için Gökten’in da belirttiği geleneksel kutsal değerini korumaya devam etmektedir. Bu değer korunmaya devam ederek bu fotoğraflar ileride kökleri o kültürle ait insanlar için birer hafıza nesnesine dönüşebilir ya da bugün genellikle bizler için olduğu gibi kırmızı rengin yoğunluğu altında geçmişe dair anlamlarını yitirebilirler.

4.2.1 Yerli Halklar

Fotoğrafların bir kültürün hafıza kayıtları olarak değer bulmasına verilebilecek en iyi örneklerden biri belki de Avustralya yerlilerinin XVIII. yy.’da yaşamak zorunda bırakıldıkları kolonyal baskı ve şiddete ait görüntülerdir. Görüntüleri yorumlamak için, sömürgeciliği / kolonyalizmi kısaca tanımlamak ve Aborjin halkı hakkında bilgi vermek yararlı olacaktır. Sömürgecilik bir bölge ve halkının uzun bir

²⁷⁶ Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*, Çev. Nilgün Tatal, 134.

²⁷⁷ Bkz. (26), Gökten, 169.

süre yabancı bir gücün siyasal, toplumsal, iktisadî ve kültürel egemenliği altında bulunması anlamına gelmektedir ve Britanya ve Fransa sömürge imparatorlukları bunun en bilinen örnekleridir.²⁷⁸ Sömürgecilik tarihi ile kapitalizm yakından bağlantılıdır. Onaltıncı yüzyılda ortaya çıkan ve hane gereksinimini karşılamaktan çok, kârı azamileştirmeye yönelik üretime dayalı kapitalizm, sanayileşmeyle birlikte Avrupa emperyalizmini Afrika, Asya ve Okyanusya'ya yöneltti ve bunun yerli halkların üzerindeki sonucu soykırım, etnik kıyım ve çevre kıyımı gibi ağır oldu.²⁷⁹

Okyanusya halklarından olan Avustralya yerlileri yani Aborjinler²⁸⁰ de bu kıyıma uğrayan halklardandır. Emiroğlu ve Aydın, Antropoloji Sözlüğü çalışmalarında Aborjin kültüre ilişkin verdikleri bilgiler, kıyımın ölçeğine ışık tutar. 1788'de ilk İngiltere donanması Avustralya'ya geldiğinde, Aborjin halkı 300.000 kişiden oluşuyordu ve iki yüzden fazla farklı dil konuşan bir topluluktur. Askerlerin katliamları ve getirdikleri hastalıklarla büyük nüfus kaybına uğrayan halk, 1940'lara kadar sert politikalara, 1960'lara kadar da çocukların ailelerinden ayrılmasına maruz bırakıldığı gibi, 1971 yılına kadar nüfus sayımlarında da yer almadılar. Bugün, en yaygını yirmi olmak üzere çeşitli diller konuşan ve yaşadıkları kültür şoku ve baskılara rağmen geleneksel yaşamı sürdüren 40 bin kadar Aborjin kalmıştır. Toplam Aborjin nüfusu 180 bin kadardır ve çoğunluğu melezleşmiştir; karışık kabile toplulukları halinde varoşlarda yaşamaktadırlar.²⁸¹

İngiltere, Avustralya'nın yerli halkı olan Aborjinler'i çok sistemli bir şekilde sömürgeleştirirken, bugün soykırım başlığı altında yer almasına neden olan acı verici şiddet içeren yöntemler kullanmışlardı. Bugün Avustralya'nın sömürge olduğu yıllara ait fotoğraflar, hem köklerine ait geçmişi hem de bu acı verici şiddet yöntemlerini belgelemeleri adına büyük çoğunluğu asimile olmuş Aborjin yerli halkı

²⁷⁸ Bkz. (248), Kottak, 562-563.

²⁷⁹ A.g.k.,367-366.

²⁸⁰ Avustralya yerlilerine ad olan Latince kökenli Aborjin sözcüğü "ilk", "en eski bilinen" anlamına gelmektedir ve İtalya ve Yunanistan'da bir bölgenin yerli halkını tanımlamak için kullanılmıştır (Bkz. 246, Emiroğlu-Aydın, 3)

²⁸¹ Bkz. (246), Emiroğlu-Aydın, 6-7.

için, belki de, “ata ruhlar kozmolojilerini yansıtan binlerce yıllık kutsal mekân resimleri”²⁸², gibi ikonlaştırılmışlardır.



Fotoğraf 4.19: Fotoğrafçısı bilinmiyor, *Aboriginal Gang* (Aborjin Sürüsü), Nor-west, Avustralya, 1905

O dönemlerde çekilen fotoğraflar, kolonilerin yerleşim politikalarını belgelemek için İngiltere tarafından görevlendirilmiş profesyonel fotoğrafçılar tarafından sipariş üzerine çekilmiş ve özel albümler hazırlanarak basılmışlardı. Altın madenleri, inci avcılığı, tarım ve hayvancılık alanları Aborjin yerli halkın köle olarak çalıştırıldığına dair hazırlanan bu albümlerin konuları arasındaydı ve Aborjin mahkumlara yapılan zulümlerin gösterildiği görseller de bu albümlerde yer almaktaydı.

²⁸² A.g.k., 6.



Fotoğraf 4.20: Francis Birtles, *Native Prisoners in Chains*
(Zincirlenmiş Yerel Mahkumlar), Avustralya Ulus Kütüphanesi, 1899

Özellikle sınır bölgelerinde çekilen fotoğraflar, “beyaz adam”ın davranışlarına dikkat çekmektedir. Kendi sosyal yaşam alanlarından koparılarak “beyaz adam”ın yanında poz vermeye zorlanan Aborjin’ler tezat bir görüntü sunarlar ki aslında sömürgeciler tarafından görülmesi istenen de budur. Avustralyalı tarihçi Jane Lydon’a göre, bu fotoğraflar Aborjin’lere acımasızca davranıldığına dair bir etki yaratmamış; tam tersine onlara boyun eğdirmenin birer kanıtı olarak değer bulmuştur. Bu fotoğrafların alt yazılarında “vahşi Aborjin’ler zararsız hale getirildi” gibi ifadeler yer almaktadır. Bu söyleme göre bu fotoğraflar ıslah edilenlerle bir hatıra niteliği taşır.²⁸³ Barret’a göre de bu fotoğraflar Avrupalı fotoğrafçılar ve izleyiciler için diğer kültürlerin Avrupalı normlara göre yargılanabileceği, kendini üstün gören bakışa hizmet eder.²⁸⁴

Aborjin yerli halkın çektiği acıları gösteren bu fotoğraflar, genellikle Kuzey Avustralya çevresine aittir ve XIX. yy. ortalarından II. Dünya savaşı sonlarına kadar olan süreyi kapsar. Sömürgeciliğin Aborjinler üzerindeki fiziksel ve ruhsal baskılarını yansıttıkları gibi, bir değişim vaadine de neden oldukları için sömürü yıllarına ait bugün konuşulan ya da yazılandan daha fazla konuya nüfuz etmektedir.

²⁸³ Jane Lydon, *'Behold the Tears': Photography as Colonial Witness*, 245.

²⁸⁴ Bkz. (33), Barrett, 248.

Bu fotoğraflar aynı zamanda XIX. yy.'da alevlenen Avrupa emperyalizmine karşı duruşta, Afrika'daki kölelik karşıtı hareketlerde ve özellikle Kongo reform hareketlerinde oldukça etkili rol oynamıştır. Britanya ve Avustralya genelinde ilgi uyandırmak konusunda ilk yıllarda yetersiz kalmış olsalar bile, XIX. yy.'ın sonlarına doğru *Viktoryen* dönemden insan hakları ve işçi yasalarını gözeten uluslararası bir yönetim mantığına geçişte İngiliz kölelik karşıtı Protestanlarda da canlanma kaydedilmişti. Lydon'a göre, yüzyılın bitimine doğru basında yer alan fotoğraflar propaganda kapsamında güçlü araçlar olmuşlardı. Ayrıca Birleşmiş Milletler altında işçi yasalarının ve XX. yy. uluslararası hükümet birliklerinin kuruluşunda önemli rol oynamışlardı.²⁸⁵ Sonuç olarak bu fotoğrafların tarihsel bir dönüşüme aracılık etmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Bu çalışmada asıl sorulması gereken soru ise: *Bugün bu görüntüler bizim için ve kökleri Aborjin yerli halka ait kişiler için ne ifade etmektedir?* Batılı kültür anlayışını benimsemiş toplumlar için ne ifade ettiğinin yanıtı, belki de daha net verilebilir. Bu görüntülere bakmak, bugün muhtemelen bizi bu şiddete dâhil eder ve geçmişte “ilkel” diye nitelenen farklı kültürlerle karşı kendini “medeni” ve “üstün” gören zihniyete kızgınlık üretebiliriz. Bu fotoğraflar, ayrıştırmanın içindeki ızdırabı bizler adına yıllar sonra bile canlandırabilecek hafıza kayıtları olabilir ve fotoğraflara geçmişe ait belgeler gözüyle bakmayı seçmek, bizi hem bazı etik davranışları hatırlamak hem de kültürel olgunluğa ulaşmak anlamında olanaklar sunabilir.

Bununla birlikte böyle görüntülerin dünya ölçeğinde sürekli yayılımı, bugünkü Avustralya içindeki etik tartışmalara da ivme kazandırmaktadır ve yerli halk atalarına ait bu fotoğrafların kullanılmasına dair kontrol yetkisini talep etmektedir. Lydon'a göre, bu görüntüler genellikle eşit olmayan güç ilişkileri ile birlikte üretilir, görüntülerin aşırı kullanımı ya da yerli halkın kullanımının kontrol edilişi aynı aşırı uçlar içerebilir ve zavallı, acı çeken, siyah bedenleri durmadan göstermek yerli halk için küçültücü etkiler yaratabilir. Kültürel protokoller bu kolonyal görüntüleri

²⁸⁵ Bkz. (283), Lydon, 239.

tüketmek adına yine bu kimlikleri çevrelemiştir ve bu görüntülerin kullanımlarına sınırsız izin verilmektedir.²⁸⁶

Bu acıları yaşayanlarla aynı kökten gelen Aborjinlerin bu fotoğraflara bakarken ne duyumsadıkları konusu önemlidir. Lydon'a göre Aborjin'ler bu gün bu fotoğraflara bakarken bunca şiddet karşısında yenilmeden ayakta durdukları sonucunu da çıkarmışlardır.²⁸⁷ Bu fotoğraflar onlar için yalnızca o günlerin acılarını hatırlatan kayıtlar değildir aynı zamanda hiç unutmamaları gerektiğini düşündükleri özgürlüklerinin de simgeleridir. Kültürel çalışmalar uzmanı Jane Kilby ise “acı çeken bir bedenin görüntüsünü, şiddet siyasetinde bir yere oturtmayı reddederek anlamaya başlamanın tam zamanı”²⁸⁸ diyerek Batılı bakışın bu görüntüler karşısında takındığı tavrın işlevini sorgulamıştır. Bu nedenle diyebiliriz ki bu görüntülere bakarken Avusturalyalı yerli halkın, görüntüleri kendi hafıza kayıtları olarak nasıl simgeleştirdiklerini anlamak ve kolektif bellek yönünü görmek daha işlevsel olacaktır. Alman arkeolog Jan Assman, kolektif belleğin ancak onu taşıyanlarla birlikte var olabileceğini ve gelişigüzel aktarılmadığını vurgular. Bunun nedeni, bu belleğin sürece katılanların grup üyeliğinin ispatı olmasıdır. Ona göre, kolektif bellek sadece somut mekân ve zaman değil aynı zamanda da somut kimliktir.²⁸⁹ Bu da kolektif bellek ile kimlik arasındaki sıkı bağa işaret eder. Bu noktada söz konusu sıkı bağın görünür olduğu Aborjinlerin mekân, zaman birlikteliğini, diğer deyişle kimliklerine ilişkin fotoğrafları incelemek, yararlı olacaktır.

²⁸⁶ A.g.k., 235.

²⁸⁷ A.g.k., 250.

²⁸⁸ Jane Kilby, *The Visual Fix: The Seductive Beauty of Images of Violence*, 339.

²⁸⁹ Jan Assman, *Kültürel Bellek - Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin, 43.



Fotoğraf 4.21: Hermann Klaatsch, *Australian Prisoners*
(Avustralyalı Mahkumlar), Avustralya, 1904



Fotoğraf 4.22: Megan Evans, *Northcote Koori Mural*
(Northcote Koori Duvar Resmi), St. Georges Yolu Melbourne, Avustralya, 2008

Fotoğraf 100, 1904 yılında Avustralya'nın sömürge olduğu yıllarda çekilmiş bir fotoğraftır. **Fotoğraf 101**, ise 1904 yılında çekilmiş bu fotoğraf kullanılarak

hazırlanmış bir duvar resmi. Melbourne'deki St. Georges yolunu Avustralya tarihinin önemli bir bölümüne sahne olacak şekilde yeniden düzenlemek ise, bugünün hafızası üzerinden okunabilecek bir simge/ikon yaratmak olarak çözümlenebilir.



Fotoğraf 4.23: Megan Evans, *Northcote Koori Mural*
(Northcote Koori Duvar Resmi), St. Georges Yolu Melbourne, Avustralya, 2008

Yukarıdaki fotoğraf, kolektif belleğin sunumu gibidir. Ancak bu kolektif bellek, kısmi süreklilik gösterirken, aynı zamanda geçmişin bugünden yeni okumasını içeren bir bellektir.²⁹⁰ Bu anlayış doğrultusunda denebilir ki geçmişte farklı amaçlar doğrultusunda belgelenmiş Avustralyalı yerli halkı gösteren fotoğraflar, bugün simgesel değerlerinin aracı olduğu yeni okumalarla birlikte belleğe dair kayıt altına alınırlar. Bu fotoğraflar ya da muralin, *hafıza mekanı* olduğunu ileri sürebiliriz.

Fransız tarihçi Pierre Nora, *Hafıza Mekânları* adlı eserinde, tarihin hızlanması tabirini kullanır. Ona göre tarihin hızlanması ifadesinin içeriğini “tamamen ölü bir geçmişe hızlıca dalış, kaybolmuş olarak görülen bir şeyin toptan algılanışı, atalara ait olgular, geçmişin gölgesinde kendi bilincine kavuşma” oluşturmaktadır. Nora bugün sürekli olarak hafızadan söz edilmesinin tek bir nedeni olduğunu vurgular ve bu

²⁹⁰ Lewis A. Coser, **Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945**, 26.

nedeni “artık hafıza yok” sözleriyle açıklar. Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları olduğunu ileri sürer. Çünkü, bugün hâlâ hafızamızda yaşıyor olsaydık mekânları ona adama ihtiyacı duymazdık.²⁹¹ Nora, hafıza-tarih arasındaki ilişkinin sürekliliğini sağlamak için tarihsel değeri olan yerlere, anıtlara, sözlüklere ve sembollere anlam yüklendiği ve artık hafızanın olmadığı yerde temsiller aracılığıyla oluşturulmuş hafıza mekânlarının var olduğunu söyler. Bu önermeye göre günümüzde artık belki de Batılı bakış açısıyla acının sembolleri olarak ikonlaştırılan sömürge kültürüne ait fotoğraflar, Avustralya gibi geçmişte sömürge olan ülkeler için de yok olmuş bir hafızaya karşı yeniden inşa edilmeye çalışılan mekânsal hafızanın ikonları arasında yer alabilir.

Günümüzde sosyal bilimler alanında yapılan araştırmalarda genellikle geleneksel kültür birikimleri olan yerli halkların kültürlerini yeniden canlandırmak ve yaşatmak üzerine çeşitli kuramlar üretilmektedir. Nora’nın da vurguladığı gibi bu kuramların içerisinde sayısız *hafıza mekânları* oluşturma fikirleri de yer alır. Bu mekânların, anıtların, sözcüklerin, fotoğrafların, eşyaların ve sembollerin hafıza-tarih bağlantısını eksiksiz biçimde oluşturabileceğine dair inanç oldukça büyüktür. Baudrillard, bu bilimsel çalışmaları yapanlar ile ilgili düşüncelerini Peru’nun Amazon ormanı derinliklerinde yaşayan eski kabilelerden Tasadaylılarla örnekleyerek şu şekilde yazıya döker: “Tasadaylıları keşfeden antropologlar bu insanların kendileriyle ilişki kurar kurmaz kapatılmış oldukları mezarlardan açık havaya çıkartılır çıkartılmaz toz haline gelen mumyalar gibi yok olup gittiklerini görünce ormandaki yaşamlarına dönmelerini istemek zorunda kalacaklardı.”²⁹² Ancak Baudrillard’ın bu gibi örneklerle de güçlendirerek ortaya koyduğu *simülasyon* kuramına göre bunun için çok geçtir. Bir şekilde imlenerek varlıklarının korunması adına çeşitli temsillerle tanınmasına olanak sağlanan kültürler, hafıza ortamlarından koparılıp hafıza mekânlarına dâhil edilirler. Bu da artık kurgulu bir hafızanın varlığını işaret etmektedir denebilir. Baudrillard’a göre;

Etnolojinin Vahşilerin yaşadığı ya da adına Üçüncü Dünya adı verilen bir yerlerde aranması büyük bir saflıktır – çünkü etnoloji her yerdedir.

²⁹¹ Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, Çev. Mehmet Emin Özcan, 17-18.

²⁹² Bkz. (8), Baudrillard, 18.

Metropollerde, Beyazların yaşadıkları yerlerde, baştan aşağı sayımı yapıp çözümlendikten sonra **gerçeğe benzetilerek yapay bir şekilde diriltilmiş** bir simülasyon, hakikatin halüsinasyona dönüştürüldüğü, gerçeğe şantaj yapılan, önce öldürülen ve sonra geri getirebilmek için isteri düzeyine ulaşan simgesel biçimin her türünü kapsayan bir geçmiş (tarihsel) araştırmasının yapıldığı bir dünyadadır. Vahşilerin eli mahkum olduğu için bu cinayetin ilk kurbanları onlar oldular ancak bu cinayet günümüzde tüm Batılı toplumları da içine alan bir boyuta ulaşmıştır.²⁹³

Kültürün endüstrileşmesi, var olan diğer kültürlere ait kimliklerin hafıza mekânlarına ve hafıza nesnelere aktararak yeniden kazanılmaya çalışılması bağlamında Amerika'nın izlediği bazı politikalar görsel kültür üzerinden ele alınabilir. Sontag'a göre;

Amerika demek salt Avrupa dan ve Avrupa değerlerinden bağımsızlık ilan etmek anlamına gelmiyor, aynı zamanda Avrupa değerleriyle Avrupa gücünün kararlılıkla alt edilmeye çalışıldığı, hatta taammüden ortadan kaldırılmanın yollarının arandığı bir azmi yansıtıyordu. 'Eskisini yıkmadan asla yeni bir şeye sahip olamazsınız,' diye yazıyordu Lawrence. 'Avrupa artık eski olandır. Amerika ise yeni. Ve yeni olan, eskinin ölümüdür.' Dahası, şöyle bir kehanette bulunmuştu Lawrence: 'Amerika, demokrasiyi –özellikle kültürel demokrasiyi, edepli davranma demokrasisini- bir araç olarak kullanarak Avrupa'yı yokeden bir misyonla hareket etmektedir. Bu görev tamamlanınca, Amerika artık yüzünü demokrasiden başka bir şeye dönecek konumda olacaktır.' (Belki de bu şimdilerde yaşanan süreç tam da bu öngörünün bir doğrulanmasıdır.)²⁹⁴

Amerika, aslında Sontag'ın sözünü ettiği yeninin kurgusunu yapmaya kıtanın yerlileri olan ve günlük dilde “Kızılderililer” olarak adlandırılan Amerikan yerlilerini yok etmeye çalışarak başlamıştır. Amerika Kıtası'nın topraklarının 1492'de İspanyollar, Portekizliler, Fransızlar ve İngilizler tarafından paylaşılmasıyla neredeyse tüm kültürel değerlerinden de vazgeçmek zorunda bırakılan yerli halklar zaman içerisinde “Amerikalı olmak” fikrine “alıştırılmışlardır” denebilir.

²⁹³ A.g.k., 20.

²⁹⁴ Bkz. (38), Sontag, 133.

4.2.2 Amerikalı Olmak

İngiltere başta olmak üzere, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelen göçmenler, kıtanın yerli halkları üzerinde baskı oluşturarak koloniler kurdular. Kurdukları koloniler, kısa süre sonra Avustralya örneğinde olduğu gibi sömürgecilik esaslarına göre yönetilmeye başladı ve bu 1700'lerin sonuna kadar devam etti. 1789 yılında bir anayasa oluşturup Amerikalı üst-kimliği ile anılmaya başlandıklarında Amerikalı adı verilen kişilerin, geldikleri topraklara ait kültürel kimliğini tanımlamak ise gittikçe zorlaştı. Asimile olmaya zorlanmış yerli halkların, Avrupalı göçmenlerle bir araya gelmesinden oluşan “yeni dünya” Amerika, bu anlamda diğer kültürlerle ait değerlerin erozyonundan doğmuştur da denebilir.

1800'lerin sonuna dek “yeni dünya”nın vatandaşı olmak umuduyla dünyanın her yerinden göç almaya devam eden Amerika, yoğun talep karşısında geçişin denetlenmesine karar vererek bugün sembolik değeri olan Ellis Adasını transit merkezi olarak inşa etmeye karar verir. 1892 yılında göç istasyonu olarak hizmete açtığı Ellis Adası 1954 yılına dek hem Amerika'ya geçiş kapısı hem de farklı ülkelerden ve kültürlerden gelen insanların aylarca süren kontrolleri nedeniyle bir konaklama merkezi olarak aktif biçimde çalıştırılır.

Amerika'da 2000'lerin başında yapılan sayımlara göre ülke nüfusunun % 10'u başka bir ülkede doğmuştur. Bu anlamda, Amerika'nın sunduğu yeni yaşam fırsatları için gemilerle dünyanın dört bir yanından gelen insanlar ve onların sahip oldukları yeni kuşaklar için bugün Amerikalı olmak demek, aynı zamanda ait oldukları kültürlerin temsillerini belli ölçüde geride bırakmaları demektir. *Peki bu durumum Amerika özelinde bir kargaşa, özlem ve aidiyet yitimi duygusuyla birlikte gelen isyana değil de genel itibariyle bir zafere ulaşmasında etkili olan unsurlar nelerdir?*

Günümüzde çok-kültürlülük tartışmalarının kaynağı olarak görebileceğimiz Amerika, geride bırakılan kültürlerin sembolik temsillerini ve hafıza mekânlarını sistemli biçimde yeniden inşa ederek zafer kazanmıştır ve Sontag'ın da belirttiği gibi bu zaferini büyük ölçüde “edepli kalma demokrasisi”ne borçludur. Bu nedenle Ellis

Adası müzesi ve bu müzenin geçmişe dair mekân algısını yeniden yaratan fotoğraflar, iyi birer örnek oluşturur. Barrett’a göre, “çok-kültürlülük teorisyenleri, görsel kültürün yorumu ve üretimi üzerinden bireylerin bugün ve yarınlarını kontrol etmesine ve biçimlendirmesine yardımcı olan toplumsal hareketleri ve eylemleri destekler. Görsel kültür kavramı, fotoğrafçılığı güzel sanatların “rafine” atmosferlerinden kurtarmaya ve onu iletişim dâhilindeki dünyanın daha geniş bir bağlamına oturtmaya çalışır.”²⁹⁵



Fotoğraf 4.24: Lewis Hine, *Italian immigrants at Ellis Island* (Ellis Adasındaki İtalyan Göçmenler), New York, 1905

Bu fotoğraflar, büyük umutlarla zorlu gemi yolculukları sonrasında Amerika’nın giriş kapısına ulaşan insanlar için yaşadıkları geçmişi ve şimdiyi önemli kılmak ve sorgulamak adına bir bellek oluşturabilir, ancak daha da önemlisi bu

²⁹⁵ Bkz. (33), Barrett, 240-241.

geçmiş zaman kayıtlarının işlevi Amerikalı ve çok-kültürlü olmanın altını yeniden çizmektir. Bu, tüm farklılıklara karşın yaratılmış Amerikalı olmaya bir övgüdür denebilir. Çok zor koşullarda Amerika'ya ulaştıktan sonra bile giriş yapabileceklerine dair güvenceleri olmayan bu insanların bir kısmı, Ellis Adasındaki bekleyişte güçsüz düşmüş, hastalanmış, ellerinde olan maddi kaynaklarını yitirmiş ve geri çevrilmiştir. Bugün bu fotoğraflarla gösterilmeye çalışılan ise, tüm zorluklara karşı Amerikalı olmayı seçen insanlara yapılan övgüdür. Bu övgü, bir yanıyla yaşadıkları zorluklara ilişkin bir özür olarak da algılanabileceği için Amerika “yeni dünya” kimliği oluşturma politikalarında başarılı olur. İngiliz sanatçı ve kuramcı Victor Burgin, buna “soyut insanlık övgüsü” adını verir ve bunu şu sözlerle ifade eder: “soyut insanlık övgüsü, herhangi bir politik durumda edilgen kurbanın saygınlığının övgüsü haline gelir. Bu, fotografik görüntünün liberal politik uçlara tahsisinin nihai sonucudur. Ezilenlere, sadece kendi içinde saklı ve kendi koşullarında var olan yapay bir ayrıcalık verir.”²⁹⁶

Sonuç olarak, hem Avustralyalı yerli halk hem de Ellis Adası örneğinde olduğu gibi, geçmişte yaşanan acıların fotoğraflar aracılığıyla yeniden üretilmesini varolan bir belleğin sunumu olarak nitelemek doğru bir bakış açısı sağlamaz diyebiliriz. Bu fotoğrafların sergileniş ve gösteriliş biçimleri, olayların üzerinden geçen zamanla birlikte yitirilen kültürel değerlerin geri kazanılmasına yönelik bir hafızasının geri getirilmesine etki etmeyeceği gibi yerine konan çok-kültürlü değer sisteminin kalıcılığını yeniden onaylamaya hizmet de edebilir. Baudrillard da bu anlamda bir gerçeğin yeniden üretimini çağımızın hastalığı olarak tanımlar.²⁹⁷

Çok-kültürlülük politikaları, özellikle son on yıllık süreçte Avrupa ülkeleri tarafından sorgulanmaya başladı. Sömürgeciliğin ortaya koyduğu yıkımlarla uzlaşmaya çalışan Avrupa ülkelerine başlangıçta zararların bir biçimde telafisi olarak görünen çok-kültürlü yapılanma, aidiyetler konusunda liberal bakışa sahip olduğunu savunan fakat bunun başlıca nedeni olarak kendi kültürel kimlikleri ve aidiyetlerine

²⁹⁶ Bkz. (203), Burgin, 117.

²⁹⁷ Bkz. (8), Baudrillard, 37.

yabancılaşmış olduğu düşünölen elitist orta sınıfın doğup yaygınlaşmasıyla birlikte çöküşe geçmiştir denebilir. Sanat tarihçi ve eleştirmen Ali Artun’a göre;

Çok-költörlölüğün iflas ettiğı artık bu politikayı inşa eden ve yürüten iktidarlar tarafından da peş peşe itiraf edilmektedir. Angela Merkel, 2010 Ekim’inde ‘Almanya’da çokköltörlö bir toplum inşa etme girişimlerinin tamamıyla iflas ettiğini’ açıkladı. ‘Şimdi yan yana yaşadığımızı ve bundan da memnun olduğumuza ilişkin kavrayış işlemiyor [...] göçmenlerin Alman költürünü ve değerlerini benimsemeleri gerekir.’ Merkel’i izleyen Fransa Cumhurbaşkanı Nicholas Sarkozy ile Britanya Başbakanı Don Cameron da 2011 Şubat’ında art arda çokköltörlölüğün çöktüğünü ve artık bir ‘devlet politikası’ olmayacağını ilan ettiler.²⁹⁸

Baudrillaard ve Artun’u izleyerek, Amerika Birleşik Devletleri’nde çok-költörlölüğün sarsılma sürecinin Avrupa’dan daha farklı bir biçimde işlediğini söyleyebiliriz. Daha açık ifade etmek gerekirse Merkel’in “Alman költürü” ifadesinin çağrışımı ile Amerikan költürü ifadesinin çağrışımı, bir birinden farklıdır. İlkinin daha otantik olan “gerçek”liğı kabul görebilirken, diğeri bir kurguyu çağrıştıracabilir. Amerika, baştan itibaren birbirinden farklı költürlerin kıtaya göçleri sonucunda toplumsallaşmış olan bir ölkedir. Amerika var olan bir tarihsel geçmiş, dil ve aidiyet üzerine kurgulanmış olan çok-költörlö yapılardan oluşmaz. Bu nedenle de çok-költörlölükten geriye dönüşü olmadığı gibi bu yapı yıkıldığında Amerika’nın, Avrupa gibi yerine koyabilecek bir geçmiş költür mirası da yoktur denebilir. Bu gerekçeyle de bugün daha yoğun bir biçimde Amerika özelinde yapılan çok-költörlölük tartışmalarının eksenini Avrupa ile farklılıklar gösterir.

11 Eylül 2001’den sonra Amerika’nın izlediğı politikalar, çok-költörlölük tartışmalarının ana ekseninde yer alır. 11 Eylül sabahı Dünya Ticaret Merkezi gökdelenlerine düzenlenen, El Kaide’nin üstlendiğı terörist saldırının ardından, dünya ölkelerinin dikkatleri üzerindeyken birlik olmak adına izlediğı politikalarla yoğun eleştirilere hedef olan Amerika için bir anlamda güvenilirlik adına sonun başlangıcı da tetiklenmişti denebilir. 3000’e yakın kişinin öldüğü kaydedilen büyük terör saldırısının etkileri, hem Amerika tarafından ikonlaştırılması hem de bu ikonik

²⁹⁸ Ali Artun, **Çağdaş Sanat ve Költöralizm**, Edt. Ali Artun, 42.

değerin tartışılması bakımından bugün halâ ilk günkü sıcaklığını korumaktadır.

Basında yer alan görüntülerde, saldırı sonrası düzenlenen sergilerde ve sonrasında Irak cephesinden gelen fotoğraflarda daha önce de belirtildiği gibi hiçbir şekilde Amerika vatandaşı olan kişilerin şiddet içeren görüntülerine yer verilmemiştir. O güne dek çok-kültürlü ve birleştirici içerikli politikalarla “Amerikalı olmak” bilincini başarıyla temsil etmiş olan Amerika için bu, yine birliğin sarsılmaması yönünde izlenen bir yoldur. Amerika, bu politikayı izleyerek bir anlamda yaşanan olayın büyüklüğünün genel bir sarsıntıya neden olmamasını sağlamaya çalışmıştır da denebilir. Bu saldırı, Amerika vatandaşı olmakla sağlandığı düşünülen birliğe ve kimliğe yapılmış bir saldırdır ve Nazilerin tamamen başaramadıkları adeta bu saldırıyla başarılmıştır. İşte Amerika daha da güçlenebilmek, sarsılmadığını göstermek ve çok-kültürlülüğünden elde ettiği gücü yitirmemek adına böyle bir politikaya başvurmuştur denebilir. Amerika, vatandaşlarına bir millet olduklarının bilincine varmaları gerektiğini bu yolla duyurmuş ve bu saldırının sarsıcılığını başarabildiği ölçüde bir avantaja dönüştürmeye çalışarak eski gücüne ulaşmayı hedeflemiştir.

Saldırının hemen ardından Eylül’ün sonlarına doğru Manhattan’ın SoHo semtinde, amatör ve profesyonel birçok katılımın sağlandığı *Burası New York* sergisi için Linfield şunları söyler: “*Burası New York*’un sergi kataloğundaki resimlerden birinde parçalanmış, kanlı bir bacak ve ayak görülmektedir; bu imgenin verdiği dehşet, yalnızca içerdiği şiddetten değil, nadirliğinden de kaynaklanır.”²⁹⁹ *Burası New York* sergisindeki fotoğrafların, Amerika basınında yer alan tüm diğer fotoğraflardaki gibi en temel fonksiyonlarından biri 9/11’i çok büyük bir olay olarak üstün kılmak değil, çok çeşitli biçimlerde kolektif hafızayı oluşturmaktı diyebiliriz.

²⁹⁹ Bkz. (61), Linfield, 266.



Fotoğraf 4.25: Fotoğrafçısı bilinmiyor, 9-11 *Let Us Not Forget* (9-11 Unutmaya İzin Verme), New York, 2001

9/11’in ardından Amerika içinde gösterilen fotoğrafların neredeyse hepsinde odaklanılan konular, yıkılan binalardan kaçanlar, kurtarma çalışmaları ve yıkıntılardan oluşuyordu. Ancak dünya basını tarafından gösterilen fotoğraflarda, yaşanan yıkımın şiddeti daha açık izlenebilirdi. Amerika’nın görüntüler üzerine uyguladığı bu sansür ve sonrasında da Irak cephesinden dünya basınına sızan “*Ebu Garip Cezaevi*” fotoğraflarıyla birlikte Amerika’nın gizlilikleri ve sansür politikaları üzerine yoğun bir tartışma da başlamış oldu. Örneğin Linfield ikiz kulelerden kaçmak için atlayan insanların fotoğrafları için, “kanımca bunlar, kurbanların deneyimlerini kendi zihnimizde kurabilmemiz anlamında, tüm felaketin en kuvvetli fotoğrafları ve en az sayıda üretilip, en az görülen imgeler olmalarıyla gerçekten de kınanan fotoğraflardır.”³⁰⁰ demiştir. Bu fotoğrafları, “bir ölüm akrobasisi” olarak tanımlayan Linfield, fotoğrafların kınanma gerekçesinin ölümlere hakaret edilmesi yönünde açıklandığını söyleyerek, Amerika’nın görüntüleri servis etme politikalarındaki samimiyeti sorgular.

³⁰⁰ A.g.k., 266.



Fotoğraf 4.26: David Surowiecki, *No way out* (Kaçış yok), New York, 9/11/2001

2003 Eylül ayında, yani olayın ikinci anma yılında, *Esquire* dergisinde yayınlanan "*The Falling Man*" (Düşen Adam) isimli makalesinde, gazeteci Tom Junod şu sözleri yazmıştır: "En huzursuz günümüzün en rahatsız edici yönlerini görme arzusu, binalardan atlayanların tecrübesi felaketin merkezi bir ögesi değil de, unutulması gereken bir gösteriymiş gibi röntgencilğe yorulmuştu."³⁰¹

Amerika’da yurtiçi basında yer almayan ve sansürlenmiş görüntüler üzerinden yapılan eleştirilerin temelinde ise, Amerika’nın bir *hiper-gerçeklik* (simülasyon)³⁰² olarak dayattığı çok-kültürlü birliğin asıl gerçekleri gizlediği yönündeki tepki yatıyordu. Bu politik tavrı eleştirenlere göre sonunda Amerika’nın gerçek yüzünü gizleyen maskesi düşmüştü ve gizlemeye çalıştığı şeyler artık tüm açıklığıyla tartışılıyordu. Ancak belki tam da bu noktada söz konusu eleştirilere önemli bir ek yapmak yararlı olacaktır.

³⁰¹ A.g.k., 267.

³⁰² "Günümüzdeki soyutlama biçimlerinin haritacılık, suret çıkarma, aynadan yansıyan akis ya da kavramla bir ilişkisi kalmamıştır. Simülasyon kavramının harita üzerindeki bir toprak parçası, bir töz ya da bir referans sistemiyle hiç bir ilişkisi yoktur. Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon denilmektedir." (Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 11.)

Amerika aslında belki de hiçbir şeyi gizlemiyordu, çünkü bildiğimiz gibi bir şeyi gizlemek için önce ona sahip olmak gerekir. Amerika, yaratmaya çalıştığı çok-kültürlü birliğin aksine gizleyebileceği bir kimliğe sahip değildi. Daha açık olmak gerekirse maskesi düştüğünde ardından başka bir yüz çıkmayacaktı. Bu nedenle baştan beri bu çok-kültürlü yapı üzerine kurgulanmış olan bir ülke için gizlemek yerine kullanılabilir sözcük simüle etmektir. Kısacası Amerika baştan beri sahip olmadığı “Amerikalı” kimliğini bu olayda da simüle etmişti. Baudrillard’a göre, “gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmaya) diğeryse bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermektir.”³⁰³

Sonuç olarak, yukarıdaki kuramsal destek ve analizler ışığında, Amerika’nın kültürel hafızasını çok-kültürlü politikalar üzerinden inşa etmiş olduğunu söylenebiliriz. Her ne kadar birlik adına bir yalanın parçası olduğu eleştirileri yapılsa da bu eleştiriler, Amerika özelinde aksi bir biçimde yapılanmanın önünü açmayabilir. Baudrillard’ın da ifade ettiği gibi belki de, “bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca yinelenen bir yörüngeye sahip modeller ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hiper-gerçekten söz edebiliriz.”³⁰⁴

Hiper-gerçeklik “gerçekliği” taklit etmek değildir ve varolanın suretine başvurmayı da gerektirmemektedir. Baudrillard’ın tanımladığı *hiper-gerçeklik* asılları yerine göstergeleriyle varılmış bir gerçektir. Başka bir ifadeyle bütün gerçekler yerine “işletimsel ikizi”nin yaratıldığı bir politikadır.³⁰⁵

³⁰³ Bkz. (8), Baudrillard, 13.

³⁰⁴ A.g.k., 13.

³⁰⁵ A.g.k., 13.



