



**BELGESEL FOTOĞRAFIN DEĞİŞEN
SINIRLARI: POST BELGESEL FOTOĞRAF**

Nadir BUÇAN

**Doktora Tezi
Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Dr. Öğr. Üyesi İrfan HİDİROĞLU
2018
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

Nadir BUÇAN

**BELGESEL FOTOĞRAFIN DEĞİŞEN SINIRLARI: POST BELGESEL
FOTOĞRAF**

DOKTORA TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi İrfan HİDİROĞLU**

ERZURUM - 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



31/07//2018

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları: Post Belgesel Fotoğraf" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim *.

- ☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

31.07.2018

Nadir BUÇAN

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

F-83/00/22.12.2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dr. Öğr. Üyesi İrfan HİDİROĞLU danışmanlığında, Nadir BUÇAN tarafından hazırlanan bu çalışma 31/ 07/ 2018 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Dr. Öğr. Üyesi İrfan HİDİROĞLU	İmza: 
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Adem YILMAZ	İmza: 
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Besim YILDIRIM	İmza: 
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZCAN	İmza: 
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Beyler YETKİNER	İmza: 

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	V
ŞEKİLLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA POSTMODERNİZM

1.1. POSTMODERNİZMİN KURAMSAL TEMELLERİ	10
1.1.1. Postmodern Fotoğraf Sanatı	33
1.1.1.1. Bir Postmodernist Yöntem Olarak Kendine Mal Etme	36
1.1.1.2. Sahnelenmiş Fotoğraf Sanatı	42

İKİNCİ BÖLÜM

BELGESEL FOTOĞRAF

2.1. BELGESEL FOTOĞRAFIN TANIMI, İLKE VE İŞLEVLERİ.....	51
2.1.1. Belgesel Fotoğrafçının Gerçeklikle İlişkisi ve Çalışma Yöntemi	53
2.1.2. "Doğrudan" (Straight) Fotoğraf Yaklaşımı	59
2.1.3. Belgesel Fotoğrafta Zaman, Mekân ve Olay Algısı	62
2.1.4. Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı.....	65
2.1.5. Toplumsal Belgeci (Sosyal Belgesel) Fotoğraf.....	69
2.2. BELGESEL FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ	71
2.2.1. Büyük Fotoğraf Makineleri ve Durağan Konular	73
2.2.2. Toplumsal Gelişme ve İlerlemede Toplumsal Belgeci Fotoğraf.....	76
2.2.3. Toplumsal Belgeci Fotoğraf Güç/İktidarın Hizmetinde: FSA Projesi	81
2.2.4. Weimar Cumhuriyeti: Fotojurnalizmin Doğuşu.....	83
2.2.5. Belgesel Fotoğrafın Taşıyıcıları: Resimli Dergiler	90
2.2.6. Bir Kooperatif Ajans Olarak Magnum	94
2.2.7. Bir "Zoraki Şehirleştirme" Hikâyesi: Vietnam.....	98
2.2.8. Bir "Endüstriyel Soykırım" Hikâyesi: Minamata.....	103

2.2.9. Bir "Direniş" Olarak Belgesel Fotoğraf: Susan Meiselas	107
2.2.10. Dijital İletişim Çağında Belgesel Fotoğraf.....	116

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POST BELGESEL FOTOĞRAF

3.1. BELGESEL FOTOĞRAFIN ELEŞTİRİSİ.....	126
3.1.1. Fotoğraf Eleştirisinin Tarihi	128
3.1.2. Belgesel Fotoğrafa Postmodernist Eleştiriler	158
3.2. POST BELGESEL FOTOĞRAF	172
3.2.1. Post Belgesel Fotoğrafta Zaman, Mekân ve Olgu Algısı	175
3.2.1.1. Yeni Toplumsal Belgesel Hareketi	182
3.2.1.1.1. Martha Rosler'ın <i>Balonlar</i> Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi	197
3.2.1.2. Dijital Fotomontajlar: Pedro Meyer	201
3.2.1.2.1. Pedro Meyer'ın <i>Duygusal Kriz</i> Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi	216
3.2.1.3. Savaş Fotoğrafçılığının Değişen Yüzü: Simon Norfolk.....	217
3.2.1.3.1. Simon Norfolk'un <i>İsimsiz</i> Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi	231
3.2.1.4. Sahnelenmiş (Staged) Belgesel: Max Pinckers	234
3.2.1.4.1. Max Pinckers'ın <i>İsimsiz</i> Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi	250
3.2.1.5. Kişisel Belgesel: Julie Blackmon	252
3.2.1.5.1. Julie Blackmon'ın <i>Kraliçe</i> Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi	267
SONUÇ.....	271
KAYNAKÇA	284
EKLER.....	304
Ek 1. Max Pinckers ile Yapılan Görüşme	304
Ek 2. Simon Norfolk ile Yapılan Görüşme	311
Ek 3. Alain Laboile ile Yapılan Görüşme	314
ÖZGEÇMİŞ.....	316

ÖZET**DOKTORA TEZİ****BELGESEL FOTOĞRAFIN DEĞİŞEN SINIRLARI: POST BELGESEL FOTOĞRAF****Nadir BUÇAN****Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi İrfan HİDİROĞLU****2018, 316 sayfa****Jüri: Dr. Öğr. Üyesi İrfan HİDİROĞLU****Doç. Dr. Adem YILMAZ****Doç. Dr. Besim YILDIRIM****Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZCAN****Dr. Öğr. Üyesi Beyler YETKİNER**

Bu tez araştırmasının konusu, 1970'li yıllarla birlikte doğuşuna tanık olduğumuz post belgesel fotoğraf yaklaşımıdır. Araştırmada, bu yeni belgesel pratiğinin hangi gerekçelerle kendisini var ettiği konusunda yaşanan araştırma ve bilgi eksikliği sorunundan yola çıkılarak bu yeni pratiğin varlığını anlamlandırma amacıyla olunmuş ve bunu gerçekleştirebilmek için nitel araştırma yöntemlerinden biri olan hermeneutik yöntem kullanılmıştır.

Post belgesel fotoğrafın önceli, geleneksel belgesel fotoğrafçılıktır. Dolayısıyla bu yeni belgesel pratiği, öncelinin ontolojik ve epistemolojik açıdan karşı karşıya olduğu açmazların bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve kendisini onun bir alternatifi olarak konumlandırmıştır. Geleneksel belgesel fotoğraf, tarihsel süreçte *şimdi* ile sınırlı, geri dönüşü olmayan bir zaman algısına sahip olmuştur. Bu pratiğin zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olması, sadece yüzey görünümleri betimleyebilmesine yol açmış; bu durum, elde ettiği bilgilerin pozitivist bilgi teorisine karşılık gelmesini beraberinde getirmiştir. Geleneksel belgesel fotoğrafçıların bilgiye salt gözlemle ulaşma yöntemi pozitivistlerle benzerlik göstermekte ve her iki paradigmanın zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olması epistemolojik açıdan bazı açmazları da beraberinde getirmektedir. Geleneksel belgesel fotoğrafçılık açısından bu açmazlar, görünenin ötesindeki anlam ve bilgilere görsel olarak erişilememesidir.

Post belgesel fotoğrafta kaşımıza çıkan yenilik; photo/text, fotomontaj, dijital montaj ve sahneleme gibi temsil stratejileri aracılığıyla geleneksel temsilin içinde bulunduğu zaman-mekân sıkışmasını aşarak yüzey görünümünün ötesindeki anlamlara temas etmeye çalışıyor olmasıdır. Post belgesel fotoğraf, bu görsel dil ve stratejiler yardımıyla geleneksel zaman algısını yıkıp, bu algıyı sürece dönüştürmüştür. Dolayısıyla post belgesel yaklaşımda geleneksel temsilin içinde bulunduğu pozitivist gerçeklik ve nesnellik anlayışı aşılmıştır. Sonuç olarak; post belgesel yaklaşım, geleneksel temsilin görsel olarak temas edemeyeceği bilgilerin keşfine yönelik önemli bir fotoğrafik uygulama olarak öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Post Belgesel Fotoğraf, Geleneksel Belgesel Fotoğraf, Hermeneutik.

ABSTRACT**Ph. D. DISSERTATION****CHANGING BOUNDARIES OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY:
POST DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY****Nadir BUÇAN****Advisor: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU****2018, Page: 316****Jury: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU****Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ****Assoc. Prof. Dr. Besim YILDIRIM****Assist. Prof. Dr. Ali ÖZCAN****Assist. Prof. Dr. Beyler YETKİNER**

The subject of this thesis research is the post documentary photography approach which we witnessed its birth throughout 1970s. In the research, it was aimed to interpret the existence of this new practice on the basis of the problem of the lack of researches and information regarding on what grounds this new documentary practice brought itself into existence and it was used the hermeneutic method which is one of the qualitative research methods for making this interpretation.