Fotoğraf 4.27: Shutterstock, Songquan Deng, *World Trade Center Memorial Lights* (Dünya Ticaret Merkezi Anıtı Işıkları), New York



Fotoğraf 4.28: Chuck Kennedy, White House Photo, *President Obama looks at the North Pool Memorial at the National September 11 Memorial* (Başkan Obama 11 Eylül Ulusal Anıtı Kuzey Havuzuna bakarken), World Trade Center alanı, New York, 11 Eylül 2011

11 Eylül saldırılarından sonra yıkılan Dünya Ticaret Merkezi'nin yerine inşa edilen anıt havuzlar ve geceleri bu havuzlardan göğe yükselen ışıklar, aslının yerine konan ikizlerdir. Bu anlamda Amerika'nın, bu dünyanın düzeni içinde ayrı bir yerde duran ve ayrı bir iletişim modeli kuran bir simülakrlar evreni olduğu söylenebilir. 9/11'in ardından inşa edilen alan, hem burada ölenlerin mezarı hem de daima

yaşatmaya yönelik bir anıt olma özelliği ile bugün Amerika vatandaşlarının ibadet mekânlarından biri haline gelmiştir denebilir. Bu duruma bağlı olarak 9/11'in izlerini gördüğümüz görüntüler de, ikon değeri her geçen gün biraz daha fazla sorgulanan hiper-gerçekçi tapınakların etrafında biçimlenen acı yüklü hafızanın temsilidir. Baudrillard'a göre;

Batı bu yeniden canlandırma olayının önemine yeni göstergenin derin bir anlama sahip olabileceğine, bir göstergenin bir anlamın yerini alabileceğine ve bir şeylerin - bu tabi ki Tanrı'dır – bu değiş tokuşun gerçekleşmesini sağladığına bütün kalbi ve iyi niyetiyle inanmaktadır. Tanrı bile simüle edilebildikten yani tanrıya olan inanç göstergelerine indirgenebildikten sonra gerisini varın siz düşünün! İşte o zaman bütün sistem yerçekiminin etkisinden kurtulmuş bir kütle, dev bir simülakra dönüşmektedir – bu gerçek dışı bir şey değil bir simülakrdir yani bir gönderenden yoksun ve nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen hiç bir şeyin durduramadığı bir kapalı devre içinde gerçekte değil kendi kendisiyle değiş tokuş edilebilen bir şey.³⁰⁶

Sonuç olarak fotoğraflar aracılığıyla aktarılan belleğe dair kayıtların, özellikle bugün için kültürel hafızaları temsil edebilecek ölçüde hem ikonlaştırılmış hem de saf ve müdahale edilmemiş, değiştirilmemiş ve politik amaçlar doğrultusunda güdümlenmemiş olduklarını söylemek zordur. Bu nedenle Baudrillard “gerçeğin” yitirildiği yerde artık yalnızca nostaljinin bir anlam kazandığını düşünür.³⁰⁷

Susan Sontag'ın da belirttiği gibi;

Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiği ya da düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünleyici bir parçasıdır. Toplum bu fikirleri 'hafıza' olarak adlandırır ve onların toplamı da uzun vadede bir kurguya dönüşür. Daha kesin bir dille konuşursak, kolektif hafıza diye bir şey yoktur – kolektif hafıza, kolektif suç kavramı gibi aynı düzmece fikirler familyasının bir parçasıdır. Ama kolektif eğitim diye bir şey vardır. Bütün hafızalar bireyseldir, başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölüp gider. Kolektif hafıza denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur: Bu nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür.³⁰⁸

³⁰⁶ A.g.k., 16.

³⁰⁷ A.g.k., 17.

³⁰⁸ Bkz. (38), Sontag, 86.

4.3 Nostalji ve Fotoğraf

Nostalji sözcüğü³⁰⁹ kısaca acı hissi ve burukluk içerisinde geçmişe duyulan özlemi betimler. Yitirilmiş olan şey üzüntü vericidir. Günümüzde genellikle geçmişten ya da anılarından söz ederken nostalji kelimesinden yardım alarak söze başlanır. Bu nedenle nostalji kelimesinin özellikle XXI. yüzyılın en popüler ifadelerinden biri olduğu söylenebilir. Bu anlamda yaşadığımız çağda artık neredeyse her şey geçmişe öykünme ve geçmişten onay alma yolu ile inşa ediliyor gibidir. Bunun nedeni insanın hızla tüketen bir varlığa dönüşmesindeki yeri doldurulamayan bir boşluk mudur? ya da Kimliğini, köklerini ve geçmişini tanımlama konusunda bir araç göstermek midir? sorularının sorulması belleğe dair bir önceki bölümde ele aldığımız konulara açılımlar getirmesi bakımından önemlidir, ancak belki de daha önemlisi insanın geçmişe ait ufak tefek ayrıntılar aracılığı ile bir bilgi sistemi oluşturması ve geçmişle kurduğu bağı bu yöntemle özelleştirmesidir. Bu yöntemle geçmişle kurulan bağın özelleşmesine yardımcı olan ve bu nedenle de nostalji kelimesini en çok temsil edenler arasında yer alan nesneler fotoğraflardır. Özellikle eski fotoğraflar yaşanmış olan zamanları, insanın tarihinin devinimini betimlerler. Fotoğraflar bu bakımdan değişen dünya düzenine karşı hafızayı diri tutan bireysel tanıklıklar oluşturur denebilir.

Türkiye'nin tanınmış stüdyo fotoğrafçılarından olan Namık Görgüç, nostalji deneyimini şu şekilde ifade eder: “Çocukluğumda evimizde bir fotoğraf makinesi ve bir fotoğraf atölyesi vardı. Büyükbabamız ara sıra büyüklerimizin ve bizim resimlerimizi çekerti. Yaz mevsimlerinde üst kat tıraçası, kışın da selamlık taşıdığı bu işin stüdyosu olurdu”.³¹⁰ Görgüç geçmişe anımsarken birkaç şeyi birden vurgular, çocukluğundaki nostaljik çağrışımlar yaşamının parçalarını birleştiren bir köprü vazifesi görür. Fotoğrafçılık mesleği onun için, ailesini anımsatan, aile bireyleri ile arasındaki bağı kuvvetlendiren, bir gelenek anlayışını vurgulayan ve nesilden nesle

³⁰⁹ Sözcüğün etimolojisine başvurmak yararlı olacaktır. Nostalji, kelime anlamı ile geçmişe duyulan onanmış hasret olarak tanımlanmaktadır. Yunanca “nostos” kökünden gelmektedir ve “nostos” kelime anlamı olarak acıyı tasvir etmektedir. İngiliz antropolog Rebecca Bryant, kelimenin nostos, yani dönüş ve alghos, yani özlem ya da acıya dayanarak, geri dönüşe özlem anlamına geldiğini belirtir (Rebecca Bryant, Felaketi Yazmak: Kıbrıs'ta Nostalji ve Tarih(ler)i, Edit. Ali Berktaş, 70-71).

³¹⁰ Seyit Ali Ak, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923 – 1960**, 162.

bir miras olarak aktarılan değerdir. Görgüç, diğer taraftan da fotoğrafın ve stüdyo tekniğinin gelişimindeki evreyi naif bir örnekle betimlemektedir. Geçmişte stüdyolar aydınlık, yumuşak ışık şartlarına elverişli mekânlar olarak seçilirdi ki, fotoğraflanacak olan şey ya da kişi gün ışığından faydalanabilirdi. İleri stüdyo teknolojileri ve stüdyo flaşlarından söz etmek bu anlamda olanaksızdı. Geçmişle günümüz arasındaki en büyük karşıtlık ise bu şekilde oluşur. Fotoğrafçılığın ilk zamanlarında aydınlığa ihtiyaç duyan stüdyo fotoğrafçısı bugün artık çoğunlukla karanlığa ihtiyaç duymaktadır.

Sontag’a göre, “bugün *daguerreotype*’lara *stereograph* kartlarına, fotografik *cartes de visite*’lere, aile şipşaklarına, ondokuzuncu yüzyıla ve yirminci yüzyıl başına ait unutulmuş kasaba fotoğrafçılarıyla ticari fotoğrafçıların işlerine duyulan ilginin altında fotografik girişimin eski günlerine duyulan nostalji yatar”.³¹¹ Bugün eski kitapçılarda ve eski eşyalar satan yerlerde yer alan ve satılan nesneler arasında kim olduklarını bilmediğimiz kişilere ve ailelere ait eski fotoğraflara rastlamak mümkündür ve bu fotoğraflara duyduğumuz büyük ilginin temelinde ise yine eski günlere duyduğumuz merak ve özlem yatmaktadır. Topçuoğlu ise Sontag’ın yukarıdaki yaklaşımını şu şekilde yorumlar;

Kimi sararmış, kiminin köşeleri yırtık, buruşmuş; Sontag’a bakarsanız, Benjamin’in sözünü ettiği *Auara*’yı böylelikle kazanıyor fotoğraflar. Fotoğrafların eskilikleri onları ilginç ve dokunaklı yapıyor. Çağımızda ‘gerçek’ tanımının sürekli değişiyor olması ‘gerçeğin görüntüleri’ oldukları ileri sürülen fotoğraflardan beklediklerimizi de değiştiriyor. Gerçek giderek daha da tanımlanması zor ve uçucu bir hale geldikçe, somut elle tutulur, anlaşılabilir görüntülere ihtiyacımız artıyor. Böylelikle fotoğraflarla tanımladığımız ve özlemine duyduğumuz, ne olduğu belli bir geçmişin varlığına inanmamız bugün ile mücadelemizi kolaylaştırıyor.³¹²

İnsan bulunduğu zamanın hızla geçip gitmesine karşı verdiği mücadelede yine kendi varlığından güç almaktadır. Yaradılışı, kurduğu sosyal çevre, aile bağları, insanın kendini yaşadığı dönemi ve toplumu anlamlandırması ve yaşam düzenini biçimlendirmesi konusunda yardımcı olur. Aile fotoğraflarının bu nedenle de bireyler için büyük bir önemi vardır. Bazen yaşam içerisinde çok zorlandığımız bir anda

³¹¹ Bkz. (24) Sontag, 144.

³¹² Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?*, 120.

elimize geçen eski bir aile fotoğrafı varlığımızın önemi konusunda bizleri ikna edebilir. O fotoğraftaki kişiyi hiç tanımasak ya da hatırlamıyor olsak bile bizim bir parçamız olduğuna inanabilir, nereden geldiğimizi anımsarız ya da en azından nesillerin devam ediyor olduğunun farkına varabiliriz. Bazen o görüntü bugün bulunduğumuz toplumsal konum ile ilgili küçük ipuçları verebilir ya da zaman içerisindeki değişimi gösterebilir.

Eski aile fotoğraflarımız bizlere nostalji duygusunu tattırır ve kendi özel tarihimiz adına farklı çıkarımlarda bulunmaya olanak sağlar. Bazen buruk bir acı, bazen de bir tebessüm ile. Ayrıca aile fotoğrafları, nostaljiyi barındıran nesneler oluşları nedeniyle bizi, birçok konuda soru sormaya ve cevap aramaya da teşvik ederler. “Gerçeğin” yeniden tanımlanması, yaşam ve ölüm kavramları, ilişkilerin betimlenmesi, yaşamı biriktirerek oluşturmak ve başka yaşantılara duyulan merak ve yabancılaşma, aile fotoğraflarının içinde keşfedilmeyi bekleyen şeylerden yalnızca birkaçıdır.

Aslında burada belki de dikkat çekilmesi gereken şey, fotoğrafların bireysel duyarlılıklara izin veren ve bu duyarlılıklarla daha özgürce okunmayı hak eden yapılarıdır. Price bir örneğin üzerinden önemli bir soru sorar: “birlikte geçirilen yılların ardından sevilen kadın ölür. Ondan geriye bir fotoğraf kalmıştır. Hayatta kalan kişi bu resmi nasıl değerlendirecektir?”³¹³ Bu soruya verilebilecek cevap, bireysel deneyime açık düzeyde, fotoğraflarla bir mahremiyet ilişkisi kurduğumuz noktada verilebilecek bir cevaptır. Price’ın bu soruyu sorarken ilham aldığı fotoğraf Fransız düşünür Roland Barthes’ın *Kış Bahçesi* fotoğrafı olduğu bilgisi verildiğinde, ikonik değerinin nasıl oluştuğu, Barthes’ın bu sıradan fotoğrafla ne çeşit bir ilişki kurduğu, fotoğrafı betimleme biçimine dair olan öykü ve bu fotoğrafın, fotoğraf kuramının yapı taşlarından biri olması, Price’ın sorduğu soruya daha fazla anlam kazandırabilir.

Barthes, fotoğrafı çekildiği andaki duygularını tarif ederken de temsili bir yaklaşımda bulunur. Barthes şöyle der: “fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse,

³¹³ Bkz. (108), Price, 214.

benim ne özne, ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden bir özne olduğum o gizli anı temsil eder; o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım.”³¹⁴ Barthes, fotoğrafa konu olan kişinin yaşamsal devinimi içinden kopartılarak bir kesitinin oluşturulduğunu ve bunu yaparken o kişinin de bir nesneye dönüştürdüğünü savunmaktadır. Bu durumu ise varlığın ölümü ile ilişkilendirmektedir. Fotoğraftaki kişi o andan itibaren fotoğrafın algılanabilir gerçekliğinde yaşıyordur; fotoğrafa bakarken o kişinin fotoğraftaki varlığı hakkındaki çözümlemeler ancak fotoğraf dili üzerinden yapılabilir. Yani Barthes’a göre fotoğrafçı deklanşöre bastığı anda o kişiyi öldürür ve anıtlştırır. Bu noktadan sonra o kişinin var oluş mekânı yalnızca fotoğraflardır.

Sontag’da Barthes’la benzer açılardan fotoğraf ve ölümü eşleştirir. Ona göre “tüm fotoğraflar birer *momento mori*’dir (ölümü anımsa).”³¹⁵ Dünyadaki her şeyin değişebilirliğine tanıklık eden fotoğraflar bize birincil olarak ölümü anımsatırlar. Hiç bir şeyin kalıcı olmadığı düşüncesi fotoğraflardaki özne ya da nesnelerle yüzleştığımızde açıklıkla gözler önüne serilir. Fotoğraflar o andan arta kalan tanıklardır. Fotoğrafları çekildiğinde ve duyarlı bir yüzeye aktarıldığında henüz o kişi, şey ya da nesne varlığını devam ettiriyor olsa bile, bir gün artık olmayacağı ve ondan geriye fotoğraflarının kalacağı hatırlanır.

Her iki düşünür de fotoğraf ve ölümü, düşünsel düzeyde eşleştirirken varlıktan veya yaşamdan arta kalan nostaljik kayıtlar olarak ifade ederler. Bu anlamda onanmış özlem duygusuna da yoldaşlık eden fotoğrafları, belki de sürekli yasla ilişkilendirebiliriz. *Sürekli yas*, acının şiddetinin tırmandırıldığı bir durum değildir aksine acının nüfuz ettiği, varlığına alışıldığı ve acı ile uzlaşmanın tüm yaşama yayıldığı bir süreç olarak, en iyi ifade karşılığını *melankoli* kelimesi ile bulan bir durumdur. Bu nedenle de fotoğraflar melankoli nesneleridir³¹⁶ denebilir.

³¹⁴ Bkz. (36), Barthes, 27 – 28

³¹⁵ Bkz. (24), Sontag, 32.

³¹⁶ Sontag’da fotoğrafı melankoli nesneleri olarak adlandırır. **A.g.k.**, 69.

İngiliz sosyolog Bryan Turner’a göre, Yunan tıbbı tarafından bulunan melankoli, özellikle entelektüel depresyonu ile ilişkilendirilmiştir. Melankolikler ruhen aşırı istikrarsız olmaları dolayısıyla acı çekerler ve sıkıntı nöbetlerinden yaratıcı coşkunluklara bir anda geçiş yaparlar. Bu nedenle Platon, cinsel aşkınlık ve alkolizmi melankoli ile ilişkilendirir çünkü melankolik kişi tamamen amaçsızdır. Arapça’da melankolik kelimesi ise tutkuların varlığı kelimesi ile eşanlamlı tutulur. Melankoli tıbbi söylem içinde patolojik bir durum olarak görülürken, Stoacılar melankoli konusuna entelektüel sınıfın bir meslek koşulu olarak bakmışlardır. Ortaçağ edebiyatı ve astroloji’de de, melankoli entelektüel bir aktivite ve ciddi bilgi arayışı için inzivaya çekilme şeklinde yorumlanmış; Satürn ile sembolize edilmiştir. Kilise Pederleri astrolojik spekülasyonlara karşı iken, “*tristitia*” veya “*acedia*” olarak tanımlanan melankolinin çeşitli biçimlerini deneyimlemiş keşişlerdir ve ürettikleri teoriler ilahiyatçılar tarafından kucaklanmıştır. Kant’a göre de melankolik kişilik, insan hayatının ikilemlere olan hassasiyet duygusu ile donatılmıştır. Kant melankolinin gerçek bir dost olduğunu söyler. Melankolik bir insan acılı bir kabullenişle varlığımızın bir sonu olduğunu farkındadır.³¹⁷

Amerikalı kültür ve edebiyat kuramcısı Kathleen Turner’a göre, yas konusunu ilk ele aldığı yayınlarında melankoliyi başarısız bir yas olarak ele alan Freud ise torununun ölümünün ardından yas sürecinin sağlıklı bir vazgeçiş süreci olması gerektiğine dair yorumlarında yanılmış olabileceğini ifade eder. Önceleri çilenin bitmek bilmez bir olgu olduğu fakat melankolik bir his olmadığı söyleyen Freud, 1926 yılında yeni bir soru sorar: “Ne zaman endişeyi üreten nesneden kopulur, ne zaman yası üretiriz, bu belki de sadece acı olabilir mi?” Freud önceden anlayamamış ya da farkına varamamıştı ki kayıplar ruhsal acılara yol açabilir.³¹⁸

Sonuç olarak fotoğraflar ile kurulan bağda kaybettiklerimize sahip olduğumuza dair belki de mantığa aykırı olan anlatım tarzı teselli edicidir çünkü, hikâyedeki rolümüzü ön plana çıkarır, bir ilişki öne sürer, ölüm olayına gereğinden fazla atıfta bulunmaz, acılarımızı ve çilelerimizi ifade eder. Bu nedenle de nostalji ile

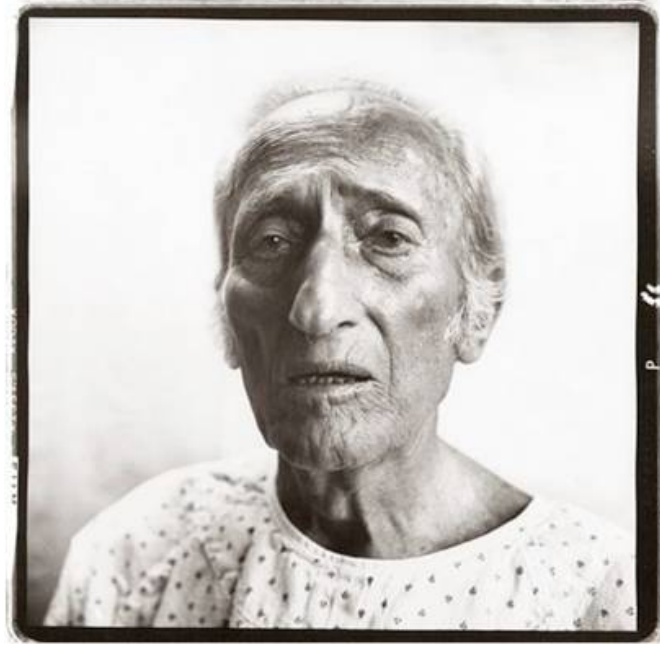
³¹⁷ Bryan Turner, **A Note on Nostalgia**, 148-149.

³¹⁸ Kathleen Woodward, **Freud and Barthes: Mourning Sustaining Grief**, 93-97.

çevrelenmiş olmanın melankolik halini, fotoğraflar ile kurduğumuz bağ aracılığıyla yaşadığımız söylenebilir. Hatıraları fotoğraflar aracılığıyla geri çağırmak, kaybettiklerimizle kurduğumuz en üst düzey bağlantılardan biridir. Bazen yalnızca bir fotoğraf ile kurulan ilişkide bütün hatıralar gözden geçirilir. Sadece üzerine konuşulabilecek olan geçmiş değil, aynı zamanda geleceğin getirebileceklerini de içerir ve geleceğe ait fanteziler de üretilebilir. Hatıraların her biri, gelecekteki beklentiler için de tespit edilmiş bu nesneler aracılığıyla aşırı şekilde duygu yüklü hale gelebilirler. Fotoğraflar, bu nedenle bir gün sonlanacak olan bir yasın nesneleri değil, devam eden bir yas durumunun yani melankolinin nesneleridirler. Acıyı, özlemi, çileyi, hastalığı, ölümü, yıkımı vb. atlatmak, başa çıkmak ve çözümlemek için değil, bunların hepsini unutmadan yaşamaya devam edebilmek için fotoğraflara ihtiyaç duyarız demek belki de bu noktada daha doğru olacaktır.

Amerikalı fotoğrafçı Richard Avedon'un, *An Autobiography* (Bir Otobiyografi) adlı kitabında 1973 yılında babasının ölümcül hastalığı sırasında çektiği fotoğraflar yer almaktadır. Bu etkileyici portreler Topçuoğlu tarafından ölümü çağrıştıran en etkili görüntülerden biridir ve şu soruyu sorma gereği duymuştur: "Fotoğraflar ölümü anlayabilmemize yardım eder mi?"³¹⁹

³¹⁹ Bkz. (117), Topçuoğlu, 164.



Fotoğraf 4.29: Richard Avedon, *Jacob Israel Avedon*, Sarasota, Florida, 1969-1973

Fotoğraflar, belki de tam bu nedenle insanın kişisel deneyimleri bakımından hafızaya dair nesneler olabilirler. Aslında Avedon'un çektiği ve otobiyografisi olarak adlandırdığı fotoğraflar belki de ölümü anlama çabasının göstergeleridir. Ancak bu genel anlamda ölümün nasıl bir şey olduğunu anlamaya çalışmak gibi okunmamalıdır. Avedon'un deneyimi, kitabın adından da anlayabileceğimiz gibi kişiseldir ve dahası babasının fotoğrafları da dâhil edilerek bu fotoğrafların hepsinin aslında kendi ölümünü anlamaya yönelik bir çaba olduğu söylenebilir. Nostalji yalnızca geçmişe ait yitirilene duyulan özlemle sınırlı olmayıp, aynı zamanda basitlik, kişisel özgünlük ve duygusal doğallığın kaybı düşüncesidir. Bu anlamda bugün ikonlaşmış bir fotoğrafçı olan Avedon için belki de en değerli kişilerden biri olan babasının kaybı, yaşamını bütünleyen parçalardan birinin kaybı olarak *Bir Otobiyografi* adlı bütünün içinden okunmalıdır.

Fotoğrafların sevilen birinin nostaljik kaydı olması bağlamında belki de en çarpıcı ikonik kullanımlardan biri mezar taşı portreleridir. Mezarlıklar öncelikle ölümü hatırlatan yerler olsa da, aynı zamanda geçmişi de içerdiğinden yaşamı da hatırlatırlar. Fransız düşünür Michel Foucault mezarlıkları, kültür içerisinde bulunan,

temsil edilen, sorgulanan tüm yönleri içeren bir yer, bir heterotopya olarak tanımlar.³²⁰ Gerçekten de öyledir ve mezar taşı portreleri güçlü kültürel sembollerdir. Genellikle Güney Avrupa ve Latin Amerika Hıristiyan dinî gelenekleriyle, Doğu Avrupa Yahudi geleneklerini içine alan popülaritesi Fransa kaynaklı olmasına karşın yaygın olarak İtalya’da sürdürülmüştür. Özellikle 1839’da daguerreotype’ın kullanılmaya başlamasının ardından 1850’lerde fotoğrafın yaygınlaşmasına denk düşen süreçte Fransa’da mezar taşı portrelerine verilen önem I. Dünya Savaşı’na dek artar ölçüde devam etmiştir.



Fotoğraf 4.30: *Headstone Photo Ceramics* (Seramik Mezar taşı Fotoğrafları), 1865-1976

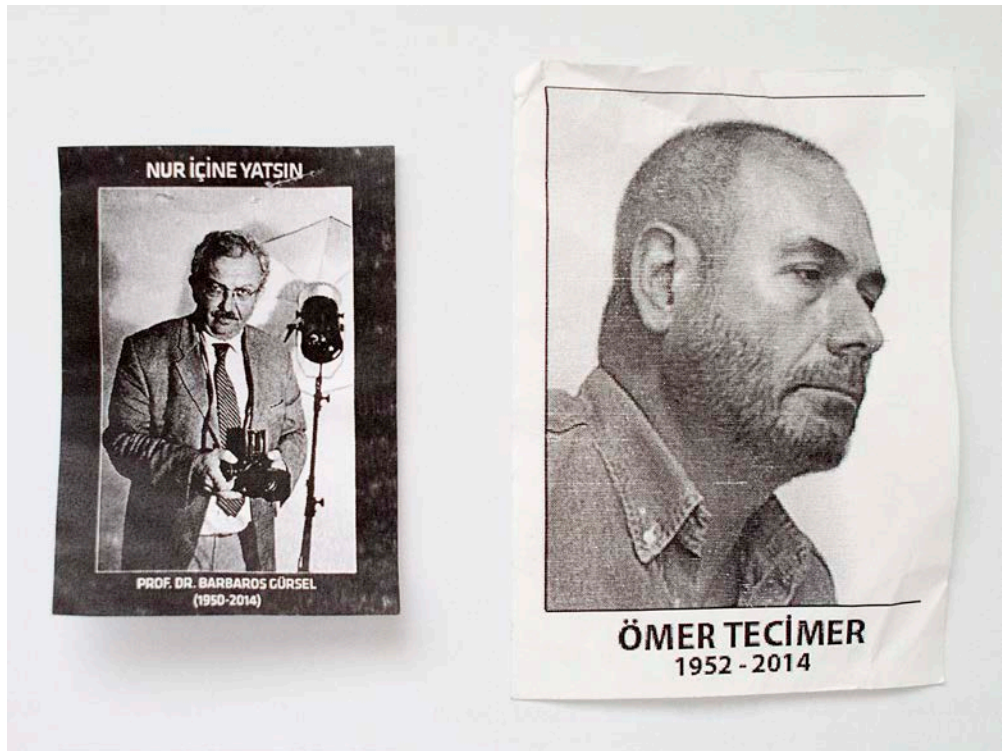
XX. yy’ın ikinci yarısından itibaren yeniden yoğun şekilde kullanılmaya başlanan ve özellikle son bir kaç yıldır yeniden popülerlik kazanarak, Avrupa ve Amerika’da daha geniş kullanım alanına yayılan mezar taşı portrelerinin temel işlevi, sevilen birinin kaybının yarattığı yokluk hissini telafi etmek şeklinde açıklanabilir. Turner’a göre, “yokluk hissi veya kişisel bütünlüğün sarsılması yoksunluk duygusunu açığa çıkarabilir.”³²¹ Bu nedenle modern kültürlerde nostaljik olarak

³²⁰ Michel Foucault, “Of Other Space”, 24.

³²¹ Bkz. (317), Turner, 150.

yaşanan zamanın geçip gidişi, sonluluk ve ölüm duygularıyla ile uzlaşma çabası, fotoğrafın yaygın olarak kullanılması ile desteklenir.

Mezar taşı üzerinde fotoğraf kullanımı İslam din geleneklerinde görülmemektedir. Simgesel bağlamda herhangi bir görsel imgenin kullanımı İslam dininde haram olarak kabul edilmektedir. Ancak son 10 yılı kapsayan süreçte özellikle Türkiye’de yaygın olarak kullanılmaya başlanan başka bir uygulama vardır. Cenaze törenlerinde yakaya takılan ve aynı mezar taşlarında yazdığı gibi genellikle kaybedilen kişinin doğum ve ölüm tarihlerinin de yazıldığı fotoğraflar, yapılan uğurlama töreninden önce cenazeye gelen yakınlarla dağıtılmaktadır.



Fotoğraf 4.31: Cenaze törenlerinde yakaya takılan fotoğraflar, Türkiye, 2014

İslam dininde herhangi bir görsel imgenin kullanılmasına izin verilmediği düşünüldüğünde, son yıllardaki cenaze törenlerinin çoğunda adeta bir gelenekmişçesine kullanılan yaka fotoğraflarının kültürel bir ritüel içine dâhil edilerek ikonlaştırılmaları rahatlıkla öngörülebilir. Bu durum bu çalışma içerisinde fotografik ikonların oluşma süreci bağlamında önemli bir veri sunmakla birlikte

İslam dinî pratikleri içerisinde bu anlamda bir değişime işaret edip etmediği sorusunu akla getirir. Nostalji ruhunun endüstriyel, kentsel, kapitalist kültürün etkisi altındaki basitlik, geleneksel istikrar ve kültürel bütünleşme kaybı ile birlikte çağdaş kültürde özel bir yeri vardır denebilir. Nostaljinin nesnesi olarak biriktirilen fotoğrafların, bu anlamıyla antropolojik veriler oluşturdukları söylenebilir. Burgin'in tanımıyla: "Fotoğraf bizi içine çektikçe, biz onun yörüngesine; onun gerçekliğinin yörüngesel alanına düşeriz. Burada, bugünün bize uyguladığı güç gibi, geçmiş de bizi tutabilmek için güç kullanır."³²²

Turner'a göre nostalji, toplumsal ilişkilerin kaybolması ile birlikte gelişen bireysel özgürlük ve özerklik kaybı duygusudur. Tanrı'nın ölümü ve ahlaki tutarlılık kaybı ile izole edilmiş birey, giderek modern kurumsallaşmış düzenlemenin kısıtlayıcı toplumsal süreçlerine maruz kalmaktadır.³²³ Turner'ın açıkladığı nedenlerle modern çağda yitirilenler bakımından geçmişte olduğundan daha fazla özlem duygusu ile çevrenmemiz anlaşılabilir. Bu yalnızca sevdiklerimizi yitirdiğimizde yaşadığımız bir duygu da değildir; aynı zamanda varlığımızla bağlantı kurduğumuz nesneleri ve kendi tarihimize ait objeleri yitirdiğimizde de kendini gösterir. Bu nedenle bir sanat formu olduğu kadar bir hatıra kaydı ve varlık sorgulaması olduğunu da göz ardı edemeyeceğimiz *vanitastan* bahsedilmesi gerekebilir.

Vanitas, XVI. ve XVII. yy. Flaman ve Hollanda kökenli natürmort resmidir. Latince "*vanity*"³²⁴ den gelen sözcüğe, "*anlamını yitirmiş dünyevi yaşantı*"ya karşılık gelen bir tercüme uygun görülmüştür. *Vanitas*, bu anlamda tüm nesnelerin geçici dünyevi bir doğası olduğunu ifade eder ve bununla birlikte hayatın geçici ve boşuna, ölümün ise kesin olduğunu hatırlatır. Bu resimlerde yaygın olarak kullanılan kafatasları ile ölüme gönderme yapılır; bozuk meyveler veya çiçekler çürümeyi, saatler ve kum saatleri ise hayatın kısıtlığını simgeler.

³²² Bkz. (203), Burgin, 148.

³²³ Bkz. (317), Turner, 151.

³²⁴ Tercümeleri arasında gösteriş ve değersizlik anlamlarıyla da öne çıkabilir.



Resim 4.1: Maria van Oosterwijck, *Vanitas-Still Life (Vanitas-Natürmort)*, Hollanda, 1668

Fotoğraf, icadından kısa bir süre sonra resmin *vanitas* geleneğini devşirmiştir. Fotoğraf, doğası gereği gerçek nesnelerin görüntülerini yansıttığı ve bir anlamda nesnesine bağlı bir anlatım biçimi olduğu için zamanın nesneler üzerinde yarattığı erozyonu yansıtmada konusunda da uygun bir araç olmuştur. Bir taraftan zaman, nesnelerin yitimi adına akıp geçmekte, diğer taraftan ise akıp giden zaman fotoğraf aracılığıyla sabitlenmektedir. *Vanitas*, bu anlamda fotoğrafın düşünsel altyapısına da katkı sağlayan bir anlatım tarzı olarak görülebilir.



Fotoğraf 4.32: Thomas Richard Williams "The Sands of Time," 1850-52.

Günümüzde fotografik bir anlatım biçimi olarak üreilmeye devam eden *Vanitas*, nostalji ile olan bağıını giderek güçlendirmektedir. Yeni simgesel öğelerin eklendiği, geçmişe ait nesnelerle şimdiye ait olanların bir arada görüntülendiği, geçmiş, gelecek, özlem, yitirme ve ölüm düşüncelerinin yansıtıldığı fotografik düzenlemeler bugün belki de daha çok Turner'ın da üzerinde durduğu bireysel yalınlığın kaybı karşısında gelişen yokluk hissi ile bağdaştırılabilir.



Fotoğraf 4.33: Justine Reyes, *Vanitas*, New York, 2009

Amerikalı fotoğrafçı Justine Reyes, *Vanitas* isimli çalışmasında kendine ait nesneler ile büyükannesine ait nesneleri birlikte kurgulayarak fotoğraflarını çekmiştir. Justine, bu fotoğraflar aracılığıyla geçip giden zamanı ve geriye bırakılan mirasları konu aldığını ifade etmektedir. Modern objelerle birlikte eski fotoğrafları da kullanarak fotoğrafın kendi içerisinde barındırdığı nostalji ile *Vanitas* resim geleneğinin tarihsel çerçevesini katmanlaştırdığını söyleyen Justine, hayatın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine düşüncelerini bu fotoğraflar aracılığıyla aktarır. Justine çalışmasının şu sözlerle açıklar: “Benim çalışmam kimliği, ahlaki

değerleri ve ömrü kısa ve kalıcı olmayan şeylerin özlemini sabitleyebilmek üzerine bir incelemedir.”³²⁵

4.3.1 Post-mortem Fotoğraflar ve Acı

Fotoğrafın icat edildiği ilk yıllarda XVIII. yy. resim geleneğinin de mirası olarak süregelen, ölen kişinin bir portresine sahip olma düşüncesi çok yaygındı. Sevilen insanı yitirmenin verdiği acı ile onun görüntüsüne sahip olma isteği, XIX. yy. aile albümleri içerisinde ölen kişiyi adeta ikinci bir yaşama kavuşturuyordu. Kısacası fotoğrafın kolay üretilabilir bir nesne olarak bu alanda da popülerite kazanması çok uzun sürmedi. Ancak ölen kişinin fotoğraflarını çekmek resmini yapmaktan biraz daha zahmetliydi çünkü bu fotoğraflardaki kişilerin ölmüş olduklarının hiçbir şekilde göze batmaması gerekiyordu. Bu nedenle fotoğrafları çekilen kişilere genellikle güzel kıyafetler içinde uyuyan insanlar izlenimi verdiriliyordu. Yatay olarak çekilen bazı fotoğraflar ise dik bir çerçevenin içine yerleştiriliyordu ve bazen de gözlere yapılan fotoğraf rötuşuyla kaybedilen kişi canlı gibi gösteriliyordu. Tıp biliminin henüz çok gelişmiş olmaması nedeniyle çocuk hastalıklarından ölüm oldukça yaygındı. Bu nedenle o döneme ait fotoğraflarda oran olarak çocuk ve bebekleri gösterenlerin sayısının daha fazla olduğu söylenebilir.

³²⁵ Justine Reyes, <http://culturehall.com/artwork.html?page=16081>.



Fotoğraf 4.34: Beniamino Facchinelli, *Deceased infant* (Ölü Bebek), 1890

Bugün post-mortem fotoğraflar olarak ayrı bir isim altında tarif edilen fotoğraf geleneği, XIX. yy.'da, özellikle evde gerçekleşen ölümlerde başvuru sıradan bir ritüel halini almıştı. O dönemler için bu fotoğraflar, sevilen kişiye hatıralar içerisinde yer verebilmenin bir olanağıydı denebilir. Fotoğraf kuramcısı Mary Warner Marien'a göre, "post-mortem fotoğrafları talep edenler sevdiklerinin hiç fotoğrafı olmamasındansa bu şekilde fotoğraflanmalarını tercih etmekteydiler."³²⁶

Yakınlarını kaybedenlerin çektikleri acılar düşünüldüğünde post-mortem fotoğrafların, tutulan yasın süreçlerine de eşlik ettiği ve bu acıyla fotoğrafların yardımıyla da uzlaşıldığı söylenebilir. XX. yy.'ın ilk çeyreğine kadar yoğun bir biçimde süren bu gelenek, savaşlarda yaşanan kayıplar büyümesi, toplumların gelişmesi ve tıp alanındaki ilerlemelerle birlikte ölüm oranlarının azalmasıyla, süreç içinde yaygınlığını kaybetmiştir.

³²⁶ Mary Warner Marien, **Photography: A Cultural History**.

Çok yaygın olmamakla birlikte Avrupa ve Amerika’da post-mortem fotoğraflar çekilmeye devam etmektedir. Ancak bizler için bu fotoğrafları izlemek artık oldukça şok edicidir. Yaşamlarımızın doğal getirilerinden olan acı ve ölüm hissine giderek uzaklaştığımız için bu gelenekten de uzaklaşmış ve sonunda bu fotoğraflar, çok dramatik bulunarak ya görmezden gelinmiş ya da şaşırtıcı bulunarak fotografik değer bağlamında simgeleştirilmişlerdir. Sonuç olarak, geçmişte yaşanan acıları biraz olsun dindirebilmek için çekilen bu hatıra fotoğrafları karşısında gösterdiğimiz tepkiler, yaşadığımız çağda ölümle uzlaşmaktan ne kadar uzaklaşmış olduğumuzun da kanıtıdır. Topçuoğlu da bu durumu şu sözlerle tarif eder:

Zaten ölüm, günümüzde herkesin unutmaya çalıştığı bir gerçek. Üzerinde durulmuyor, konuşulmuyor, doğru dürüst yas bile tutulmuyor. ‘Kedi pisliğini örter gibi’ kapatıp geçiyoruz. Sanki ayıp bir şey, bir hata, bir eksiklik, yetenezsizlik neticesi. Bu modern anlayış, yakın zamanlarda ABD’ de birçok ailenin ellerinde bulunan atalarının ölü fotoğraflarını, bir tür utanma duygusuyla olsa gerek, saklamalarına ve yer yer imha etmelerine yol açmıştır. Bu yüzden şimdi bu tür fotoğraflar daha az bulunuyor ve değerli sayılıyor...Özel, kişisel düzeyde ölüm ile ilişkimiz yok denecek kadar az, ölümü düşünmeyi bile ihmal ediyoruz.³²⁷

Topçuoğlu’nun sözünü ettiği bu fotoğrafları görmeye katlanamama durumuna ait bir örnekle 2001 yılında çekilen ve sinemanın önemli yapıtlarından biri sayılan Alejandro Amenábar’ın “*The Others*” (Diğerleri) filminde tanışırız. Filmde hikâyenin geçtiği tarih II. Dünya Savaşı’nın hemen sonrasındır. Ana karakter Grace Stewart, eski eşyaların korunduğu odada bir fotoğraf albümü bulur. Albüme bakarken izleyicinin de Stewart’la birlikte gördüğü sahnede fotoğraflardaki insanlar, birbirinden farklı pozisyonlarda uyumaktadır. Stewart, o sırada odaya giren ev işlerinden sorumlu yardımcısına bu albümün ne olduğunu ve bu insanların hepsinin neden uyurken fotoğraf çektiklerini sorar. Kadın onların uyumadığını, hepsinin ölü olduklarını söylediğinde Stewart irkilir ve bunun çok korkunç olduğu, insanların bu denli bir batıl inanca nasıl sahip olabildiklerini anlamadığı karşılığını verir. Kadın ise “sevdiği birini kaybetmek insana çok garip şeyler yaptırabilir” şeklinde cevap verir. Bunun üzerine Stewart’ın söylediği şey çok önemlidir: “At bunu, evde görmek istemiyorum” der.

³²⁷ Bkz. (117), Topçuoğlu, 63.

XX. yy.'la birlikte tıp, matematik, fizik, kimya, biyoloji alanlarındaki gelişmeler, acı konusuyla ilgili yeni tartışmaları da gündeme getirmişti. Bilgi ve teknolojinin sunduğu olanaklarla tanışan insan, temel olarak fiziksel acı bağlamında geçmiş çağlardakine göre daha az tahammüllü hale geldiğini söyleyebiliriz. Tıp bilimindeki yeni buluşlar ve etik yasalar üzerindeki düzenlemelerle birlikte, insanın acıyla çaresiz bir biçimde baş başa kalmasının faydasız bir yaşam deneyimi olduğu ileri sürülebilir. Ancak bu gelişmeler, insanın acıyla daha barışık olması ya da daha az korkması sonucunu verdiği şüphelidir. Aksine, acı ile arasına mesafe giren ve bazı kronik acıları artık çekmek zorunda kalmayan insanın, bu durumun vermiş olduğu rahatlama hissiyle acının aslında hayatın bir parçası olduğu fikrinden her geçen gün uzaklaştığı söylenebilir. Sonuç olarak hem bilimsel hem de düşünsel düzeyde insanın acıyla ve yaşanan acının bir sonucu olabilecek ölümle ilgili bağının, tüm bunların da etkisiyle zayıfladığı ileri sürülebilir.

Breton'a göre acının ölümle direk bir ilişkisi vardır. Onun ifadesiyle, “acı insana, korktuğu bir ölümün varlığını karmakarışık bir biçimde hatırlatır, yaşamın sonu olduğunu hatırlatır.”³²⁸ Bu nedenle bu bölümü günümüzde hatıra albümlerinde post-mortem fotoğrafların yerini alan doğum fotoğraflarıyla bitirmek anlamlı olacaktır. Doğum esnasında yaşanan acının ağrı kesiciler ve anestezi yöntemleriyle birlikte uzaklaştırılmasını sağlayan tıp bilimi, post-mortem fotoğrafların çekildiği dönemde hayal bile edilemeyecek olan doğum fotoğraflarının hatıra albümlerinin vazgeçilmez bir parçası olmasına olanak sağlamıştır denebilir.

³²⁸ Bkz. (86), Breton, 159.



Fotoğraf 4.35: Emily Robinson, *Gentle* (Şefkat), Florida, 2014

İlk kez 1853 yılında, Kraliçe Victoria'nın ikinci çocuğunun doğumunda, bir Hristiyan öğretisinin olan "Acı çekerek doğuracaksın"³²⁹ anlayışına rağmen kendisine kloroform verilmesini istediği ve bu yöntemle uyutulan ilk kadın olarak da doğumda anestezi kullanımına emsal oluşturduğu kaydedilir. Bu gün İngiltere ve Fransa başta olmak üzere bazı Avrupa ülkelerinde, yüksek dozda ilaçlar kullanarak acıyı minimuma indirmeyi amaçlayan hastaneler açılmıştır. Ancak bir yandan da hastanın bilincinin açık olmasına ve kendisini kaybetmemesine dikkat edilmektedir. Benzer şekilde ABD'de "*pain clinic*"lerde (ağrı merkezleri) özellikle ağır ya da kronik hastalıkları olan hastaların acı çekmelerini engellemek için çalışmalar yapılmaktadır. Avusturyalı düşünür Ivan Illich de, 1970'lerde tıp bilimi bu ilerlemeleri kaydederken acının halâ gerekli olduğuna inanmanın işlevsizliğinden

³²⁹ Holy Bible, New International Version, NIV Copyright 1973, 1978, 1984, 2011 by Biblica, Inc., Genesis III: 16, To the woman he said, "I will make your pains in childbearing very severe; with painful labor you will give birth to children. Your desire will be for your husband, and he will rule over you.", 98.

Kitab-ı Mukaddes, Tekvin 2:4 ve 3:24'te Allah'ın Hz. Âdem ve Havva'ya bir ağacın meyvesini yasakladığı, fakat daha sonra yılanın Hz. Havva'yı, Hz. Havva'nın da Hz. Âdem'i kandırdığı anlatılır. Allah'ın kınamasından dolayı da Hz. Âdem'in suçu Hz. Havva'ya atıldığı belirtilir: "Yanıma verdiğin kadın... o, ağaçtan bana verdi ve yedim." Allah da, Hz. Havva'ya şöyle seslenir: "Zahmetini ve gebeliğini ziyadesiyle çoğaltacağım; ağrı ile evlat doğuracaksın; ve arzun kocana olacak, o da sana hâkim olacaktır."

bahsederek, “anestezinin egemen olduğu bir toplumda acıya karşı koymaktan çok, ondan, ne pahasına olursa olsun kaçmak rasyonel gözüküyor. Fanteziyi, özgürlüğü ya da bilinci yok etse de acının empoze ettiğı zorlamalardan kurtulmak akılcı gözüküyor”³³⁰ yorumunu yapmıştır.

XXI. yy., acının ve ölümün yol açabileceğı sorunlar karşısındaki yetersizliğimizin konu edildiğı bir çağ olmaktan çok bir anlamda insanın yeniden doğuşunun kutsandığı bir çağdır. Günümüzde artık acı ve ölümün, konu dışı edildiğı kahramanlık öykülerine yer vardır denebilir. Baudrillard’a göre de, günümüzde ölmek normal bir şey değildir. Düşünülmesi mümkün olmayan anormal bir durumdur ve ölüm karşısında her şey ve herkes zararsızdır. Kısacası asıl suçlu olan da suç işleyen de ölümdür.³³¹ Bu nedenle, geçmişte en değerli hatıralardan biri sayılan post-mortem fotoğrafların hafızaya olan katkılarını da anlamak çok güçtür. Ancak aynayı ters yöne çevirirsek, geçmişte de fiziksel acının dayanılmaz varlığı nedeniyle belgelenemeyen doğum fotoğraflarından bahsetmemiz olanaksızdı. Sonuç olarak günümüzde acı hafifletilmiş, ölüm oranı azaltılmış ve doğum anı ritüelleştirilmiştir. Bu ritüeli konu alan fotoğraflar ise hafızaya dair ikonik temsillere dönüştürülmüştür. Geçmişte ölüm, acı, ölümün acısı gibi durumlar paylaşılırken değerli olan post-mortem fotoğrafların albümlerdeki yerini bugün doğum fotoğrafları almıştır. Post-mortem fotoğraflar, artık sadece fotoğraf kuramları içerisinde ya da barındırdıkları anlamlardan habersiz olan XXI. yy. izleyicisinin şok olmuş bakışları altında simgesel niteliğini korumaktadır. Ancak ister doğum isterse ölüm fotoğrafları olsun fotoğraf söz konusu edildiğinde bütün fotoğraflar birer *momento mori* yani ölümü anımsamaktır.

³³⁰ Bkz. (86), Breton, 157.

³³¹ Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev. Oğuz Adanır, 221.

5. ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA FOTOĞRAFA KONU OLAN ACI

Önceki bölümlerde fotoğrafların bize neler gösterdiğine ve anlattığına ilişkin birçok soru, cevap ve önerme, acı konusu üzerinden seçilen fotografik ikonlar aracılığıyla kapsamlı bir biçimde irdelenmeye çalışıldı. Fotoğrafçı ile izleyici arasındaki ilişkilere dayalı aktarımlar, belgesel öyküler, öyküsel belgeler, fotoğraflarla hafıza arasındaki bağlara ilişkin çıkarımlarla birlikte insan varoluşunun önemli öğelerinden biri olan acıya dair ikonlaşmış fotoğraflar ve fotoğrafçılar temel alınarak çözümlemeler yapıldı. Bu bölümde ise fotoğrafın çağdaş sanat içindeki konumuna odaklanarak, bir fikir aracı olan fotoğraf aracılığıyla ikonlaşan sanatçılar ve yaratımları yine acı konusu üzerinden çözümlenecektir.

Bu çalışmanın başından beri yinelenen *minyatür* “gerçek” saptaması, diğer bir ifadeyle fotoğrafın anlamının ikircikliği, gerçekle şüpheli ilişkisi, fotoğrafın çağdaş sanat içindeki konumu bağlamında bu bölümde daha da görünür hale gelmektedir. Bu nedenle fotoğraf felsefesi ve kuramının başvurduğu temel kılavuz metinlerden biri olan ve fotoğraf kuramcısı Susan Sontag tarafından da dikkat çekilen Antik Yunan filozofu Platon’a ait *Platon’un Mağarası* metniyle başlamak iyi olabilir. Böylece fotoğrafı hem *minyatür* “gerçek” olarak tanımlamanın nedenleri hem de bu tanımla birlikte fotoğrafın çağdaş sanat içerisindeki yeri daha da açık görünür hale gelecektir. Araştırmacı yazar Orhan Hançerlioğlu, “Düşünce Tarihi” isimli eserinde, Platon’un *Politeia* (Devlet) adlı yapıtında yer alan ünlü mağara alegorisini şu şekilde aktarır:

İnsanlar bir duvarın önünde zincirlenmişlerdir. Işığı görmüyorlar. Çünkü ışığa sırtlarını çevirmişlerdir. Gerçekler, insanların sırtlarıyla ışığın arasından geçmektedirler. İnsanların gördükleri bütün şeyler, gerçeklerin kendileri değil, duvarda beliren gölgelerdir. Bu insanları omuzlarından tutup zorla ışığa çevirseydik, önce gözleri kamaşacak, gerçeği göremeyeceklerdi. Ama sonra, yavaş yavaş gözleri ışığa alıştıkça, gerçek sandıkları gölgelerin asıllarını, asıl gerçekleri görmeye başlayacaklardı. İşte sevgili Glaukon bu tasarımda, insan ruhunun akıl dünyasına çıkışını gör.³³²

³³² Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, 81-82.

Başlarken vurgulandığı gibi *Platon'un Mağarası* metni günümüzde fotoğraf felsefesinin de kurucu metinlerinden biri sayılmaktadır. Sontag, Platon'un mağarası metni ile fotoğrafı ilişkilendirerek, bir yorum getirmiştir. Sontag'a göre fotoğrafın icadından sonra insanların *Platon'un Mağarası'nda* hâlâ bir tutsakmışçasına oturması kadar anlamsız bir şey yoktur. Günümüzde yaşamı deneyimlemek nesnelerin yerine görüntüleri, asıllar yerine suretleri üzerinden gerçekleşmektedir. İnsan ışığın görünür kıldığı sayısız nesne, yer, kişi ve olayın görüntüsüne artık doğrudan tanık olamasa bile sahip olabilecektir. Sontag'a göre görüntünün gücü kendi "gerçek"liğinden gelmektedir. Görüntüler Platon'un alegorik metninde olduğu gibi gerçeğin gölgeleri değil, bilinen gerçekleri gölgelere dönüştürebilecek kadar güçlü nesnelerdir.³³³ Sontag'ın gerçeğin yerini görüntülere bıraktığı yönündeki vurgusu modernist hakikat fikrinin post-modern bir eleştirisi olarak gözükmektedir. Sontag, *Platon'un Mağarası* metninin fotoğrafla bağlantısını kurarak yorumlarken, fotoğrafın anlam katmanlılığına yani ikircikli söylemine de dikkat çekerek, şüphesiz olarak kabul edilen "gerçek"lerin yerine soru sormayı, kuşku uyandırmayı sağlayan görüntülerin "gerçek"lerini koyar ve görüntüler aracılığıyla temas edilen yeni "gerçek"leri *minyatür gerçek*³³⁴ olarak adlandırır.

Sontag'ın vurguladığı ikircikli yapı, fotoğrafı "yalan"ın nesnesi olarak imlemek yerine, anlamın peşini bırakmayan kişisel bir dışavurum olarak görebilmeyi de mümkün hale getirir. Picasso'nun yaratıcı bir çalışmanın malzemesi olmakla ilgili söylediği, eğer bir güvercin yapacaksan önce boynunu burmalısındır.³³⁵ Fotoğrafın da konusu ile böylesi bir bağlantı içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğraflar aracılığıyla ele alınan konular da yaratıcı bir çalışmanın malzemesi olarak müdahaleye açıktır ve belki de bu yüzden fotoğraf çeken kişi acı, hüznün ve ölüm gibi konuları kişisel düşünme pratiğine yansıtarak ifade eder. Ayrıca her defasında aynı konulara dair farklı öyküler kurgulanabilir. Kurgulanan kişisel öykülerin taşıdığı ikircikli söylemlere rağmen bugün yine de Platon'un mağarasındakine benzer bir tutsaklık durumunun da yaratılmadığını söylemek mümkündür. Fotoğraflar, ışığın

³³³ Bkz. (24), Sontag, 197.

³³⁴ A.g.k., 21.

³³⁵ Bkz. (65), Berger, 108.

aydınlatıldığı şeylerin seçimler doğrultusunda yansıtılan bilgilerini içeriyor olsalar da, sonsuz bir araştırma iştahıyla her defasında nesnesinden bir adım daha uzaklaşılarak, farklı deneyimleri de mümkün kılarlar. Fotoğraflar “gerçek” bilginin sağlayıcısı değildirler ancak düşünmeye dair itici güç sağlayıcıları arasında yer alırlar.

Fotoğrafın icadıyla birlikte birçok alanda olduğu gibi sanatta da yeni arayışlar, yeni konular ve sanatın izleyici ile buluşma koşulları hızlı bir değişime uğramıştır. Ayrıca sanatçının da, fikirlerini ele geçiren konuları fotoğraflar aracılığıyla tasvir ederken giderek özgürleşmesi mümkün olmuş ve fotoğraflar aracılığıyla sanatsal üretiminin olanaklarını genişleten sanatçı, daha öncesinde fazla sorgulayamadığı konular hakkında pratik etmeye başlamıştır. Bu çalışmanın konusu olan acı üzerinden incelediğimizde de, geçmişte insanın ele almayı bile düşünemeyeceği konular, sanatçı duyarlılığıyla hem görünür hem de aktarılır olmuştur. Fotoğraf son tahlilde, konular ve kavramlar hakkında yaratıcı bir sanat ürünü ortaya koyan kişi için, anlam üretimine katkı sağlayan bir araçtır.

Ayrıca fotoğraflar daha önce gösterilmeyen görüntüleri gösterebildikleri gibi, zaten var olan görüntülerin içerisinden o ana dek farkına varmadığımız bir duygunun, bir sorunun açığa çıkmasını da sağlayabilir. Bu anlamda da fotoğraflar karşısında yaşadığımız deneyimler birbirinden çok farklıdır. Portekizli şair ve ressam Fernando Pessoa’nın *Huzursuzluğun Kitabı*’nda vurgu yaptığı konu günümüzde artık eski ahlak anlayışının estetik dışavurumlara dönüştüğü, toplumsal olan her algının da yerini bireysel algılara bıraktığıdır.³³⁶ Yaşadığımız çağda, Pessoa’nın tarif ettiği duruma sanat bağlamında görüntü de katkıda bulunmaktadır ve bu üretim fazlasıyla kişiselliklerden beslenir. Ayrıca hem fotoğrafı çeken kişi, hem de izleyen kişi kendi bakışına göre farklı anlamlar üretebilir. Bu nedenle bu bölümde çağdaş sanat bağlamında fotoğrafa konu olan acı üzerinden, üretilen bireyselliklerle birlikte yoğunlukları farklı olan ikonografik çözümlemelere yer verilecektir.

³³⁶ Fernando Pessoa, *Huzursuzluğun Kitabı*, Çev. Saadet Özen, 280.

5.1 Post-modern Süreçte Fotoğrafın Dili ve Acının Tercümelere

Çağdaş sanatın tanımı yapılırken genellikle Modern sanat ardılı olarak kabul edilen ve Post-modern sanat görüşü sürecine bağlı olarak gelişen bir yapı imlenir. Buna karşın post-modern sürecin geride bırakıldığı günümüzde, sanat çalışmalarını betimleyen kullanılan çağdaş sanat kavramı da hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Ali Artun ile Nursu Örg'e'nin editörlüğünde Türkçeye çevrilen *Çağdaş Sanat Nedir?* adlı kitabın sunuşunda Artun ve Örg'e çağdaş sanatı şöyle yorumlarlar:

Tarihsizliği ifade eden “çağdaş sanat”ın ne anlama geldiği konusunda tarihçiler yıllardır tartışıyor. Şimdilik “çağdaş sanat”ın, modern sanatın sonuna işaret eden bir kavram olduğu üzerinde uzlaşılmış gibi. Bir de bu kavramın, şimdiki zamanda olup biten bir hadise yerine, bir döneme karşılık geldiği ve bu dönemin de küresellik olduğu konularında herkes hemfikir. Çağdaş dönemde sanat, iletişime ve finansa evrilerek modernizme ve avangarda son veriyor; hatta modernizm pastişisi olarak tanımlanan postmodernizme de. Zamanımızda sanatın gösterdiği bir hakikat var, o da piyasa. Yani bir anlamda “çağdaş sanat” sanatın sonunun sanatı. Ama bir ihtimal, bize yeni yeni hakikatler, kehanetler ifade edecek bambaşka bir başlangıcın sanatı. İşte bu ihtimal, çağdaş sanat üzerine tartışmalarda, onu yalnızca hegemonik bir teslimiyet ortamı gibi görülmekten kurtararak, çağdaş bir eleştirelliğin, siyasallığın arayışına dönüştürüyor. Giorgio Agamben’in belirttiği gibi, belki de “çağdaşlık” demek eleştirelilik demektir.³³⁷

Artun ve Örg'e'nin yorumunda da görebileceğimiz gibi özellikle yaşadığımız dönemde çağdaş sanat kavramı ile ilgili geçerli kesin bir tanım sunmak zor olabilir. Ancak belki de İtalyan düşünür Giorgio Agamben’in belirttiği gibi çağdaşlık eleştirelilik olarak ele alındığında, çağdaş sanat kavramının günümüzde de kullanılmaya devam etmesi anlaşılır hale gelecektir. Agamben, çağdaşlık konusundaki tanımını şu şekilde genişletir:

Şu halde çağdaşlık, kişinin, bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişkidir; daha açık biçimde bu öyle bir ilişkidir ki zamana bir ayrılma ve anakronizm aracılığıyla bağlanılır. Dönemleriyle fazlaca çakışan, onunla her noktada mükemmelen buluşan kimseler çağdaş değildir; çünkü tam da bu yüzden onu görmeyi başaramaz, bakışlarını onun üzerinde tutmayı beceremezler.³³⁸

³³⁷ Ali Artun-Nursu Örg'e, **Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat**, Edt. Ali Artun-Nursu Örg'e, Çev. Özge Çelik-Elçin Gen-Suna Kılıç- Kemal İz- Ayşe H. Köksal- Zeynep Baransel- Nursu Örg'e, sunuş.

³³⁸ A.g.k., 43.

Bu yorumlarla da desteklenebileceği gibi çağdaş olan kişiyi dönemi içerisinde ve dönemine dair eleştirel bir bakış açısı kazanmış kişi olarak tanımlayabiliriz. Bu anlamda günümüze dek gelen ve modern sanat sonrası geniş bir tarihsel süreci tarif etme çabaları altında ezilen çağdaş sanat kavramını bu çalışma içerisinde hangi dayanak noktasına göre ele alacağımız da netlik kazanır. Çağdaş sanat bağlamında özellikle vurgu yapılan 1960 sonrası yıllar, görüntü dilinin sanat içerisinde eleştirel bir metne dönüşmeye başladığı ve aynı zamanda da sanatta post-modern esprilerin yayıldığı yıllar olarak fotoğrafa geniş ölçüde etki etmiştir. Bu etki, fotoğraf terminolojisi içinde “çağdaş fotoğraf” adıyla yeni bir tanım alanının oluşumuna katkı sağladığı gibi “belgesel fotoğraf” da dâhil olmak üzere fotografik bakış açılarının genelinde değişime yol açtığı söylenebilir. Bu nedenle bu bölümde, çağdaş sanat bağlamında özellikle 1960 sonrası etkileri görülmeye başlayan ve 1980’lerin başından itibaren de bugünkü anlamına kavuşan post-modernizmin fotografik dil üzerindeki etkileri incelenecektir.

Kuramcı ve akademisyen Nesrin Kale post-modern söylemi şu şekilde tanımlar:

Genel geçerlik iddiası taşıyan önermelerin reddedilmesi, dil oyunlarında, bilgi kaynaklarında, bilim adamı topluluklarında çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesi, farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanıp benimsenmesi, gerçeklik, hakikat, doğruluk anlayışlarının tartışılmasına yol açan dilsel dönüşümün yaşama geçirilmesi, mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek; korkmamak; güvensizlik duymamak gerçeği olabildiğince (sonsuz) yorumlamak, belli bir zaman ve mekân sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü özerkliği içinde anlamaya çalışmak, insanı ruh beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak. Bu söylemde artık önemli olan “hakikat/doğru nedir?” sorusu değil, hakikatin/doğrunun nasıl kurulduğu sorusudur ya da önemli olan daha doğru bilginin araştırılması değil yeni doğruların oluşturulmasıdır. Genel ahlaksal anlayışlar, ilkeler artık geçerliliğini yitirmiştir; ahlaksal normların kaynağı yaşanan koşullardır; çağın, zamanın gerekleridir.³³⁹

Kale’nin de tarif ettiği gibi post-modernizm, çoğunluğa ait genel geçer kabul edilen söylemlerin yıkılarak yerine kişisel söylemlerin inşa edildiği, konular

³³⁹ Nesrin Kale, **Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Dünya Neyi Tartışıyor?; Yeni Düşünce Hareketleri 2, 35-36.

hakkında önerilen mutlak doğru ve yanlışların şüpheyile yeniden sorgulandığı, koşul ve durumların tartışılmasının önem kazandığı bir süreçtir. Kısacası post-modernizm dönemi, “çağdaş” olarak tarif edilen kişisel ve eleştirel bilincin doğmasıyla birlikte sanat da dâhil olmak üzere birçok düşünsel alanda yeni pratiklerin kazanıldığı bir dönem olarak tanımlanabilir. Bu süreç içerisinde modernizm sonrası sanat algısı da önemli değişimlere uğrayarak kişisel farklılıkları daha fazla kapsar hale gelmiştir. Buna bağlı olarak post-modern sanatta daha önceki dönemlere ait ne varsa sorgulanmaya başlamış, o güne dek sanatın konusu ya da malzemesi olarak düşünülmeyen ve kabul edilmeyen birçok şey bu yeni sanatın içine dâhil edilmiştir. Sanatta da mutlak doğrular yıkılmaya başlamış, “gerçek” söylemleri *minyatürleşmiştir*. Ayrıca insan yaşamına ilişkin dinî, siyasi, toplumsal, duygusal konuların büyük kısmı sanatın konusu haline gelirken, günlük yaşam içinde kullanılan bütün materyaller de sanatçının ifade aracı olmuştur.

Fotoğrafın, geleneksel ve kuralcı teknik altyapısından bir anlamda arındırılarak çağdaş sanat pratiği içine dâhil edilmeye başladığı post-modernizm sürecinde, fotoğraf aracılığıyla ele alınan konuların da farklı tercümeleri mümkün hale gelmiştir. Özellikle post-modern süreçte ele alınan savaş, acı, ölüm, ahlak, toplum, siyaset, din, kimlik, ırk gibi konular üzerine yapılan fotografik çalışmaların modernizmin bakış açısından sıyrılarak daha özgür, bireysel ve kavramsal bir kurguyla ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Bu değişimin etkilerini daha açık tanımlayabilmek için, post-modern süreç içinde yer alan ve fotografik dilin belirgin ölçüde kullanıldığı bazı sanat akımlarını tanımlamak gereklidir. Pop-Art, Kavramsal Sanat ve Yeni Kavramsalılık olarak sıralayabileceğimiz post-modern sanat akımlarının görüntü dili ile kurduğu bağ aynı zamanda yeni bir görsel alanın ve yeni ikonik görsel dilin doğuşuna da kaynak oluşturmuştur. Ayrıca, Amerikalı XX. yy. sanatı kuramcısı John Rajchman’a göre, “görsel sanatları geleneksel olarak sınıflandıran hatları aşan bu rol, sanatlar arasında yeni bir kesişme ve deney alanı açıyordu.”³⁴⁰ Bu nedenle öncelikle değişimin sağlayıcısı olarak görülebilecek sanat akımlarının kısa tanımlarını yaparak devam etmek konuya açıklık getirmek bakımından yararlı olacaktır.

³⁴⁰ Bkz. (337), Artun-Örge, 28.

Pop Art akımı 1950'lerin ortasından itibaren İngiltere'de başlayan 50'lerin sonunda Amerika'da popülerlik kazanan bir çağdaş sanat akımıdır. Popüler kültür içinde yer alan reklam, haber gibi görüntüler de dâhil olmak üzere eski sanat geleneklerine meydan okuyan bir akım olduğunu söyleyebiliriz. Bu akım içinde yer alan yaratımlarda bazen görüntüler bilinen bağlamından kopartılırken, bazen de ilgisiz gibi görünen materyallerle kombine edilir. *Pop Art* içerisinde reklam, çizgi roman, fotoğraf, video ve etnik kültürel nesneler gibi kitle kültürünün malzemesi olabilecek birçok şey yaratımın malzemesidir. Aynı zamanda mekanik yeniden üretim ve çoğaltma teknikleriyle de bağlantılı olduğu için *kitch* estetiğin yeniden gündeme geldiği post-modernizm içinde genellikle post-modern sanat anlayışını önceleyen bir hareket olarak kabul edilir.³⁴¹

1960'lardan itibaren post-modern süreç içerisinde bir sanat hareketi olarak yayılmaya başlayan *Kavramsal Sanat* ise, sanatçının kavram ve düşünceleri doğrultusunda fikirler üreterek bu fikirleri uygunluğuna göre belirlediği medyumlar³⁴² aracılığıyla izleyiciye aktarabilmesi olarak açıklanabilir. İlk olarak 1960'ların başında Amerikalı düşünür ve avangart müzisyen Henry Flynt tarafından, Fluxus³⁴³ hareketinin içinde *Kavram Sanatı* olarak ifade edilen akım, 1970'lerden itibaren *Kavramsal Sanat* adını almış ve 70'lerin sonuna doğru da bu bağlamda çok sayıda eser üretilmiştir. Özellikle performans, buluntu nesne, yazı, fotoğraf, film ve video aracılığıyla görünür hale gelen *Kavramsal Sanat* yaratımlarının önceliği fikir ve anlatıdır, dolayısıyla sanatçı bu iki gerek şartı sağladığı koşulda yaratımı için herhangi bir medyumunu seçmekte de özgürdür.

³⁴¹ Sylvia Harrison, **Pop Art and the Origins of Post-Modernism.**

³⁴² (isim) - Latince kökenli "medium" kelimesi aracı, vasıta anlamına gelmektedir. Sanatta "medium", sanatçının eserlerini üretirken kullandığı aracı materyallere atıfta bulunur. http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/m_medium.htm Türkçeye medyum olarak direk çeviriyle geçirilmiştir.

³⁴³ Fluxus hareketi 1960'ların başında New York'da birçok sanatçı ve bestecinin katılımı ile Amerikalı besteci ve düşünür John Cage'in "anti-sanat" ve Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın "anti-genel estetik" başlıkları altında gelişmiştir. Fluxus Paris, Kopenhag, Amsterdam, Londra ve New York'da birçok festivalde sergilenmiştir ve avangart performanslarıyla sokaklara taşmıştır. Bu dönem içerisinde yer alan sanatçıların çoğu; Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik de içlerinde olmak üzere, Fluxus hareketinin bir parçası olmuştur. Halâ devam etmekte olan bu hareket, sanatın ne olduğuna dair tanımlamaların açılımında önemli bir rol oynamaktadır.

Amerikalı kavramsal sanatçı Sol LeWitt, 1967 yılında yayınladığı *Paragraphs on Conceptual Art* (Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar) adlı makalede kavramsal sanatı şu şekilde tanımlamaktadır: “Kavramsal Sanat’ta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli kısmıdır... tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makina haline gelir.”³⁴⁴ Ayrıca LeWitt, kavramsal bir sanat eseri ancak fikir iyiye iyidir gibi ifadelerle *Kavramsal Sanat* akımında fikrin önemini makale boyunca defalarca vurgularken, işini görsel olarak çekici kılıp kılmamak tamamen sanatçıya kalmıştır ifadeleriyle de medyumun *Kavramsal Sanat* içerisindeki konumunu belirler. LeWitt’e göre, *Kavramsal Sanat* izleyicinin gözüne hitap etmekten çok beynine hitap eder.³⁴⁵

Amerikalı kavramsal sanatçı Joseph Kosuth da *Art After Philosophy* (Felsefe Sonrası Sanat) isimli kitabında Duchamp³⁴⁶, dan sonra doğası gereği yapılan her türlü sanatın *Kavramsal Sanat* olduğunu söylerken bundan sonra sanatın sadece kavramsal olarak varolabileceğini belirtir. Ayrıca Kosuth estetiği sanattan ayırmanın gereğini vurgulayarak, estetiğin sanatın aksine genel kanılarla ve beğenilerle bağlantı kurduğunu vurgular.³⁴⁷

1980’lerden itibaren yaygınlaşan *Yeni Kavramsalılık* akımında ise, *Kavramsal Sanat* akımının içeriği genişletilerek ayrımcılık, şiddet, merkezi otorite gibi toplumsal konularla ilgili eleştirel üretimler yapılmaya başlamıştır. Sanat tarihçi ve eleştirmen Ahu Antmen *Yeni Kavramsalılık* akımını şu şekilde tanımlar:

Yeni kavramsalılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat

³⁴⁴ Sol LeWitt, **Paragraphs on Conceptual Art**,1.

³⁴⁵ **A.g.k.**, 1-2.

³⁴⁶ Marcel Duchamp, Fransız ressam, heykel sanatçısı ve yazardır. Duchamp, XX. yy başlarında, plastik sanatlarda meydana gelen devrim niteliğindeki dönüşümün tanımlanmasında önemli etkileri olan bir sanatçıdır. http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1634 Duchamp “retinal göz” tanımı yaparak, dönemi içerisinde yaşamış olan birçok sanatçının eserini reddederken nedenini bunların yalnızca göze güzel gözükmeleri olarak açıklamıştır. Bu anlamda Duchamp gözün yerine düşünceyi/aklı koymak istemiştir. http://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd_duch.htm.

³⁴⁷ Joseph Kasuth, **Art After philosophy I-II**, Edt. Gregory Battcock, 76- 80.

kuramlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçının pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta ‘okumaya’ yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır.³⁴⁸

Bu tanımlardan sonra fotoğrafın post-modern süreçte çağdaş sanat içindeki yerini ve kavramsallığını ele almak, bu çalışmanın ana konusunu ve eksenini açığa çıkarabilmek adına önemlidir. Daha önce de belirtildiği gibi post-modern süreçte, özellikle de *Yeni Kavramsalcilik* akımıyla birlikte, fotoğrafın sanat içerisindeki konumu da farklı bir yöne evrilir. Aslında fotoğrafçının fikir öncelikli kurgusal çalışmalar üretmesi fotoğrafın icat edildiği ilk yıllardan itibaren gözlemlenebilecek bir durumken post-modern süreçteki yapı bundan tamamen farklıdır diyebiliriz.

Fransız fotoğrafçı Hippolyte Bayard’ın 1840 yılına ait oto-portresi *Drowned Man* (Boğulmuş Adam), Amerikalı fotoğrafçı Fred Holland Day’ın 1898 tarihli *The Seven Last Words* (Son Yedi Söz) isimli çalışması, İngiliz fotoğrafçı Julia Margaret Cameron’un 1860’lı yıllardan başlayarak çektiği Victoria dönemi portreleri ve İsveçli fotoğrafçı Oscar Gustave Rejlander’ın 1863 tarihli *Two Ways of Life* (Hayatın İki Yolu)³⁴⁹ adlı fotoğrafı, fotoğrafçının fotoğraf makinasını bir medyum gibi kullanırken fikirlerini ön plana çıkardığına dair örnek oluşturabilecek resimsel fotoğraflardır. Yine de, fotoğrafın kavramsal olarak betimlenmesi, kavramsal sanat akımının doğup güçlendiği 1960’lı yıllar ve sonrasında üretilen fotografik çalışmalarla bağlantı kurulmasına karşılık gelmektedir.

³⁴⁸ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar***, 277.

³⁴⁹ Özellikle bu çalışmanın resimle birleşik tekniği, tartışmalara yol açmıştır. Dönemi içinde fotoğrafın “mekanik” bir medyum olduğunu düşünenlerce uygunluğu tartışılmış ve bir sanat kompozisyonuna uygun biçimde sahnelenmesi eleştirilmiştir. Bu eser, fotoğraf çekmekten çok fotoğraf yapmak olarak görülmüş ve 19. yy.’da popüler olan *Tableaux Vivant* (Yaşayan Tablo) geleneğinin bir parçası olarak tarihe geçmiştir. Rejlander nihai olarak 1863 yılında Güney İngiltere Fotoğraf Birliği’ni adres göstererek bu teoriyi kabul ettiğine dair “*An Apology for Art-Photography*” (Sanat Fotoğrafı İçin Bir Özür) isimli bir metin yayınlamıştır. <http://albumen.conservation-us.org/library/c19/rejlander.html>.

Fotoğrafın erken dönemine ait fikir öncelikli kurgusal çalışmaların, kavramsal olarak değerlendiremeyişinin üç temel nedeni olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, plastik sanatların fotoğrafın sanat değerini henüz kabul etmemiş olması, yani fotoğrafın sanat olarak kabul görmemesidir. İkincisi ise, Rejlander’ın örneğinde görülebileceği gibi fotoğraf sanatı diye ayrı bir alan içerisinde tanımlanan fotoğraf anlayışının içine başka medyumlar kullanarak üretilen çalışmaların dâhil edilmemesi ve bu üretimin fotoğraf çekmek değil fotoğraf yapmak şeklinde değerlendirilerek, anlaşılabilmesidir. Ayrıca en önemlisi de yukarıda örnek olarak verilen çalışmalar, fotoğraf tarihi içerisinde yer alan başka birtakım örnekler eklenerek çoğaltılabilir olsa da 1960’lar sonrasında olduğu gibi kavramsal sanat akımlarının gelişimini kapsayan bütünsel bir süreci, toplu bir hareketi ve “çağdaşlık” tanımını karşılamamaktadır. Bu nedenle, 60’lı yıllara kadar fotografik bağlamda üretilen kurgusal çalışmaların, kesintili zaman dilimlerinde ve görece az olarak, üretildikleri dönemlere dair farklı bakış açılarını temsil ettikleri söylenebilir.

1960’lı yıllardan itibaren yaygınlaşan kavramsal sanat akımlarının bütünsel ve sistemli işleyişi dolayısıyla fotoğrafın sanat içindeki konumuna etki ettiği gibi, fotoğrafın kendi içindeki fikirselleşme ve teknik alışkanlıklara da farklı bir yön verdiğini söylemek mümkündür. Günümüzde çağdaş fotoğraf olarak da tanımlanan fotografik çalışmalarda, tıpkı kavramsal sanat akımlarında olduğu gibi fikir ön plandadır ve bu nedenle fotoğrafın medyumunu olan fotoğraf ekipmanlarının önemine ve teknik mükemmellik kriterlerine daha az başvurulmaktadır. Bu anlamda belirtilmesi gereken, kavramsal sanat akımlarının tıpkı genel anlamda sanatçıyı özgürleştirdiği gibi fotoğrafçıyı da özgürleştirdiğidir.

Sanayileşme sonrası üretim ve tüketimin artması ve zaman algısının değişen dünya dinamiğiyle birlikte hızlanması, bilindiği gibi “yeni dünya” görüşünü doğurmuştur. Bu durum, sanatçının ahlak, toplum, siyaset, din, kimlik, ırk ve daha birçok konu üzerinde düşünebilmesine de yol açmıştır. Bu yeni düşünme pratiği, kavramsal sanat akımlarının doğuşuna dair etkiler barındırırken, sanatçının da yaşama dair konular üzerine olan genel yargılardan uzaklaşarak, konuları kişisel dışavurumlarla ele alma yöntemini hazırlamıştır. Bu nedenle, çalışmalarında seçtiği

konulardan, bu konuları ele alış biçimine kadar sanatçının kararlarına göre düzenlenen yaratım sürecini, sanatçının özgürleşmesine dair bir gösterge olarak nitelenmek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak, bir eser üretirken fikir ve tekniğin sahibi ve uygulayıcısı olan sanatçı, tüm medyumları kullanırken özgürdür. Bu açıklamalardan sonra başa dönersek, fotoğrafçının da post-modern süreç içinde ürettiği çalışmalarla birlikte fotoğrafta estetik ve teknik kriterlerin üstün değer olarak görüldüğü anlayıştan uzaklaşarak özgürleştiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda özgürleşen fotoğrafçı için ise sıklıkla kullanılan terim “fotoğrafi kullanan sanatçı” iken, fotoğraf üretim biçimi ise “fotoğraf yapmak” şeklinde betimlenmektedir. İngiliz kavramsal sanatçı ve kuramcı Victor Burgin, bu yeni süreçte fotoğrafın kullanımı üzerine düşündüklerini şu sözlerle ifade etmektedir:

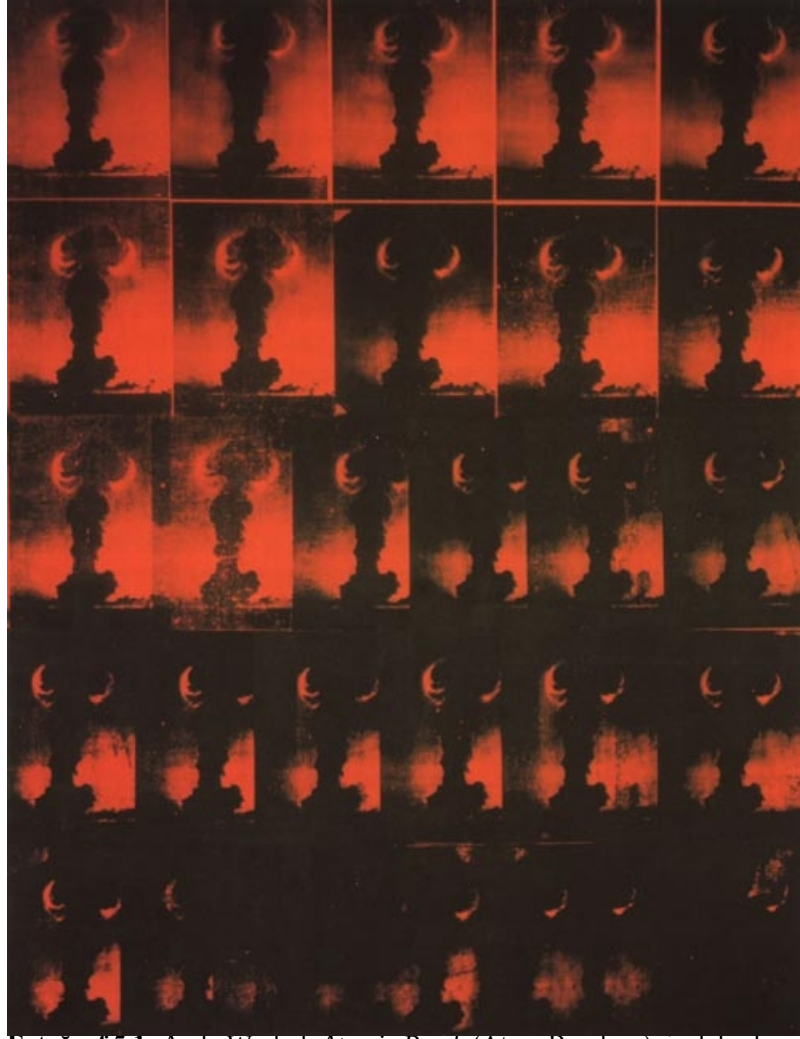
Aygıt üzerine saf teknolojik terimlerle düşünebilirsiniz: Fotoğraf çekmek, çok sayıda seçeneği (odak düzeyi, deklanşör hızı, açıklık [diyafram], çerçeveleme, açı ve benzeri) denemek anlamına gelir ve yapının “içeriği” bu seçenekler içinden yaptığınız tercih ve söz konusu seçenekleri yapılandırma biçiminiz olur. Bu tutumun kökleri Greenbergci modernizmdir. Ya da fotoğrafın, objektifin önündeki dünyaya dair bir bakış açısının yanılması sunmak için icat edildiği gerçeğini kabul ederek başlayabilirsiniz ki, bu aynı zamanda temsil ve anlatı üzerine düşünmeye teşvik edecektir. Benim tercihim bu yöndedir.³⁵⁰

Yukarıdaki tanımların izinde, bugün çağdaş sanat içinde yer alan ve günümüzde ikonik değeri olan fotografik örnekler, sanatçı performanslarının kendisi haline gelmektedir. Günümüzde fotoğraf kullanarak kavramsal işler üreten sanatçılar, daha önce de değinildiği gibi daha çok insan yaşamına dair ahlak, toplum, siyaset, din, kimlik, “ırk”, toplumsal cinsiyet ve hafıza gibi konular üzerine odaklanmaktadır. Bu konuları ele alış biçimleri ise genellikle eleştireldir. Bu nedenle, konular etrafında huzursuz bir duyarlılıkla gezinirken ürettikleri çalışmalar, yazınsal bir eleştiri metni gibi de okunabilir. Kişisel duyarlılıklarla belirlenen konulara dair acı, sıkıntı, üzüntü, huzursuzluk gibi duygularını kavramsal ve eleştirel bir dille ifade eden sanatçıların fotografik işleri, bu çalışmanın konusuyla ilişki kurduğu için incelenmeye değerdir. Bu anlamda ilk olarak post-modern sürecin de başladığını kabul edebileceğimiz 1960’ların başında fotografik ve görsel çalışmalar üreten Amerikalı sanatçı Andy Warhol’u örnek verebiliriz.