The predecessor of post documentary photography is the traditional documentary photography. Accordingly, this new documentary practice has been emerged as an outcome of the dilemmas faced by the predecessor ontologically and epistemologically; and it has been positioned itself as an alternative to that. Traditional documentary photography has had an irreversible time perception limited with *now* within the historical process. The fact that this practice is limited with the time-space dimensions has caused that it could portray only the surface appearances; and this situation has implied that the information it obtained corresponds to a positivistic information theory. In terms of traditional documentary photography, these dilemmas mean the inability to reach the meaning and information beyond the apparent in an epistemological manner.

The innovation we see in post documentary photography is the fact that it works for touching on the meanings beyond the superficial appearances by surpassing the time-space squeeze experienced by the traditional representation through representation strategies such as photo/text, photomontage, digital montage and staging. Post documentary photography has overcome the traditional time perception and has transformed this perception into a process by the help of this visual language and strategies. Therefore, the positivistic conception of reality and objectivity that includes also the traditional representation has been surpassed. As a consequence, post documentary approach has been becoming prominent as an important photographic practice towards the exploration of information which can not be accessed by the traditional representation visually.

Keywords: Post Documentary Photography, Traditional Documentary Photography, Hermeneutics.

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
FSA	: Farm Security Administration / Çiftlik Güvenlik İdaresi
Haz.	: Hazırlayan
mm	: Milimetre
M.Ö.	: Milattan Önce
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa Sayısı
UÇEK	: Ulusal Çocuk Emeği Komitesi
vb.	: Ve benzeri

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Sherrie Levine, <i>İsimsiz (Edward Weston'dan Sonra)</i> , 1981	37
Şekil 1.2. Richard Prince, <i>İsimsiz (Kovboy)</i> , 1991	39
Şekil 1.3. Barbara Kruger, <i>İsimsiz (Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım)</i> , 1987	40
Şekil 1.4. Vik Muniz, <i>Kasara Altı, Stieglitz'ten Sonra Çikolatadan Görüntüler</i> , 2000 .	41
Şekil 1.5. Cindy Sherman, <i>İsimsiz film Kareleri #84</i> , 1978	44
Şekil 1.6. Gregory Crewdson, <i>İsimsiz (Ophelia)</i> , 2001	45
Şekil 1.7. Jeff Wall, <i>Mimik (Mimic)</i> , 1982	46
Şekil 1.8. Jeff Wall, <i>Ölü Askerler Konuşuyor</i> , 1992	47
Şekil 2.1. Philip Jones Griffiths, <i>Vietnam 1968</i>	101
Şekil 2.2. Eugene Smith, <i>Minamata 1972</i>	104
Şekil 2.3. Susan Meiselas, <i>Cuesta del Plomo, Nikaragua 1978</i>	109
Şekil 2.4. Susan Meiselas, <i>Molotov Man, Nikaragua 1979</i>	110
Şekil 3.1. Hippolyte Bayard, <i>Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre</i> , 1840	130
Şekil 3.2. Robert Doisneau, <i>At the Café, Paris 1958</i>	148
Şekil 3.3. John Hilliard, <i>Ölüm Nedeni</i> , 1974	149
Şekil 3.4. Don McCullin, <i>Hue, Vietnam 1968</i>	150
Şekil 3.5. Don McCullin, <i>Kıbrıs 1964</i>	154
Şekil 3.6. McCullin Yaşlı Kadını Taşıyor, <i>Kıbrıs 1964</i>	154
Şekil 3.7. Eugene Smith, <i>Tomoko Uemura'nın Banyosu</i> , <i>Minamata 1971</i>	155
Şekil 3.8. Lonidier'in Chicago Sanat Enstitüsü'ndeki Sergisi, <i>Chicago 2015</i>	188
Şekil 3.9. Lonidier'in Chicago Sanat Enstitüsü'ndeki sergisinde yer alan panellerden bir detay, <i>Chicago 2015</i>	188
Şekil 3.10. Martha Rosler, <i>İki Yetersiz Betimleyici Sistemdeki Bowery</i>	192
Şekil 3.11. Jacob Riis, <i>Avare</i> , <i>New York</i>	193

Şekil 3.12. John Heartfield, <i>Milyonlar Arkamda</i> , 1932	194
Şekil 3.13. Martha Rosler, <i>Balonlar (Balloons)</i> , 1967-1972	196
Şekil 3.14. Martha Rosler'in <i>Balonlar</i> Adlı Çalışması İçin Hermeneutik Şema	198
Şekil 3.15. René Magritte, <i>İmgelerin İhaneti (The Treachery of Images)</i> , 1928/29	209
Şekil 3.16. Pedro Meyer, <i>Duygusal Kriz, Texas Highway</i> , 1990/93	211
Şekil 3.17. Pedro Meyer, <i>The Meyers (Meyer Ailesi)</i> , Meksika, 1940/2000	213
Şekil 3.18. Pedro Meyer, <i>Meksikalı Göçmen İşçiler (Mexican Migrant Workers)</i> , 1986/90	214
Şekil 3.19. Pedro Meyer, <i>Meksika Serenadı (Mexican Serenade)</i> , Yuma, Arizona 1985/92	215
Şekil 3.20. Simon Norfolk, <i>Bağdat'ın Kuzey Kapısı</i> , 2003	224
Şekil 3.21. John Burke ve Simon Norfolk, <i>Burke+Norfolk: Afganistan'daki Savaşın</i> <i>Fotoğraflar</i> adlı seriden	227
Şekil 3.22. Simon Norfolk, <i>Bosna: Kanama</i> adlı seriden	228
Şekil 3.23. Simon Norfolk, <i>Bosna: Kanama</i> adlı seriden	229
Şekil 3.24. Simon Norfolk, <i>Afganistan: Kronotopya</i> adlı seriden	233
Şekil 3.25. Max Pinckers, <i>Lotus</i> adlı seriden, 2011	241
Şekil 3.26. Max Pinckers, <i>Lotus</i> adlı seriden, 2011	243
Şekil 3.27. Max Pinckers, <i>Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty</i> adlı seriden, 2014	246
Şekil 3.28. Max Pinckers, <i>Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty</i> adlı seriden, 2014	246
Şekil 3.29. Max Pinckers, <i>Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty</i> adlı seriden, 2014	246
Şekil 3.30. Max Pinckers, <i>Dördüncü Duvar (The Fourth Wall)</i> adlı seriden, 2014	248
Şekil 3.31. Max Pinckers, <i>Dördüncü Duvar (The Fourth Wall)</i> adlı seriden, 2014	248

Şekil 3.32. Lee Friedlander, <i>Maria</i> , Minneapolis, Minnesota 1966	254
Şekil 3.33. Nan Goldin, <i>Dövuıldükten Bir Ay Sonra Nan</i> , 1984	256
Şekil 3.34. Sally Mann, <i>Immediate Family</i> adlı seriden	257
Şekil 3.35. Sally Mann, <i>Immediate Family</i> adlı seriden	257
Şekil 3.36. Alain Laboile, <i>Alile (La Famille)</i> adlı seriden	258
Şekil 3.37. Alain Laboile, <i>Alile (La Famille)</i> adlı seriden	258
Şekil 3.38. Julie Blackmon, <i>Trampoline</i>	259
Şekil 3.39. <i>Naptime, Mind Games</i> adlı seriden.....	259
Şekil 3.40. Jan Steen, <i>Mutlu Aile (Merry Family)</i> , 1668	260
Şekil 3.41. Julie Blackmon, <i>Olive & Market Street</i> , 2012.....	263
Şekil 3.42. Julie Blackmon, <i>Yeni Koltuk (New Chair)</i> , 2009	264
Şekil 3.43. Julie Blackmon, <i>Şimdinin Gücü (The Power of Now)</i> , 2008	265
Şekil 3.44. Julie Blackmon, <i>Kraliçe (Queen)</i> , 2010	267
Şekil 3.44. Diego Velazquez, <i>Nedimeler (Las Meninas)</i> , 1656	268

ÖNSÖZ

Selanik Fotoğraf Müzesi Küratörü Hercules Papaioannou'nun 2006 yılında açılan *Post Doc Yaklaşımı* adlı fotoğraf sergisinin kataloğu için kaleme aldığı *Fotoğrafsız* dergisinin 2010 yılı ikinci sayısında da aynı adla yayınlanan makalesi bu araştırmaya esin kaynağı olmuştur. Bu yeni belgesel yaklaşımının hangi gerekçelerle kendisini var ettiğini, önceli olan geleneksel belgeselden hangi yönlerden ayrıldığını ve bu yeni yaklaşım çerçevesinde uygulanan temsil stratejilerinin neler olduğunu tam olarak anlamlandırabilmenin beş sayfaya sığmayacak kadar kapsamlı olabileceği düşüncesi de araştırma için temel çıkış noktası olmuştur. Post belgesel teriminin kullanımı 1980'lere kadar uzansa da gerek fotoğraf tarihçileri gerekse fotoğrafçılar arasında bu terim hakkında tam anlamıyla bir farkındalık olmaması ise araştırma için temel motivasyon kaynağı olmuştur.