³⁵⁰ Bkz. (123), Bate, 210.

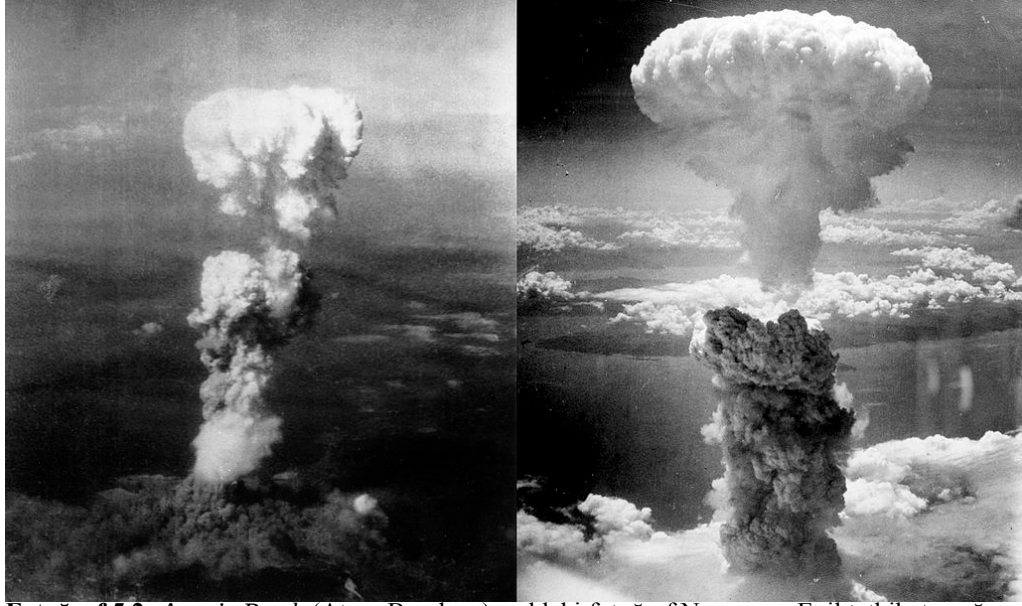
Bir görsel sanat akımı olan Pop Art'ı temsil eden önemli bir figür olarak tanınan Warhol'un çalışmaları, haber ve reklam kültürleriyle, şöhret kültürünü bir araya getiren yeniden üretimlerdir. Warhol'un 1960'lı yıllar boyunca ürettiği bu çalışmalarda kopyalayarak kullandığı görüntülerin birçoğu, II. Dünya Savaşı yıllarını takiben ana akım medya aracılığıyla pompalanmış kitle kültürüne ait ikonlardır. Coco-Cola şişesinin marka görüntüsü, Marilyn Monroe'nun portresi, Jacqueline Kennedy'nin Kennedy suikastı sonrası kederli görüntüsü bunlardan birkaçıdır. Warhol'un kopyalayıp çoğaltarak hazırladığı bu çalışmalar, popüler kültürün görüntüleri aşırı kullanımına ve bu yolla olayların, kişilerin ve nesnelerin değersizleştirilmesine bir eleştiridir. Tanınmış kişi, olay ve markanın çoklu görüntülerle yeniden üreten Warhol, popüler kültürün değersizleştirme mitini aşırılaştırarak yeni bir protest dil yaratmıştır.

Warhol'un, yeni dünya görüşü seri üretim mantığının yüzeyselliği ile örtüşür. Bağlamından ve önceki işlevinden uzaklaştırılarak dönüştürülen bu görüntüler, bir tür kod sistemi gibidir. Bu yeni kod sistemine göre gördüklerimiz, yeniden üretimde kullanılan görüntülere değil, tümünden içeriğe dair çağrışımlara yol açarak, kitle kültürü içindeki ikonik kullanımların sorgulanmasına neden olurlar. Bu da popüler kültürün görüntüleri kitlelere ulaştırma ve dayatma stratejisine ayna tutarak maskesini düşürmek şeklinde okunabilir. Bu çalışmalar arasında yer alan görüntülerden biri de *Death and Disaster* (Ölüm ve Felaket) serisinde yer alan atom bombası görüntüsüdür.



Fotoğraf 5.1: Andy Warhol, *Atomic Bomb* (Atom Bombası), ipek baskı, 1965

Warhol, bu görüntüyü popüler, güncel kullanımından uzaklaştırarak sanat dili üzerinden ifade eder. Warhol'un çalışmasına kaynak olan görüntüler 6 ve 9 Ağustos 1945 tarihlerinde, II. Dünya Savaşının bitimine yakın Amerika'nın Japonya'ya düzenlediği nükleer saldırılar sırasında çekilmiştir. Önce 6 Ağustos'ta Hiroşima'ya, 9 Ağustos'ta da Nagazaki'ye atılan bombalar sonucu yüzbinlerce kişi hayatını kaybetmiştir. Ancak belki daha da önemlisi de tarihte ilk ve son kez yapılan bu saldırının uzun vadede Japon toplumu üzerinde genetik bozulmalara yol açmış olmasıdır. Bugün hâlâ etkileri devam etmekte olan saldırı, bu nedenle tarihe en büyük yıkımlardan biri olarak geçmiştir.



Fotoğraf 5.2: *Atomic Bomb* (Atom Bombası), soldaki fotoğraf Necessary Evil tatbikat uçağı görüntüsü, Hiroşima, 6.8.1945/sağdaki fotoğraf Charles Levy, Nagazaki, 9.8.1945

Warhol, özellikle *Death and Disaster* (Ölüm ve Felaket) serisinde medyanın bir kanıt niteliğinde tekrar tekrar gösterdiği görüntüler nedeniyle olayların içinin ne kadar boşalabildiğine dikkat çekmeye çalışır. Çok önemli bir tarihsel olayı temsil eden atom bombası görüntüsü gerçekten de medya ve yayın organları aracılığıyla tüm dünyaya sayısız kere servis edilmiştir. Bir süre sonra olayın kendisinden daha çok doğada yetişen bir mantarın görüntüsüyle özdeşleştirilebilecek bu görüntüler, nesiller boyu tanınır olmuş ve ikonlaşmıştır. Warhol, aslında tam da bunu sorgulamaktadır.

Fotografik baskı tekniği kullanarak ve canlı renkler ekleyerek çoğalttığı bu görüntüleri medyanın yarattığı doygunluğun bir tezahürü ve eleştirisi olarak düşünebiliriz. Warhol'un sanatı popüler kültürün yarattığı yoksunluk hissine karşı bir tepkidir ve bu anlamda moral değerlerin yozlaştırılmalarını da sorgulayan bir fikir altyapısı mevcuttur. Ancak Warhol'un sanatı da eleştiride bulunduğu popüler kültür sürecine dâhil olduğu için hızla kitlelere yayılmış ve popülerleşerek ikonlaşmıştır. Aslında bu durumun post-modern süreçte moral değerlere yönelik yapılan toplumsal sanat eleştirileri için bir tuzak olduğunu düşünebiliriz. Kültür, ulus, ırk, toplumsal cinsiyet tartışmalarının ve sıcak gündem konularının toplumsal sanatın konusu olarak yaratıcı çalışmalar içerisinde tekrar edilmesi, bir kod sistemi oluşturur. Bu kod

sistemi tıpkı günlük haberlerde olduğu gibi, gündemin sanat izleyicisine ve eleştirmenine bir an önce ulaşmasına, kolayca tanınabilir olup, yaygınlaşmasına, ikonik olarak kalıcılığının sürdürülmesine yardımcı olur. Bu durum bir yandan medya aracılığıyla dayatılan haber fotoğraflarının tüketilmesine dair stratejik planın taklidi gibidir. Bu ise, eleştirilen tüketime dair yaptırım modeline uyum sağlama tehlikesini barındırır. Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin, fotoğrafın görünümler aracılığıyla mit yaratmaktan ziyade görünümün “maskesini düşürmekle” ilgili olması gerektiğini düşünür.³⁵¹ Ancak bu çalışma içerisinde de ortaya koyulduğu gibi fotografik görüntünün tam tersi bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz.

Post-modern süreçte sanatçının toplumsal eleştirisini aktarabilmesinin diğer bir yolu da taklittir. Yeniden üretim mantığında olduğu gibi taklitte de eleştirilen konulara dair yeni bir fikir ortaya koyma isteği vardır. Post-modern süreçte özellikle 1980 sonrası dönemde yeni kavramsalcilik akımının da etkisiyle popüler olanın taklit edilmesi, özellikle geçmişe ait toplumsal konularla ilgili hesaplaşmaların yapılmasında etkili biçimde kullanılmıştır. Sanatçı ürettiği eserde taklit yöntemiyle geçmişe ait görünümünü yeniden üretir. Ancak burada sanatçının yaptığı bir görüntüyü yeniden üreterek onu yüceltmek değildir; çünkü sanatçı yeniden ürettiği bu görüntüye müdahale etmektedir. Burada amaç o görüntünün iletmediği ya da iletmediği “gerçekliği” yeniden sorgulamaktır. Bu açıdan gerçekleştirilen performansı sanatçının bireysel seçimi, yargısı ve dışavurumu olarak nitelemek doğru olacaktır. Ayrıca bilindiği gibi var olan durumların kişisel seçimlerle birlikte farklı yaklaşım biçimleri kazanması, post-modern sanat anlayışının da en belirgin göstergelerinden biridir. İletişim uzmanı ve akademisyen Zühal Özel bu anlamdaki post-modern sanat yaklaşımını şu sözlerle ifade eder:

Postmodern dönemde, parçalanan ve yeniden bir araya getirilen gerçek, aslına sadık kalmaya çalışılarak yansıtılan değil, yaşanılan, duyulan, üzerinde düşünülen bir kavram olmuştur. İç gözleme dayanılarak, dış gözlem ancak birbirinden ayrı sahneler içinde kavranabilir olmuştur. Bu bağlamda fotoğraf sanatında aktarılmak istenen gerçekliği, hayal gücü ile tamamlamak, parçada

³⁵¹ Bkz (123), Bate, 185.

bütünü yakalamak, görüşte gerçeği bulmak, hayattan alınan herhangi bir sahnede hayatın sonsuzluğunu yaşamak ve yaşatmak mümkün olmuştur.

Kanadalı sanatçı Jeff Wall'un işlerini bu bağlamda ukuyabiliriz. 1970'li yıllardan beri sanat işleri üreten Wall'un çalışmalarını fotografik tablolar olarak düşünebiliriz. Bu fotografik tablolar genellikle kentsel yıkımlar, doğa ve sanayileşme üzerine yoğun eleştirilerin yapıldığı büyük protest afişleri çağırıştırır. Wall'un fotografik tablolarından biri de sanatçının 1992 yılında yaptığı *Dead Troops Talk* (Ölü Askerler Konuşuyor) dur.



Fotoğraf 5.3: Jeff Wall, *Dead Troops Talk-A Vision After an Ambush of a Red Army Patro Near Moquor, Afghanistan, Winter 1986*, (Ölü Askerler Konuşuyor- Moker yakınlarında Bir Kızıl Ordu Devriyesinin Pusuya Düşürülmesinden Sonraki Bir Görüntü, Afganistan, Kış 1986), 1992

Wall bu çalışmasında, 1979 yılında başlayıp 1989 yılında sona eren Afgan-Sovyet Savaşına ait bir sahneyi basında yer alan kullanımından uzaklaştırarak tıpkı Warhol'un yaptığı gibi sanatın bağlamı içine dâhil eder. Ancak Warhol'un yeniden üretim mantığının aksine Wall, bu sahneyi baştan sona kendisi taklit ederek bir stüdyo ortamında yaratır. Wall'un, dijital müdahaleler ve birleştirmelerle iki metreye dört metre ebadında hazırladığı devasa fotoğraf izleyiciyi savaş alanı parodisinin içine çekecek mükemmeliyetle detaylandırılmıştır. Savaşın şiddeti, mantıksızlığı ve yıkıcı enerjisi görüntünün bütün ayrıntılarında izlenebilmektedir. Böylece Wall'un mesajı açık ve anlaşılır hale gelir. Bu fotoğraf, savaşa karşı keskin bir karşı duruş

barındırmaktadır. Fotoğrafta en dikkat çeken şeyse, tüm yıkıma ve şiddete karşın askerlerin absürt bir biçimde kendi aralarında konuşmalarıdır.

Wall'un bu işi, geçmiş yüzyıllara ait şehitlik tablolarından, ilk savaş fotoğrafı olarak kabul edilen Fenton'un *Ölümün Gölgesi Vadisi* fotoğrafına, Larry Borrows'un Vietnam savaşına ait pastel renklerdeki savaş fotoğraflarına kadar birçok görüntüyü çağrıştırmaktadır. Ancak bir anda bütün bu çağrışımlardan uzak bir alana taşınır; gerçekte ölü askerler hem de kayıtsızca bir neşeyle asla konuşmazlar. Wall'un yaptığı, günlük yaşamda ana akım medya tarafından izleyiciye fotoğraflar aracılığıyla iletilen "gerçeklerin" zıttı bir durumun ifadesidir.

Sontag *Regarding the Pain of Others* (Başkalarının Açısına Bakmak) adlı kitabında Wall'un bu fotoğrafına geniş bir yer verir. Ancak Sontag bu fotoğrafa savaşın şiddetini göstermek konusunda başarısız olduğuna dair bir eleştiriyle yer verir. Sontag'a göre Wall'un fotoğrafı tıpkı Goya'nın savaşın felaketlerini betimleyen gravürlerindeki gibi resimsel gerçeküstücü abartılar içermektedir ki, zaten Wall Kanadalı bir sanatçı olarak bu savaşın şiddetine birebir tanık olmamıştır. Ayrıca Sontag için fotoğraflardaki askerlerin birbirleriyle konuşmaları da bir mesaj niteliği taşımamaktadır.³⁵² Sontag bu fotoğrafı en ince ayrıntısına kadar çözümledikten sonra şunları söyler:

Bu ölümler (canlarını alanlara, tanıklara ve bize) karşı son derece ilgisizdirler. Öyleyse niçin bizim bakışımızı merak etmeleri gereksin ki? Bize söyleyecekleri ne olabilir? 'Biz' (burada 'biz', başlarından onlarınki gibi bir şey asla geçmemiş olan herkeştir) onları anlamayız. Biz onların yaşadıklarına vakıf olamayız. Bizim, savaşın neye benzediğini gerçekten tasavvur etmemiz mümkün değildir. Biz savaşın ne kadar korkunç, ne kadar dehşetengiz bir şey olduğunu ve ne kadar 'normal' hale geldiğini tahayyül edemeyiz. Fakat, bir süre ateş altında kalmış ve yanı başında başkaları vurulup düşerken ölümün pençesinden kurtulmuş her talihli askerin (her talihli gazeteci, yardım kuruluşu görevlisi ve bağımsız gözlemcinin) değişmez duygularla hissettiği şey budur. Ve haklı olan onlardır.³⁵³

Sontag, Wall'un fotoğrafı hakkında yaptığı eleştiride savaş sahnesinin bir sanat eseri olarak ironik öğeler içeren düzeyde tekrar edilmesine karşı çıkar. Dayanak

³⁵² Bkz. (38), Sontag, 123-124.

³⁵³ A.g.k., 125-126.

noktasını ise açıkça ortaya koyar. Savaşın şiddeti içinde olmadan anlaşılabilir ve dolayısıyla aktarılamaz. Sontag tarafından fotoğrafın zaten doğası gereği ikircikli bir dili olduğu defalarca ifade edilmiştir. Bu nedenle Sontag'ın, yeniden üretimi bu ikircikli yapıya katkı sağlayan artı bir çaba olarak değerlendirdiği düşünülebilir.

Wall ise, *Photoworks*'ün editörü Gordon MacDonald ile yaptığı ve Sontag'a da cevap niteliği barındıran söyleşide çalışmasını şu sözlerle anlatır:

Bu çalışmayı Afgan savaşının bir değerlendirmesi olarak yapmadım. Yaptım çünkü ölen askerleri bir anlamda korumak istedim, bu bir temaydı. Savaş alanında hayatını kaybeden insanların hayatlarının bir anlamı olmalıydı... Bu insanların hepsi yavaş yavaş unutulacaktı... Savaşın unutulması, her şeyin geride kalması hissi beni etkiledi ve bu nedenle bu fotoğrafı üretmeye yönlendirdi... Fotoğrafı bitirdiğimde bu fikri daha da çok sevdim, çünkü Afgan savaşı yalnızca basındaki haberlerden arta kalan bir savaş olmaktan çok uzaktı artık. Yani haberciliğin ve tarihin arta kalanlarıyla özgürce oynayabilirdim, çünkü bu neredeyse unutulmuş bir oyun alanıydı... Bence bu fotoğraf savaş hakkında çok fazla şey söylemiyor. Sadece yarattığım halüsinasyonu betimliyor... Sanıyorum Sontag, bu fotoğrafın önemli noktasını tamamen kaçırdı ve sanıyorum görmek için de asla çok dikkatli bakmadı. Sadece kendi düşünce yapısının sınırları içinde bir takım argümanlar ileri sürdü, sanatsal bakış açısıyla yorumlamadı.³⁵⁴

Anlaşılabileceği gibi Wall ile Sontag'ın yaklaşımları arasında fotoğrafların ne gösterdiği ya da ne göstermesi gerektiği ile ilgili açık fikir ayrılıkları söz konusudur. Sontag, toplumsal bir eleştiri barındıran fotoğrafların belgesel duyarlılıkla aktarılabileceğini ve bunun bile ikircikli bir söylem olacağını savunur. Wall ise, bu fotoğrafların savaşı anlatmak gibi bir sorumluluğu bulunmadığını, tam tersine geçmişe ait belgelerin savaşın şiddetini hatırlamaya yardımcı olmadıklarını önererek, hatırlamaya dair bir kurgu yaptığını belirtir. Sanatsal bakış açısıyla yorumda bulunmadığı yönünde Sontag'a karşı bir eleştiri getiren Wall, kişisel olarak hassas olduğu konular üzerinde özgürce üretimde bulunduğunu ifade eder.

Bu iki karşı görüşten çıkarabileceğimiz sonuç şu şekilde ifade edilebilir: Fotoğraflar aracılığıyla bir nesne, kişi ya da olayın dolaysız yoldan aktarılabilir. Bu durum fotoğrafın bir sanat olarak görülebilmesini her zaman zorlaştırmıştır. Diğer taraftan teknik olanakların izin verdiği ölçüde görüntüler üzerinde oynanarak

³⁵⁴ Gordon MacDonald, *Ideas and Ideals in Visual Culture*, <https://gordonmacdonalddotorg.wordpress.com>

değiştirilen nesne, kişi, ya da olayları “gerçek”miş gibi gösteriyor da olabilir. Bu da özellikle “çağdaş” sanatçının fotoğrafı büyük olanaklar barındıran bir medyum olarak görebilmesini sağlamakla birlikte, fotoğrafın özel bir görüntü dili olduğunu düşünenler için fotoğrafı azımsama çabaları olarak algılanabilmektedir. Bu iki fikir bugün birbiriyle hâlâ çatışmaktadır ve bu tartışmalar genellikle eleştirel düzeyde fotoğraf veya sanat bilgisi olan izleyiciler, eleştirmenler, fotoğrafçılar ve sanatçılar arasında sürmektedir.

Bu konuyu daha detaylı bir sonuca bağlayabilmek için yeniden üretim ve taklit mantığı ile çalışan sanatçılardan biri olan Polonyalı Zbigniew Libera’nın işlerine bakmak yararlı olacaktır. Libera’nın 2002-2003 yıllarında ürettiği *Positives* (Pozitifler) isimli serisi yeniden üretim başlığı altında izlenebilecek çarpıcı bir örnektir. Bu çalışma Warhol ve Wall örnekleri dışında yeni bir açılım daha getirdiği için ele alınan konuya önemli bir katkı da sağlayacaktır. Libera’nın fotoğrafları hem Warhol’un yeniden üretimlerinde olduğu gibi ikonik fotoğraflar kullanarak üretilmiş, hem de Wall’un örneğindeki gibi yeniden üretimde taklit yöntemi kullanılmıştır. Yani her iki durumu da birleştiren bir çözümleme önerisine açıktır.

Libera, *Positives* (Pozitifler) isimli çalışması için XX.yy.’ın en yüklü acı ve yıkım öykülerine dair ikonlaşmış olan fotoğraflardan ilham alarak onları yeniden üretmiştir. Yahudi soykırımına ait toplama kampı fotoğraflarından, Che Guevera’yı ölmüş olarak gösteren son fotoğrafa kadar, bilinen çok sayıda fotoğrafın taklidini ürettiği serinin içinden örnek olarak verebileceğimiz fotoğraflardan biri de *Nepal* isimli fotoğraftır.



Fotoğraf 5.4: Zbigniew Libera, *Nepal* (from the *Positives* series), Nepal (Pozitif serisinden) 2003, Varşova

Libera'nın yukarıda gördüğümüz *Nepal* isimli fotoğrafının orijinali Vietnamlı fotoğrafçı Nick Ut'un 1972 yılında bir Vietnam köyünde çektiği ve 1973 yılında *Pulitzer* ödülü aldığı *The Terror of War* (Savaşın Terörü) isimli fotoğraftır.



Fotoğraf 5.5: Nick Ut, *The Terror of War* (Savaşın Terörü) 08.06.1972, Vietnam

XX. yy.'ın fotografik ikonlarından biri olan *The Terror of War* (Savaşın Terörü), Vietnam savaşı sırasında Vietnam'ın güneyine yapılan napalm saldırısı

sonucu ağır yaralanan (vücutlarında yanıklar oluşan) çocukların, Vietnam'ın kuzeyine sığınmak üzere kaçışlarını göstermektedir. Nick Ut'un fotoğrafı ana akım medya tarafından dünyanın geneline ulaştırılmış, sayısız yerde gösterilmiş, kesilerek büyütülmüş, birçok kez de farklı bağlamlar içinde kullanılmıştır. Günümüzde hâlâ çok sık atıf yapılan bu fotoğraf, çağın acılarını tarif eden temsillerden biri olmuştur.

Buradan geriye dönecek olursak, fotoğrafı Libera'nın eserinde yalnızca bir medyum olarak değil, aynı zamanda bir bellek aracı olarak da görmek mümkündür. Libera, bir anlamda kendi kuşağının hafızasına kazınan fotografik sahneleri çok büyük ebatlarda tekrar ederek onlara sahip olmuştur. Bu fotoğraflarda rol alan karakterlerin yüzünde yine Wall'un fotoğrafındakine benzer mutlu ifadeler göze çarpar. Ancak buradaki ifadeler Sontag'ın Wall'da eleştirdiği kayıtsız neşeden uzak bir durumu tarif etmektedir. Bu fotoğraflarda serinin başlığını hak eden bir hava hâkimdir ve Libera adeta bu fotoğrafların orijinallerinde olan acı yüklü ruhu tersine çevirir.

Polonyalı görsel antropolog Łukasz Zaremba'ya göre Libera'nın serisi bir hatırla(t)ma temsilidir. *Positives* (Pozitifler) serisi, bu görüntülerin orijinalleri karşısında toplumun takındığı pasif tutumu eleştirir ve nelerin unutulmaya yüz tuttuğunu göstererek bakış yönünü değiştirmeyi önerir.³⁵⁵

Libera *Positives* (Pozitifler) serisini şu şekilde açıklar:

Biz daima belleğe kabul edilen nesneler ile ilgileniriz nesnelerin kendileriyle değil. Görüntülerin getirisi olan bu görme, hatırlama ve olaylara temas etme biçimini bu seride kullanmak istedim. Bu zararsız sahneler (Pozitifler) acımasız orijinallerine geri dönüşü tetikler. Bu görüntüleri kendi çocukluğumdan hatırladığım görüntüler arasından seçtim. Benim belleğimde bu görüntüler “negatif”ler olarak kalmışlar.³⁵⁶

Ancak Zaremba'ya göre bu fotoğraflar en çok da günümüzde pasif durumda olduğuna işaret edilen izleyicinin dikkatine ihtiyaç duyarlar aksi takdirde hiçbir şey

³⁵⁵ Łukasz Zaremba, *Mediating Visual Experience: Zbigniew Libera's Photographic Works and Google Street View Imagery*, 8.

³⁵⁶ Zbigniew Libera, *Positives*, http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera_pozytywy.htm.

ifade etmezler.³⁵⁷ Zaremba'nın fikri üzerinden devam edecek olursak, bu eserlerin kimin bakışına sunuldukları konusu gerçekten önemlidir.

Sanatçı için post-modern sürecin en anlamlı kazançlarından biri olduğunu söyleyebileceğimiz yeniden üretim esprisi, Zaremba'nın da belirttiği gibi izleyicinin dikkati ile beslenir. Ancak verilen örneklerden de görülebileceği gibi XX. yy. izleyicisi bir bakıma görsel doygunluk ve yorgunluk süreci içine girmiştir ve bu durum günümüzde de devam etmektedir. Bu nedenle post-modern süreçte alegorik canlandırmaları yapılan görüntüler o güne dek gösterilmemiş ya da çarpıtılmış olana dikkat çeker. Tüm espriler aynı zamanda geçmişte kalan ya da kanıksanmış konulara dikkat çekmek üzere bu kadar teatraldır. Sanatçının genellikle yapmak istediği şey gerçeği göstermek değildir; çünkü gerçek en acılı boyutlarıyla bu güne dek gösterilmiştir ve gösterilmeye de devam etmektedir. Toplumsal olayları ve durumları gösteren görüntüler bugün geçmişte olduğundan daha büyük bir hızla tüketilmekte ve ikonlaştırılmaktadır. Bu durum, popüler kültürün bir getirisi olarak çağdaş sanat bakışıyla üretilen görüntüler için de geçerlidir. Dolayısıyla bu yeniden üretimlerin toplumun içindeki üst yapıyı tarif eden eleştirmen, sanatçı, fotoğrafçı ve entelektüelin bakışını kazanmasından çok, popüler kültürün dayatmalarına maruz kalan sıradan izleyicinin bakışını kazanması daha önemli gibi gözükmektedir.

Sontag ve Wall arasında yapılan tartışmaların benzerleri bugün hâlâ sürdürülmektedir. Belge fotoğrafların sunduğu “gerçek”lerin çoğu durumda ikircikli olduğunu kabul etmek, görülüyor ki konuları sanatsal ifadelerle ele almanın ciddiyetini sorgulaya engel olmamaktadır. Ancak bu tartışmalar sürerken her iki tarafa ait çoğu kuralın da yıkılmış olduğunu söylemek mümkündür. Bugün ikonik değer atfedilen birçok fotografik görüntü, sadece sanatın medyum olduğu için değil, kendisi de sanat eseri olarak görüldüğü için çağdaş sanat pratiğinin içine dâhil edilmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri de tersi yönde bir dönüşüm sağlanmış olmasıdır. Daha açık ifade etmek gerekirse konuya başlarken de belirtildiği gibi “çağdaş” ve eleştirel bakış genel anlamda fotografik bakışı da

³⁵⁷ Bkz. (355), Zaremba, 9.

şekillendirmiştir. Bu durum belgesel duyarlılıkla fotoğraf üretimi yapan kişi için de fikirlerin daha fazla ön plana çıkabilmesinin yolunu açmıştır. Fotoğraf estetiğine ve tekniğine ait kuralların birincil önemini sorgulatan durum, toplumsal, siyasi, dinî, kültürel birçok konuyu belgesel olarak görüntüleyen fotoğrafçı için değişimi de beraberinde getirmiştir.

Kişisel bakış açıları ön plana çıkmaya başlamıştır. Fotografik materyal, tıpkı sanatçı için olduğu gibi fotoğrafçı için de fikirlerine dair aracı konuma taşınmıştır. Yeni belgesel türler ve yeni bakış açıları gelişmiştir. O güne dek saf belge fotoğrafta uygulanmayan fotografik teknikler uygulanmaya başlamıştır. Toplumsal konular hakkında yeni belgeselci bakış açısıyla ifade edilen yeni tercümelere yer vermeye başlanmıştır. Fotoğraf makinasının ardına itilen mesafenin aşıldığı “çağdaş” eleştirelilik içeren bir bakış yerleşmiştir. Marjinallik toplum dışına itilen azınlık ifadesi olmaktan çıkarak fotoğrafçının anlatım diline de yerleşmiştir. Absürtlük, hem bakış açısında hem de teknik ve estetik yaklaşımda fotoğraf terminolojisinin içine sızmıştır. Yeniden üretimin bir anlatım olanağı olarak gözüken teatrallik, belgesel yaklaşımlarda da izlenmeye başlamıştır. İşte tüm bunlar fotoğrafı sanatın diline yaklaştırmış ve aradaki sınır önemli bir ölçüde erimiştir. Bu değişimler post-modern sürecin bir getirisi şeklinde de değerlendirilebilir. Kısacası “çağdaş” bakış sanatçıyı etkilediği ölçüde fotoğrafçıyı da etkilemeye başlayarak özgürleştirmiştir.

Bu saptamaları güçlendirmek üzere verilebilecek öne çıkan örneklerden biri ise Amerikalı fotoğrafçı Diane Arbus’dur. Arbus fotoğrafa farklı, yeni ve önemli bakış açıları kazandırmış bir fotoğrafçıdır. 1941 yılında fotoğrafa ilgi duymaya başlayan Arbus, Alfred Stieglitz gibi dönemin ünlü fotoğrafçılarından dersler alarak, II. Dünya Savaşı ertesinde New York’un en prestijli yerlerinden biri olan *Fifth Avenue*’de (5. Cadde) bir reklam stüdyosu açmıştır. On yıl kadar reklam fotoğrafçılığı yapan Arbus, stüdyo fotoğrafçılığı kariyerini terk ederek sokaktaki fotoğrafın peşine düşmüştür. Arbus, günümüzde sokak fotoğrafçılığı ve doğrudan fotoğraf olarak tanımlanan fotoğraf stillerinin en bilinen temsilcilerinden biri sayılmaktadır. Bunun önemli nedenlerinden biri de, belge niteliği taşıyan fotoğrafa yüklenen “gerçeklik” ve ciddiyet algısının değişimine yaptığı katkılar olarak açıklanabilir. Arbus, o güne dek

belgesel fotoğrafçıların toplumsal konulara odaklanırken yapmadığı/denemediği birçok şeyi aynı anda deneyip deneyimlemiştir. Bu, öncelikli olarak Arbus'un konu seçiminde ortaya çıkar.

Arbus, Yahudi aristokrat bir ailenin üyesidir ve hayatı boyunca kendi ayakları üzerinde durma konusunda hiç sıkıntı çekmediğini defalarca dile getirmiştir. Ancak dile getirdiği bir şey daha vardır. Sıkıntı çekmemesine karşın ailesinden sıcaklık adına bir yakınlık da görmemiştir. Bu durum Arbus'un yakınlık hissini dışarıda aramasına neden olmuş ve fotoğraflarına konu olan insanlarla kişisel yakınlıklar kurabilmesini kolaylaştırmış olabilir. Aslında Arbus da söyleşilerinde buna benzer düşüncelerini sıklıkla ifade etmektedir. Sontag ise Arbus'a geniş bir yer ayırdığı *On Photography* (Fotoğraf Üzerine) kitabında konu üzerine şu yorumda bulunur: "Arbus'un deneyim kazanma ve böylece bir gerçeklik duygusu elde etme yolu fotoğraf makinesiydi. Burada deneyimden kasıt, maddi güçlük değilse bile en azından ruhsal güçlütü-güzelleştirilemeyen deneyimlere batırılmanın şoku, tabu, sapkın ve kötü olanla karşılaşma."³⁵⁸

Sontag'ın işaret ettiği karşılaşma Arbus'un *freak photographer* (ucube fotoğrafçısı) adıyla anılmasının nedeni olan karşılaşmadır ve bu karşılaşma Amerikan fotoğrafının ve genel anlamda belgesel fotoğrafın kaderini değiştiren karşılaşmalardan biri olarak da nitelenebilir. Arbus'un fotoğraflarının baş rol karakterleri Sontag'ın da belirttiği gibi, 1960'lı yıllardan itibaren ancak sanatın konusu olarak görünürlük kazanabilen, onun dışında toplumdan izole edilmeye çalışılan ve yaşam alanlarından kovularak arka sokaklara itilen evsizler, sirklerde çalışan hilkat garibeleri, fahişeler ve travestilerdi.³⁵⁹ Bu saydıklarımız aslında çok küçük bir bölümüydü ve zaman içinde Arbus'un "ucube" kategorisi başka katılımlarla da birlikte genişlemeye devam etti. Arbus, adeta toplumun "normal" bulmadığı için dışladığı insanların evrenini keşfetmiş gibiydi.

³⁵⁸ Bkz (24), Sontag, 61.

³⁵⁹ A.g.k., 62.



Fotoğraf 5.6: Diane Arbus, *Jewish Giant* (Yahudi Dev), New York, 1970

Arbus fotoğraflarının konusu olan kişilerle ilgili şunları söyler: “Çoğu kimse, travmatik bir deneyim yaşayacağı korkusuyla yaşamını sürdürür. Hilkat garibeleri, travma ile doğmuşlardır. Hayatlarının sınavını çoktan geçmişlerdir. Onlar aristokrattır.”³⁶⁰ Arbus, bu düşüncesiyle bir üyesi olduğu ağır başlı aristokrat düzene karşı da bir anlamda tepkisini ve uzaklığını sergiler. Aristokratlar olarak tanımladığı kişiler, göze çarpan iddialı duruşlarıyla sanki toplumda görünmez olmadıklarını haykırıyorlardı. Bir anlamda fotoğraflarındaki kişiler Arbus sayesinde, geleneksel toplumsal birlik ve düzen algılarını yerle bir eden bir konuma taşınırlar. Ayrıca Arbus’un bu yeni aristokratları, aristokrasinin XVII. yy. ikonlarına da meydan okumaktadır. Fotoğrafları, özellikle 1960 ve 70’li yıllar düşünüldüğünde yüksek sesle söylenmiş toplum eleştirisi olarak da okunabilir. Bu anlamda Arbus, dönemi

³⁶⁰ Bkz. (108), Price, 166.

içinde özellikle klasik belgesel fotoğraflar üreten fotoğrafçılardan daha farklı bir yerdedir.

Eleştirelliği, teknik ve estetik bağlamdaki tutarlılığı, konusuna yaklaşımı ve çalışmalarının teatralliği Arbus'u çağdaşları olan sanatçılara daha yakın bir konuma taşır. Sontag'ın da belirttiği gibi Arbus, ahlaki açıdan sorumluluk bilinciyle donanmış bir habercinin mesaj verme kaygısını taşımaz.³⁶¹ Fotoğraflarına konu olan kişilerin gerçekten o toplumun içinde yaşadıklarını ve görünür olduklarını söyler. Sontag sözlerine şöyle devam eder: "Arbus'un fotoğraflarında haberci, hatta sansasyonel gibi görünen şeyler bu fotoğrafları daha çok gerçeküstücü sanatın ana geleneği içinde bir yere koyar."³⁶² Sonuç olarak Arbus, fotoğraf makinesinin bir anda bütün bakış açılarını yönlendirebilecek olan gücünü kullanmaz diyebiliriz. Fotoğraflarında propagandacı bir bakış da yoktur ve ideolojileri güdümlenmemektedir. Sontag'ın belirttiği gibi bir sürü normal durum içerisinden kendisi için anormallikler yaratmaz.³⁶³

Arbus, 1971 yılında intihar ettiğinde sanki fotoğraflarıyla söylemek istediklerinin çoğunu söylemişti. Üne kavuşmuştu, tanınıyordu, çok sayıda fotoğrafı vardı ve adeta niye intihar ettiğine dair bir sır yoktu. Yaşadığı dönem içinde sıklıkla ölümü, mutsuzluğunu, acı duyduğunu ve yaşamın bir şekilde ona ağır geldiğini dile getirmiş olan Arbus'un intihar etmesi belki de Sontag'ın da belirttiği gibi onu acıları konusunda samimi kılmıştı. Sontag, bunu şu sözlerle ifade etmişti: "Onun intihar etmiş olması röntgenci değil içten, soğuk değil sevecen olduğunu garanti eder gibidir. Onun intiharı, fotoğraflarının ona zarar verdiğini kanıtlamak istercesine, bu fotoğrafları daha da yıkıcı hale getirmiştir."³⁶⁴ Kısacası Arbus, fotoğraflarıyla kendi acısını arayışa çıkmış bir öykü anlatıcısı olarak değerlendirilmiş ve anlattığı bu öykü otobiyografik bir kimliğe bürünmüştü. Fotoğrafları 1972 yılında Venedik Bienali'nde sergilenen Arbus, bugün fotoğrafın kuralcı sınırlarını zorlayan çağdaş bir sanatçı figürü olarak dönemi içindeki değişimlerin simgesi gibi görülmektedir.