Çalışmama bilgi ve tecrübeleriyle değerli katkılarda bulunan hocalarım Dr. Öğr. Üyesi İrfan Hıdıroğlu, Doç. Dr. Adem Yılmaz, Doç. Dr. Besim Yıldırım ve Dr. Öğr. Üyesi Handan Tunç'a, İngilizce çevirilere katkılarından dolayı Koray Büyüktuncer'e, görüşme talebimi yanıtsız bırakmayak araştırmanın zenginleşmesine olanak sağlayan Simon Norfolk, Max Pinckers ve Alain Leboile'ye ve eğitim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen aileme teşekkürlerimi arz ederim.

Erzurum - 2018**Nadir BUÇAN**

GİRİŞ

1839'da icadının kamuoyuna resmi olarak duyurulmasıyla doğuşuna tanıklık edilen fotoğraf, modernite içerisinde büyüyüp gelişir. İcadını izleyen ilk yıllarda, insanoğlunun gerçeğe en yakın görüntü üretme çabalarının bir zirvesi olarak büyük bir coşkuyla karşılanan fotoğraf, resmin öznelliğini aşan nesnel bir temsil olarak görülür. Çünkü doğanın temsilinde ressamın fırçası artık aradan çekilmiş, görüntü doğanın kalemi sayesinde kendiliğinden oluşmuştur. Sosyoloji ile de akran olan fotoğraf, modernitenin evrensel gerçeklere ulaşma çabalarında nesnel ve pozitivist bilgi kaynakları olarak da görülür.

Yaşam kalitesinin aklın, bilimin ve teknolojinin öncülüğünde sınırsız bir şekilde geliştirilebileceği yönündeki modernite politikaları ise Aydınlanma düşüncesine dayanır. Aydınlanma, Fransız Devrimi'ne giden yolu hazırlar ve böylece moderniteye kaynaklık eder.

Aydınlanma düşüncesine temel şeklini veren Descartes, Newton, Kant, Rousseau ve Condorcet gibi entelektüellerin çalışmalarında görülen anahtar kavram "akıl"dır. Aydınlanma filozoflarınca hayata geçirilen paradigma değişiminin bir simgesi olarak değerlendirebileceğimiz "akıl" kavramı, aynı zamanda ilerleme, eşitlik, özgürlük, sekülerizm, bilim ve teknoloji gibi kavramlara da kaynaklık etmektedir. Bu kavramların hayat bulması öncelikle Tanrı iradesinin yerine insan iradesinin konmasıyla yani aklın özgürleşmesiyle mümkün görülmektedir. Kant, Aydınlanma'yı tanımlarken onun parolasının "Kendi aklını kullanma cesaretini göster!" anlamına gelen "Sapare aude!" olduğunu belirtmektedir.¹

Erken modernite, entelektüel açıdan bilimin dünyayı daha iyi bir yer haline getirebileceğine ve aklın rehberliğinde temelini evrensel gerçeklerin oluşturduğu bir kurum kurulabileceğine inanmıştır. Modernitenin siyasi liderleri de aklın ve bilimin evrensel hakikatleri ortaya çıkarmasına paralel olarak adil ve eşit bir toplumsal düzeni de ortaya çıkaracağını düşünmüş ve akli toplumsal değişim ve ilerlemede bir kaldıraç olarak yüceltmıştır. Bu düşünce, aynı zamanda Amerikan ve Fransız demokratik devrimlerine de kaynaklık etmiş ve modernite Bağımsızlık Bildirgesi, Fransız Devrimi,

¹ Immanuel Kant, "Aydınlanma Nedir?", (Çev.: Atilla Yayla), *Liberal Düşünce*, 10 (38-39), (Bahar-Yaz 2005), s. 225.

I. ve II. Dünya Savaşları üzerinden günümüze ulaşmıştır. Demokrasi, kapitalist üretim ve tüketim, sanayileşme, bilim ve kentleşme modernitenin temel hareket ve olayları iken; özgürlük ve bireysellik ayırıcı niteliği olmuştur.² Madan Sarup, modernleşmenin "genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel keşifler ile teknolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus devletin ve kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin çeşitliliğinin bir birliği"³ olduğunu belirtmiştir.

Avrupa'da yaşanan modernleşme ve ona kaynaklık eden Aydınlanma düşüncesi, postmodernizmin hem en önemli eleştirel uğrağı hem de temel hareket noktasıdır. Fransız postmodernist Jean-François Lyotard, postmodernizmin Aydınlanma ile başlayan ve artık miadını dolduran modern dönemin algısına dayandığını; modern dönemin bilgide, sanatlarda, teknolojiye ve insan özgürlüğünde ilerleme fikrine bağlı olduğunu ve tüm bunların yoksulluktan, despotizmden ve cehaletten arınmış özgür bir toplumu da beraberinde getireceğine inanıldığını belirtir. Postmodernist toplum eleştirmenleri, modernistlerin adil ve eşit bir toplumsal düzen yaratmada başarısız olduğunu savunurlar. Monarşinin baskısı altında köylülerin ezilmesi, sanayileşme ve ilerleme uğruna işçilerin sömürülmesi, kadınların kamusal alandan dışlanması, ekonomik ve dini gerekçelerle emperyalist ülkelerin diğer ülkeleri sömürgeleştirilmesi ve yerli halkların şiddete maruz kalarak yok edilmesi gibi olgular postmodernist toplum eleştirmenlerinin modernistlere yönelik eleştirilerinin temel gerekçesidir.⁴

Aydınlanma ve onun rehberlik ettiği modernite aklın özgürleşmesi için yola çıkmış, fakat toplum eleştirmenlerinin de ifade etmeye çalıştığı gibi akıl dışı bir konuma ulaşmıştır. Evrensel gerçeklere ulaştırarak toplumu özgürleştireceği ve dünyayı yaşanılır bir yer haline getireceği düşünülen akıl ve bilim, doğayı sömürmenin ve dünyayı daha kaotik bir yer haline getirmenin kaynağına dönüşmüştür.

Postmodernizm, Batı'nın ikili karşıtlıklar (doğa/kültür, batı/doğu, kadın/erkek, siyah/beyaz...) üzerinden gerçekleştirdiği akıl yürütme ve anlamlandırma biçimini baskıcı bulur ve bu akıl yürütme ve anlamlandırma biçimini yapıbozuma uğratar.

² Terry Barrett, *Fotoğrafi Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş*, (t.y.), (Çev.: Yeşim Harcanoğlu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, 222-223.

³ Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, (1993), (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004, s. 187.

⁴ Barrett, s. 223.

Modernitenin bilimsel akla, toplumsal gelişme ve ilerlemeye duyduğu sonsuz güvene kuşkuyla yaklaşarak, bunun dünyayı daha iyi bir yer yapıp yapamayacağını sorgular ve göstergelere verdiği yeni tanım nedeniyle evrensel hakikatlere ulaşamayacağını savunur.

Tarihsel süreçte modernite politikalarının bir ayağını da belgesel fotoğraf pratiği oluşturur. Toplumsal değişim ve ilerlemede bir katalizör olarak görülen belgesel fotoğrafçılık pozitivist bilgi kaynakları olarak modernite içerisinde de işe koşulur. Bu pratik, fotoğrafların dünyaya açılan pencereler olduğu kabulünden yola çıkarak, dünyayı anlamak ve onu daha iyi bir yer haline getirmek idealiyle tarihteki yerini alır. Belgesel fotoğraf pratiği, hayata ve insana dair belli bir tema etrafında şekillenmiş uzun soluklu fotoğrafik projeler olarak tanımlanır ve savaşlar, göçler, işçiler, açlık, insan hakları ihlalleri, politik şiddet, çevresel ve insani felaketler bu fotoğrafik uygulamanın konularını oluşturur. Fotoğrafın icadının 1839'da kamuoyuna duyurulmasından kısa bir süre sonra hayata tanıklığı başlamış olan bu fotoğrafik uygulamanın toplumsal değişim, gelişme ve ilerlemedeki kullanımının ilk örneğine XIX. yüzyılın sonunda rastlanır. ABD'de 1890-1920 yılları arasını kapsayan ve İlerleme Dönemi (Progressive Era) olarak adlandırılan zaman dilimi, Amerikan hayatının hemen hemen her aşamasında devrim ve reformla kendini göstermiş ve ilerlemeci bir nitelik taşımıştır. Belgesel fotoğrafın sosyal reformla özdeşleşmiş bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğraf ise sosyal sorunlarla mücadele etmenin başka bir ayağını oluşturmuştur. Kameranın toplumsal değişim yönünde işlevsel bir aygıt olarak kullanılabileceğini kanıtlayan ilk fotoğrafçı Jacob Riis'tir. Reformcu kişiliği ile tanınan Riis, İlerleme Dönemi olarak adlandırılan zaman diliminde New York'un göçmen mahallesi Mulberry'nin sağlıksız barınma koşullarını belgeleyerek, 1890 yılında *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor (How the Other How Lives)* adlı kitabını yayınlamış ve kamerayı sosyal değişim yönünde kullanmıştı. Bu dönemde, toplumsal belgeci fotoğrafın göçmenler dışındaki ilgi alanlarından biri de çocuk işçilerdi. Riis'ten kısa bir süre sonra, fabrikalarda ve madenlerde ucuz iş gücü olarak çalıştırılan çocuk işçiler üzerine fotoğrafik projeler üreten sosyolog Lewis Hine, reformist bir örgüt olan Ulusal Çocuk Emeği Komitesi'nin bir parçası olarak sosyolojik araştırmalarında fotoğrafın inandırma ve ikna etme gücünden yararlanıyordu. Sosyal reformun bir enstrümanı olan bu fotoğrafik kayıtlar, dönemin sosyo-ekonomik koşullarının ortaya çıkardığı çalışmalardı.