³⁶¹ Bkz. (24), Sontag, 61.

³⁶² A.g.k., 64.

³⁶³ A.g.k., 52.

³⁶⁴ A.g.k., 57.

Arbus örneğinin de ardından diyebiliriz ki post-modern süreç yalnızca sanatçının algısına yön vermemiş, daha genel anlamda bir değişim ve dönüşüm olanağı sunmuştur. Çağdaş sanat içinde yer alan sürecin ve bu sürece bağlı akımların fotoğrafla kurduğu bağ hem sanat yaratımlarını güçlendirmiş hem de günlük hayatın bir parçası olan fotoğraf üzerine daha kişisel, özgür, eleştirel ve yaratıcı düşünülebilmesini sağlamıştır. Bu aşamadan sonra fotoğrafçı için sadece bir avcı ya da *süper turist*³⁶⁵ tanımlamaları yapmak her koşulda doğru olmayacaktır. Kısacası post-modern dönem, bugün fotoğraf çeken kişinin de fotoğraf teknik ve estetiğini fikir öncelikli kullanmasının önünü açarak çağdaş sanatın içine davet etmiştir diyebiliriz.

Bu noktada sorulması en gerekli olan sorulardan birini bugün Topçuoğlu fotoğraflar “gösterir” mi yoksa “anlatır” mı? olarak sorar.³⁶⁶ Günümüzde artık fotoğrafın çağdaş bir sanat yapıtı sayılması üzerinden sorulan bu sorunun, koşulları açıklamaya yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Hangi koşullar altında fotoğrafın bir sanat eseri sayılabileceğinin cevapları bugün hâlâ tartışılıyor olsa da, göstermek ve anlatmak arasındaki kesin sınır çizgilerinin de birbiri içinde eridiğini ve sınırların giderek flulaştığını görebiliyoruz. Bugün sanat fotoğrafı ve fotoğraf sanatı ayrımlarının oldukça kaygan bir zeminde tartışılmakta olduğunu biliyoruz.

Bu tartışmaların muhatabı olabilecek kişilerden biri de Amerikalı fotoğrafçı Andres Serrano’dur. Serrano, tamamen kurgu olan çalışmalarının yanı sıra bugüne kadar doğrudan belgesel olarak görmeye alıştığımız toplumsal konuları, sanat diline tercüme eden yaklaşımı benimsemiştir. Bu çalışmaların içinde en dikkat çekici olanlardan biri 1992 yılına ait *The Morgue* (Morg) serisidir. Serrano, etik olarak adını gizlediği bir morgda uzun süre çalışıp yüzlerce fotoğraf çekmiştir, yani bu fotoğraflardaki cansız bedenlerin hepsi gerçek insan bedenidir. Ancak fotoğraflarının doğrudan belgeselci bir bakış açısıyla çekilmediklerini görürüz. İşte bu noktada her

³⁶⁵ Bu tanım Richard Meyer den ödünç alınmıştır, olayları ya da durumları yalnızca merak edip, belgelemek için girişimde bulunan fotoğrafçılar için kullanılan, fotoğraf terminolojisine yerleşmiş bir terimdir. (Richard Meyer, **Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography**).

³⁶⁶ Bkz. (129), Topçuoğlu, 28.

şey birbiri içine geçer ve bu fotoğrafları nasıl izlememiz gerektiği konusunda zorlanırsınız.



Fotoğraf 5.7: Andres Serrano, *The Morgue-Jane Doe, Killed by Police* (Morg-Jane Doe, polis tarafından öldürülmüş), 1992, New York

İlk anda bu fotoğraflarla yüzleşmek çok zor olabilir. İzleyiciye düşünsel olarak bile yüzleşmekte zorlanabileceği ölümü ve acı hissini yaşatabilirler. Diğer yandan farklı şekillerde bile olsa paylaşılan ortak kaderin bir temsili olduklarını da düşünebiliriz. Kısaca bu fotoğraflar, sarsıntı ve yüzleşme hissini aynı anda yaşatabilirler.

Serrano, yakın plan çekimlerle, kullandığı yumuşak ışık karakteriyle, kişilere özel ölüm şekline dair ayrıntılara odaklanmasıyla, fotoğraflara verdiği isimlerle ve sergileme sırasındaki düzenlemelerle bu fotoğrafların sadece belge niteliğinde kayıtlar olmadığını ipuçlarını verir. Serrano'nun fotoğrafları kimlik belgeleri olmayanların belgeleridir ve bunun önemli de olmadığını gösteren belgelerdir. Bu

fotoğraflar ölen insanların bedenlerini gösterir fakat bu insanların ölümlerine sebep olan öyküleri içermezler. Serrano'nun fotoğraf isimlerinde verilen bilgiler kadarına sahip olabiliriz ki, bunlar da o kişiler ve hikâyelerine dair düş gücüne ihtiyaç duyarlar. Bu gizleme durumu, belgesel fotoğraflarda görmeye alışık olmadığımız bir şeydir. Gündümlü de olsa “gerçek” olaylara, durumlara ve kişilere ait bilgi sahibi olmak belgesel fotoğrafları izleme alışkanlıkları arasındadır. Bu nedenle Serrano'nun fotoğrafları bizi ölümü bir bütün olarak imlemeye ve ölümün birliği altında düşünmeye yöneltebileceği gibi, aynı zamanda fotoğraflardaki bedenleri yaşayan kimliklerinden ayıran bir bakış gibi de görülebilir. Serrano bu fotoğraflarla ilgili şunları söyler: “İzlerken mantığa aykırı gelebilir ancak, hepimiz bir gün buna hazır olacağız. Benim niyetin izleyiciyi bu gizli yerle tanıştırmak. Geriye kalan tamamen izleyicinin seçimi. Ben bu alanı kendi gözlerimle keşfettim ve zihnimi hazırladım. İzleyiciden istediğim aynısını yapması ve görmesi, bu benim keşfimin de bir parçası olacaktır.”³⁶⁷



Fotoğraf 5.8: Andres Serrano, *The Morgue-Infectious Pneumonia* (Morg-Bulaşıcı Zatürre) 1992, New York

³⁶⁷ Anna Blume, **Interview with Andres Serrano**, <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>.

Güçlü renk vurguları, iğrençlik sınırına taşmayan ölüm ya da otopsi izleri ve simgesel ayrıntılar bu bedenleri sadece birer ceset fotoğrafı olarak görmeye engel olabilecek nedenlerdir. Aynı şekilde bedenlerdeki izler, kimlik bilgilerinin gizlenmesi ve ölüm bilgilerinin verilmesi post-mortem fotoğraf çağrışımından da uzaklaştırabilir. Fotoğraflar daha çok acı ve ölümün kendisiyle ilgilidir. Serrano, ölümü anlamaya dair sorularıyla, sessiz bedenler üzerinden keşif yapar. Yakın plan çekimleri bu nedenle tercih ettiğini düşünebiliriz. İlk başladığında bedenlerle arasına çok fazla mesafe koyduğunu dile getiren Serrano, yakınlaştıkça daha fazla soruya cevap bulabildiğini ve duruma kendini daha yakın hissettiğini söyler. Ona göre, bu anlamaya dair bir süreçtir.³⁶⁸

Serrano, bu bedenleri estetik yaklaşımlarla romantikleştirdiği ve bunun sanatçı kimliğini ortaya koymak adına bir müdahale olduğu şeklinde eleştiriler almıştır. Ölü seviciliğe vardırılan eleştirilerde en sık dile getirilen şeylerden biri ise çalışmalarında dine ve kutsal olana karşı saygısızlık yaptığıdır. Aslında Serrano bu güne kadar bütün fotoğrafları ile ilgili aynı eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilere cevap olarak şunları söyler: “Çalışmamda çok miktarda ironi vardır ama kutsal bir şeye karşı saygısızlık yoktur. Benim Tanrı ile ilgili bir problemim yok; benim meselem kiliseyle, Hıristiyanlığın başaramadığını gösteren dogma ve kafa karışıklığı ile”³⁶⁹



Fotoğraf 5.9: Andres Serrano, *The Morgue-Knifed to Death I* (Morg-Bıçaklanarak Ölüm I), 1992, New York; Andres Serrano, *Knifed to Death II* (Bıçaklanarak Ölüm II), 1992, New York.

³⁶⁸ A.g.k., <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>.

³⁶⁹ Patrick T. Murphy, *Andres Serrano Works 1983-1993*, 18.

Özellikle *Bıçaklanarak Ölüm* fotoğraflarını Michelangelo'nun *The Creation of Adam* (Adem'in Yaradılışı) resmine göre düzenleyip sergilemesi eleştirmenler tarafından büyük tepkilerle karşılanan Serrano, çalışmasını şöyle açıklar: Bunlar bir dinî karakter ve işaret olarak varsayılabilir. Bana Tanrı'nın Adem'e elini uzatışını çağrıştırdılar. Ben de bu şekilde yorumlamak istedim. Ölüme elini uzatışından etkilendim çünkü belki de yaşarken bunu yapamamıştı.³⁷⁰ Serrano, çalışmalarında kilise ikonografisine ait simgelerden destek alır. *Morg* çalışmasını yaratırken de kullandığı bu simgeler Serrano'nun konuları ve fotoğrafları içinde yeni anlamlar kazanırlar. Amerikalı yazar ve eleştirmen Cornelia Read'e göre Serrano, fotoğraflarında yeni çağın ikonlarını yaratmak konusunda çok başarılı olmuştur.³⁷¹

Sonuç olarak Serrano, “gerçek” bedenler üzerinden yaptığı çekimlerle klasik belgesel fotoğraf geleneğini sürdürmemiştir. Fotoğraflarının konusu olan ölü bedenler her ne kadar “gerçek” olsalar da sanatçının onları nasıl gördüğü, nasıl algıladığı ve aktarmak istedikleriyle bağlantılı olarak izleyiciye iletilmişlerdir. İzleyici Serrano'nun düşüncelerine, soru işaretlerine ve anlamlandırma arayışlarına da tanıklık eder. Bireyselliğin bu denli özgür kılınması belki de Serrano'nun hedeflediği gibi izleyici de bu anlamlandırma sürecine dâhil olur. Topçuoğlu, toplumsal çerçevede kişisel duyarlılıklarıyla çalışmalar üreten sanatçılarla ilgili şu saptamada bulunur: “Aslında, politik ve toplumsal çevreyle olan iletişimsizlik durumu, kimi sanatçının sadece en yakın çevresiyle, kendisiyle, özel yaşamıyla ilgilenmesi sonucunu doğurabiliyor. Buradan yola çıkınca da, vücutla, doğal ve insansal en yakın çevreyle olan ilişkileri konu alan işler zorunlu olarak ortaya çıkıyor.”³⁷²

Toplumsal ve kültürel eleştirilerini beden ile ilişkilendiren Amerikalı fotoğrafçı Joel Peter Witkin'in ise çoğu durumda Serrano ile birlikte anılmasına karşın daha

³⁷⁰ Bkz. (367), Blume, <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>.

³⁷¹ Cornelia Read, *Plundering the Sacred and Profane. Photographers Serrano and Salcedo Use Familiar Images To ChW and Satirize*, 9.

³⁷² Bkz. (117), Topçuoğlu, 30.

karanlık, grotesk³⁷³ ve mitolojik olması bakımından sanat tarihiyle daha fazla ilişki kurduğu söylenebilir. Ayrıca fotoğrafları ölüm, acı, çile, coşkunluk, kibir ve yeniden vücut bulma bağlamlarında neredeyse tamamen Witkin'in düş gücünden beslenmektedir. Bu nedenle de çalışmaları sanat tarihindeki en iddialı dönemler olarak sayabileceğimiz Yunan ve Roma heykelleriyle, Rönesans, Barok ya da Neo klasik sanatla buluşturulan ilk dönem fotoğrafları çağrışırlar. *Tableaux Vivant* (Yaşayan Resim) geleneği olarak bilinen bu tarz daha önce de örneklendirdiğimiz gibi Oscar Gustave Rejlander ve Fred Holland Day'in de dâhil oldukları XIX. yy.'da popüler olan bir eğlence sanatı formudur.

Kendisini bir fotoğrafçı olarak tanımlayan Witkin'in bir tasarımcı ve baskı ustası olduğunu da söylemek çalışmalarının niteliğini daha iyi kavrayabilmemizi sağlar. Stüdyo ortamında kurguladığı ve çektiği fotoğraflarda kullandığı modeller genellikle deforme vücutlu amatör modellerdir. Sirklerde gösteri yapan cüceler, doğuştan deformasyonlu olan bedenler Witkin'in fotoğraflarında sık tekrarladığı ve figüratif bir görüntüye büründürdüğü modellerdir. Witkin, bu modellerle yarattığı kurgular aracılığıyla beden, ölüm, yalnızlık ve aşırılaştırılmış erotizm gibi konuların görünümelerini sunar. Witkin'in özellikle bu konular etrafında sınırsız denebilecek bir hayal gücü ile üretim yapma nedeni aslında küçük yaşta başına gelen ve çok travmatik sayılabilecek bir anıya dayanmaktadır. Witkin, anısını şöyle anlatır:

“Bir Pazar günü annem ikiz kardeşimle birlikte yaşadığımız kiralık evin merdivenlerinden inmemize yardım ediyordu. Kiliseye gidiyorduk. Binanın girişindeki hole vardığımızda çok büyük bir çarpışma sesinin ardından bir çığlık duyduk. Üç aracın birbirine girdiği korkunç bir kaza olmuştu. Bir şekilde bu kargaşanın içinde artık annemin elini tutmadığımı fark ettim. Durduğum yer kaldırım kenarıydı ve ters dönmüş arabadan bana doğru bir şey yuvarlanıyordu. Tam kaldırım kenarına geldiğinde durdu. Bu küçük bir kız çocuğunun bedeninden ayrılan kafasıydı. Eğildim ve konuşmak için yüzüne dokundum ancak ikinci kez dokunurken insanların beni uzaklaştırmak isteyen bağışlarını duyabildim.”³⁷⁴

³⁷³ Grotesk kelimesi Italyanca *grotta* (mağara) kelimesinden türemiştir. XVIII. Yy.dan itibaren kitlelere keder ve acı ileten eserlerin genel tanımı olarak kullanılmaya başlamıştır. (John R. Clark, 1991, *The Modern Satiric Grotesque And Its Traditions*, University Press of Kentucky, 1991.

³⁷⁴ Van Deren Coke, **Joel-Peter Witkin Forty Photographs**, sunuş.



Fotoğraf 5.10: Joel-Peter Witkin, *The Kiss* (Öpücük), New Mexico, 1982.

Witkin'in henüz çok küçük yaşta yaşamış olduğu bu deneyimin bilgisi, fotoğraflarındaki parçalanmış uzuvların ve deforme olmuş bedenlerin sanatçı için ne ifade ettiğini anlamayı kolaylaştırır. Witkin'in, çocukluğunun sıradan bir gününde ölümle yaşam, acıyla trajedi, iyiyle kötü arasındaki ayrılıkları ve bağlantıları, yoğunluğu küçücük bir an içine sığdırılan bu deneyimle tecrübe ettiğini söyleyebiliriz. Çalışmaları, çocukluğundaki o kızın yüzüne dokunup ne olduğunu anlamaya çalıştığı anın temsilleri gibi okunabilirler; çünkü yaşam ve ölüm neredeyse bütün çalışmalarında iç içe geçmiş gibidir. Şiddet, vahşet, acı ve ölüm; hedonizm, duygusallık ve şehvetle birlikte aynı teatral sahne içinde verilir.

Amerikalı özgürlükçü çalışmalar uzmanı Ann E. Millett-Gallant, Witkin'in çalışmalarını şu şekilde yorumlar:

Witkin'in çalışmaları, onlara zevk vermesi gereken şeylerin ne olduğuna dair bedenler üzerine yapılan kültürel varsayımlara ve yargılara meydan okur. Bu bizi kendi bedenimiz, ahlâk anlayışımız ve bizden beklenen ahlâk anlayışı ile ilgili en büyük korkularımız, endişelerimiz ve kısıtlamalarımızla yüzleşmeye zorlar. Bilimsel, sanatsal ve sosyal bakış etkileşimlerini sorgularken, çalışmalarındaki bedenlerin uygun ve uygun olmayan bağlamlarda sergilenişini görmemizi ister. Witkin'in fotoğrafları görsel olarak, dinamik, aşırı ve zamansızdır. Witkin'in

bedenleri ve uzuvları düzenleyişindeki bu tedirgin edici yapılandırma bir erotizm vitrini oluşturur ve anormal olanın nasıl arzu edilebilir olduğunu sergiler.³⁷⁵

Witkin aynı zamanda bir baskı ustasıdır ve fotoğraflarına baskı sırasında müdahalelerde bulunur. Negatife müdahale, kazıma, yırtma, aşındırma, kolaj, boya ve balmumu parlaticı ile röfle ekleme gibi deneysel baskı tekniklerini kullanırken, hem modelleri üzerinde yarattığı deformasyonun etkisini güçlendirir, hem de söylemindeki tutarlılığı sürdürür.



Fotoğraf 5.11: Joel-Peter Witkin, *Leda*, 1986

Gallant'ın tanımlarında Witkin'in zamansızlığıyla ilgili yorum dikkat çeker. Bu durum Witkin'in çok geniş zaman dilimine yayılan ikonik unsurları çalışmalarında

³⁷⁵ Ann E. Millett-Gallant, **Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin**, in **Text and Performance Quarterly**, 38.

eklektik bir düzen içinde bir araya getirmesinin sonucu olarak görülebilir. Fransız sivil toplumcu ve yazar Bruno Racine’e göre, onun olağanüstü sanatsal kültürü ve akıcı dilinde, antik mitolojiden Amerikan pop kültürüne, dinî ikonografi den *fin-de-siècle*³⁷⁶ resme uzanan geniş dağılım açıkça görülmektedir.³⁷⁷

Post-modern süreç içinde sanatçının eserini yaratırken en sık yaptığı şeylerden biri geçmiş yüzyıllara ait dinî, mitolojik ve edebi ikonlardan destek almasıdır. Özellikle geçmişe ait grotesk hikâyeler, canlandırmalar, mitler, efsaneler ve masallara ait karakterler yeniden canlandırılarak yaşanan dönemin zaman ve “gerçeklik” algısı üzerine eleştirel düşünceler üretilir. İngiliz sanat eleştirmeni ve yazar Sally O’Reilly’e göre, sanatçılar mitoloji ve peri masallarının hikâyelerindeki korkuyu ilham olarak alırken, büyük kısmı yarı hayvan, yarı insan ya da doğadan dönüşen insan olarak daha çok iki anlama gelebilen bir algı üretirler. Bir canavarın içindeki güzelliği bulma ya da korkunç görünen figür ile metaforik bir benzetme yapma eğilimindedirler.³⁷⁸

³⁷⁶ Kelime olarak yüzyılın sonu anlamına gelmektedir. Özellikle 1800’lerin sonlarını belirten terimdir. Sanatta kullanımı ilk olarak, sapık kirli ve doğal olmayan ile ilgilidir. Romantizm, kişinin iç benlik göstergesi olarak fiziksel özellikleri görmeye izleyicileri teşvik ederken, *fin de siècle* sanatçılar için güzellik yaşamın temelidir ve çok değerlidir. Böylece geleneksel güzel olan değerli değildir. Sanatçılar soyut bağlamda kelimelerle ifade edilemez güzelliği reddederler. (Russel Goldfarb, Late Victorian Decadence. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 962, 369-373).

³⁷⁷ Bruno Racine, **Joel Peter Witkin: Heaven or Hell**, 1.

³⁷⁸ Sally O’Reilly, **The Body in Contemporary Art**, 149.



Fotoğraf 5.12: Joel-Peter Witkin *Bird of Quevada* (Quevada Kuşu), 1982

O'Reilly'nin anlatımına göre Witkin'in, hem bir canavarın iç güzelliğini bulma hem de günümüze dair estetik, yaşam, ölüm, acı, iyi, kötü algılarına eleştiride bulunma yönünde metaforik bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Bu açıdan Witkin korkunçluğa dair sınırları zorlarken, güzel ve çirkin, normal ve anormal, acı ve zevki, iyi ve kötüyü birbirinden ayırmaz. 2012 yılına ait son dönem çalışması olan ve farklı dönemlerdeki işlerini bir araya getiren *Heaven or Hell* (Cennet ya da Cehennem) isimli çalışmasında bu biraradalık daha da belirgindir. Özellikle dinî bağlamda acıya dair bir ikilik sunan başlık, bilinen ve çok sık atıf yapılan *Cennetten Kovulma*³⁷⁹ efsanesinin de metaforik bir kullanımı gibidir.

³⁷⁹ Kutsal Kitap (Tevrat ve İncil) geleneğinde hastalık ve acı Adem ile Havva'nın yılanla kanıp İyilik ve Kötülük ağacının meyvesini yemelerinden sonra ortaya çıkar... İstirap cennete yabancısıdır... Acı bilincin ortaya çıkışının bir sonucudur. Tanrıdan kopan insan tamamen kendi kaderinden sorumlu olur...Mutsuzluk, acı, ıstırap Kutsal Kitap'ın buyruklarına karşı gelmenin sonuçlarıdır. (Bkz. 86. Breton, 74).

Breton acının dinsel sistemlerde bir günah işareti olarak kabul edilmesini şu sözlerle yorumlar:

Acı, kötülüğün anlamının sonsuzluğu sorunundan kaynaklanır ve dinî anlayışlara göre evrende bir kum tanesi olan o korkunç ve kusurlu yaratığa karşı bir an için bir zorluk çıkarma, bir engellemedir. Dinsel sistemler, insanın çektiği acıyı esasen evreni açıklama arayışlarına entegre etmişlerdir. Bu bağlamda acıyı Tanrıya, tanrılara ya da kozmosa göre doğrulamaya ve insanların bu acıları üstlenme ya da bunlarla mücadele etme aracılığıyla tavırları belirlemeye çalışmışlardır... Acı bir günahın işaretidir. Önce ruh kirlenir ve daha sonra da bedeni kirletir: Acı ya da hastalık günahın somatik versiyonlarıdır.³⁸⁰

Witkin, yaşadığı zaman dilimine ait estetik, cinsiyet, cinsellik, ölüm, acı, yaşam, travma, zevk, güzellik, normallik algılarını ters yüz ederek bu olguların yansıyanı/yansıtanı beden üzerinden toplumsal ve kültürel anlamda eleştirir. Witkin, sanatına dair amacını ve fikirlerini şu sözlerle ifade etmektedir:

Bizler bugün görecelilik, politik doğruculuk ve laiklik kültürü içinde yaşıyoruz. Ben tüm bu fikirlere katılmıyorum. Hayat bir mücadeledir ve ben bunu gerçekten olduğu gibi gösteriyorum. Ölüm yaşamın döngüsünün bir parçasıdır. Herkes ölmekten korkuyor, ama herkes ölmek zorunda. Tüm insani inançlar ölüm karşısında eşittir. Benim için, ölüm sonsuz bir yaşama geçiştir. Kutsal bir hediyedir. Çalışmalarım her durumda insani koşulların ihtişamını ve mutsuzluğunu göstermiştir. Bu her zaman sanatın anlamı olmuştur. Deformasyon Vinci, Velasquez, Goya ya da Dix'te de görülebilir. Anormal cinsellik her zaman var olmuştur. Bu eylemler sadece tarihin bir parçası da değildir; aynı zamanda vicdanın tarihi, ruhların tarihinin bir parçasıdır. Benim işim zamanımızı gösteren görüntüleri yaratmaktır. Karanlıkta ışık saçan görüntüleri.³⁸¹

Post-modern süreç öncesindeki toplumsal ve kültürel algının nasıl bir değişime uğradığını tüm bu örnekler aracılığıyla da görebiliriz. Popüler kültür ikonları üzerinden tüketime dair yeniden üretim tartışıldı. Geçmişin nesneleştirici bakışından kurtulma mücadelesi verildi. Anormal sayılan bedenler, korkulara dair eleştirilerin anlatılarını yarattı. Ölüm ve acı konuları üzerinden insan olmanın ne demek olduğuna dair kişisel sorular önem kazandı. Toplumsal ve kültürel bağlamda gerekli görülen bütün konular tartışılırken bu konuları deneyimleyen bedenler görünür kılındı. Kısacası sanatçının toplumu gözlemlemesi ve ürettiği değerleri tartışması adeta bir görev bilincine dönüştü. O'Reilly'ye göre, sömürge sonrası kuramı, tarihi

³⁸⁰ Bkz. (86), Breton, 73-74-75.

³⁸¹ Joel-Peter Witkin, **Heaven or Hell: Very human subjects**, 10.

eşelemek ve alternatif geçmişin haklarını iade etmek üzere yeniden girişimde bulundu. Kendini temsil süreçlerini etkinleştirmesi ve birden fazla tekil sesin teşvik edilmesini sağladı. Böylece müstakil gözlemciler tarafından empoze edilebilir olmasından ziyade bir dizi katılımcı oluşturulmuş olacaktı. XX. yy.'ın egemen ekonomisi daha çok, sosyal ve kültürel normlara göre ayrıcalıklı ve güçlü gövdeli heteroseksüeller içindi, bu şekilde de sözde sapkın bedenler görünmezlik eşiğine gelmişti. Fakat son yıllarda - en azından liberal toplumlarda - çeşitli ve marjinal gruplar için savaşılan ve görünürlük kazanmış: feministleri; lezbiyen, gay, biseksüel ve transseksüel olarak tanımlanan insanları; ve örneğin engelli hakları için mücadele edenleri görmekteyiz.³⁸²

5.2 Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Fotoğraflanması

Bu açıdan post-modern süreçte ele alınması gereken en önemli konulardan biri de toplumsal cinsiyet konusudur. Oldukça geniş bir tartışma alanına yayılan bu konuyu etkili biçimde çerçevelemek ve etkisini görünür kılmak adına bedenin bir ifade aracına dönüştüğü çalışmalar üzerinden devam etmek gerekir. O'Reilly'nin de vurguladığı gibi XX. yy.'ın egemen dili, sosyal ve kültürel normlara göre ayrıcalıklı ve güçlü kılınan heteroseksüel bedenler etrafında şekillenmiş eril bir dildir. Post-modern süreçte sanat alanında süren tartışmaların ve kişisel duyarlılıklarla üretilen çalışmaların çok büyük bir bölümü ise bu algıyı kırmaya yöneliktir. Bate, post-modern süreçte sanat adına olan bu değişimi şu sözlerle betimlemektedir:

Dahası bu durum, yalnızca erkekleri sanatçı olarak değerlendiren bakışın çöküşünün habercisi olarak değerlendirilebilecek bir semptomdu. Kadın sanatçıların fotoğraf aracılığıyla 1980'lerin postmodern çağına akın edişinin, hem fotoğraf söylemi üzerinde hem de sanat fotoğrafının ilgilendiği konular üzerinde ciddi etkisi olmuştur. Kadının sosyal ve özel hayatına dair yeni bakış açıları, bir dizi maske ve ideolojik şemsiye altında sanat galerilerine girmenin yolunu bulmuştur.³⁸³

³⁸² Bkz. (378), O'Reilly, 97-98.

³⁸³ Bkz. (123), Bate, 216.

Bu bağlamda verilebilecek örneklerden ilki, Amerikalı fotoğrafçı Cindy Sherman'dır. 1970'li yıllarda kavramsal sanat içinde yer almaya başlayan ve feminist sanatın temsilcilerinden olan Sherman, özellikle toplumsal cinsiyet ve modellemeleri üzerine yoğunlaştığı çalışmalarıyla bugün hem yeni kavramsalcı akım bağlamında hem de çağdaş fotografik dil bağlamında ikonlaşmış bir sanatçıdır. Bu çalışma içerisinde yer alan fotoğrafları 1990-92 yılları arasında protez uzuvlar ve mankenler kullanarak ürettiği serisi *Sex Pictures* (Cinsiyet Fotoğrafları) dır.



Fotoğraf 5.13: Cindy Sherman, *Sex Pictures* (Cinsiyet Fotoğrafları), New York, 1992

Sherman, feminist sanatın önemli temsilcileri arasında yer alan ve bugüne dek yaptığı çalışmalarının hepsinde kadın cinsinin toplumsal yapı içindeki algı modellerini eleştirel ve ironik dille tartışan bir fotoğrafçıdır. “Kendine mâl etme” şeklinde adlandırabileceğimiz kendi bedeni üzerinden çalışma yöntemini benimsemiş olan Sherman'ın, serisinde mankenler ve protez uzuvlar kullanarak deforme ettiği kurgular aracılığıyla yine kadının toplumsal konumuna dair eleştirel bir ifade biçimi oluşturur. Bu çalışmaları yine de daha öncekilerden önemli farklarla ayrılır. Mankenler ve protezler kullanarak yapıbozumuna uğrattığı bedenler daha önce kendisini model kullandığı çalışmalarında olduğu kadınlığı/kadınlık hallerini öne çıkaracak okunurlukta değildir.

Sherman'ın bu bozulmuş bedenlerle bu sefer kadının konumundan çok, toplum içindeki androjen³⁸⁴ yapıyı sorguladığı düşünülebilir. Kadın bedeniyle birleştirdiği erkek uzuvları ya da tam tersi uygulamalarıyla toplum içindeki feminen ve maskülen algıları görsel çarpıcılıkla destekleyerek sorgular. Sherman, bu çalışmasında açıkça bu iki cinsin toplum içindeki rollerini sorgularken popüler kültürün de katkıda bulunduğu androjen varoluşun etkilerine dikkat çeker.



Fotoğraf 5.14: Cindy Sherman, *Sex Pictures* (Cinsiyet Fotoğrafları), New York, 1992

Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic* (Müstehcen, İğrenç, Travmatik) adlı makalesinde Sherman'ın *Sex Pictures* (Cinsiyet Fotoğrafları) serisi hakkında şu eleştiride bulunur: “Sherman, bu şeylerin

³⁸⁴ Androjen Yunanca *andro* (eril) önekinden gelen bir kelimedir, aynı zamanda *androjenik* hormon veya *testoid* adı verilen bir hormondur. Genellikle *steroid* hormonlar olarak da bilinen hormon erkekliği geliştirip kontrol etmek için tıbbi amaçlı kullanılmaktadır. Ancak günümüzde, *Androjen İntensivity Syndrome* (Androjen Duyarsızlığı Sendromu) adı verilen bir durum tanımlanmıştır. Bu, özellikle anne karnında cenin gelişirken genital organında eril gelişimin olmasına ve aynı zamanda erkeğin ergenlik döneminde ikinci bir cinsel gelişim karakteri göstermesine neden olan hormonun anrojen olduğunun saptanmasıyla adı koyulmuş bir sendromdur. (Quigley CA, De Bellis A, Marschke KB, el-Awady MK, Wilson EM, French FS June 1995). (Androgen receptor defects: historical, clinical, and molecular perspectives". *Endocr. Rev.* 16-3: 271–321.) Günümüzde popüler kültürün de devşirdiği bu tanım genellikle fiziksel olarak kadının erkek gibi görüldüğü, erkeğin ise kadın gibi görüldüğü durumlar özelinde kullanılmaktadır. Özellikle *topmodel* veya *supermodel* olan kişilerin görünüşlerine ait betimlemelerde bu terimin sıklıkla kullanılmakta olduğunu burada belirtmek isterim.

düzenlenişyle, dürtüleri aşındırmak ve yıpratmak için tahrik etmektedir.”³⁸⁵ Sanat tarihçisi ve fotoğraf eleştirmeni Abigail Solomon-Godeau ise Sherman’ın çalışmaları hakkında şunları söyler: “Sherman’ın fotoğrafları kadınlık problematiğine öncelik veren birçok izleyici için vurucudur (rol, görüntü, gösterilen olarak), son dönemde tarih kokan bir kinayeye birlikte yapılan ‘ortak insani değerlerimizle ilgili’ yorumların çoğu bu çalışmalarda bulunur ve ‘insanın koşullarının çölleşmesi’ bu şekilde gösterilir.”³⁸⁶ Felsefeci ve akademisyen Zeynep Direk Sherman’ın genel anlamda kronolojisini yorumladığı makalesinde *Cinsiyet Fotoğrafları* çalışması ile ilgili de şu çözümlemeyi yapar: “Amaç komikliğe düşmeden şaşkınlığı doğurmak ve dehşete düşürmek. Bu dehşet cinsel öğelerin, kendilerinden ibaret olmayıp ‘ölüm, güç, saldırganlık, güzellik ve üzümlük vs.,’ gibi şeylerin yerine geçebilmelerinden kaynaklanıyor. Farklı bedenlere ait parçaları bir araya getirerek cinsiyet, ırk, yaş gibi saf tutulması emredilen kategorileri kesiştiriyor.”³⁸⁷

Ancak bazı eleştirmenler Sherman’ın bu çalışmalarını aşırı pornografik bulduklarına dair eleştiriler de yapmışlardır. Sanat eleştirmeni Jerry Saltz’a göre, Sherman’ın çalışmaları moda sektöründe yapıldığı gibi birleştirmelerden ve yeniden biçimlendirilmelerden oluşmaktadır. Bazıları kasık kıllarıyla bezenmiş, biri vajinadaki tamponla, bir diğeri ise vulvadan atılan sosisle görüntülenmiştir. Bu şimdiye dek yapılmamış en pornografik olmayan porno, cinsel olmayan cinsiyettir. Uydurma, saldırgan ve saptırılmış görüntülerdir.³⁸⁸

Sherman’ın *Sex Pictures* (Cinsiyet Fotoğrafları) serisi o güne dek ürettiği diğer serilere kıyasla daha fazla olumsuz tepki alır. Bu tepkilerin, serisinde yer alan görüntülere genel estetik değerlendirme ölçüleri içinden “güzel” tanımıyla bakabilmenin zor olmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu görüntülerdeki bedenler gerçek insan bedenleri değildir. Ancak yine de izleyici üzerinde bir insanın bedenine acı çektiriliyor, değiştiriliyor, bozuluyormuş yanılsaması yaratabilir ve bu

³⁸⁵ Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, 106.

³⁸⁶ Abigail Solomon-Godeau, *Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman*, 112-15.

³⁸⁷ Zeynep Direk, *Cindy Sherman*, <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/>

³⁸⁸ Adam Lindemann, *All Hail Cindy Sherman! Once Again, Unanimity Rules Among New York’s Longtime*.

nedenle de rahatsız edici duyguları harekete geçirebilir. Bu açıdan bakıldığında da fotoğrafların pornografik ve sapkın olarak değerlendirilme nedenleri anlaşılabilir. Topçuoğlu, izleyicinin bu gibi görüntüler karşısında duyduğu rahatsızlıkla ilgili ise şunları söylemektedir: “Yaratıcı işlere, onların uyarıcı ve rahatsız edici olmaları gerektiği ön kabulüyle bakarsak, bu fotoğrafların kimi insani özelliklerimizle yüzleşmenin ve onları korkmadan ve kendimize acımadan kabul etmemize yol açarak kendimizi geliştirmemize yardım edeceklerini varsayabiliriz.”³⁸⁹ Topçuoğlu, “rahatsız” edici olmanın, kabul ve yüzleşmedeki önemini vurgulamaktadır.

Sherman’ın *Cinsiyet Fotoğrafları* çalışması rahatsız edici özellikler taşımasına karşın, Topçuoğlu’nun yorumu eşliğinde bakıldığında gerçekten de bir yüzleşme olanağı sunabilir. Sherman, toplumsal cinsiyet konusuna dair düşünülmeyen ya da düşünmekten korkulan, kaçınılan çoğu durumda bir halının altına süpürür gibi uzaklaştırılan konuları ancak kabuslarda görülebilecek saçmalıkta ortaya döker. Bu, bir yanıyla konunun travmatik boyutlara taşındığını vurgulayan da bir bakıştır. Bu nedenle sarsıcı, tiksindirici, acı verici olarak görülmeleri ve eleştirilmeleri bir anlamda sanatçı tarafından arzu edilebilecek olan tepkiselliğin de temsili olabilir. Bu tepkiler her durumda olumsuz sonuçlar doğurmamaktadır. Topçuoğlu’nun da belirttiği gibi, izleyici üzerinde rahatsızlık hissine neden olabilen yaratıcı çalışmalar, ele alınan konunun sorgulanabilir olmasını da sağladıkları için geliştiricidirler.

Toplumsal cinsiyet konusunun sanat içinde tartışılan boyutu fotoğrafçının *süper turist* konumunun da sorgulanmasına katkı sağlayan bir konudur. Özellikle fotoğrafçının bedenler üzerine yoğunlaşarak ürettiği çalışmalar, çoğunlukla kendi aidiyetini görünür ve meşru kılma çabalarının bir ürünüdür. Dolayısıyla fotoğrafçılar fotoğraflarına kendi kaygılarını ve acılarını yansıtarak, toplumsal kaygılarını ve görüşlerini daha samimi bir ifadeyle aktarma olanağını da elde etmektedir.

³⁸⁹ Bkz. (116), Topçuoğlu, 112

Bu bağlamda özellikle sanatta 1990 sonrası görünür olmaya başlayan *queer*³⁹⁰ söylemi, ayrıcalıklı kılınan beden politikalarına karşı duruşun en cesur söylemlerinden biri olarak kabul edilebilir. 1980’lerde post-yapısalcı eleştirel teorinin bir uzantısı olarak akademik ve kültürel çalışmalarda tartışılmaya başlayan Queer teorisi 1990’ların başında eşcinsel çalışmaları ve kadın çalışmaları alanında heteroseksüel egemen dile karşı verilen mücadelenin bir parçası olmaya başlamıştı. Barret’a göre, “queer aktivistlerinin asıl hedefi insanlara kendi cinsel kimliklerini oluşturmalarını sağlayacak bir özgürlük kazandırmaktı.”³⁹¹

Queer teorisinin gelişmesine etki eden nedenlerden biri de 1970’lerin başında ortaya çıkan ve 80’lere kadar kısa sürede ciddi bir salgın olarak dünya geneline yayılan AIDS hastalığıdır. Özellikle Amerika’da büyük oranlarda ölümlere ve sağlık problemlerine yol açmış olan hastalık 90’lı yıllara kadar, siyasi örgütlenmede geç kalındığı ve görmezden gelindiği için birçok insanı aktivist düzeyde harekete geçirmiş ve queer teorisi kapsamında yeni politik birliklerin, eleştirel düşüncelerin de gelişmesine zemin hazırlamıştı. Bu hastalığın “cinsel sapkınlıkların” bir cezası olarak eşcinsellerin başına geldiğine dair yaygın görüş nedeniyle AIDS hastalığının “gay kanseri” olarak imlenmesi, hazırda duran baskın heteroseksüel inanın eşcinselleri toplumdan izole etmesi için bir takım fırsatlar doğurmuştu. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet ayrımcılığının bu denli üst boyutlara taşınması ve 1980’lerin sonuna dek verilen ciddi kayıplar queer teorisi kapsamındaki çalışmaları da hızlandırmıştı. AIDS hastalığına bağlı nedenlerden ötürü ölümüne dek, kültürel politikalar ve AIDS üzerine çalışmalar yürüten kuramcı Thomas E. Yingling queer teorisi ve AIDS’in bağlantılı hale geldiğini, çünkü her ikisinde de kimliğin ikircikli anlamda kullanıldığını söyler.³⁹² Cinsiyet ayrımcılığı temel toplumsal konulardan biri olması dışında özellikle 1980’lerden itibaren yaşanan krizlerden sonra hayati boyutlara taşınmıştı. Bu nedenle özellikle hastalığın bir krize dönüştüğü süreçte pek çok insan

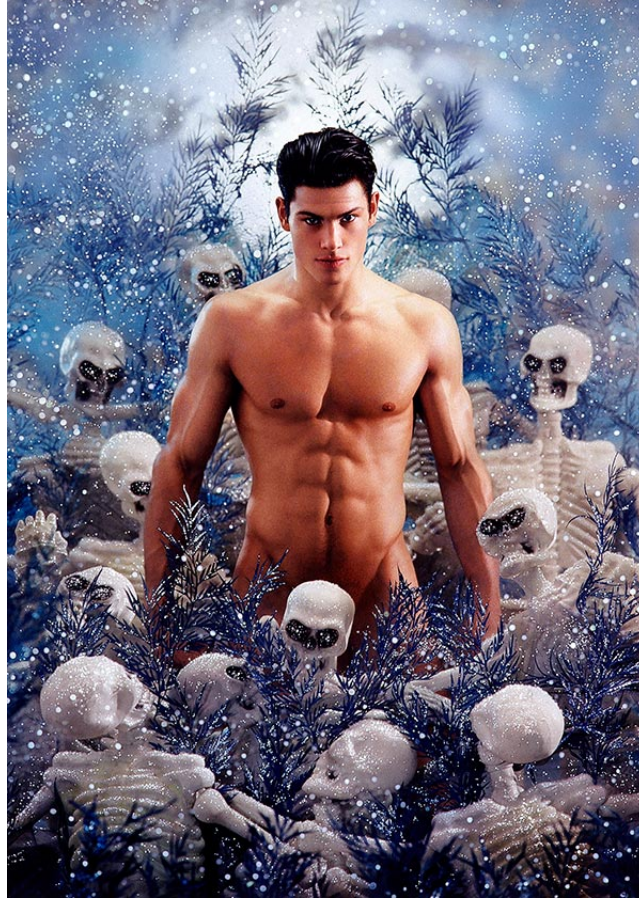
³⁹⁰ Queer heteroseksüel ya da geçerli cinsiyet olmayan cinsiyet azınlıkları için kullanılan bir terimdir. Başlangıçta garip ya da tuhaf anlamıyla 19. yüzyıl sonlarında eşcinselleri aşağılayıcı bir terim olarak kullanıldı. 1980’lerin sonlarında başlayarak, bazı siyasi ve sosyal LGBT grupları topluluk kurmak ve bazı akademik disiplinleri tarif etmek için heteroseksüel olmayan anlamında sözcüğü yeniden sahiplenmeye başladı. (“queer”. Oxford English Dictionary. Oxford University Press. 2014.)

³⁹¹ Bkz. (33), Barrett, 244.

³⁹² Thomas Yingling, **AIDS in America**, ed. Diana Fuss, 292.

gibi ötekileştirilen sanatçı da tepkisini açık bir dille ortaya koymaya çalıştı. Aidiyetlerini ve özgürlüklerini de kazanmaya çalışan sanatçıların ifade aracı ise genellikle saldırıya uğradıkları alanlardan biri olan bedenleri oldu.

Bu bağlamda örnek verilebilecek sanatçılar Pierre ve Gilles ortak ismini kullanan, aynı zamanda partner olan ve çalışmalarını beraber üreten Pierre Commoy ve Gilles Blanchard'dır. Bütün bir binayı fotoğraf setine dönüştürerek çektikleri, büyük prodüksiyonlu ve kostümlü fotoğraflarının konusu kısaca, popüler kültürün kusursuzlaştırdığı bedenler aracılığıyla iletilen *kitsch* espriler olarak tanımlanabilir.



Fotoğraf 5.15: Pierre et Gilles: *The Death of Adonis* (Adonis'in Ölümü), Paris, 1999

Amerikalı sanat tarihçi Lauren Alexandra Ross, Pierre ve Gilles'in, eşcinsellerle özdeşleştirilmiş olan abartı yakıştırmasına göz kırptıklarını söyler. Ultra feminen dekore edilmiş tabloların ortasına hiper-erkeksi tonda atletik bedenleri ve

organları koyarak bir anlamda sayısız gerginlik üretmişlerdir. Böylece eril/dişil muhalefet, yan yana getirilmiş erkeksi erkeklik ile narin kadınlığın işaretleri aracılığıyla tasvir edilir. Buna ek olarak, tercih ettikleri ucuz plastik görünümlü sahne dekorlarıyla görüntülerindeki dram ve teatralite etkisi de zayıflatılır.³⁹³ Bu açıdan Pierre ve Gilles'in post-modern süreçte özellikle sanatçı için *kitch* değeri artan popüler kültür ikonlarını çok gösterişli bir biçimde kullanarak aşırılık hissi yarattıkları ve bunu bilinçli olarak yaptıkları söylenebilir. Toplumun baskın cinsiyet politikalarını rahatsız edebilecek ölçüdeki iddialı sahnelerin bu anlamda bir protesto niteliği taşıdığı yorumunu yapmak mümkündür.



Fotoğraf 5.16: Pierre et Gilles, (soldaki) *St. Sebastian*, 1987, (sağdaki) *St. Sebastien*, 2009

Pierre ve Gilles'in kendi fotoğraf ikonografileri içinde en sık yer verdikleri imge Saint Sebastian imgesidir. Belirli zaman aralıklarıyla farklı projeleri kapsamında yineledikleri Saint Sebastian imgesi Hristiyan ikonografisine dair bir şehitlik öyküsüdür. Tarihsel süreç içinde geçmişten bugüne birçok sanatçının görünür kıldığı bu imge, XX. yy. sonlarına doğru eşcinsel kültürün de simgesi haline

³⁹³ Lauren Alexandra Ross, *Camp It Up: Camp in The Portrait Photography of Daniela Rossell and Pierre et Gilles*, V.

gelmiştir. Fotoğrafçı ve akademisyen Seçkin Tercan, Saint Sebastian imgesinin eşcinsel kültüre dair önemini şu sözlerle ifade eder:

Uzun süre görünür olmanın getirdiği acıyı temsil eden Saint Sebastian imgesi 1980’li yıllarla beraber farklı bir acının temsilini üstlenmiştir. AIDS sebebiyle yaşanan acılar ve verilen kayıplar, yeni bir çile dönemi doğurmuştur. Saint Sebastian imgesi var oluşa dair dolaylı bir çilenin temsili iken, AIDS ile beraber 1980’li yıllardan itibaren gerçek bir acının temsiline dönüşmüştür. Yüz binlerce LGBTİ (lezbiyen, gay, biseksüel, transseksüel, travesti, interseksüel) bireyin kaybı ve yaşanan acı, yine benzer bir imgelem ile görsellik kazanmıştır.³⁹⁴

Saint Sebastian imgesi post-modern dönemin şehitlik imgesi olmuştur. Pierre ve Gilles için kendi aidiyetlerine dair yaşadıkları acının temsilidir. Breton’a göre, “acı psikolojik bir olgu değildir, yaşamsal bir olgudur. Acı çeken beden değildir, tümüyle bireydir”³⁹⁵. Sanat üretimine başladıkları kabul edilen 1980’li yılların birçok kişi üzerinde olduğu gibi Pierre ve Gilles üzerinde de travmatik bir birikime yol açmış olduğunu düşünebiliriz. Bu yıllar çevrelerindeki dostlarını, yakınlarını kaybetmenin, toplumdan sürekli geriye itilmenin, aşağılanma ve korkunun yılları olarak farklı bir birikime yol açmıştır. Bu birikim, aidiyeti, bedeni, cinsiyeti ve en önemlisi de acısı ile uzlaşma ihtiyacı doğuran baskının bir birikimi olarak görülebilir. Bundan dolayı Pierre ve Gilles’in, özellikle kendilerini yeniden acıtabilecek ve mağdur edebilecek olan beden politikaları tartışmalarını, toplumsal bağlamda bir mücadele olarak okumak mümkündür.

Bu çalışmanın başından itibaren bir görüntüyü yorumlar ya da okurken ardındaki kişiyi ve o kişiye ait düşünceleri görmezden gelmenin, görüntüyü de görüntüyü oluşturanı da tektipleştiren, oluşma süreçlerini yok sayan bir anlayış olduğu vurgulanmaktadır. İnsanların durumlarla, olaylarla ve kişilerle ilişki kurarken aidiyetlerinden tamamen soyutlanarak ilişki kurması beklenemez. İnsanların ait oldukları, cinsiyet, toplum, etnik vb. kimlikler de varlıklarının anlamına şekil veren değerlerdir. Bu bakımdan bir ilişki ve iletişim aracı olan fotoğraf, hem fotoğrafçı hem de izleyici açısından kimliği içeren okumaları da içermektedir. Pierre ve Gilles örneğinde bu okumalar eşcinsel görsel kültür üzerinden yapılabilir.

³⁹⁴ Seçkin Tercan, *Eşcinsel Görsel Kültürde Saint Sebastian İmgesi ve Çile Kavramı*, 66.

³⁹⁵ Bkz. (86), Breton, 39.

Cinsiyet ayrımcılığı erkek egemen yapının kadın ve erkek cinsi olarak iki temel cins tanımı yapması ve bu iki cinsin belirlenen sınırlar içinden taşmaması gerektiği düşüncesi üzerine temellenebilir. Bu nedenle cinsiyet ayrımcılığı egemen olan erkeğin kadın üzerine uyguladığı otorite temelli de bir olgudur denebilir. Egemen heteroseksüel kültür her şeyden önce ayrımcılığı tanımaya ve deneyimlemeye kadın üzerinden başlamıştır. “Kadın olmak” en başından beri basitçe iki cinsten biri olmak anlamına gelmemektedir. “Kadın olmak”, kadının toplum içinde hareket ederken gözden kaybolmaması için icat edilmiş bir ön ek gibidir. Kadın fotoğrafçı, kadın sporcu, kadın yönetici, kadın sanatçı olmak kadına kimliğiyle hareket etmekten başka bir seçenek bırakmamaktadır ki bu şekilde bir hareket alanı varsa yine de günlük hayata katılabildiği için şanslı sayılır. Görsel sanatlar kuramcısı Mehmet Ergüven, Fransız düşünür Guattari’ye başvurarak bu konuyu şöyle açılar:

Kanımca çeşitli grup, kategori ve sıra dışı olanlar arasındaki ayrımı kaldırarak daha moleküler bir üçüncü düzlemi özgür kılmaya özen göstermeliyiz; ve burada türler arası karşıtlığı aşip eşcinseller, travestiler, uyuşturucu bağımlıları, sado-mazoşistler, kadınlar, erkekler, çocuklar, gençler, sanatçılar ve devrimcileri daha kaygan bir zemine çekmeliyiz. Bu düzlemde-ve özellikle benim ilgimi çeken de bu-, büyüleyici paradokslar çıkar önümüze; aslında *dünyadaki* cinsel etkinlik biçimlerini tümü homo-hetereo karşılığı içinde yer almasına karşın, yine de bunların eşcinsellik, bir başka deyişle kadın-olmak dediğimiz şeye yakın olduğu görülür. Bütün bunları birbirine bağlamak güç, ama her şeye rağmen bunun doğru olduğuna inanıyorum.³⁹⁶

Egemen kültür yüzyıllardır kadına etkin, özerk bir özne olma hakkını tanımamaktadır. Bu egemen kültür içerisinde kadının simgeleyen ve temsil eden olması çok zordur çünkü kendisi bir simge olarak değer bulur. Kadınlık, sosyal yaşantı içerisinde biyolojik olmaktan çok kültürel olarak üretilen bir durumdur ve bu durum içerisinde kadının ben diyebilmesi ve saf kendi varlığından bahsedebilmesi zordur. Erkek egemenliğinde olan dünyada kadınların var olma çabaları bu güne dek birçok hikâyenin ilham kaynağı olmuştur. Bu egemen dünyada kendine yer açmak için sayısız manevra kabiliyeti geliştirmiş olan kadının yine de rahat bir hareket alanı oluşturmadığı söylenebilir. Tüm bakışlar kadının üzerindedir ve sürekli gözetlenmektedir. John Berger’e göre, “kadın içindeki gözleyen ve gözlenen

³⁹⁶ Mehmet Ergüven, **Pierre et Gilles: Bir Düşün Hatırası**, 96.

kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar.”³⁹⁷ Böyle bir ortamda gözetlenmenin etkisinden kurtulamayan kadının davranışları da çocukluğunun ilk yıllarından itibaren kendini seyretme alışkanlıklarıyla donanır. Amerikalı sanat tarihçileri Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews’a göre Berger, bu pasajda üç önemli soruna işaret etmektedir: “birincisi, kadın çıplaklığının erkek merkezli bir toplumda riyakâr bir ahlakçılığın malzemesi olması; ikincisi, erkek sanatçının çıplaklığını resmetmekten, erkek müşterinin de çıplaklığına sahip olmaktan zevk aldığı kadının ahlaki açıdan yargılanması; üçüncüsü ise, kadını, ‘seyirlik’ bir şey olarak kendi nesneleştirmesine suç ortağı etmek için aynanın kullanılması.”³⁹⁸

Berger’in sözünü ettiği bu ikilik kadın fotoğrafçılar için çoğu zaman kendi varoluşunu yeniden yorumlama sürecini başlatmıştır. Özellikle 1970’lerden bu yana birçok kadın fotoğrafçı kadınlık durumuyla ilgili kodlanmış bilgilere dikkat çekmeye çalışarak, kadınların “öteki”liğini fotoğrafları aracılığıyla tartışmıştır. Eril dilin özellikle feminist yaklaşımların hedefi haline gelmesi ise kadın fotoğrafçıların bakış açılarının şekillenmesine katkı sağlamış, çevresindeki olaylar ve nesnelerle ilişkisini yeniden kurmaya yönelik kadın egemenlik durumunu da yeniden sorgulamaya başlamıştır. Kadınlar, sanat dünyasında hızla görünür olmaya başlamışlardır. Yeni malzemeleri ve yeni teknikleri deneyimlemeye başlayan kadının örselenmiş varoluşunu temsil eden bedeni ise fikirlerinin yansıdığı yüzey konumuna taşınmıştır. Ayrıca çağdaş sanat içinde yapılanan bu feminist söylemlerin, beden ve cinsiyet politikalarına ilişkin düşüncelere, yukarıda yer verdiğimiz alıntılarda olduğu gibi Guattari ve Berger gibi düşünürlerin söylemlerine ve saptamalarına sıklıkla gönderme yapıldığı eleştirel bir alanı güçlendirdikleri de görülmektedir. Gouma-Peterson ve Mathews’a göre, “feminizm bugünün ve dünün sanatının geçerliliğini ve geçersizliğini saptayacak kanonik bir manifesto ya da kapalı bir sistemmişçesine kendisini sanata ve tarihe dayatmaz; canlı ve süregelen bir sanat ve kültür eleştirisi

³⁹⁷ John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev:Yurdanur Salman, 46.

³⁹⁸ Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews, *Sanat Tarihi’nin Feminist Eleştirisi*, Çev. Esin Soğancılar, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Edt. Ahu Antmen, 45.

sunar. Kadın sorunlarına dikkat çekmenin ötesine geçerek, sanatın üretimine, değerlendirilmesine ve sanatçının rolüne yönelik yepyeni bir anlayışı barındırır.”³⁹⁹

XX. yy.’ın ikinci yarısından itibaren en çok atıf yapılan metinlerden biri olan *Where Have There Been No Great Women Artist?* (Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?) metninin yazarı Amerikalı sanat tarihçi ve feminist Linda Nochlin, kadının toplumda ayrımcılığa uğrama sorununun nedenini bedensel ve varoluşsal farklılık alanından çıkararak eğitime ve kurumlara yönlendirir. Metin boyunca geçmişten günümüze kadar süregelen “büyük sanatçı mitini” sorguladığı metninde, sorunun büyük kısmının sanatı himaye altına alan kurumların anlayışından kaynaklandığı söyler. Kadının ve aynı şekilde üst düzeye mensup erkeğin yükümlü olduğu asıl görevlerden sanat yapmak adına vazgeçmesini onaylamayan düşüncenin yarattığı ve bugün “büyük sanatçı miti” olarak nitelenebilecek oluşuma dikkat çeken Nochlin, metnin içinde şu saptamada bulunur: “Demek ki kadın sanatçıyla ilgili sorunun ardında, yüzlerce monografinin konusu olan, eşsiz ve tanrısal büyük sanatçı miti yatmaktadır.”⁴⁰⁰ Sonuç olarak diyebiliriz ki 1970 sonrası sanatı ve kadının sanatta varolma çabalarını yalnızca kadın sorunlarına dikkat çekmek olarak okumak yeterli değildir. Bu süreç aynı zamanda Nochlin’in dikkat çektiği “büyük sanatçı mitinin” de sorgulandığı bir süreç olarak yeni bir anlayış barındırmaktadır.

Post-modernizmin ve buna bağlı olarak feminizmin yükselişi 1970’lerin başında eşcinsel, feminist ve etnik sanatçıları, acı kavramını da benimseyen sanatçıları üretime yönlendirmiştir. Bu süreçte fotoğraf, kendini diriltme sürecine katkı sağlayan araçlardan biri olmuştur. Görüntüler sanatçının kendi bedensel varoluşuna yönelmiş, böylece ortak bir hikâye anlatıldığı izlenimi daha fazla yaratılmıştır. Basit ve anlaşılır bir yol izlenmiş, sanatın seçkinci tavrından da uzaklaşmaya çalışılmıştır. Geçmişten bugüne baskı ve zarar gören kadın, çalışmalarının temsili aracılığıyla toplumdaki varlığını görünür kılma ve yeni baştan oluşturma çabasını sürdürmektedir. Kısacası, otorite mekanizmasına, şiddete,

³⁹⁹ A.g.k.,91.

⁴⁰⁰ Linda Nochlin, *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* , Çev. Ahu Antmen, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Edt. Ahu Antmen,130.

acımasızlığa karşı gizlenmek yerine bedeni ve düşünceleriyle kendini ortaya koyan kadın, varlık durumuna dair bir gelecek şekillendirmeye başlamıştır.

Bu kadınlar arasında en dikkat çeken isimlerden biri de İtalyan asıllı Fransız sanatçı Gina Pane'dir. 1970'lerde yaygınlaşmaya başlayan *Body Art* (Vücut Sanatı) hareketinin temsilcilerinden olan Pane, sanat içindeki feminist mücadele adına önemli çalışmalar yapmıştır diyebiliriz. Pane, kendi bedenini daha önce görmeye alışık olmadığımız şekillerde sanatının yüzeyi olarak kullanır. Sanatın bir performansa dönüştüğü üretimleri bir jilet yardımıyla teninde açtığı küçük kesikler, metal yatakta yatarken ve çıplak elleri ve ayakları ile söndürdüğü yangınlar, ağzına doldurup çiğnediği cam parçacıklarından oluşur. Özellikle 1970'lerin sonunu kapsayan süreçle birlikte yaptığı performansları, fotoğraf kullanarak ürettiği enstalasyonları, kendisini daha önce yaraladığı fotoğraflarla birlikte sunduğu performanslar olarak da tanımlanabilir.



Fotoğraf 5.17: Gina Pane, *Action Notation* (Gösterim Eylemi), 1974

Kusana kadar bir şeyler yemek, kollarını çivilerle zımbalamak, teninde kesikler açmak, çivili bir merdivene tırmanmak gibi yöntemlerle açığa çıkan acının bedende oluşturduğu zararlar Pane'in çalışmalarında sembolik bir değer taşır ve bedenine doğrudan verdiği bu zarar daha çok egemen heteroseksüel kültürün dayattığı kadın imgesine yapılan bir saldırının temsili olarak düşünülebilir. Pane, bir şekilde bunu yaşanması gereken bir deneyim ve yaşadığı düşünsel acılarla başa çıkabilmesi için bir yol olarak görmüştür. Breton'a göre, "birey varlığının tümünü kurtarabilmek için kendisinden bir parçayı bırakmayı kabullenir. Amaç ölmemektir."⁴⁰¹ Burada Pane'in yaptığı gibi acıya meydan okumak, kültürdeki algıya meydan okumak olarak değerlendirilebilir. Genel geçerli algı ne yaşarsa yaşasın kadının dış görünümünün mükemmelliğini bozmaması gerektiğine dair bir algıdır. Ayrıca acı belli durumlarda kaçınılmaz olsa bile acıyla baş ederken kadın kendinden daha güçlü birilerine ihtiyaç duymalıdır. Acı öyle çok da kadının tek başına üstesinden gelebileceği bir şey değildir, gerektiği yerde zayıf düşmeli, bağırmalı ağlamalı ve güçsüz hissetmelidir ki erkek kahramanlık yapabilsin. İşte bunların hepsi "kadınca" özelliklerdir. Ancak Pane, bu "kadınca" algının dışına çıkmakta ve kendi bedenini yaralayarak, kendi acısını göğüsleyerek kadını baskılayan sisteme meydan okumaktadır diyebiliriz. Pane, sanatı hakkında şunları söylemiştir: "Bedenimle gerçekleştirdiğim eylemler aracılığıyla amacım, bireyselliğimizin kalesi gibi hissettiğimiz bedenin yaygın imajının gerçekte ne olduğunu göstermek, bu imajı toplumsal aracılık işlevi olan esas gerçekliğine oturtmaktır... Beden sosyolojinin ilk ve doğal enstrümanıdır."⁴⁰² Pane'in işleri, insanın ilk sınırı gibi olan bedeni bir medyum gibi kullanarak protestoda bulunduğu şeklinde yorumlanabilirse de eleştirilere uğramıştır.

⁴⁰¹ Bkz. (259), Breton, 12.

⁴⁰² A.g.k., 104.



Fotoğraf 5.18: Gina Pane, *Action Sentimental* (Duygusal Eylem), 1974

Amerikalı sanatçı ve eleştirmen Judith Barry'yle semiyoloji uzmanı akademisyen ve eleştirmen Sandy Flitterman-Lewis, yazdıkları *Textual Strategies: The Politics of Art Making* (Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası) adlı makalede Pane'in çalışmalarını irdelerler. İki yazara göre, Pane'in çalışmaları acı ve zevk ikiliğinin kabulüdür ve Pane, her ne kadar muhalif bir durum sergiliyor olsa da, bunu kendini yaralayarak yapmak aynı zamanda acıyı güç statüsüne taşımak anlamına gelmektedir.⁴⁰³ Berry ve Lewis'e göre, "onun yaraları sanat bağlamında oluştuğundan, acıyı güzellikle özdeşleştiren bir sanat anlayışı içinde kolayca eriyebilirler. Bu işin görünürde teşvik etmeye çalıştığı acıda dayanışma, gerçekte yüzyıllar boyunca kadınlara dayatılan bir dayanışma biçimidir. Birleştirici değil,

⁴⁰³ Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis, **Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası**, Çev. Esin Soğancılar, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Edt. Ahu Antmen, 257.

tutsak edicidir.”⁴⁰⁴ Breton ise Barry ve Lewis’in söylediklerinin tersi bir yorum yapar. Breton’a göre Pane, vücudunda açtığı kesiklerle ruhunda bir “acı zırhı” oluşturmaktadır. Breton’a göre bu acı zırhı, “benliğin sürekliliğinin sağlanması için ödenmesi gereken bir bedeldir. Hiç bir biçimde bir mazoşizm söz konusu değildir bu bağlamda, çünkü amaç zevk almak değil acı çekmek ve dolayısıyla da belirsiz bir yaşam güvencesi sağlamaktır kendine.”⁴⁰⁵ Breton burada bir ayırmada bulunur. Bu beden ve yüz arasındaki ayırmadır ve Breton bu ayrımı şu sözlerle ifade eder:

Eğer birey sonunda yüzünü de kesmeye başlamışsa, bu demektir ki normal yaşamın dışına doğru bir adım atmıştır ve psikoz belirtileri göstermektedir. Yüzü koruma kaygısı toplumsal ilişkileri koruma, köprüleri atmama iradesini yansıtır. Birey sınırlarla oynasa bile eylemlerinin denetimini bütünüyle yitirmemiştir. Bu çalışma bağlamında bizi ilgilendirmeyen daha kronik, daha ağır durumlarda yaşamı güvence altına alan kalıcı bir “ıstırap kılıfı”dır. Bu durumda bireyin kendine uyguladığı bir yığın şiddet eylemi, bıçak sırtındaki bir kişisel yaşamı belirginleştirir.⁴⁰⁶

Breton, yüz ve beden arasındaki ayrımı çok açık bir biçimde ifade etmiştir. Bedene açılan yarayı “acı zırhı” olarak gösterirken, yüze açılan yarayı “ıstırap kılıfı” benzetmesiyle betimler. Yüzü cinsiyet algısından bağımsız bir köprü olarak tanımlarken, ilişki akışını sağlayan bu görünüme verilecek zararın denetimden yoksun bir yaşam sürmekle ilişkilendirilebileceğini önerir. Bu noktada Fransız sanatçı ORLAN⁴⁰⁷ iyi bir örnek olabilir. 1960’ların sonundan itibaren kavramsal çalışmalar üreten ORLAN’ın sanatı, estetik kanonunu sorgulayan özgürlükçü çalışmalardır. Sanat üretiminde belirli bir kalıbı ve medyumunu kullandığı söylenemez fakat çalışmalarının büyük çoğunluğunu fotoğraf ya da fotoğraf aracılığıyla üretmektedir.

⁴⁰⁴ A.g.k.,257.

⁴⁰⁵ Bkz. (259), Breton, 27.

⁴⁰⁶ A.g.k., 37.

⁴⁰⁷ İsmi özellikle büyük harflerle yazılmıştır, çünkü ORLAN bireysel kimlikler adına isminin büyük harflerle, soyadına yer vermeden yazılmasının bir özgürlük eylemi olduğunu düşünmektedir.



Fotoğraf 5.19: ORLAN, *The Reincarnation of Saint-Orlan* (St. Orlan'ın Reenkarnasyonu), 1990

ORLAN *The Reincarnation of Saint-Orlan* (St. Orlan'ın Reenkarnasyonu) adını verdiği serisinde 1990'dan başlayarak yaptırdığı estetik ameliyatları fotoğraflar. ORLAN'ın amacı, ameliyatlar bittiğinde Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sı, Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu*, gibi büyük sanat ikonlarındaki kadınların fiziksel özelliklerinden izler taşımaktır. Bu şekilde yüzyıllardır tekrarlanan kadın mitine ait ideal güzellik ve estetik kanonu üzerinden de bir tartışma başlatmış olur. ORLAN, değişime dair performansını şu sözlerle açıklar: “Benim çalışmam, doğuştan, acımasız, programlanmış, doğal, DNA kaynaklı olana ve Tanrı'dan gelene karşı bir mücadeledir.”⁴⁰⁸ Bu düşünceden yola çıkarak geldiği noktada ORLAN sanat eserlerindeki estetik kadın ikonlarıyla yetinmez. İfade ettiği gibi, genel olarak DNA'nın ve Tanrı'dan gelenin estetik ölçütlerini sınamaya çalışarak, mutantlara⁴⁰⁹ özgü karakterler yaratarak ameliyatla kafasına boynuzlar ekler.

⁴⁰⁸ Sheila Jeffreys, **Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in The West**, 163.

⁴⁰⁹ Biyolojik ve özellikle de genetik olarak “mutant”, bir organizma ya da organizmada ortaya çıkan bir genin ya da kromozomun DNA'sı içinde değişim mutasyonu sağlayarak elde edilen yeni bir genetik karakterdir. (<http://www.pnas.org/content/68/9/2112>. Ronald J.Konopka and Seymour Benzer **Clock Mutants of *Drosophila melanogaster***, abstract).



Fotoğraf 5.20: ORLAN, *The Reincarnation of Saint-Orlan* (St. Orlan'ın Reenkarnasyonu), 1990

ORLAN'ın ameliyat sürecini görüntüleyen fotoğrafları ve taktırdığı boynuz, sanatına dair söylemlerini gölgede bırakan eylemler olarak daha fazla konuşulur. Bu nedenle ORLAN'ın genden ya da Tanrı'dan gelen estetik kodları devralarak oynadığı aziz karakteri bir yanıyla da bir sahne gösterisine dönüşür. Ameliyatlara ait görseller izleyicinin etkilenebileceği derecede fiziksel acı unsurları barındırmakla birlikte aslında ORLAN bu ameliyatlar sırasında ağrı kesiciler kullanarak acıyı hissetmemiştir. Breton'a göre ORLAN, bedene bilinçli zarar verme olgusu üstünde duruyor olsa da, çalışmalarını tıp aracılığıyla yürüttüğü için bireyin kendisini kurban etmesi, feda etmesi mantığı üstünde durmamaktadır.⁴¹⁰ ORLAN'ın çalışmalarında, kendi bedenine acı vermek üzerinden yaptığı bir eleştirinin izlerini sürmek kolay değildir. Bu çalışmalarda toplumsal kadın imgesine karşı yapılan/yapılmakta olan doğrudan bir eleştiri de yoktur. ORLAN'ın çalışmaları daha çok birer simülasyondur. Estetik ameliyatların görsel sunumu, sonrasında bedendeki değişimler, kostümler,

⁴¹⁰ Bkz. (259), Breton, 136.

mekânlar, fotoğraflar ve hatta acı bile, anlamın yerine geçen göstergeler gibidir. Ayrıca bu çalışmaları izleyen kalabalıkların yaratılan çarpıcı aksiyon sahneleri karşısında büyülenerek içerikten uzaklaşabileceğini de düşünebiliriz. Bu açıdan ORLAN'ın çalışmalarını post-modern sürecin içinden konuşan fakat aynı zamanda bu sürecin aşıldığına da işaret eden simülatif çalışmalar olarak değerlendirmek mümkündür.

Çalışmalarında kendi bedenini kullanan sanatçılardan biri de Amerikalı sanatçı Hannah Wilke'dir. Özellikle 1975 yılında yaptığı fotografik performansı *S.O.S.-Starification Object Series* (Yıldızlaşmış Nesne Serisi) serisi ile kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve insanın ötekileştirilmesi odaklı eleştirilerde bulunan Wilke, beden sanatının en önemli temsilcilerinden biri sayılmaktadır.



Fotoğraf 5.21: Hannah Wilke, *S.O.S.- Starification Object Series* (Yıldızlaşmış Nesne Serisi), 1974-82, NY

Wilke bu seride, çiğnenmiş ve vajina şekline getirilmiş sakızları bedenine yapıştırmak suretiyle kadın bedeni üzerindeki algının dönüşümüne dair bir süreç

başlatır. Ayrıca bu dönüşüm süreciyle birlikte başkalaşan beden tüm “ötekilik” algılarının temsili konusunda da bir fikir egzersizine yol açabilecektir.

Wilke, 1970’lerden itibaren toplumsal cinsiyetin, kimliklerin ve ötekinin sorgulanmasına çağrı niteliği taşıyan birçok fotografik çalışma yapar. Ancak bu araştırmanın çerçevesinde yer verilecek olan son çalışması, hem diğer çalışmalarının bütünleyeni hem de o güne dek söylenmeyen sözü olarak birçok açıdan ikonlaşmış bir çalışmadır. Bu çalışma 1992-93 yıllarını kapsayan kanserle mücadele sürecinde kendini fotografik kayıt altına aldığı *Intra Venüs* isimli çalışmasıdır.



Fotoğraf 5.22: Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992-93, NY

Intra kelimesini seçerken bu çalışmanın adıyla da ilgili bir sözcük oyunu oynadığı düşünülebilir. Wilke, hem tıbbi anlama gelen bir anevrizmayı imlemiş hem de kelimenin içeren, kapsayan, ait anlamıyla kadın estetiğinin temsili olan *Venüs* mitine bir gönderme yapmıştır. *Venüs* mitine gönderme yapmasının bir diğer nedeni de, sanat geçmişi boyunca aslında güzelliğini sergilemekle itham edilmesine yaşadığı hastalık üzerinden bir cevap da olabilir.

Üretime başladığı ilk günlerden itibaren kendi bedenini kullanan Wilke kendisini bir feminist olarak da tanımlamış fakat kadın bedeninin güzelliğini sergilediği gerekçesiyle bu tanım feminist eleştirmenler tarafından fazla kabul görmemiştir diyebiliriz. Örneğin Amerikalı sanat eleştirmeni Ann-Sargent Wooster’a göre, Wilke’nin karşılaştığı sorun onun geleneksel bir güzelliğin temsili olabilecek kadar güzel olmasıydı. Onun bu güzelliği ve kendine dalıp gitmiş gibi görünen narsisizmi, izleyiciyi kadının gözetlenen bir seks objesi olma eleştirisinden uzaklaştırdı. Bazen büyük sanat eserlerinin cisimleşmiş hali olan bir tanrıça, bazen de pin-up⁴¹¹ kadın karakterler gibi erkek elinden çıkan imgeleri ve araçları ele geçirerek, yerine kendisini koymuştu.⁴¹² Ancak Wilke, son çalışmasında güzelliği ile imlenen bu kadın bedeninin parçalanmış hallerinden birini sergiledi. Amerikalı sanat tarihçisi Amelia Jones, eğer Wilke ile ilgili güzelliğini sergilediği yönünde bir makale bulursak bunun hastalığını gösteren bu fotoğraflardan önce yazılmış olabileceğine dikkat çeker. Jones, Wilke’nin yeniden dirilişi olarak tanımladığı *Intra Venus* hakkında şunları söyler: “Burada görünen şey güzellik değil varlıktır - ölümün amansız ve zamansız yaklaşımı karşısında, mücadeleleri devam eden bir varlık.”⁴¹³

⁴¹¹ Seksi, cazibeli ve çoğunlukla ünlenmemiş kadın modellerin görüntüleri. Popüler kültürün tüketim nesneleri arasında yer alır. Duvara sabitlenen renkli, mayolu güzel kadın afişleri bilinen örnekleridir.

⁴¹² Ann-Sargent Wooster, **Hannah Wilke: Whose Image Is it Anyway.**

⁴¹³ Amelia Jones, **Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke**, <http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20markszine03.pdf>.



Fotoğraf 5.23: Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992-93, NY

Wilke'nin hasta ve yıpranmış görüntüsü, mekândan soyutlanmış ve kendisinden başka hiçbir ayrıntı içermeyen belgelenişi, izleyiciyle dolaysız bir ilişki kurmaya çok açıktır. Wilke ile birlikte bu acı dolu sürecin içine çekilebiliriz. Acının, ölümün, çaresizliğinin ve daha önce defalarca atıf yapılan güzelliğin bizim için ifade ettikleriyle ilgili düşünürüz. Wilke'den ve sanatından devralınacak kadın imgesinin önceki çalışmalarıyla uzlaşımını sağlayabiliriz. Ancak belki de en önemlisi, Wilke'ye ve sanatçı kimliğine ait bilgilerden soyutlandığında açığa çıkar.

Bu fotoğraftaki an geçmiştir. Bu ana dair her şey sona ermiştir. Bu anın ölümüdür. Geri gelmeyeceği gibi her ne oluyorsa daima o an içindeki haliyle olmaya devam edecektir. Wilke, o anla birlikte ölmüştür. Fotoğraf ölümü anımsatır ve aslında geçmişe ait bu saptama dolayısıyla ölüm gerçekleşmiştir. Yani Wilke'nin özne ölümüyle, fotoğraftaki ölümü aynı noktada kesişir. Bu noktadan sonra Wilke, fotoğraflarında hep aynı şekilde ölmeye devam edecektir ya da daha acı verici bir biçimde tersini olumlamak mümkündür ki, o da Wilke'nin hep aynı biçimde yaşayacak olmasıdır. Jones, Wilke'nin çalışmalarını yorumladığı makalesinde şunları dile getirir: "Biliyor olmanın illüzyonu ve anlıyor olmanın verdiği zevk, bizi

fantastik acılar içinde kör etti ve biz sonuçta hiç bir şey bilmiyor olduk. Biz belki de, tüm niyet ve amaçlar için, çoktan ölmüş olabiliriz ya da belki daha doğrusu, ebedi geri dönüşün sonsuz döngüsüne yakalanmış olabiliriz”.⁴¹⁴

Wilke'nin kadının toplumsal bağlamdaki imgesinin kırılmasıyla ilgili söyledikleri ise yukarıdaki değerlendirmelerle örtüşen bir sonuca varmayı sağlayabilir. Wilke, “öteki”nin korkusuyla üretilen yabancılaşmaya, dünya savaşlarına, düşmanlıklara ve yaralanmalara görsel önyargının neden olduğunu düşünmektedir. Ona göre, kendine özel yargısını edinebilmek için kadının kendi kontrolünü eline alması gerekmektedir. Kültür tarafından dejenere edilmiş kavramalara uzak bir şekilde bedeni ile duygusal bir bağ kurmalıdır. Dokunmak, gülümsemek, ilham almak, tavsiyede ve uyarıda bulunabilmek, hayatta kalmak ve evrensel yaşamı yeniden inşa edebilmek için bu gereklidir.⁴¹⁵

Wilke'nin *Intra Venus* isimli son çalışmasına tekrar bakıldığında, sanat düşüncesindeki tutarlılık göze çarpar. Bu çalışmanın, kendi bedeni özelinde ve onun aracılığıyla tüm önyargılardan arınmaya çalışan kadın ve sanatçı figürü ile örtüştüğünü söylemek mümkündür. Bu çalışma yalnızca kendi özelinde bir çıkarım sağlamaz. Wilke'nin sahip çıktığı bu savunmasız bedeni geriye doğru projeksiyon imkânı da sunar ve güzelliğini sergilediği için amacının okunmadığı yönündeki eleştirilere rağmen Wilke'nin kendi özel tarihini inşa etmiş olduğu görülebilir.