Riis ve Hine, İlerleme Dönemi reformizminin fotoğrafik temsilcileri olarak toplumsal belgeci fotoğrafın kurumsallaşarak bir gelenek haline gelmesini sağlamışlardır. Toplumsal gelişme ve ilerlemede etkin bir araç olarak işe koşulabileceğini göstermiş ve kendilerinden sonraki kuşağın fotoğrafik uygulamalarına da referans olmuşlardır. Artık toplumsal belgeci fotoğraf, Amerikan siyasi otoritesinin de ilgi alanındaydı. Nitekim 1930'ların Yeni Düzen (New Deal) politikalarının bir ayağını da fotoğrafik uygulamalar oluşturmuştu. Daha önce göçmenlerin ve çocuk işçilerin içinde bulunduğu durumunun araştırılmasında işe koşulan fotoğraf pratiği, Büyük Bunalım'ın yıkıcı etkisini üzerinde en çok hisseden tarım kesiminin durumuna da görünürlük kazandırabilirdi. Yeni Düzen döneminde gerçekleştirilen fotoğrafik çalışmalar, Riis ve Hine'in başlattığı toplumsal belgeci fotoğraf pratiğinin çok daha geniş kapsamlı uygulanmasıydı. Bu çalışmalar, bu kez Riis ve Hine gibi tekil fotoğrafçılar tarafından değil, siyasi otoritenin görevlendirdiği bir dizi fotoğrafçı tarafından hayata geçirilmişti. Tıpkı İlerleme Dönemi'nde olduğu gibi Yeni Düzen'de de toplumun alt sosyal sınıflarının çeşitli projelerle reforme edilmesinde ve sosyo-ekonomik ilerlemede fotoğraf pratiğinden de yararlanılmıştı. Böylece, yaşam kalitesinin bilim ve teknoloji kullanımıyla geliştirilebileceği yönündeki modernite politikalarının bir parçasını sınırlı da olsa fotoğraf pratiği oluşturmuştu.

Bu bağlamda, toplumsal değişim ve ilerlemede bir silah olarak işe koşulan belgesel fotoğraf pratiğinin, postmodernizmin eleştirel uğraklarından biri olması ve hatta bu fotoğraf pratiğine alternatif olarak "post" ön ekini alan yeni bir belgesel yaklaşım öne sürmesi kaçınılmazdır. Postmodernizm, modernizmin yapmaya çalıştığı fakat yapamadığı şeyler üzerinden kendisini var eder ve kendisini onun bir alternatifi olarak konumlandırır. Kuşkusuz, modernizm var olmadan postmodernizm var olamazdı. Postmodernizm, modernizmin yapamadıklarını gerçekleştirmeye çalışmış ve modernizmin çelişkilerini çözümleyerek epistemolojik açıdan yarattığı boşlukları doldurma amacında olmuştur. Benzer şekilde geleneksel modernist belgesel var olmasaydı post belgesel de var olamazdı. Bu görüşten hareketle bu tez çalışmasının temel varsayımı, post belgesel fotoğraf yaklaşımının geleneksel modernist belgeselin yapamadığını yapmaya çalıştığı ve öncelinin ontolojik ve epistemolojik açıdan yaşadığı bir krizin sonucu olduğudur. Post belgeselin, öncelinin ontolojik ve epistemolojik açıdan karşılaştığı açmazların yarattığı yeni bir belgesel yaklaşım olduğu varsayımından

hareketle; geleneksel belgeseldeki bu boşluk ve handikapların ne olduğu, bunun estetik açıdan post belgesele yansımalarının nasıl olduğu keşfedilmesi gereken önemli bir sorunsaldır. Geleneksel belgesel fotoğrafçılığın yetersizliklerinin, yapmak isteyip de yapamadıklarının keşfedilmesi, post belgeselin de öncelinin yapamadıklarını nasıl yaptığının anlaşılması gerekmektedir. Belgesel fotoğrafın zaman, mekân ve olay kavramlarıyla iç içe geçmiş bir pratik olduğu düşünüldüğünde post belgeselde bu kavramlarda yaşanan niteliksel dönüşümün ne olduğu, zaman, mekân ve olay algısının ne yönde değiştiği, bu yeni pratiğin biçimsel ve estetik niteliklerinin ve bunun gerekçelerinin ne olduğunun araştırılması ve keşfedilmesi gerekmektedir.

İlgili incelemeler aşamasında bu sorun hakkında herhangi bir araştırma yapılmadığı anlaşılmış ve bu gerekçe bu tez çalışmasının temel çıkış noktalarından biri olmuştur. Özellikle Türkçe yazında araştırma, tez ve makaleler tarandığında geleneksel belgesele dair pek çok çalışmaya rastlansa da onun bir alternatifi olduğunu varsaydığımız post belgesele dair herhangi bir araştırmanın yapılmadığı ve hatta bu terime fotoğrafçıların dahi aşina olmadıkları sonucuna varılmıştır. Benzer bir duruma dış ülkelerde görüşülen fotoğrafçılar arasında da rastlanmıştır. Post belgesel terimine yabancı dildeki yayınlarda nadir olarak rastlansa da fotoğraf literatüründe bu terim henüz tam anlamıyla yerini almamıştır. Geleneksel belgesel fotoğrafın hayata tanıklığı 1840'lı yıllarda başlasa da terimin tam olarak literatürde yerini alışı 1930'ları bulur. Benzer şekilde post belgesel teriminin fotoğraf literatüründe tam olarak yerini alabilmesinin uzun yıllar sürebileceği öngörülebilir. Yakın zamanda yayınlanmış fotoğraf tarihi kitaplarında dahi bu terime henüz yer verilmemiştir. Örneğin, bu tez çalışmasının örnek olarak incelediği Simon Norfolk, bir belgesel savaş fotoğrafçısı olarak nitelense de bunun Norfolk'un fotoğrafçılığını tanımlamada yetersiz bir bakış açısı olduğu sonucuna varılmıştır. Onun savaş fotoğrafçılığının modernist savaş fotoğrafçılığından ayrıldığı ve bu türü postmodernist bir anlayışla gerçekleştirdiği konusunda tam bir farkındalık yoktur. Bu açıdan bu tez çalışmasının önemi, post belgesel fotoğraf terimine dair farkındalık yaratmaya çalışması ve bu pratik hakkındaki araştırma ve bilgi eksikliğini gidermeye yönelik olmasıdır.

Postmodern sanatın kendine mal etme ya da diğer adıyla temellük stratejisinin temel gerekçesi, pek çok araştırmaya konu olduğu gibi yazınsal ya da sanatsal üretim sürecinin özgün bir edim olmadığı yönündeki argümanlardır. Orijinallik, özgünlük,

yaratıcı deha gibi modernist kavramların yadsındığının bir işareti olarak görülebilecek olan kendine mal etme stratejisi, görüntülere yeterince doymuş bir dünyada hâlihazırda var olan, başkalarınca üretilmiş imgeleri kullanmakla yetinmek isteyen yeni nesil fotoğraf sanatçılarının estetik refleksine göndermede bulunan bir terim olarak karşımıza çıkar. Yani kendine mal etme stratejisi sanatsal üretimde özgünlüğün olmadığı varsayımından temellenmektedir. Fakat bir diğer postmodern temsil türü olan post belgesel fotoğraf yaklaşımının çıkış noktasının geleneksel belgeseldeki bir yetersizlikten ya da yokluktan kaynaklandığı varsayıldığında, bu yokluğun ya da yetersizliğin ne olduğunun yanıtı belirsizdir. Boşlukta durmaktadır. Bu bağlamda, bu tez çalışmasının temel amacı post belgeselin hangi politik, etik, ontolojik ve epistemolojik gerekçelerle kendisini var ettiğini, bu gerekçelerin estetik açıdan bu yeni fotoğrafi yaklaşımı nasıl şekillendirdiğini keşfetmek ve anlamaktır. Bu çerçevede araştırma soruları şu şekilde belirlenmiştir: Geleneksel belgesel fotoğrafa politik, etik, ontolojik ve epistemolojik açıdan getirilen postmodernist eleştiriler nelerdir? Bu eleştiri ve tartışmaların hazırlayıcısı konumunda olan görüş ve yaklaşımlar nelerdir? Bu eleştiri ve tartışmaların post belgesel fotoğrafa olan etkileri nelerdir? Geleneksel belgesel fotoğrafın zaman, mekân ve olay algısı nedir ve bu algı onun hangi bilgi teorisine karşılık gelmesine yol açmaktadır? Post belgesel fotoğrafta zaman, mekân ve olay algısı nasıl ya da ne yönde değişmiştir? Post belgesel fotoğrafın uyguladığı görsel dil ve stratejiler ve bunların gerekçeleri nelerdir?