Kendi öz(n)el tarihini oluşturmak bağlamında verilebilecek bir diğer örneğe Francesca Woodman'dır. Francesca Woodman'ın en erken tarihli fotoğrafı 1971 yılında, henüz 13 yaşındayken çektiği bir oto-portredir ve yirmi iki yaşındayken intihar ettiğinde geriye bu kısa yaşamının öyküsünü içeren 500'den fazla fotoğraf bırakmıştır.

⁴¹⁴ Amelia Jones, *The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, 975.

⁴¹⁵ Hannah Wilke, *Hannah Wilke: A Retrospective*, <http://www.hannahwilke.com/id15.html>.



Fotoğraf 5.24: Francesca Woodman, *Self portrait at thirteen*
(On üç yaşındaki oto-portre) Colorado, 1972

Woodman, fotoğraflarında adeta mekân ve zaman arasında kısılp kalmış bir “öteki”dir. Genellikle harabeler ve kırık dökük mekânlar içinde çektiği oto-portreler aidiyet algısını sorgulatır ve sıklıkla kullandığı parçalanmış aynalar ise bir anlamda kendi parçalanmışlığını yansıtırlar. Bu noktada, Woodman’ın bir romantik olduğu söylenebilir. Fotoğraflarının çoğunda sergilediği kadın bedeni formuna eşlik eden parçalanmalar ve kesintilerden aldığı ilham, onun gerçeküstücü tavır sergilediği yönünde ipuçları verir. Bu gerçeküstü tavır bedenine yer açmak ya da tamamen silinip gitmek isteyen Woodman’ın sürekli mücadelesini konu alır.

Woodman’ın fotoğrafları ölümle yaşam arasında çok kırılgan bir yeri tarif eder. Bu düşünceye çok genç yaşta öldüğünü bilmenin de katkısı büyüktür. Ancak yine de kullanmış olduğu uzun poz tekniği, mekânlardaki boşluk hissi, fotoğraflarının çoğunda kimliğini gizler gibi yüzünü gizlemesi, beden dili ve kullandığı yardımcı nesneler bu kırılganlık alanını tarif etmek için yardımcı olur. Gerçek dünyadan soyutlanmış gibi duran bu alan değişse bile fotoğraflardaki ruh hali değişmez.



Fotoğraf 5.25: Francesca Woodman, *Space* (Mekân), 1977

Woodman'ın fotoğrafları bir yokluğu anımsatır, bir şeyin yokluğunu tekrar tekrar hatırlatır ve sembolize eder. Bu maddi dünyada duracak bir yerinin olmamasına dair bir hatırlatma gibidir. Fotoğraflar aracılığıyla gerçekte olması imkânsız biçimlerde mekânları bir hayalet gibi dolaşır.



Fotoğraf 5.26: Francesca Woodman, *Untitled* (İsimsiz), 1972–1975, Colorado

Mezarlıkta *Untitled* (İsimsiz) fotoğrafı yaşam ve ölüm arasındaki mesafeyi diğer fotoğraflarından daha fazla çağrıştırır. Woodman'ın mezar taşının içinden geçtiği sahne, yaşamla ölüm arasındaki geçirgenliğin metaforik bir anlatımı gibidir. Aynı zamanda daha önce Wilke örneğinde görüldüğü gibi fotoğrafın saptadığı o kısacık anın ölümüne de gönderme yapar gibidir. Bu fotoğrafların çağrıştırdığı bir başka şey ise gözden kaybolma durumunun maddi dünyada bir birey olamama durumuna yakınlığıdır ki, Woodman'ın fotoğrafları aracılığıyla oluşturduğu bu kişisel tarihi aynı zamanda barınamamaya dair duyulan acı hissinin de bir temsilidir. Woodman'ın fotoğrafları için Avustralyalı akademisyen George Kouvaros'un *marks of pain* (acının izleri) benzetmesini kullanabiliriz. Kouvaros'a göre insan, maddi

dünya üzerinde baktığımız her yerde acının izlerini bırakmıştır⁴¹⁶. Beden de bu izlerin taşıyıcısı, medyumudur ve özellikle feminist sanatçıların kullandığı eleştiri aracı olmuştur. Çağdaş sanatta aidiyet duygusunu imleyen bir duruş kazanmıştır. Temsiller ve performanslar birbirinden farklı niteliklere sahip olsalar da özünde benzer kaygıları ifade ederler. Erkek egemenliğindeki merkezi otorite hem toplumsal yapı bağlamında hem de sanat bağlamında sorgulanmalıdır. Kendine bilinçli olarak acı vermek şeklinde bile olsa psikolojik zararlar karşısında geliştirilmiş bir mücadeledir ve kontrolü sanatçıya aittir. Breton'un da ifade ettiği gibi acı bir işlev değildir işlevin zarar görmesidir.⁴¹⁷ Dolayısıyla ayrımcılığa uğrayan insan için işlevler zarar gördüğünde, acı bu zararın bir sonucu olarak belirir. O'Reilly'ye göre beden, başka bedenlerle doğrudan çatışma, ırk ve cinsiyet gibi kavramların bütünleştiriciliğini yıkmak için 1970'lerde feminist sanatçılar tarafından kullanılan eleştirinin bir aracı oldu. Kamusal alan ve kamu görüşüne karşı kadın bedeninin iddialı duruşu ve kadın seslerinin yükselişi, erkek egemen yapılara meydan okuma ve alternatif sunma adına bir emsal oluşturdu. Şu anda birçok sanat uygulaması, siyasi aktivizmin ortağı olarak kullanılmaktadır.⁴¹⁸

Freud, sanat üretimlerinin acıyı önlemenin bir yolu olarak geliştirilmiş libido kaydırmaları olduğunu söyler. Sanatçı engellemek istediği ancak engelleyemediği birçok şeyi bu alana kaydırır. İdealindeki yapılara ulaşamayacağını bilse de hayalindeki ideal yapıları kurgular. Freud'a göre sanat üretimi, bu anlamda bir tatminden öteye geçememektedir.⁴¹⁹ Ancak bugün Freud'un saptamasına çağdaş sanat üretimlerini dâhil ederek yeniden baktığımızda durumun yalnızca libido kaydırmalarından ibaret olmadığını görürüz. Sanatı artık yalnızca acıyı önlemeye yardımcı libido kaydırmaları olarak tanımlamak yeterli değildir. Özellikle toplumsal ayrımcılık bağlamında üretilen sanat işleri, O'Reilly'nin de vurguladığı gibi son yıllarda kimlik politikaları çalışmalarının ve siyasi aktivist hareketlerin içinde yer almaktadır.

⁴¹⁶ George Kouvaros, **Images that remember Us: Photography and Memory in Austerlitz**, 176.

⁴¹⁷ Bkz. (86), Breton, 11.

⁴¹⁸ Bkz. (378), O'Reilly, 83.

⁴¹⁹ Bkz. (165), Freud, 39.

SONUÇ

Fotoğrafta Acı Kavramının Tasviri Üzerine İkonografik Çözümlemeler başlıklı sanatta yeterlik tez çalışmanın bulgularına geçmeden önce, *Giriş* bölümünde detaylandırılmış olan tezin kapsamı, amacı ve yöntemini hatırlamakta yarar var.

Bu çalışma kapsamında, kişisel bir deneyim olarak öne çıkan, ancak toplumsal ve tarihî bağlamı olmaksızın çözümlenemeyecek acı temsilleri; ikon olmuş ya da ikonlaştırılmış fotoğraflar, fotoğrafçılar ve olaylar üzerinden irdelenmiştir. Tez problematiği çözümlenirken; ikonografiye ilişkin düşünsel miras, klasik ikonografik okumalar ve fotografik çözümler arasındaki bağlantıya odaklanarak detaylandırılmıştır. Böylece çalışma sorunsalına ilişkin kavramsal zemin sunulmuştur.

Fotoğrafa içkin konulardan biri olan fotoğrafçının duruşu ya da perspektifinden yola çıkılarak; fotoğraf-“gerçek” ilişkisi, *voyeurism*, izleyici konumu, “içeriden”, “dışarıdan” bakış meseleleri, fotoğrafın ikonlaştırılması üzerinden ele alınmıştır. Fotoğrafta bir “kategori” olarak öne çıkan belgesel fotoğraf örnekleri, bu çalışma bağlamında acının tasvirine yönelik ikonografik çözümlemelerle yeniden okunurken, fotoğraf-“gerçek” ilişkisi bu çözümlemeler ekseninde sorgulanmıştır. Fotoğraf ve öykü arasındaki sıkı bağa dikkat çekilerek, öykülerin ikon tutucu yönü nedeniyle; *öykü anlatıcı* fotoğrafçılara ve *öykülere adanmış fotoğraflara* acı yüklü örnekler özelinde vurgu yapılmıştır. Fotoğraf – hafıza ilişkisi kuramsal olarak ve söz konusu ilişkinin kurulmasına yardımcı olduğu düşünülen fotoğrafların ikon değerleri incelenerek tartışılmıştır. Fotoğrafın çağdaş sanat içindeki konumu ile acı konusu arasındaki bağlantı kurulmaya çalışılarak, çağdaş sanat içerisinde fotoğrafın kullanımı dolayısıyla beliren ikonografik okumaların temsili olabilecek örneklerin çözümlemeleri yapılmıştır.

İkonlaştırma

Bu çalışmanın *Kavramsal Çerçeve* bölümünde ortaya konulduğu gibi, ikon terimi, belli bir yüz, imge, yapı ya da belirli niteliklere sahip kişi ya da nesne olarak tanımlanabilirken, aynı zamanda tasvir ve temsil olarak da anlam bulmaktadır. Bir imge yazma ve oluşturma biçimi olarak tanımlanabilen ikonografi, söz konusu imge sanat yapıtı olduğunda, betimlenen olay, düzen ve kalıpların incelenmesi yönü öne çıkar. İmge, kutsal sanat yapıtı olduğunda ise, ikonalar referans ve dinî öğretilerin aktarım araçları işlevi görür ve ikonografi teolojinin de bir yöntemi haline gelir.

Dinî figürlerin çözümlenme yöntemi ve düşünsel mirasına dayalı ikonografi, günümüzde *kutsal olmayan* veya seküler alanı da içine alan geniş bir ifade alanını kapsamaktadır. Bu ifade alanında, çağrışımlara açık yapısı nedeniyle acının izlenebildiği fotoğraflar özel bir yer tutarlar. Farklı din veya kültür altyapısına sahip olsa da, özellikle acı, çile ve feda temalarıyla Hristiyanlığın birikimi olan ikonları kendi kültürel dokusuna aitmiş gibi benimseyip kullanan fotoğrafçının *kutsal* tanımındaki anlamın dönüşmesinde rolü büyüktür. Özellikle 20. Yüzyılda, *ikon inşası sanatçının mülkiyetine girmiştir* demek, sanırım mümkün görünmektedir. Kendinden önceki sanat yapıtlarına göndermeler yapmak, belirli kodlar ve ikonlardan ilham almak fotoğraf sanatında sıklıkla rastlanan bir ifade biçimidir. Bu kodlar ve göndermelerle, ama daha çok politik ve tarihi bağlamın etkisiyle başka okumalara tabi tutulan fotoğraflar, kozmik bir nesne ve ikon haline gelebilmektedir.

Öykü ve Söylem

Bu çalışmanın *Fotoğrafta Öykü ve Söylem* adlı ikinci bölümünde, “gerçek” görüntüye çok yakın duran fotoğrafların, konularının “gerçekliğinden” uzaklaşma nedenleri irdelenerek, fotoğrafçının, acı ve acı verici durumlara ilişkin tutumu, görüntüyü kendine aitleştirme, söylem oluşturma yolları ele alındı. Aynı zamanda fotoğrafçının “gerçeklerle” ilişkisi; fotoğraf üretimi esnasındaki tavrı, söz konusu

tavrın modern ve post-modern yaklaşımdaki farklar ve fotoğraf etiği konuları tartışıldı.

Yukarıda anılan ve her biri geniş araştırma konusu olabilecek meseleler, üç ana eksen üzerinden tartışılmıştır. Bunlardan ilki, voyeurism, suç ve suçluluk birlikteliği; ikincisi içeriden ve dışarıdan bakmak, üçüncüsü ise acı dolu fotoğraflar ve izleyici olma konumudur. *Voyeurizm* kavramı, Sontag, Freud ve Lacan'ın kuramlarından destek alınarak tartışıldığı, sinema sanatından iki örnek yönetmen ve dört ayrı fotoğrafçı, Weegee, Charcot, Mapplethorpe ve Goldin'in fotoğrafları üzerinden kavram açıklanmaya çalışıldı.

Bu çalışmada *voyeurizm* kavramına yaklaşımımı, *bakmak ve görmek için heyecanlanmak ve o heyecanın kanıtını sunmak adına eyleme geçmek* olarak özetleyebilirim. Kavrama ilişkin düşüncülerden Sontag, dehşet ve acı dolu görüntülere yakından bakmayı şok edici ve utanç verici olarak nitelerken, izleyici dikizci olarak tanımlar. Freud, bu durumu fetişizmle ilişkilendirirken, teşhircilik ya da röntgencilik cinsel kimliğin oluşumundaki temel rolüne dikkat çeker. Freud'un ardılı Lacan ise, *ayna evresi* kuramıyla, ego-imge ilişkisine ışık tutar. Bu çalışmada Lacan'ın kavrayışını izleyerek, imge ile yabancılaşma, özdeşleşme, ardından imge üzerine hâkimiyet kurma tatminine en yakın durumlardan birinin fotoğraf-fotoğrafçı ilişkisi olduğunu ileri sürüyorum. Fotoğraflar aracılığıyla imgeler, fotoğrafçının egosunu bütünleyen sembolik bir nitelik kazanırken, fotoğrafçı yaratma isteğini imgeler aracılığıyla var etmektedir. Bunu yaparken, sembolik sistemlerden beslenmekte, yanılsama algısını hedefleyen somut bir eylemde bulunmaktadır. Tam da bu nedenle fotoğrafçı *voyeurizm* eyleminin baş rol oyuncusudur.

Kavramın açılanması aşamasında sinema sanatından iki örnek, yönetmen Alfred Hitchcock'un "Arka Pencere" ve Michelangelo Antonioni'nin "Blow-Up" adlı sinema filmleri irdelenmiştir. *Voyeuristic* bağlam içinde yorumlanabilecek her iki filmin ana karakterleri fotoğrafçılardır. *Arka Pencere*'de fotoğrafçı hareket edemediği sandalyeden görüş alanını fotoğraflayan, daha çok röntgenci gibi bir konumdayken; *Blow-Up*'da ise, durağan hayatına renk katmak için gezinen ve

fotoğraf çeken kişinin karşılaştığı cesetle beraber, hayatına heyecan duygusu gelmesi söz konusudur. Bu iki film üzerine yapmış olduğum çözümlemenin ilki, her iki filmin de, yönetmenlerinin kendi *voyeuristic* etkinlikleriyle yüzleşmiş olabilecekleridir. Diğeri ise yönetmenlerin kurguladıkları öykü ve görüntülerin, izleyiciler arasında olan “masum” görgü tanıklarından röntgenciler yaratabilecekleridir. Bu her iki çözümlemenin önemi fotoğrafçılar üzerinden *voyeurizm* tartışmasını yürütürken yol gösterici olacaktır.

Bu bağlamda ilk olarak ele alınan fotoğrafçı Weegee’ye ilişkin değerlendirmelerimin başında; Weegee’nin temel ekipmanlar kullanarak çektiği fotoğraflarla konunun tekinsizliğini izleyiciye dolaysız aktarmadaki başarısı gelmektedir. Suç mahalline kimi zaman güvenlik güçlerinden de önce giden Weegee’nin fotoğrafları, suçunu görünür kılma arzusu içinde olan bir seri katile ait fotoğraflar izlenimini vermektedir. Aynı zamanda konuya yaklaşımındaki yakınlık, röntgenci tutumu akla getirir. Konunun soğuk ve ürkütücülüğünü vurgulayan Weegee’nin fotoğrafları yan yana konulduğunda bir seri katilin koleksiyon albümü gibidir.

Nöroloji alanında özellikle histeri hastalığına ilişkin buluşları olan tıp doktoru Chorcot, hastalarının fotoğraflarını profesyonel fotoğrafçılara çekirtmiştir. Çoğu kadın olan hastalarının histeri atakları, spazm, kasılma nöbetleri gibi hallerinin belgelenmesi ve yayımlanmasıyla, bu kişiler bir anlamda tutku ve seyir nesneleri, yani izlenen haline getirilmiştir. Bu acı çeken kadın fotoğraflarının, *voyeurist* iştahın nesnesi haline gelirken, Chorcot’nun *voyeurist* etkinliğin öznesi olduğu yorumu, bu çalışma çerçevesinde yapılan diğeri bir çözümlemedir.

Sado-mazoşist etkinlik olarak nitelenen fotoğraflarıyla, fotografik ikonlardan biri olarak değerlendirilebilecek Mapplethorpe’un, fotoğraflarının içeriğiyle, yaşamadan bilmenin imkânsızlığına dikkat çekerken, izleyiciyi içsel sorgulamaya çağırdığı saptanmıştır. Kendini röntgenlediği, kendi mahremiyet alanını yıkıma uğratan oto-portre çalışmalarıyla Mapplethorpe’un, bir yandan *voyeuristic* bakışı yüceltirken, diğeri yandan da fotoğrafçı-nesnesi, bir diğeri çözümleme de gözetleyen-

gözetlenen konumlarına dikkat çeken yorumudur. Kendisini çalışmalarının bir nesnesi gibi konumlandırarak, kendisinin de parçası olduğu kültürel dokuyu çalışırken, tıpkı bir *voyeur* gibi yabancılaşmayı ortadan kaldırdığı ve bu görüntüleri elde etmek ve göstermek konusunda bir aidiyet atfettiği için Mapplethorpe'un *voyerist* bir bakışı olduğu da, bu çalışmada onun fotoğraflarına ilişkin bir çözümlemedir.

Nan Goldin'in fotoğraf yaklaşımı ve *voyeur* kimliğini çözümlemek fotoğrafçının *voyeurism*'in etkin öznesi oluşuna dair iyi bir örnek oluşturmaktır. Kendi yaşam yolculuğunda tanıştığı, yaşamlarına dâhil olduğu, acılarını paylaştığı, hatta ailesi olarak nitelediği kişileri fotoğraflayan Goldin, sanki fotoğraflarıyla günce tutmaktadır. Kendi çalkantılı yaşamını da fotoğraflayan Goldin'in fotoğraflarını erotik arzunun kaynağı olarak nitelemesi bir anlamda onu *voyeur* kılmaktadır. Duygularını fotoğrafa aktarmasının kendisini izleyiciye daha yakın konuma getirdiğinin, ancak konusundan uzaklaşma riskini barındırdığının farkındadır Goldin. Nan Goldin belki de kendisi ve *voyeurist* kimliğiyle olan hesaplaşmasını izleyicinin tanıklığı üzerinden yapmaktadır.

İçeriden ve dışarıdan bakmak meselesi ise, önce görüntü retoriğinde önemli değişim süreçlerini izleyebileceğimiz resim sanatından örneklerle açılanarak ardından fotoğraflarla ⁴²⁰ kavrama ilişkin eserler üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda irdelenen Goya'ya ilişkin vurgularımın başında; ilahi yüceltme ya da dinî kutsallaştırmaya yer vermeyen yaklaşımıyla, eserinin konusu olan dehşete tanıklık gelir. Savaş suçlarını, yaşanan acıları tüm açıklığıyla veren ve bunu yaparken, kendi ideolojik tavrını da ortaya koyan Goya'nın resimleri ya da gravürleri, bugünün savaş fotoğraflarını hatırlatır niteliktedir. Konuların yaşandığı anda Goya'nın orada olmadığı ve bizzat tanık olmadığı yönündeki bilgi, sanatçının içeriden bakışına yol açanın onun aidiyet duygusu olduğunu düşündürür. Ele alınan bir diğer ressam

⁴²⁰ Fotoğrafları okunan fotoğrafçılar: Dayanita Singh, Robert Capa, Cheng Yuyang, Joseph Rodrigues, Eugene Richards, Sebastiao Salgado, Lewis Hine, Eugene Smith, Gilles Peress, Graciela Iturbide ve Peter Magubane.

Picasso'nun içerden tanık olarak yarattığı, görsel kültürün hatta insanlık tarihinin en güçlü protesto imgelerinden biri, dehşetin ikonu haline gelen Guernica tablosudur.

Fotoğraf söz konusu olduğunda olumlama anlamına gelen “içerden” bakma, olumsuzlanan “dışardan” bakma meseleleri, kavramlar problematize edilerek, acı konusunu görünür kılan belli başlı örnekler üzerinden tartışılmıştır. Fotoğrafçının kimliği ile fotoğrafın nesnesi arasındaki yakınlık; içeriden bakan kişiye duyulan ön güven, dışarıdan olana duyulan suistimal şüphesi gibi sonuçlar doğurabilmektedir. Bu önerme, çalışma kapsamında bazı ikonik fotoğraflar ve fotoğrafçılarla örneklendirilmiştir. Hintli fotoğrafçı Singh örneğinde olduğu gibi, ne zaman içeride ve ne zaman dışarıda olunduğu tartışmasıdır. Singh'in çocuk seks işçileri fotoğrafları dünyadaki ana akım medyanın kendi (Batı) dünyası dışındaki yerlere ait görüntüler olarak yayımlamak isteyeceği tarzda bulunur ve “içeriden” fotoğraflar olarak olumlanırken, gerçekte Singh'in orta sınıf hayatının çok da içinde değildir. Kendi sınıfının yaşamını fotoğrafladığında ise, bu fotoğraflar daha “içeriden” olduğu halde, ana akım medya tarafından şüpheyile karşılanabilmektedir. Singh'in yanı sıra, başka fotoğrafçıların, acıyı görünür kılan eserleri üzerinden çözümlemeler yapılmıştır. Dışarıdan bir göz olmanın neredeyse suçlama anlamına gelebildiği, fikir beyan etmenin ya da fotoğraflamanın konuyu bizzat deneyimleme ile ancak mümkün olabildiğini ileri süren yaklaşımlar, ilgili fotoğraflarla sorgulanmıştır.

Dışarıdan bakışı imlediği için eleştirilen estetik değeri yüksek ikonik belgesel fotoğraflar, yine bu çalışmada ele alınmıştır. Etki sağlayabilmek ve dikkat çekebilmek için fotografik dilin imkanlarından yararlanılmasından daha önemli olduğunu düşündüğüm, fotoğrafçının fotoğrafta gösterilen şeyin etkisini ne denli sahici ve içten kılabilirdiğidir. Fotoğrafçının kendi kişisel geçmişiyle, fotoğrafın çekildiği o anla hesaplaşması; kendi acılarını, tarihini konu alması sadece *içeriden* bir bakış değil aynı zamanda *içeriye* de bakıştır önermesi, bu çalışmanın temel vurgularındandır. Sonuç olarak; dışardan bakmak ve içeriden bakmak şeklinde fotoğraf jargonuna yerleşmiş fotoğrafçının konumlanışına atıfta bulunulan durumların, ölçütlerin bizi hep aynı sonuca götüremeyeceğini, örnek fotoğraflar

üzerinden ele alırken, fotoğrafların üretilme, servis edilme ve tüketilme koşullarına ilişkin değişkenlerin önemini vurgulamaya çalıştım.

Fotoğrafta Öykü ve Söylem adlı ikinci bölümde kederli, *acı dolu fotoğraflar* irdelenmiş ve *izleyici olma* kavramı sorgulanmıştır. Bu çalışmada izleyicinin fotoğraflar yoluyla şiddetle yüzleşme ve acı ile karşı karşıya kalma anlarında gösterdiği, birbirinden farklı iki ana tepki vurgulanmıştır: fotoğraftaki acının kendisinden uzakta olduğunu düşünerek rahatlama ve acı ile yakından bağ kurma. Acı dolu fotoğraflara bakıştaki “dikizci” yani *voyeurist* konum, Sivil Toplum Kuruluşları’nın toplumsal duyarlılığı mobilize etmek amacıyla tüm olanakları seferber ederek çekilen estetik mükemmeliyete yakın acı fotoğraflarındaki izleyicinin dikizci hale gelmesi, merhamet ve empati kavramlarıyla beraber tartışılmıştır. Günümüzdeki yaygın *gösteri toplumu* durumu ve *görünürlere ait dünyanın yeni bir dünya algısı* olduğu yine bu çalışmada detaylı olarak ele alınmıştır.

Öykü Anlatıcıları, Öykülere Adanmış Fotoğraflar

Bu çalışmanın *Fotoğrafta Öykünün Kurgusu, Kurgunun Öyküsü* adlı üçüncü bölümünde, belgesel fotoğraflar aracılığıyla gösterilen acının şiddeti irdelenerek; fotoğraf tarihi içerisinde önem atfedilen ikonlaştırılmış örnekler üzerinden, fotoğrafla öykü kurgulamak, öyküler yoluyla duyarlılık alanı oluşturmak gibi konular ele alınmıştır. Bu amaçla önce belgesel fotoğraf kavramı tartışılmış; ardından ikon değeri olan fotoğraflar ve fotoğrafçılar ile ilgili çözümlemeler yapılmıştır. Dünya savaşlarına ilişkin fotoğraflar, yıkım, katliam, soykırım yönleriyle çözümlenmiştir. Son olarak da öykülere adanmış fotoğraflar olarak tanımladığım fotoğraflar üzerinden okumalar yapılmıştır.

Bu çalışmada belgesel fotoğraf konusuna ve fotoğraf – acı ilişkisine yaklaşımımı *görsel öykü anlatımı* olarak ifade edebilirim. Biraz daha detaylandırarak olursam, çalışmamın vurgusu; belgesel fotoğrafların her şeyden önce, aidiyet duygumuzu oluşturma ve sürdürmedeki rolü; bakış açılarını çoğaltan, genişleten ve

derinleştiren öyküler kurgulayarak, yaşamla bağımıza, farkındalığımıza olan katkısı; daha çok bir bakış, tavır ve öykü kurgusu etkisi üzerinedir. Fotoğraflarda gösterilen çile, acılar ve şiddetin ya da belgesel fotoğrafların yarattığı şiddetli etkinin, belgesel fotoğrafların hızla ikonlaşmalarındaki ağırlıklı rolü yine bu çalışma kapsamında yapılan saptamalardandır. Fotoğrafın tek işlevi bilgilendirmek olmadığı açık oluğu için hem “sıradan” izleyici hem de entelektüel çevre tarafından çoklu bakış açısı önemlidir.

Sontag, fotografik görüntülerin yaygınlaşmasının görünen konuları değersizleştirdiği fikrini benimserken, fotoğrafların politik tavırlarla güdümlendiğine dikkat çeken Azoulay ise, acı ve kederi gösteren fotoğrafları iktidarların aracı olarak görür. Azoulay, fotoğrafın daha fazla üretilip yaygınlaşmasıyla ve fotoğrafların kimin adına ve ne için çekildiğinin araştırılmasıyla egemen politikaların daha fazla sorgulanacağını ileri sürer. Bu haklı ancak pratikte uygulaması zor bir çözüm önerisidir. Çünkü bugün, basın kuruluşlarının internet ağlarıyla yaygın olarak servis edilen görüntülerin, gerçek olup olmadıklarına dair bir güven sorunu da vardır. Dolayısıyla konu, fotoğrafların bize gerçekte neler öneriyor oldukları üzerine belgesel fotoğraflar üzerinden örneklerle tartışılmıştır.

Fotoğrafta görünen/gösterilen acının tasviri konusuna açıklık getirmek üzere bu çalışmada yapılan çözümlemelerden bazıları: Saymour’un gerçekte İspanya İç Savaşı’ndan önce çekilen fotoğrafının, o savaşı betimleyen bir ikon haline gelmesi ve duygusal hafızaya dair bir sembol olmasının olası nedenleri ortaya konmuştur. Filistin’de öldürülen 12 yaşındaki Muhammad al-Dura’nın ölüm anını gösteren fotoğrafının, medyada çevrim içi oylamalar ve buna ilişkin kampanyaların tüketim nesnesi haline gelerek ikonlaşması ele alınmıştır. Böylelikle belki de savaşın zalimliği ve bir çocuğun ölümünün haksızlığı sorumluluğundan uzaklaşmıştır. Bağdat’taki Ebu Garip Cezaevi’nde amatör kameralarla saptanan taciz ve şiddet fotoğraflarıyla ilgili tartışmalar, fotoğrafların yayımlanmasının insan hakları ihlali olduğu ve pornografik olmaları nedeniyle mahremiyet hakkını zedelediği görüşlerine yoğunlaşmıştır. Gerçekte görüntülerin içeriğinde neler olduğuyla hesaplaşmadan kaçınarak, görüntüdeki insan hakları ihlallerinden ve insanlık suçlarından da

özgürleşilmiştir. Afganistan’da öldürülen muhabirin öldürülme görüntüleri, Cihad örgütlerinin eylemlerini görünür kıldığı için eşinin yürüttüğü savaş suçlarıyla ilgili kampanyalarla birlikte ikonlaşmıştır. Sudan’da açlıktan ölmek üzere olan kız çocuğunun akbaba ile birlikte çekilen fotoğrafı, bir yandan yardım kuruluşlarınca kampanyalarda fon oluşturmak için kullanılırken, diğer yandan fotoğrafçısı eleştirilenlerce insanlık suçu ortağı olmakla itham edilmiştir. Fotoğrafçının Pulitzer ödülünden kısa bir süre sonra intihar etmesiyle haber fotoğrafçılarının zorlu çalışma koşullarına odaklanan öyküsel bir anlatıya dönüşmüş ve acı çekmenin ikonu haline gelmiştir.

Bu bölümde savaşlara ilişkin fotoğraflar da çözümlenmiştir. Bilinen ilk savaş fotoğraflarından olan Kırım savaşını anlatan belgesel fotoğraf, savaşın şiddetini yansıtmıyor olmasına karşın, fotoğrafta olmayana dikkat çekerek, acının bilinmezliğini gösterdiği için, savaşın yıkıcılığını betimleyen bir ikon haline gelmiştir. Amerikan İç Savaşı’nda çekilen fotoğraflarda, fotografik kompozisyon değerleri gözetilerek yapılan müdahaleler, etik tartışmalarının konusu olmuş ve bu tartışmaların ikonik değer oluşturmadaki rolü ortaya koyulmuştur. Paris Komünü sürecindeki hükümet-direnışçi çatışmasında katledilmiş komün üyelerine ait fotoğrafların, stüdyo portre geleneğinden gelen fotoğrafçının estetik tarzı nedeniyle ikonik anlatım biçimine dönüşmesi de bu çalışmanın saptamaları arasındadır.

Bu çalışmada yer verilen II. Dünya Savaşına ait olan ve fotografik arşivin geniş olduğu toplama kampları ve Yahudi soykırımı fotoğraflarının çoğunda, işkence, öldürme eylemleri görünürdür. Büyük çoğunluğu savaşın bitiminden sonra ortaya çıkan bu fotoğraflar, bir yandan yokedilmesi amaçlanan bir “ırk”ın görüntüleri, diğer yandan hatırlatıcı bir belleği oluştururlar. Unutma ve hatırlama bir aradılığı söz konusudur. Bu soykırımı gösteren fotoğrafların bugün ikon olma nedenleri, bu ikilikte yatar. Aynı zamanda, ölüm ve zorlu yaşama ilişkin neler hissedebileceğimizi, bu kadar güçlü şekilde soykırım fotoğraflarıyla anladığımız için bu fotoğrafların ikonlaştığı çözümlemelerimle vardığım diğer bir sonuçtur.

Öykülere adanmış fotoğraflar olarak nitelediğim örnekler üzerinden, acının şiddetini betimleyen ikonlaşmış fotoğrafçıların çözümlemelerine ilişkin; Çin İç Savaşı'nda ailesinin çoğunu kaybeden, hem devrimci olan hem de devrimin tanıklığını yapan fotoğrafçı Li'nin, fotoğraflarındaki acı vurgusu ve anlatımdaki detay nedeniyle fotoğraflarını kendi yaşam öyküsüne adadığını, bu yolla kendi yaşam öyküsünü başkalarına anlattığını ileri sürmekteyim. A.B.D.'de zorlu arka sokak yaşamını anlatan, bu yaşamın en temel ilişki ağından biri olan uyuşturucu bağımlılığını tasvir eden fotoğrafçı Mark'ın fotoğraflarında uyuşturucu çilenin bir sembolü olarak anlam bulmaktadır. Onun fotoğraflarında uyuşturucu bağımlılığının, bir hikâyenin sık tekrarlanan bir figürü olarak ortaya çıkışıyla, diğer bu konuda çekilmiş fotoğraflardan ayrılarak ikonik bir anlatım kazandığı, bu çalışmadaki diğer yorumumdur. Fotoğraflarında pek çok kişinin görmeye dayanamayacağı türden hikâyeler anlatan Salgado'nun, yüksek estetik katkısı nedeniyle eleştirilerin merkezi durumuna gelmesinin ikon değeri açısından etken olduğuna ancak bu düşüncelerin aksi bir yönünün de varolduğuna dikkat çekilmiştir.

Özetle; bu çalışma kapsamında belgesel fotoğraflar aracılığıyla acının şiddetini ve fotoğraf-öykü-gerçek bağlantısını, ikonlaştırılmış örnekler üzerinden irdelerken vurgulamak istediğim; fotoğraflar üzerinden “gerçeği” tartışırken, fotoğrafların kendilerine ait bir “gerçekliğe” sahip olduklarını da unutmamamız gerektiğidir. Fotoğraflar ikonlaşırken ilk anlamından uzak bir noktaya çekilebilmekte, gerçek görüntülerden elde edilmiş olsalar da nesnesinin gerçekliğinden ayrılarak tek başına başka bir “gerçekliği” de temsil edebilmektedir.

O An'ın/Fotoğrafın Hafızası

Çalışmanın *Fotoğrafta Acının Tasviri ve Bellek İlişkisi* adlı dördüncü bölümünde, fotoğraf – hafıza ilişkisi kuramsal olarak ve fotoğrafların ikon değerleri incelenerek *fotoğraflar acının kolektif hafızasını inşa edebilirler mi?* sorusu üzerinden tartışılmıştır. Benjamin'i izleyerek yaklaşımımı, fotoğrafların daha çok bir hafıza olduğu ve bunun nedeninin de kaybettiğimiz şeylerin fotoğraflarının

duyumsal gücü olduğu şeklinde özetleyebilirim. Hafıza kavramına yaklaşımım ise, yekpare ve çelişkisiz bir kolektif bellekten söz edilemeyeceği şeklindedir. Bu bölümde sorunsal, fotoğrafın belleğindeki acı, kültürel belleğin fotoğrafa yansımaları ve nostalji-fotoğraf bağıntısı şeklinde üç ana eksen üzerinden irdelendi.

Fotoğrafın belleğindeki acı meselesine ilişkin çözümlemeler, FSA fotoğrafları, kurban teması, Benetton olgusu ve *Family of Man* (İnsan Ailesi) projesi gibi örnekler üzerinden yapılmıştır. ABD Tarım Güvenliği İdaresi (FSA)'nın yoksul çiftçilerin durumunu belgelemek için başlattığı, fotoğrafçı ve yazarların yer aldığı belki de en büyük ve geniş kapsamlı projedeki fotoğraflar çözümlenmiştir. Projenin hedefi Amerika'nın içinde bulunduğu bunalımı görselleştirerek, bunun aşılmasına yardımcı olmaktır. Projede ilgi çeken fotoğraflar, yönetimde ABD'yi zayıf gösterebileceği endişesi yarattığı için bu kez, Amerikalı mutlu aile temsillerine dönüşse de bu kapsamda çekilen yeni fotoğraflar ilgi görmemiştir. Bu da çile temasının ikonlaşmada önemini ve hafızada kalıcılığını kanıtlar niteliktedir.

Fotoğrafın belleğindeki acı meselesine ilişkin, bu çalışmada yapılan diğer bir çözümleme de, Benetton firması için çalışan fotoğrafçı Toscani'nin büyük sansasyonlar sonucu ikonlaşan reklam görsellerinin işlevsel ve kalıcı bir hafızayı inşa edemedikleridir. Bunun nedeni, bu fotoğrafların, toplumsal konuların yalnızca yankı uyandırabilecek kısmını görünür hale getirmeleri ve tüketimin etkin nesneleri oluşlarıdır. Modanın hızıyla birlikte değişen ilgi eksikliğinin sağlayıcısı da olan bu görüntüler tüketime dair işlevsel fragmanlardır. Bir diğer çözümleme ise, Edward Steichen'in *İnsan Ailesi* projesidir. İnsanın temelde benzer duyguları yaşadığı düşüncesinden hareketle ve birleştirici olacağı ümidiyle başlayan proje, insanlığın ortak ve tek bir kalıba konularak, evrenselliğin özgülçülüğe tercih edildiği eleştirilerine maruz kalmıştır. Bu nedenle de projede hedeflenen yönde bir hafızayı inşa etme düşüncesinin, epeyce tartışmalı hale geldiğine bu çalışmada dikkat çekilmiştir.

Mülteci kampları, soykırım, linç fotoğrafları, fotoğraflardaki “kurban” ve “öteki” imgeleri üzerine çözümlemeler yapılmıştır. İzleyici, fotoğraf aracılığıyla

anlatılanın gerçek anlamda ne olduğunu bilemese de, kendi deneyimleriyle o şeyi sabitlemeye çalışmakta, diğer bir deyişle kendi “gerçeğini” inşa etmektedir. Elinde silah tutarken gülümseyen çocuk fotoğraflarının, huzursuz edici içerikleriyle ikonlaştığı, kimi zaman çocukların “kurban”laştırıldığı, kimi zaman da “yabancı”laştırıldığı, dolayısıyla fotoğrafların gerçekte ne gösterdiğinden ve orada ne olduğundan uzaklaşma yarattığı bu çalışmada yapılan yorumlardandır. Kan ve şiddet içeren spor karşılaşmalarında acı ile duygusal bağ kurulmaması hatta keyif figürü olmasıyla, çocuk asker fotoğrafları temelde aynı işleve işaret etmektedir. Bu fotoğraflar, hafıza inşa aracılığının yanı sıra, inşa edilen hafızayı güdümlerler. Linç fotoğrafları gibi fotoğraflar, bir yandan zulümleri simgeleyen ikonlar ve ırkçılıkla ilgili kolektif hafıza belgeleri iken, fotoğraflarda gülümseyen failer için ise birer anı fotoğrafı olduğu, yani fotoğrafın farklı ideolojileri temsil eden hafıza kayıtları olduğu bu çalışmanın vurgusudur. Fotoğrafın kime ve neye göre hafıza kaydı olduğu tartışmalıdır ve sonuç olarak tek, yekpare ve çelişkisiz bir kolektif hafızadan bahsedilemeyecektir.

Bu bölümde kültürel belleğin fotoğrafa yansımalarına ilişkin çözümlemeler, Avustralya yerlileri fotoğrafları ve kimlik kurucu, aktarıcı yönüyle öne çıkan erginlenme ritüelleri üzerinden yapılmıştır. Bu irdelemede, *bu fotoğrafların nasıl ve hangi anlamda kültürel hafıza kayıtları olduğu* sorusu merkeze alınmıştır. Aynı zamanda yerli halk ve “öteki” kavramlarına dikkat çekilerek, fotoğrafların dış göz, yani daha çok “Batılı” göz tarafından çekilmesi ve tüketilmesi sorunsallaştırılmıştır. Bu irdelemede yapılan saptamaları şöyle sıralayabilirim: Yerli halkların ritüel fotoğrafları, Batı’nın “yabancı” kültürlerin asimilasyonuna yönelik hafızası ve “uygarlaştırma başarıları”nın hatırası olmuştur. Yerli halklar özellikle kıyıma uğrayan halklar için ise bu fotoğraflar, kolektif bellek temsili, yani *hafıza mekânı*⁴²¹ dır. Aynı zamanda, bu fotoğraflar onların aidiyetinin ispatı, yaşadıkları acıların sembolü ve somut kimlik anlamına geldiği için kutsal nesneler olarak ikonlaştırılmışlardır.

⁴²¹ Terim Pierre Nora’dan ödünç alınmıştır.

Diğer bir örnek olarak da, 11 Eylül 2001 saldırısı fotoğrafları üzerinden Amerikalı olmak ve çokkültürlülük tartışmalarına yer verilmiştir. 11 Eylül saldırısının hemen ardından Eylül ayı sonlarında doğru yapılan *Burası New York* sergisindeki fotoğraflar ya da medyaya sansürlenerek servis edilen fotoğrafların, saldırıyı anlatmak ve belgesel olarak ortaya koymaktan daha çok, Amerikalı olmanın anlamını hatırlatmak ve kolektif hafızayı oluşturmak yönüyle öne çıktığı vurgulanmıştır. 11 Eylül görüntülerinin ikon değeri, her geçen gün sorgulanan *hiper-gerçekçi* tapınaklar etrafında şekillenen bir hafızanın temsili olmasından kaynaklanmaktadır.

Nostalji-fotoğraf bağıntısı meselesine ilişkin çözümlemelerde, Barthes ve Sontag'tan destek alınarak; fotoğrafa konu olan kişinin yaşamsal deviniminden kopartılarak bir kesitin oluşturulduğu ve bunun ölümü çağrıştırdığı; tüm fotoğrafların birer *momento mori* (ölümü anımsama) olduğu, fotoğraflanan kişinin fotoğraflandığı andan itibaren izleyicinin kendi gerçekliğinde yaşadığı; fotoğraflar ve fotoğraf albümlerinin nostaljiyi barındıran nesneler haline dönüştüğü; fotoğrafların tıpkı acı ile uzlaşmanın tüm yaşama yayılmasını temsil eden objeler gibi *melankoli nesneleri* olduğu ve tam da bu nedenle ikonlaştığı bu çalışmanın vurgularıdır. Fotoğrafın ölüm, hatıra ve nostaljik kayıt bağlamında belki de en çarpıcı örneklerinden biri olan mezar taşı portreleri, yokluk hissini telafi etme yönünde teselli araçlarıdır. Buna benzer bir olgunun da cenaze törenlerinde yakalara takılan fotoğraflar olduğu da bu çalışmanın saptamasıdır. Yine tartışılan konulardan biri de *anlamını yitirmiş dünyevi yaşantı* anlamına gelen *vanitas* kavramı ile nostalji kavramı arasındaki bağlantıdır. Bazı örnekler üzerinden bu bağlantı irdelenerek, *vanitas*ın, nostalji duygusunun temeli olduğu yorumunda bulunulmuştur.

Son olarak bu bölümde, post-mortem fotoğraflar ve acı ilişkisi ele alınmıştır. Ölen kişinin ölümünün hemen ardından yapılan fotografik düzenlemelerde, bu kişilere genellikle güzel kıyafetler içinde uyuyan insan izlenimleri verdirilerek çekilen bu fotoğrafların, tutulan yasın sürecini de yansıttığı ileri sürülmektedir. Günümüzde uygulaması azalan bu örneklerin, izleyici tarafından aşırı dramatik ya da şaşırtıcı bulunarak fotografik değer bağlamında simgeleştirildiği; geçmişteki bu

yaygın örneklerin yerini günümüzde tam tersi nedenle, ölüme uzaklık hissi nedeniyle doğum fotoğraflarının aldığı bu çalışmanın saptamalarındandır.

Çağdaş Sanatta Acı

Bu çalışmanın *Çağdaş Sanat Bağlamında Fotoğrafa Konu Olan Acı* başlıklı beşinci bölümünde, fotoğrafın çağdaş sanat içindeki konumuna odaklanarak, bir fikir aracı olan fotoğraf aracılığıyla ikonlaşan sanatçılar ve yaratımları yine acı üzerinden çözümlenmiştir. Üç alt başlık altında ele alınan konuyla ilgili olarak önce çağdaş sanat ve post-modern dönem hakkında bilgi verilmiş ve bu bağlamda acı konusuyla ilişkisi kurulan Warhol, Wall ve Libera'nın çalışmaları çözümlenmiştir. Ardından, farklılık ve beden temasına ilişkin örnekler, Arbus, Serrano ve Witkin'in işleriyle irdelenmiş, son olarak ise beden ve toplumsal cinsiyete ilişkin Sherman, Pierre ve Gilles, Pane, ORLAN, Wilke ve Woodman'ın işleri çözümlenmiştir.

Bu çalışmada fotoğrafa yaklaşımımı, anlamın peşini bırakmayan kişisel bir dışavurum olarak özetleyebilirim. Fotoğrafta ele alınan konular, yaratıcı bir çalışmanın ürünü olduğu için müdahaleye açıktır. Farklı öyküler, deneyimler yaratmayı sağlaması nedeniyle de, bilginin sadece aktarıcısı değil düşünmeyi tetikleyici dışavurumlardır. Tanımlaması zor olan genellikle modern sonrası sanat olarak kabul edilen çağdaş sanat veya çağdaş sanatçı kavramıyla ilgili yaklaşımımı; kendi dönemine dair eleştirel bakış açısı kazanmış sanatçılar ve onların işleri olarak ifade edebilirim. Çağdaş sanat bağlamında özellikle vurgulanan 1960 sonrası yıllar, görüntü dilinin eleştirel bir metine dönüşmeye başladığı; mutlak doğru ve yanlışların sorgulanarak, koşul ve durumların metne dâhil edildiği; eleştirel bilincin öne çıktığı dolayısıyla o dönemde ya da önceki dönemlerde sanatın konusu ya da malzemesi olarak düşünülmeyen ya da kabul edilmeyen pek çok unsurun sanatın içine alındığı; gerçek söylemlerinin *minyatür*leştiği, yani, ikircikli olduğu dönemdir. Dolayısıyla, çağdaş sanat anlayışı belgesel fotoğraf da dâhil olmak üzere fotografik

bakış açılarının genelinde değişime yol açmıştır. Post-modernizm ile başlayan kavramsal süreçte ise, sanatçının düşünceleri doğrultusunda fikirler üreterek bu fikirlere göre belirlediği medyumlar aracılığıyla düşüncelerini izleyiciye aktarabilmesinin yolları genişlemiştir. Diğer bir ifadeyle bu dönemde fikir veya kavram sanat “eser”inin kalbidir. Belli güç ilişkilerini sorgulamayan, eleştirmeyen, tarihsel, sosyal, toplumsal, sınıfsal ya da cinsiyet eşitsizliklerini ortaya koymayan bir eser çalışma artık düşünülemez. Çağdaş fotoğraf olarak tanımlanan fotografik çalışmalarda da, fikir ön plandadır ve sanatçılar işlerinde tüm medyumları özgürce kullanabilir, çünkü aslolan eleştirel bir metin ve/veya görsel bir bildiri ortaya koymaktır.

Sanatçılar üzerinden söz konusu kavramları açıklamak için ele alınan sanatçı Warhol ile ilgili vurgularımın başında; Warhol’un ana akım medya aracılığıyla pompalanmış kitle kültürüne ait görüntüleri kopyalayarak ve çoğaltarak kullanmasının, bu görüntülerin aşırı kullanımına ve bu yolla nesneleşmesine bir eleştiri olduğu gelmektedir. Warhol, popüler kültürün yaptığını aşırılaştırarak, fotografik baskı teknikleri ve canlı renkler kullanarak protestosunu ortaya koymakta ve aynı zamanda popüler kültüre ayna tutarak, maskesini düşürmeye çalışmaktadır. Tam da bu güçlü tutum nedeniyle popüler kültüre yönelik tüm eleştirel ve protest dile rağmen, yine de işlerinin bu kültüre kazandırılmış ikonlar olduğu bu çalışmanın yaptığı bir vurgudur. Toplumsal eleştiri tekniği olarak taklit yöntemini izleyen, bunu yaparken Warhol gibi görüntüyü basında yer aldığı şeklinden uzaklaştırarak stüdyo ortamında üreten sanatçı Wall, savaşta ölen insanları konuşurken görüntüleyerek, savaşın şiddetini ve yıkıcılığını daha görünür kılma hedefine gerçeklerin zıttı durumuyla, absürtlükle, gerçek üstü abartılarla ulaşmaya çalışmıştır. İkonlaşmış fotoğraflardan ilham alarak onları yeniden üreten sanatçı Libera ise, savaş fotoğrafına mutlu ifadeler ekleyerek fotoğrafların orijinaleri karşısında toplumun takındığı pasif tutumu eleştirirken aynı zamanda nelerin unutulmaya terkedildiğini hatırlatır ve izleyiciyi dikkate davet eder.

Postmodern dönemdeki eleştirel çalışmalar, belgesel duyarlılıkla fotoğraf üreten kişiler için de konular ve kendi çalışmaları üzerine düşünmeye yönelik

uyanışlara yol açmıştır. Bu bağlamda, çalışma boyunca çözümlenen sanatçılardan birisi de Arbus'tür. Amerikan belgesel geleneğini ters yüz etmesi nedeniyle ikonlaşan Arbus'un fotoğraflarının başrol oyuncular, arka sokaklardaki evsizler, sirklerde çalışan hilkat garibeleri, "ucubeler", seks işçileri ve travestilerdir. Arbus'un işleri dışlanmış insanların hayatlarının "keşfediliyor" olduğu ve onların görünmezliklerinin izleyiciye haykırıldığı, bir eleştiri metni gibidir. Fotoğrafçının intiharından sonra fotoğraflarının daha fazla içtenlik kazanarak, onu kendi acısını "keşfetmeye" çıkan bir öykü anlatıcısı kılması yine bu çalışmanın vurgularındandır. İnsanın ilk sınırlarından olan beden üzerine düşünen ve çalışmalarında ikonografik öğelere yer veren sanatçılardan Serrano'nun, cansız insan bedenlerini fotoğrafladığı Morg serisinde, insanları yüzleşme, hayatın "keşfi" ve acıyı anlamaya dair bir süreç davet etmesi yaklaşımına dikkat çekilmiştir.

Dini ikonografiden Amerikan pop kültürüne kadar genişleyen bir simgesellikle işler üreten Witkin ise, küçük yaşta yaşadığı travma -küçük bir kız çocuğunun bedeninden ayrılan kafasıyla karşılaşma anı - etkisinde, deforme olmuş vücutları simgeleyen modeller kullanarak stüdyo ortamında çektiği fotoğraflarıyla, acı, beden, ölüm, yalnızlık ve aşırılaştırılmış erotizm gibi görünümeler sunarken, zamansızlık ve gerçeklik algısı üzerine izleyiciyi düşünmeye itmiştir.

Post modern süreçte, sanat adına yapılan eleştirel tartışmaların toplumsal cinsiyet ekseninde odaklandığı işlere örnek olarak bu çalışmada Sherman, Pierre ve Gilles, Pane, ORLAN, Wilke ve Woodman'ın acıyı konu alan işleri çözümlenmiştir. Sherman, kadının toplumsal yapı içindeki algı modellerini, ikonlaştırılan estetik değerleri sorgulamaya açan işleriyle eleştirel bir dili temsil etmektedir. Kadın bedeniyle birleştirdiği erkek uzuvları ya da tersi uygulamalarla, genel estetik değerlerin dışına çıktığı *Cinsiyet Fotoğrafları* çalışması, izleyiciyi rahatsız edip, "kadınlık" ya da "erkeklik", üzerine düşünmeye itmiş ve böylece cinsiyet rollerinin toplumsal ve kültürel inşası çarpıcı bir şekilde ortaya koyulmuştur. Diğer bir çözümleme de Pierre ve Gilles adlı aynı zamanda partner olan ve birlikte sanat üreten fotoğrafçıların eserleri üzerinden yapılmıştır. Süslü dekore edilmiş tabloların ortasında hiper-erkeksi görüntüler oluşturan, dram ve teatralite kurgularındaki

aşırılıklarla ve *kitsch* estetik değerlerle acı hissini görünmez kılan Pierre ve Gilles'in, izleyiciyi soruşturmaya davet eden eserleriyle protest bir dil oluşturdukları bu çalışmanın vurgusudur. Erkek egemenliğindeki merkezi otoriteyi ve neredeyse yaşamın her alanına sızmış eril dili sorgulamayı, kendi bedenleriyle çarpıcı bir şekilde ortaya koyan sanatçılar çağdaş sanatta özel bir yer tutarlar. Bu sanatçıların toplumda cinsiyet ayrımcılığı sorununun odaklandığı beden üzerine, daha doğrusu kendi bedenleri üzerine sanatsal çalışmalar yaparak, bir yandan ayrımcılığı güçlü bir şekilde protesto ederlerken, bir yandan da toplumdaki varlıklarını yeni baştan oluşturmayı denedikleri yorumu yapılmıştır.

Sanatçılar kendi bedenlerini medyum gibi kullanarak aynı zamanda büyük sanatçı mitini yerle bir etmeyi hedeflemişlerdir denebilir. Bu bağlamda çözümlenen sanatçılardan biri, kendi teninde jilette açtığı küçük kesiklerle ve bedenine acı vererek sunduğu performanslarıyla öne çıkan Pane'dir. Pane'in bu işleriyle, egemen heteroseksüel kültürün dayattığı kadın imgesine, kadının dış görünüşünün bozulmaması gereği algısına saldırıda bulunduğu ve bedenin yaygın imajının gerçekte ne olduğunu göstermeyi hedeflediği bu çalışmanın vurgusudur.

Bu anlamda diğer bir sanatçı olan ORLAN ise, Mona Lisa, Venüs'ün Doğuşu gibi klasik ikonlardaki kadınların fiziksel özelliklerine izler taşımak için estetik ameliyatlara yaptırarak, kadın miti, ideal güzellik ve estetik kanonunu bedeni üzerinden sembolize etmek suretiyle tartışmalar başlatır. Onun işlerinin toplumsal kadın imgesine ve cinsiyet kabullerine ilişkin kendi bedenine acı vererek doğrudan bir eleştiri olmadığı, bu nedenle de bedendeki değişimlerin simülasyonu niteliğinde olduğu bu çalışmanın vurgusudur. Kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve ötekileştirilmesine yönelik eleştirilerini kendi bedeni üzerinden ortaya koyan sanatçı Wilke, çiğnenmiş ve vajina şekli verilmiş sakızları bedenine yapıştırarak çektiği fotoğraflarla kadınlık temsili konusunda izleyiciyi düşünmeye itmiştir. Geleneksel güzellik temsili simgesi ve gözetlenen seks objesi olmakla eleştirilen Wilke, daha sonra yakalandığı kanser hastalığının bedenindeki etkilerini gösterdiği çalışmalarıyla, bir yandan bu eleştirilere cevap verirken, diğer yandan savunmasız bedenine sahip çıkmış ve izleyiciye çaresizliği ve ölümü yine kendi bedeni üzerinden hatırlatmıştır.

Benzer biçimde Woodman da, intiharla sonuçlanan kısa yaşamında, kırık dökük mekânlar içinde çektiği öz portrelerle yaşam ve ölüm arasındaki mesafeyi, gözden kaybolma durumunu, “öteki”nin araf konumuyla benzeştirerek kurgulamıştır.

Sonsöz

Bu çalışmanın amacı, fotoğraflarda gösterilen acının ikonlaşmış fotoğraflar ve fotoğrafçılar üzerinden çözümlemelerini yaparak, fotoğrafın kendine ait ikonografik bir dili olduğunu görünür kılmaktır. Öncelikli olarak vurgulamam gereken ilk önemli husus, tezin bölümlerinde detaylı olarak yer verilen fotografik örneklerin, yapılan çözümlemelerin ve saptamaların genellenemeyeceğidir. Çalışma içinde yer alan örnekler, çözümlemeler ve saptamalar başka özgül bir çalışma içinde farklı seçimler doğrultusunda yeniden irdelenebilir ve yeni anlamlandırmalarla akademik ortama katkı sağlanabilir.

Çalışmanın genel çerçevesini belirli sorular ve sorular etrafındaki analizler belirledi: fotoğraf ikonografisini, hangi etkilerle oluştuğu, etki eden konuların neler olduğu ve nasıl ifade edildikleri üzerinden sorguladım. Yaptığım çözümlemelerle, fotoğrafın ikonografik dilinin oluşumunun fotoğrafçının bakışı, kendi yaşam öyküsü ve etkinliği; izleyicinin anlamlandırması, tarihi bağlam, fotoğrafların servis edilme şekilleri, entelektüel çevrenin yorumlamaları ve kullanıldıkları bağlam gibi etkenlerle gerçekleştiği vurgulandı.

Bu çalışma acıya ilişkin tüm ikonografik fotoğrafların envanterlerini oluşturmaya yönelik bir girişim değildir. Çalışmanın hareket noktası, acı gibi hem özel hem de genelleştirilebilir ve insanlığa dair önemi olan bir konu üzerinden fotoğraflarla neler anlatılabildiği ve bu anlatılan şeylerin neye göre daha ön plana çekilip neye göre arka plana itildiği, diğer bir ifadeyle nasıl görünür olduğu ya da perdelendiğidir.

Literatür incelememden görebildiğim kadarıyla yaptığım çalışma yani acının ikonografik konular ve fotoğraf örnekleri üzerinden çözümlenmesi, Türkiye’de bu yönde yapılmış ilk çalışmadır. Konumu tema merkezli çalışarak, çoklu anlamlandırmalar oluşturmayı hedefledim. Tektipleştirmelerin, kanonik yaklaşımın dışına çıkarak, özgül bağlamda; ancak belgesel, çağdaş sanat gibi farklı alanlardaki görsel ürünler üzerinden çözümlemeler yaparak, fotoğrafın çoklu anlamlarını ortaya koymaya çalıştım. Bu çabada fotoğrafların üretim koşulları, fotoğrafçının yaşam öyküsü, fotoğrafçıların kendi çalışmalarıyla ilgili söyledikleri, entelektüel çevrenin eleştirilerini bir arada vererek, yani polifoni (çok seslilik) yoluyla temayı açımlayarak; “nesnel” ve sistematik bir bilgi üretmeye çalışarak; tartışma zemini oluşturmayı hedefledim. Bu hedefime ulaştığımı düşünüyorum. Yaptığım çalışmanın bu anlamda yeni sorular uyandıracakını, yeni çözümlemeler üzerinde düşündürteceğini ve tematik yönde çalışmalara esin kaynağı olacağını ümit ediyorum.

KAYNAKLAR

Kitaplar

ABRAMS, Harry N. (1996), **Edward Steichen The Family of Man**, The Museum of Modern Art Press, New York.

AK, Seyit Ali (2001), **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923 – 1960**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla)**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ARENDT, Hannah (2012), **Kötülüğün Sıradanlığı**, Çev. Özge Çelik, Metis Yatınları, İstanbul.

ARSAL, S.-TÜKEL, U. (2014), **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

ARTUN, Ali (2013), **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, Edt. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARTUN, A., ÖRGE, N. (2014) **Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat**, Edt. Ali Artun-Nursu Örgü, Çev. Özge Çelik-Elçin Gen-Suna Kılıç- Kemal İz- Ayşe H. Köksal- Zeynep Baransel- Nursu Örgü, İletişim Yayınları, İstanbul.

ASSMAN, Jan (2001), **Kültürel Bellek - Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

AZOULAY, Ariella (2008), **The Civil Contract of Photography**, Zone Books, New York.

BARRETT, Terry (2012), **Fotoğrafı Eleştirmek**, Çev. Yeşim Harcanoğlu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

BARTHES, Roland (2000), **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.

BATE, David (2013), **Fotoğraf Anahtar** Kavramlar, Çev. Bahar Şimşek, De Ki Basım Yayım, İstanbul.

BAUDELAIRE, Charles (2003), **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (1998), **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

BAUDRILLARD, Jean (2002), **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2002), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (1999), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayıncılık, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (1999), **Tek Yön**, Çev. Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2007), **O Ana Adanmış**, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayıncılık, İstanbul.

BERGER, John (2010), **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev. Müge Gürsoy Sökmen-Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

BORGES, Jorge Luis (2013), **Alef**, Çev. Fatih Özgüven-Fatma Akerson-Peral Bayaz Charum-Tomris Uyar, İletişim Yayınları, İstanbul.

BOYM, Svetlana (2009), **Nostaljinin Geleceği**, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayıncılık, İstanbul.

BRETTON, David Le (2010), **Acının Antropolojisi**, Çev. İsmail Yergüz, Sel Yayıncılık, İstanbul.

BRETTON, David Le (2011), **Ten ve İz***, Çev. İsmail Yergüz, Sel Yayıncılık, İstanbul.

BURGIN, Victor (2013), **Fotoğrafı Düşünmek**, Çev. Aylin Ünal, Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.

CLARK, John R. (2014), **The Modern Satiric Grotesque And Its Traditions**, University Press of Kentucky, US.

COKE, Van Deren (1985), **Joel-Peter Witkin Forty Photographs**, San Francisco Museum of Modern Art, US.

CONNERTON, Paul (1999), **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev. Alâeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

CÖMERT, Bedrettin (2010). **Mitoloji ve İkonografi**, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, İstanbul.

DELLALOĞLU, Besim F. (2007), **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**, Say Yayınları, İstanbul.

DIETRICH, Teresa (2003), **An Investigation Into The Use of Religious Iconography in Photography**, Stockport College of Further and Higher Education Department of Design and Visual Arts, BA (HONS) Documentary and Fine Art Photography.

DOUGLAS, Mary (2005), **Saflık ve Tehlike, Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi**, Çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul.

EMİROĞLU, K.-AYDIN, S. (2003), **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.

FLORENSKI, Pavel (2000), **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayıncılık, İstanbul.

FREUD, Sigmund (2006), **Cinsellik Üzerine**, Çev. Dr. Emre Kapkın, Payel/Freud Kitaplığı Dizisi, İstanbul.

FREUD, Sigmund (2012), **Totem ve Tabu**, Çev. Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund (2013), **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. Haluk Barışcan Metis Yayınları, İstanbul.

GEERTZ, Clifford (2010), **Kültürlerin Yorumlanması**, Çev. Hakan Gür, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

GOLDBERG, Vicky (1993), **The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives**, Abbeville Press, New York.

GOMBRICH, Ernst. H. (2004), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul.

GÖKTAN, Çağatay M. (2006), **Din Olgusu ve Fotografik Yaklaşımlar**, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1977), **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2000), **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HARRISON, Sylvia (2001), **Pop Art and the Origins of Post-Modernism**, Cambridge University Press, New York.

HERRIN, Judith (2010), **Bizans - Bir Ortaçağ İmparatorluğunun Şaşırtıcı Yaşamı**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, Edt. Begüm Güzel-Stefo Benlisoy-Kerem Ünüvar, İletişim Yayınları, İstanbul.

HIGGINS, Jackie (2014), **Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir**, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

JEFFREYS, Sheila (2005), **Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in The West**, Routledge, US.

JONES, Amelia (2005) **Everybody Dies...Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke, The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke**, Mary Porter Sesnon Gallery, California.

KOTTAK, Conrad Phillip, (2002), **Antropoloji, İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, Çev. Serpil Altuntek-Balkı Aydın Şafak-Dilek Ardal-Yılmaz Erdal-Serpil Eroğlu-Erhan Ersoy-Süreyya Özbek-Sibel Özbudun-Şebnem Pala-Gülfem Uysal, Ütopya Yayınları, Ankara.

KRISTEVA, Julia (2004), **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev. Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

LICHT, Fred (1983), **Goya: The Origins of the Modern Temper in Art**, Harper & Row, New York.

LIGHT, Ken (2012). **Çağımızın Tanıkları**, Çev. Hüseyin Yılmaz, Espas Yayınları, İstanbul.

LINDEMANN, Adam (2012), **All Hail Cindy Sherman Once Again, Unanimity Rules Among New York's Longtime Critics**, Gallerist. N.p., New York.

LINFIELD, Susie (2013), **Acımasız Aydınlık**, Çev. M. Emir Uslu, Espas Yayınları, İstanbul.

MANN, Thomas (2013), **Büyülü Dağ**, Çev. İris Kantemir, Can Yayınları, İstanbul.

MARIEN, Mary Warner (2014), **Photography: A Cultural History**, Pearson; 4 edition, New York.

MOHR, J., BERGER, J. (2007), **Anlatmanın Başka bir Biçimi**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

NORA, Pierre. (2006), **Hafıza Mekânları**, Çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

O'REILLY, Sarah (2009), **The Body in Contemporary Art**, Themes&Hudson world of art, London.

PESSOA, Fernando (2006), **Huzursuzluğun Kitabı**, Çev. Saadet Özen, Can Yayınları, İstanbul.

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

RACINE, Bruno (2012), **Joel Peter Witkin: Heaven or Hell**, Exhibition Press Release, BnF Richelieu, Paris.

RIGOUD, Milo (2001), **Secrets of Voodoo**, City Lights Publishers, US.

RITCHIN, Fred (2012), **Fotoğraftan Sonra**, Çev. Yalım Keser, Espas Yayınları, İstanbul.

ROSS, Lauren Alexandra (2010), **Camp It Up: Camp in The Portrait Photography of Daniela Rossell and Pierre et Gilles**, San Diego State University, US.

SCHACTER, Daniel L. (2010), **Belleğin İzinde, Beyin, Zihin ve Geçmiş**, Çev. Eda Özgül, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

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

SONTAG, Susan (2003), **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

SONTAG, Susan (2013), **Yeniden Doğan Günlükler ve Defterler 1947 – 1963**, Çev. Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul.

TECİMER, Ömer (2006), **Sinema Modern Mitoloji**, Plan B, İstanbul.

THEISEN, Gordon (2006), **Staying Up Much Too Late: Edward Hopper's Nighthawks and the Dark Side of the American Psyche**, Thomas Dunne Books, US.

TOPÇUOĞLU, Nazif (1992), **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TOPÇUOĞLU, Nazif (2003), **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TOPÇUOĞLU, Nazif (2005), **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TURA, Saffet Murat (2005), **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kanat Kitap Yayınları, İstanbul.

WELLS, L. (1996), **Pgotography A Critical Introduction**, Oxon: Routledge, US.

WITKIN, Joel Peter (2012), **Heaven or Hell: Very human subjects**, Champagne Louis Roederer Part of Art Paris Art Fair, Paris.

WOOSTER, Ann-Sergent (1990), **Hannah Wilke: Whose Image Is it Anyway**, High Performance, US.

YEŞİL, Cemre (2010), **Kesik**, Toskan Community-led Developmant, İstanbul.

YINGLING, Thomas (1997), **AIDS in America**, Edt. Diana Fuss, Duke University Press Books, US.

Makaleler

BARRY, J- FLITTERMAN LEWIS, S. (2010), **Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası**, Çev. Esin Soğancılar, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Edt. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (1968), **The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction**. Schocken/Random House, US.

BRINK, Cornelia (2000), **Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps**, History and Memory, 12, Spring/Summer: 135-150.

BRYANT, Rebecca (2011), **Felaketi Yazmak: Kıbrıs'ta Nostalji ve Tarih(ler)i**, Çev. Leyle Neyzi, Edt. Ali Berktaş, **Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

BUTLER, Judith (2005), **Photography, War, Outrage**, Modern Language Association, 120/3, May: 822-827.

CORMACK, Robin (2010), **Sanat Bize Tarih Kitaplarıyla Aynı Öyküyü mü Anlatır? Byzantion'dan İstanbul'a Bir Başkentin 8000 Yılı içinde**, Çev. Ayda Arel-Ayla Ortaç-Ayşen Anadol-Pelin Tünaydın-Taciser Belge-Şirin Tekeli-Türkis Noyan-Zuhal Bilgin-Zülal Kılıç, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.

COSER, Lewis A. (1992), **Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945**, Trans. Maurice Halbwachs, Edt. Lewis A. Coser, **On Collective Memory**, The University of Chicago Press, Chicago and London.

COSTELLOE, Timoty M. (2010), **The Civil Contract of Photography Book Review**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 68:2 Spring: 181.

DAUPHINÉE, Elizabeth (2007), **The Politics of The Body in Pain: Reading The Ethics of Imagery**, Security Dialogue, 38(2) Jun: 139-155.

DRINKA, George Frederick (2006), **Book Review The Invention of Hysteria: Charcot And The Photography of The Salpêtrière**, Journal of the American Psychoanalytic Association, 54:291, 292-298.

ERGÜVEN, Mehmet (1998), **Pierre et Gilles: Bir Düğün Hatırası**, Defter Dergisi, Metis Yayıncılık, Sayı 34, 93-99, İstanbul.

FOSTER, Hal (1996), **Obscene, Abject, Traumatic**, The MIT Press, 78, Autumn: 106-124.

FOUCAULT, Michel (1986), **Of Other Space**, Diacritics, 16:1. Spring: 22-27.

GOLDFARB, Russel (1962), **Late Victorian Decadence. The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 20:4, Summer: 369-373.

GOUMA PETERSON, T.- Mathews, P. (2010), **Sanat Tarihi'nin Feminist Eleştirisi**, Çev. Esin Soğancılar, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Edt. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.

HOBS, Robert (1994), **The Body Politic in Andres Serrano Works 1983-1993**, Philadelphia: Institute Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994:17-43.

JONES, Amelia (2002), **The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment**, Chicago Journals, 27(4), Summer: 947-978.

KALE, Nesrin (2002), **Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru**, Doğu Batı Düşünce Dergisi; Dünya Neyi Tartışıyor?; Yeni Düşünce Hareketleri, 19, 35-36.

KASUTH, Joseph (1969), **Art After philosophy I-II**, Edt. Gregory Battcock, Studio International, CLXXVIII, Oct: 76- 80.

KEATS, Patrice A. (2010), **The Moment is Frozen in Time: Photojournalists Metaphors in Describing Trauma Photography**, Journal of Constructivist Psychology, 23:3, May: 231-255.

KILBY, Jane (2013), **The visual fix: The seductive beauty of images of violence**. European Journal of Social Theory, 16, May: 326-341.

KLEINMAN, A., KLEINMAN, J. (1996), **The Appeal of Experience: The Dismay of Images: Cultural Appropriations of Suffering in Our Times**, The MIT Press on behalf of American Academy of Arts&Sciences, 125:1, Winter: 1-22.

KOUVAROS, George (2006), **Images that remember us: photography and memory in Austerlitz**, Textual Practice, 19:1, Aug: 173-193.

KRINGELBACH M. L., BERRIDGE K. C., (2009), **Towards A Functional Neuroanatomy of Pleasure And Happiness**, Trends in Cognitive Sciences, 13:11 November: 479-487.

LEKNES S., BROOKS J.C.W., et al (2008), **Pain Relief As An Opponent Process: A Psychophysical Investigation**, European Journal of Neuroscience, 28:4, August: 794-801.

LE WITT, Sol (1967), **Paragraphs on Conceptual Art**, Artforum, New York.

LYDON, Jane (2010), **'Behold the Tears': Photography as Colonial Witness**, History of Photography, 34:3, July: 234-250.

MAYNARD, Patrick (1983), **The Secular Icon: Photography And The Function of Images**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 42:2, Winter: 155-169.

MEYER, Richard (1990), **Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography**, University of Nebraska Press, 4:1, Fall: 62-78.

MILLETT-GALLANT, Ann (2008), **Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin**, Text and Performance Quarterly, 28:1, January: 8-42.

MÖLLER, Frank (2007), **Photographic Interventions in Post - 9/11 Security Policy**. Security Dialogue, 38:2, June: 180-196.

MÖLLER, Frank (2010), **Rwanda Revisualized: Genocide, Photography, and the Era of the Witness**. Alternatives: Global, Local, Political, 35, Apr: 113-136.

NALBANTOĞLU, Hasan Ünal (2007) **Alem Kitsch Olmuş Biz N'apalım**, Adorno, Kültür, Sanat, Toplum ve Bilim, Birikim Yayınları, Sayı: 110, 83-119.

NOCHLIN, Linda (2010) **Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?**, Çev. Ahu Antmen, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Edt. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.

READ, Cornelia (1987), **Plundering the Sacred and Profane. Photographers Serrano and Salcedo Use Familiar Images To ChW and Satirize**, New Times Syracuse, New York.

RUDDY, Sarah (2009), **“A Radiant Eye Yearns from Me”: Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin**, Feminist Studies, 35:2, Summer: 347-380.

SHNEER, David (2010), **Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory**, American Historical Review, Feb: 28-52.

SOLOMON-GODEAU (1991), **Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman**, 112-15.

SRIVATSAN, R. (1991). **Photography and Society: Icon Building in Action**, Economic and Political Weekly, 26:11/12, Mar: 771-773, 775-777, 779-781, 783-788.

STARRETT, Gregory (2003), **Violence and the Rhetoric of Images**, Cultural Antropology, 18:3, Aug: 398-428.

TAYLOR, John (1999), **War, Photography and Evidence**, Oxford Art Journal, 22:1, January: 158-165.

TERCAN, Seçkin (2014), **Eşcinsel Görsel Kültürde Saint Sebastian İmgesi ve Çile Kavramı**, İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi, 152. Sayı, Kış: 64-66.

TUCKER, Jennifer (2011), **Methods/Theory Reviews of Books, The Civil Contract of Photography Book Review**, American Historical Review, Feb: 141-142.

TURNER, Bryan. S. (1987), **A Note on Nostalgia**, Theory, Culture & Society , 4, Feb: 147-156.

WOODWARD, Kathleen (1990), **Freud and Barthes: Mourning Sustaining Grief**, Periodicals Archive Online, 13:1, Fall: 93-110.

MILZA, Pierre, (2009), **L'année terrible: La Commune mars-juin 1871**, Perrin, France.

Elektronik Kaynaklar

BLUME, Anna (2012), **Interview with Andres Serrano**, BOMB-Artist in Conversation, <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>
 DİREK, Zeynep (2013), **Cindy Sherman**,
<https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/>

ERDEM, Erkan (2014), **Francois Truffaut Alfred-Hitchcock Söyleşi**,
<http://www.sanatlog.com/sanat/francois-truffaut-alfred-hitchcock-soylesisi/>

ESKİER A., Simber (2010), **Roger Fenton'un "Ölümün Gölge Vadisi" ve Postmodern Savaş Muhabirliği**, Fotoritim Arşiv
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier-roger-fentonun-olumun-golgesi-vadisi-postmodern-savas-muhabirligi/>

KONOPKA, R. J.-BENZER, S. (2014) **Clock Mutants of Drosophila melanogaster**, Division of Biology, California Institute of Technology, Pasadena, California <http://www.pnas.org/content/68/9/2112>

LIBERA, Zbigniew (2014), **Positives**,
http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera_pozytywy.htm

MAC DONALD, Gordon (2012), **Ideas and Ideals in Visual Culture**,
<https://gordonmacdonalddotorg.wordpress.com>

MSF/Médecins Sans Frontières <http://www.msf.org>

OLIVIER, Debra (2014), **The Colorful Dissenter of Benetton**
http://www.salon.com/2000/04/17/toscani_int/

ÖZMAKAS, Utku (2014), **Öteki**,
<http://www.anafilya.org/go.php?go=7d3c1e0280512>

REJLANDER, Oscar Gustave (1863), **An Apology for Art-Photography**, South London Photographic Society,
<http://albumen.conservation-us.org/library/c19/rejlander.html>

REYES, Justine (2014) <http://culturehall.com/artwork.html?page=16081>

SHANKBONE, David (2014), **Interview with Dr. Joseph Merlino**, Wikinews

TOMKINS, Rosie (2010), **Oliviero Toscani: 'There are no shocking pictures, only shocking reality'**,

<http://edition.cnn.com/2010/WORLD/europe/08/13/oliviero.toscani/index.html>

WELSH, Stephanie (1996), **Like Mother Like Daughter**, OTI Magazine

http://www.ontheissuesmagazine.com/1996fall/f96_walsh.php

WILKE, Hannah (1989) **Hannah Wilke: A Retrospective**, University of Missouri Press, US.

<http://www.hannahwilke.com/id15.html>

ZAREMBA, Łukasz (2014), **Mediating Visual Experience: Zbigniew Libera's Photographic Works and Google Street View Imagery**, Invisible Culture,

<http://ivc.lib.rochester.edu/portfolio/zaremba-google-libera/>

ZEYTİNOĞLU, Emre (2014) **Aristoteles'in Cesetleri ve Çağdaş Sanatta Ahlak Sorunu**,

http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1461/aristotelesin_cesetleri_ve_cadas_sanatta_ahlak_sorunu

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında İzmir’de doğdu. 2003 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü’nden mezun oldu. Yine 2003 yılında İzmir Fransız Kültür Merkezi’nde “Being Star” (Star Olmak) isimli ilk kişisel fotoğraf sergisini açtı. 2004 yılında Geniş Açık Dergisi’nin düzenlediği “Genç Yetenekler” isimli fotoğraf sergisinde ve “Geniş Açık Özel Sayı”sında yer aldı. 2004 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi SBE Fotoğraf Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans eğitime başladı. 2006 yılında Yüksek Lisans yaptığı kurum olan MÜGSF Fotoğraf Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2007 yılında MÜGSF SBE Fotoğraf Anasanat Dalı’ndan “Aile Fotoğrafı” başlıklı Yüksek Lisans tezi ile mezun oldu. 2009 yılında Mimar Sinan Üniversitesi SBE Fotoğraf Programı’nda Sanatta Yeterlik eğitime başladı. 2010 yılında, Fransa- Türkiye Mevsimi kapsamında Strazburg’da Stimultania adlı galerinin “Kurtlarla Koşan Kadınlar” başlığı altında düzenlediği karma sergiye fotoğraflarıyla katıldı. 2013 yılında Semiha Es Uluslararası Kadın Fotoğrafçılar Sempozyumu düzenleme kurulunda görev aldı. Aynı yıl “İkinci Göz” Türkiye’den Kadın Fotoğrafçılar sergisi ve kitabında yer aldı. Hala MÜGSF Fotoğraf Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmakta olan Sebla Selin OK’un akademik bağlamda ilgilendiği ve çalıştığı konular hafıza, cinsiyet ve kimlik üzerinedir.