Araştırmanın kapsam ve sınırlılıkları ise geleneksel belgesel fotoğraf yaklaşımı ile onun bir alternatifi olarak ortaya çıktığını varsaydığımız post belgesel fotoğraf yaklaşımıdır. Bu tez çalışması, post belgesel fotoğraf yaklaşımının varlığını anlamlandırma çabası olduğu için, çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan hermeneutik (yorumbilgisi) yöntem kullanılmıştır. Örnek olarak da Martha Rosler, Pedro Meyer, Simon Norfolk, Max Pinckers ve Julie Blackmon gibi sanatçıların çalışmaları alınmış ve her sanatçının bir çalışması hermeneutik yöntemle analiz edilmiştir. Çalışmada, yukarıda açılan sorulara yanıt aramak ve gerekli verileri toplamak amacıyla sözlü ve yazılı metinlerden ve görüşmelerden yararlanılmıştır.⁵

⁵ Örnek olarak incelenen sanatçılardan sadece Simon Norfolk ve Max Pinckers ile görüşme gerçekleştirilebilmiştir. Diğer sanatçılardan da görüşme talebinde bulunulmuş, fakat herhangi bir yanıt alınamamıştır.

Allan Sekula, Fred Lonidier ve Martha Rosler gibi isimlerden oluşan ve 1970'li yıllarda doğuşuna tanık olduğumuz "yeni belgesel hareketi"nin örnek olarak incelenmesinin nedeni, post belgesel yaklaşımının ilk örneklerinden biri olmaları ve geleneksel belgeseli yoğun bir eleştiriye tâbi tutarak yol haritalarını belirlemeleridir. Meksikalı sanatçı Pedro Meyer'ın önemi, kişisel bilgisayarların kullanıma sunulmasıyla birlikte post belgesel yaklaşımını sayısal ortamda gerçekleştiren ilk sanatçılardan biri olmasıdır. Belgeselin alt türlerinden biri olan savaş fotoğrafçılığı da günümüzde büyük bir değişim geçirmektedir. Simon Norfolk'un bu türü değiştirme idealiyle yola çıkması, bu sanatçının örnek olarak incelenmesini gerekli kılmıştır. Belgesel fotoğrafın konularından birinin de çeşitli altkültürler ve sosyal gruplar olduğu düşünüldüğünde, Belçikalı sanatçı Max Pinckers bu konulara olan ayrıksı yaklaşımıyla dikkati çekmekte ve bu konuları geleneksel yaklaşımdan çok daha farklı bir üslupla ele almaktadır. Belgesel fotoğrafın bir alt türü olan kişisel anlatılar, aile ve akrabalık gibi mikro gerçekliklere temas eden bir belgesel yaklaşımdır. Kendi ailesinin günlük yaşamını belgeleyen Julie Blackmon, kişisel anlatılarını Nan Goldin ve Sally Man gibi modernist kişisel belgeselcilerden farklı bir üslupla gerçekleştirmektedir. Bu sanatçıların örnek olarak alınmasının bir diğer gerekçesi de tıpkı bir teorisyen gibi hareket ederek kendi fotoğrafik yaklaşımlarının altını etik, politik, ontolojik ve epistemolojik argümanlarla doldurmalarıdır.

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde Derrida, Foucault, Baudrillard, Lacan, Kristeva ve Barthes gibi düşünürlerin görüşlerinden hareketle postmodernizmin kuramsal temelleri açıklanmakta ve sanatta postmodernizm konusuna değinilmektedir. Bu bağlamda, postmodern fotoğraf sanatının temsil stratejilerinden biri olan kendine mal etme ve sahneleme unsurlarına değinilmekte ve bu stratejileri uygulayan sanatçıların çalışmalarına yer verilmektedir.

Tezin ikinci bölümünü geleneksel belgesel fotoğraf yaklaşımı oluşturmaktadır. Öncelikle bu fotoğrafik yaklaşımın tanımı, ilke ve işlevleri, belgesel fotoğrafçıların gerçeklikle ilişkisi ve çalışma yöntemleri açıklanmaktadır. Belgesel fotoğrafın aynı zamanda bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olması nedeniyle, "doğrudan" fotoğrafın ne olduğuna değinilmekte, belgesel fotoğraf ve haber fotoğrafı sıklıkla karıştırıldığı için de bu pratiğin haber fotoğrafından hangi yönlerden ayrıldığına dikkat çekilmektedir. Ayrıca belgesel fotoğrafın zaman, mekân ve olay algısının ne olduğuna ve hangi bilgi

teorisine karşılık geldiğine de değinilmektedir. Son olarak bu pratiğin tarihsel gelişimi ele alınmaktadır. ABD'de toplumsal değişim amacını taşıyan ilk fotoğrafik uygulamalara yer verilmekle birlikte savaş, politik şiddet ve insan hakları ihlallerinin yaşandığı Vietnam, Orta Amerika ve Japonya gibi ülkelerdeki fotoğrafik çalışmalara da değinilmektedir.

Bu fotoğrafik çalışmaların politik değeri, İtalyan düşünür Antonio Gramsci'nin ideoloji sorununa yönelik olarak geliştirdiği kavramlar bağlamında ele alınmaktadır. Ayrıca kültür ve toplum analizlerinde Gramsci'nin kavramlarından da yararlanan İngiliz Kültürel Çalışmalar Ekolü'nün geliştirdiği kuramsal yaklaşımlar ışığında da bir değerlendirme yapılmaktadır. Özetle bu fotoğrafik uygulama, "organik aydınlar", "hegemonya", "karşı-hegemonya" ve "direniş" gibi kavramlar çerçevesinde de değerlendirilmektedir. Bu açıdan, kültür ürünlerinin değerine yönelik Frankfurt Okulu ile İngiliz Kültürel Çalışmaları arasındaki tartışmaların sınanması açısından da ilginç bir test alanı oluşturmaktadır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise post belgesel fotoğraf yaklaşımı incelenmektedir. Öncelikle geleneksel belgesel fotoğrafa politik, etik, ontolojik ve epistemolojik açıdan yöneltilen postmodernist eleştirilere değinilmektedir. Ayrıca postmodernist eleştirilerin hazırlayıcısı konumunda yer alan Bertold Brecht, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, John Berger, Roland Barthes, Umberto Eco ve Susan Sontag gibi düşünürlerin de eleştirilerine yer verilmektedir. Tüm bu eleştiriler, post belgesel fotoğrafa giden yolun taşlarının döşendiği bir süreci ifade etmektedir. Ancak bu tez çalışması geleneksel belgesel fotoğrafa yönelik eleştirel savları mutlak doğrular olarak görmemekte ve bu savlara yer yer karşı savlarla yanıt vermektedir. Postmodernist eleştirmenlerin ve onların hazırlayıcısı konumunda yer alan düşünürlerin geleneksel belgesel fotoğrafçılığa yönelik eleştirilerini doğru kavrayabilmek için de XIX. yüzyıl estetiğine, diğer bir deyişle erken dönem fotoğraf eleştirisine ve bu dönemin temsil konusundaki kabullerine yer verilmektedir.

Geleneksel belgesel fotoğrafa yönelik eleştirilerin ardından post belgesel fotoğraf yaklaşımı ve bu yaklaşım çerçevesinde görüntüler üreten fotoğrafçılar ele alınmaktadır.

Örnek görüntü çözümlemeleri de yapılarak bu yeni belgesel yaklaşımın karakteristik niteliklerinin neler olduğu sorgulanmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA POSTMODERNİZM

Postmodernizm kavramı 'sonra' anlamındaki İngilizce post ön eki ile 'çağdaş, yeni, ardıl' anlamlarına gelen İngilizce modern kelimesinin birleşmesiyle oluşmuştur. Türkçe karşılığı modernizm sonrası ya da modernizm ötesi olarak düşünülebilir. Avrupa'da yaşanan modernleşme ve ona kaynaklık eden Aydınlanma düşüncesi postmodernizmin hem en önemli eleştirel uğrağı hem de temel hareket noktasıdır. Postmodernizmin moderniteye alternatif olarak tarihteki yerini aldığı bilgisi çok sayıda kaynakta tekrarlanma birlikte bu görüş farklı görüşlerle birlikte yorumlandığında postmodernizmin bir profili oluşturulabilir.

1.1. POSTMODERNİZMİN KURAMSAL TEMELLERİ

Postyapısalcılık, postmodernizmin önceli olan akım olarak 1950'li ve 1960'lı yılların dilbilim problemleriyle ortaya çıktı. Yapısalcılık, dil aracılığıyla nesneler dünyasına ulaşmamızı sağlayan bir yöntem öneriyordu. Göstergebilim olarak adlandırdığımız bu yöntem, Levi-Strauss ve Saussure tarafından dil ve anlam boyutunda geliştirildiğinde aslında çok sayıda kültürel olgunun dil içinde gerçekleştiği, bu dilin de sanatın en önemli araçlarından biri olduğu düşüncesini güçlendirdi. Dilin bilinci belirleme üzerindeki gücü, yabancılaşma ve ideoloji olgularıyla ilişkilendirildi. Neo-Fruedcu olan Jacques Lacan, dili bilinç tarafından yaratılan bir araç olarak gören değerlendirmelerden uzaklaşarak bilincin tamamen dilin etki alanı içinde olduğunu savundu. Lacan'a göre; bilinçaltı bile bir dil gibi düzenlenmiştir. Saussure, dilin önceliğini tartışırken dili kullananın kimliğinin önemsiz olduğunu savunuyordu. Postyapısalcı süreci önemli ölçüde etkileyen Roland Barthes, konuşanın birey değil dil olduğunu savunmuş, Althusser ise bu görüşü destekleyecek biçimde tarihi öznesiz bir süreç olarak kabul etmişti. Böylece postmodernizm; gösterilmeyeni göstermeye ve dilin ötesinde neler olduğu sorusunu açıklamaya çalışırken dil dışındaki dünyadan referanslar bulmaya çalıştı. Zaman zaman bu referans arayışlarında radikal kuşkuyla uğraşılırken, bazı gerçeklikler kaçınılmaz biçimde gözden kaçırıldı. Postmodernizmin önemli düşünürlerinden biri olan Derrida, sözcükler ile dünya arasındaki bağlantıyı bütünüyle yok saydı. Bu görüş bağlamında nesneler dünyası önemsizleştirildi.

Postmodernizmin yükselişini modernizmin tükenişiyle bağlantılandırmak gerekir. Postmodernizm, iletişim ve anlama ilişkin çok sayıda problemi ortaya koyarken bu sorunları estetik sorun olarak değerlendirir. Çünkü temsile, sanata ve edebiyata oldukça ılımlı ve hoşgörülü biçimde yaklaşan modernizm, bir doyum ve anlam bakış açısı sağlanacağı sözünü vermişti. Modernizm, tükeniş dönemlerine gelinceye dek yüksek kültür ahlaki ve ruhsal bilgeliğin kaynağı sayıldı. 1960'lı yılların ardından hızla gelişen tüketim kültürü, sanatta pop-art'ı güçlendirirken modernitenin değerlerinin giderek yıpranmaya başladığı somut biçimde görüldü. Görsel sanatlar, kolayca tüketilen arzu ve eğlencenin nesnelere dönüştü. Bu tükenmişlik, Warhol'un imgeyi mekanik biçimde üreten ve anlam derinliklerinin bütünüyle yitirilmesi kaygısını yaratan ürünlerinde somutlaştı.

Postmodernizm, özellikle ABD'de postyapısalcı felsefenin yaygınlaşmasıyla toplumsal bir durum haline gelmiştir. Bu toplumsal durum, endüstriyel toplum övgülerinin yapıldığı yeni insan anlayışına işaret ediyordu. Bu nedenle postmodernizm salt sanat, bilim ve ekonomi alanlarında bir dönüşüme işaret etmiyor, aynı zamanda bireylerin var olma dayanakları olan yeni kimlik arayışları ve kimlik yapılanmalarına da uygun iklim yaratıyordu.

Postmodernist araştırmacılar zaman zaman sanat tarihine yönelerek sanat tarihinde görülen bazı kesitlerin de yapay yaratım olduklarını savundukları incelemeler yayınladılar (Donald Bartheleme). Dünya giderek daha fazla yapay hale gelirken insan denetiminden o ölçüde bağımsızlaşır. Bu süreçte sanat, yüzyıllardır savunduğu dünyayı anlamaya yardım eden misyonundan vazgeçti ve büyük ölçüde sanatçının imgelem dünyasına yapılan övgüler sonlandı.

Hem yapıbozum hem yükselişte olan fantezi, geleneksel sanatın öne sürdüğü gerçeklik ve anlam savlarını ironik biçimde yeniden yapılandırarak geçmiş karikatürize etti. Örneğin, Lorrie Moore 1990'da yayınladığı *Like Life (Yaşam Gibi)* adlı romanında Amerikan rüyasının ters yüz edilmiş biçimini gösterdi.

David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* adlı kitabında belirttiği gibi:

"Terim olarak 'modern' gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da Habermas'ın *modernite projesi* olarak andığı şey 18. yüzyılda belirecekti. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin 'nesnel bilimi evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme'

konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç, özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Doğa üzerinde bilimsel hâkimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rasgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu."⁶

Vera Zolberg'in vurgusuyla ifade edilirse; postmodernizmi sınırları kesinleşmiş verili bir süreç olarak kabul etmek yerine, keşfedilme sürecini akademik ve entelektüel yaşam bağlamında çözümleyen ve dönemleştiren yeni çalışmalara gereksinim vardır.⁷ Çünkü postmodern tartışmayla gündeme gelen çok sayıda problemin yanında sanatın yeni aldığı biçimi formülleştirmek, kolayca yapılacak bir sıralamayla mümkün değildir.

Yine Harvey'in anlatımına başvurarak postmodern dayanakları bulmaya çalıştığımızda onun şu açıklaması postmodern olguya daha geniş bakmamızı sağlayacaktır:

"Fransız Devrimi'nin sancıları sürerken Condorcet şöyle buyuruyordu: 'İyi bir yasa herkes için iyi olmalıdır; aynen doğru bir önermenin herkes için doğru olduğu gibi.' Bu bakış inanılmaz derecede iyimserdi. Habermas'ın belirttiği gibi, Condorcet gibi yazarlar, 'sanat ve bilimin, yalnızca doğanın denetlenmesi yönünde değil, dünyanın ve insanın benliğinin anlaşılması, ahlaki bakımdan ilerleme, kurumların adil hale gelmesi, hatta insanların mutluluğu yönünde olumlu etkiler yaratacağı türünden abartılı beklentilere' saplanmışlardı."⁸

XX. yüzyıla gelindiğinde, Aydınlanma felsefesinin sunduğu değişmezmiş gibi görülen ütöpik önermeler ilk kez Weber tarafından eleştirilmeye başlandı. Benzer biçimde, Nietzsche'nin modernitenin iktidara yönelik bir iradeden başka bir şey olmadığı yönündeki eleştirisi çok sayıda taraftar buldu. Aydınlanmanın ütöpik önermelerinin arka yüzünde vahşi, kaotik, yabancılaşmış ve umutsuzluklarının gerekçelerini arayan modern insan duruşu açığa çıkmaya başlamıştı. Aynı anda hem yaratıcı hem yıkıcı olan bireyselleşme, "yaratıcı yıkım" imgesinin modernitenin anlamı arasına girmesini sağladı. Nietzsche ile başlayan Aydınlanmacı düşünceye yönelik eleştiriler Marksist yazarlar tarafından da güçlendirildi. Lukacs ve Marcus, Aydınlanmacı ütopyanın yönetici erkin güçlenmesine yaptığı katkıyı ele aldılar:

⁶ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (1990), (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 25.

⁷ Vera L. Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, (1990), (Çev.: Buket Okucu Özbay), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2013, s. 10.

⁸ Harvey, s. 26.

"20. yüzyılın başına gelindiğinde, özellikle Nietzsche'nin müdahalesinin ardından, Aydınlanma aklına insan doğasının sonsuz ve değişmez özünün tanımı açısından ayrıcalıklı bir konum tanımak artık mümkün değildi. Nietzsche'nin, estetiği bilimin, akılcılığın ve politikanın üzerine çıkarma bakımından açtığı yolun devamında, estetik deneyimin keşfi ("iyi ve kötünün ötesinde"), modern hayatın gelip geçiciliği, parçalanmışlığı ve aşıkâr kargaşasının orta yerinde sonsuz ve değişmez olanın ne olduğu konusunda yeni bir mitolojinin yerleşmesi açısından güçlü bir araç haline geldi."⁹

Postmodernizm şüphesiz temel dinamiklerini modernite içinde bulan felsefi bir bakış, düşünce ve yeni bir söyleme işaret eder. Düşünsel alanda kendisinden önceki epistemolojik ve ontolojik yaklaşımlara duyulan kuşkuyu abartılı biçimde ön plana çıkarır. Bu abartılı tutumunu estetik tartışmalarda da sürdürerek modernizmin akılcılığını, gündelik ve sıradan olanın yanında değersizleştirir. Farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanması öylesine güçlendirilir ki en değişmez gibi görülen doğruluk, hakikat, gerçeklik kavramları bile mutlak tanımlarından koparılır. Modernizmin evrenselci tutumu sanat alanında da önemli savlar içeriyordu. Harvey bu savları şöyle özetler:

"Modernist projenin bu yeni kavranışında, sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, şairler, düşünürler ve filozoflar özel bir konuma sahiptiler. 'Sonsuz ve değişmez' olan artık otomatik biçimde varsayılmadığına göre, modern sanatçının insanlığın özünü tanımlama açısından yaratıcı bir rolü vardı. 'Yaratıcıyı yıkma' modernitenin temel bir koşulu olduğuna göre, belki de sanatçının bir birey olarak kahramanca bir rol oynaması gerekiyordu - sonuçlar trajik olsa bile."¹⁰

Mutlak değerler yok sayılırken sanatın orijinal olup olmaması da önemini yitirmiştir. Anti-kökenci tavrıyla postmodern düşünce yaşam ve sanatı birbirinden ayıran modernist tüm ölçütleri ortadan kaldırmak istemiştir. Postmodernizm bir karşı kültür hareketi olarak birbirini tetikleyen ve açımlayan görüşlerle yoğun bir tartışma ortamı yaratmıştır. Bu ortam programlanmış bir ortam değil; bir tür dağılma ve parçalanmanın görüntüsü olarak değerlendirilebilir. Harvey dönüşümü şöyle özetler:

"1960'lı yılların karşı kültür hareketleri ve modernizm karşıtı akımları, hayata gözlerini işte bu bağlamda açtılar. Kurumsallaşmış iktidar, yekpare tekeller, devletler ve başka biçimler (ve bu arada bürokratikleşmiş politik partiler ve işçi sendikaları) tarafından üretilen, bilimsel olarak temellendirilmiş teknik-bürokratik rasyonalitenin baskıcı özelliklerine düşman olan bu karşı-kültürler, kendine özgü bir 'yeni sol' politika zemininde, anti-otoriter davranış kalıpları ... put kırıcı

⁹ Harvey, s. 31.

¹⁰ Harvey, s. 31.

alışkanlıklar ve günlük yaşamın eleştirisi aracılığıyla bireyselleştirilmiş kendini gerçekleştirme alanları üzerinde duruyorlardı."¹¹

Charles Jencks modernizmin artık sonuna gelindiğinin ve postmoderniteye geçişin başladığının sembolik tarihini, "Le Corbusier'nin 'modern yaşam makinası'nın ödül kazanmış bir versiyonu olan, St. Louis'deki Pruitt-Igoe toplu konut bloklarının, içinde yaşayan düşük gelirli insanlar için oturulamaz bir çevre olduğu gerekçesiyle dinamitle havaya uçurulduğu 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32 olarak verir."¹²

Foucault'nun fikirleri, özellikle erken dönem yayınlarında postmodernist yaklaşımı açısından postmodernizmi anlayabilmek için verimli bir kaynak olmuştur. Foucault, 1972'de *Power/Knowledge* adlı kitabında modern dönemi iktidar bağlamında incelemiş ve iktidarın giderek yükselen yapısını modernizmin sağladığı uygun iklimle açıklamıştır. Foucault'a göre; toplumsal kontrolün sürdürülmesine yönelik bilgi sistemlerini modernist kurumlar üretmiştir. Cezaevi, tımarhane, üniversite ve okul gibi iktidar örgütlenmeleri herhangi bir sistematik sınıf hâkimiyeti stratejisinden bağımsız mekânlardır. Foucault'a göre, indirgenemez olan tek şey insan bedenidir. Her türlü bastırma eylemi söz konusu mekânlarda gerçekleşir. Foucault'nun ifade ettiği gibi; "hiçbir iktidar ilişkisi direnişsiz olmaz." Ancak "filozof, aynı zamanda, hiçbir ütopyik düzenlemenin, iktidar-bilgi ilişkisinden baskıcı olmayan biçimde kaçınma umudunu taşımadığı konusunda ısrarlıdır." Foucault'nun eşcinsel ve mâhkumlar arasında yaptığı çalışmalar örgütlü bastırmanın kurumlarına karşı, yerleşmiş bir direnişin geliştirilmesine yönelikti. Foucault, kapitalizme meydan okumanın tek yolunun çoğul karşı direnişten geçtiğine inanıyordu.¹³

Lyotard'a postmodernizmin temsilcilerinden birisi olarak bakılması, modernizme yönelik çarpıcı eleştirileri kapsayan çalışmalarıyla gerçekleştirilmiştir. Lyotard, postmodern bilginin durumuna ışık tutulması amacıyla Wittgenstein'in uzun bir mecazî anlatımına başvurmuştur. Wittgenstein'in söylemi şöyledir: "Dilimiz antik bir kent gibi görülebilir: Küçük sokaklardan ve meydanlardan, eski ve yeni evlerden, farklı dönemlerde eklentiler yapılmış evlerden oluşan bir labirent. Bu labirent, düz çizgiler halinde düzenli sokaklarda ayrılan ve bir örnek evlere sahip olan bir sürü yeni mahalle

¹¹ Harvey, s. 53.

¹² Harvey, s. 54.

¹³ Harvey, s. 61-62

tarafından kuşatılmıştır."¹⁴ Lyotard, bilginin temel üretim gücü olduğu fikri kabul edildiği sürece iktidarın bütün alanlarının dil yoluyla etkili olacağını savunur. Lyotard, Foucault ile benzer bir tutum içinde toplumların farklı baskı biçimlerine farklı direniş biçimleri geliştirmesi gerektiğini savunur. Postmodernizmin çoğulcu tavrı açısından bu tutum kaçınılmazdır.

Lyotard, 1984 yılında savlarını yeni iletişim teknolojileri bağlamında tartışır ve dönemi ileri kapitalist ülkelerde iletişim dillerinde gerçekleştirdiği politik geçişle açıklar. Dolayısıyla, 1984 savlarında modernizmin değişiminin, iletişimin değişimiyle bağlantılandırıldığını görürüz. Bu bağ Derrida'da da görülecektir. Lyotard, postmodernistlerin ısrarla belirttiği gibi, dünyanın bütünsel bir gösterimini beklemek ya da dünyayı aralıksız biçimde yer değiştiren parçalar olarak değil de bağlantılarla ve farklılaşmalarla dolu bir bütünsellik olarak resmetmek ister. Ancak bu düşünce birçok postmodern eleştirmen tarafından eleştirilmiş, bu savın da ileri modernizmden farklı olmadığı çözümlemeleri yapılmıştır.

Mekân ve zamanlarımızın kaynaklandığı maddi pratiklerimiz, bireysel ve kolektif deneyimler kadar yelpazesi geniş ve çeşitlidir. Bireyler mekân içinde hareket yoluyla zamana yayılan projeleri uygulayan amaç sahibi özneler olarak ele alınır. Bireyin her edimi zaman-mekân içinde bir yaşam pratiğidir. Zaman ve mekân bireyin biyografisini ampirik verilerle oluşturur. Ancak böyle bir yorum bütünüyle tartışmasız bir yorum değildir. Bu yorumun karşısı Foucault, Bourdieu ve Bachelard gibi yazarlar tarafından ileri sürülmüştür. Zaman ve mekân onlar tarafından sosyo-psikolojik ve fenomenolojik yaklaşımlarla yorumlanmıştır. Örneğin Foucault'a göre; beden, mekân içinde vardır ya da otoriteye boyun eğmek ya da başka alanları baskıcı olan bir dünyada özgür direniş mekânını yaratmak zorundadır. Foucault için mekân, bir iktidarın alanını ifade eden mecazdır. Foucault'nun toplumsal denetim mekânlarında hapsedilme konusunda yaptığı vurgu, modern toplumsal hayatın örgütlenme tarzı açısından mecazi anlamdan farklı olarak kelimenin günlük anlamında da oldukça açıklayıcıdır. Örneğin, yoksullaşmış kitlelerin iç kentlerde kısıtlanmış olarak yaşaması kent coğrafyacılarının dikkatini çeken bir konudur.

¹⁴ Harvey, s. 62.

Mekân ve zamanın sembolik düzlemlerinin bir çerçeve olarak toplumda kim ya da ne olduğumuzu belirlemesi, Bourdieu tarafından da ifade edilmiştir. Bourdieu'ya göre; "Zamansal biçimlerin ya da mekânsal yapıların yalnızca grubun dünyayı temsil biçimini değil, kendisini bu temsile göre düzenleyen grubun kendisini de yapılandırır."¹⁵ Bourdieu'ya göre; ortak pratikler ve gösterimler, beden ile mekân ve zamanın yapılanmış organizasyonunu bir diyalektik ilişki ile belirler.

Foucault, yakın çağ filozofu olarak kendisini postmodern savunucusu olan bir araştırmacı gibi görmez. Hatta postmodernizmin kaçınılmaz çöküşü üzerine çok sayıda konferans ve ders vermiştir. Ancak çalışmaları modernizmin ideal normlarını tartışıp, bu normların birer ütopyadan öte anlam taşımadığını kanıtlamaya çalışması ve sunduğu gerekçeler postmodern taraftarlar için bir başvuru kaynağı oluşturmuştur. *Cinselliğin Tarihi*, *Deliliğin Tarihi* ve *Hapishanelerin Tarihi* adlı kapsamlı üç çalışması bir insanlık tarihi arkeolojisi oluşturmuştur. İktidar-toplum ilişkilerinin modernizmin ütopyaları arasında saklandığını, örtük bir iktidar mücadelesinin Rönesanstan günümüze kadar sürdüğünü, söz konusu üç çalışmada kanıtlamaya çalışmıştır. Foucault'nun bir diğer önemli çalışması da *Bilginin Arkeolojisi*'dir. Bu çalışması resim sanatını merkeze alan ama genel anlamda sanatı tartışan Avangardizm üzerine savlar geliştirilen bir çalışma olmuştur. Foucault'nun Velazquez çözümlemesi sanata bakış açısını özetleyen bir çözümlemedir. Aynı şekilde René Magritte'in "Bu bir pipo değildir" adlı tablosu Foucault tarafından "sözcükleri imgelere, imgeleri de temsil ettikleri nesnelere göre ikinci sıraya koyan resim kurallarına bir meydan okuma"¹⁶ olarak değerlendirilmiştir. "Bu bir pipo değildir" tablosunda sözcük ve imge genelde sözcükleri betimledikleri nesnenin biçiminde yerleştirilen bir şiir gibi tanımlanan bir çeşit kaligram içinde anlaşılmaz olsa da eşit bir konuma yerleştirilmiştir. Foucault, bu resmi değerlendirirken, imgenin resmin uzamını parçaladığı ve böldüğünü savunur.¹⁷

Foucault, Fromanger'in çalışma yöntemini şöyle anlatır: "Siyah-beyaz fotoğraflardan yapılmış projeksiyon filmleri tuvale yansıtılır ve imge akrilikle çizilir. Arada hiçbir çizim ya da hazırlık çalışması yoktur; sanatçı yarı karanlıkta çalışır. Tuval

¹⁵ Harvey, s. 242.

¹⁶ Chris Murray, (Haz.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (Çev.: Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 137.

¹⁷ Murray, s. 137.

üzerindeki görüntü bir 'simulakrum'dur (bir imge ya da canlandırma ya da bir şeyin gerçek olmayan belli belirsiz bir benzeri)." Foucault'a göre, bu çalışma hem günün politikasını yansıtır hem de bakma zorunluluğu yaratır. Bu eylem resmin geleneksel uzamından kopararak ayrılmasını sağlar.¹⁸

Jacques Derrida ise postmodern süreçte çok etkili olan bir düşünürdür. Derrida, bir dilbilimci olmasına karşın yapıbozum savlarıyla sanatın problemleri üzerinde de önemli çalışmalar yapmıştır. Derrida'nın başlattığı yapıbozum teorisi bir dil kuramı olarak ortaya çıkar. Yapısalcı dilbilimci olan Saussure'ün eleştirisine dayalı, dilin sistem işleyişlerini kültürel olgularla çözümleyen bir teori olarak ortaya çıkmıştır. Yapısalcılığın gösterge sistemlerini eleştiren Derrida'nın yaklaşımında, "anlam sürekli bir evrim sürecidir ve gösterge tam anlamı veremez çünkü kendi içinde başka bağlamların 'izi'ni ve böylece (kendileri de sonsuza dek uzayıp giden izler taşıyan) başka anlamları taşır."¹⁹

Saussure'ün dilbilim anlayışında gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden oluşmaktadır. Başka bir ifadeyle Saussure, göstergeyi bir işitim imgesi (gösteren) ile zihinsel tasarım ya da kavramın (gösterilen) birleşimi olarak tanımlamaktadır. Saussure için gösterilen "nesne" değildir; nesnenin zihinde oluşan tasarımıdır. Örneğin, *öküz* sözcüğünün gösterileni, dış dünyadaki hayvanın kendisi değil zihnimizde canlandırdığımız imgesidir. Saussure'e göre, gösteren ve gösterilen ikilisi "bir kâğıdın ön yüzüyle arka yüzü gibi"dir.²⁰ Derrida'nın gösterge anlayışında ise gösteren ve gösterilen ilişkisi durağan bir birlik olarak kavranmaz. Bunun yerine devingen bir gösterge anlayışı geliştirilir ve gösteren ile gösterilen arasında bir tekabüliyet ilişkisi varsayan Saussurecü gösterge anlayışına karşı çıkılır. Bu yaklaşıma göre, işitim imgesi ideal bir kavramı imleyemez. "Diğer deyişle, sözcük ile şey ya da düşünce asla bir ve tek olamaz... Gösteren ile gösterilen aynı sayfanın iki yüzü değildir. Bir gösterge başka bir göstergeye yol açar, gönderir ve böylece bu zincir sayılarla anlatılamayacak bir biçimde sonsuza dek sürer." Böylece, Derrida, gösterge kavramına getirdiği bu yorumla dil aracılığıyla "gerçeğin bilgisi"ne asla ulaşamayacağımızı vurgulamak ister. Onun

¹⁸ Murray, s. 138-139.

¹⁹ Murray, s. 118.

²⁰ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, (1985), (Çev.: Mehmet Rifat ve Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 47, 50, 55.

görüşüne göre, dilin anlatabileceği ya da aktarabileceği mutlak bir anlam yoktur. Gerçek, sorunsuz bir biçimde dilde ortaya çıkamaz. Anlam, tümüyle keşfedilemez. Bu nedenle de, toplumu doğabilimleri yöntemlerini kullanarak anlamaya çalışan pozitivist yöntemler geçersizdir. Bu yöntemin karşısına hermeneutik yöntem konur. Bu yöntemde nesnel olgularla uğraşılmaz. Bu yöntem; insan ve toplum bilgisiyle ilgili nesnellik iddialarını, görsel algılara dayalı pozitivist bilgiyi reddederek, onun yerine "metin okuma"yı koymak ister.²¹

Görüldüğü gibi postmodern söylem, Aydınlanmanın ya da modernitenin bilim ve bilgi anlayışının yani geleneksel epistemolojinin radikal bir eleştirisidir. Aydınlanma düşüncesinde bilim, gerçeğin keşfini sağlayacak bir araç olarak görülmektedir. Gerçeğin keşfi de insanın yoksulluğunu, çaresizliğini azaltacak ve onu yüceltecektir. Hobbes, Locke ve Kant gibi Aydınlanma düşünürlerine göre bilginin konusu ve kaynağı aklın dışındaki evren yani dış dünya, bilginin elde ediliş yöntemi ise gözlem ve deneydir. Dış dünyanın bilgisinin, ancak dış dünyayı gözleyerek yapılabileceğini varsayan yaklaşım ise ampirizm olarak ifade edilmektedir. Bilginin gerçekliği temsil edebilmesi için de, insanın değer yargılarından, istek ve arzularından bağımsız olması gerektiği öne sürülmektedir. Yani insan, bilgi yoluyla gerçekliği kurmakta ve bu gerçeklik dil ile ontolojik bir temele oturmaktadır. Başka bir deyişle, Aydınlanmanın ya da modernitenin bilim anlayışında, bilginin elde ediliş süreci tam olarak nesnel ve tarafsız olmayı gerektirmektedir. İstekleri, arzuları, beğenileri yani kısacası öznelliği olan insan, gerçekliği nesnel olarak kurarken öznelliğini dışlamak durumundadır. Ancak açıkça görüldüğü gibi bu bir paradokstur. Bilginin kaynağını dış dünya, bilgi edinme yöntemini ampirizm olarak niteleyen Kant ve diğer Aydınlanma düşünürleri tarafından temeli atılan bilim ve bilgi anlayışı, daha sonra epistemoloji alanında büyük bir etkinlik kazanan, yoğun eleştirilere karşın bu etkinliğini bir ölçüde hâlâ sürdüren pozitivistliğe de kaynaklık etmiştir.²²

Pozitivizm, bilginin duyusal algılamadan kaynaklandığını öne süren bir felsefi yaklaşımdır. Pozitivizmi hem epistemoloji hem de sosyoloji alanında popüler hale getiren Auguste Comte, ölçülebilir objelerin ya da ilişkilerin bilimin alanı içine girdiğini

²¹ Serpil Sancar, *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2008, s. 163-171.

²² Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2016, s. 197-219.

öne sürmüştür. Pozitivist bilgi anlayışına göre, ölçülemeyen objelerin ya da ilişkilerin bilgisi olmayacaktır. Yine bu bilgi anlayışında, doğru bilgiye ulaşmanın yöntemi ampirizmdir ve bir bilgiye bilimsel yöntem ile ulaşıldıktan sonra o bilginin her zaman "doğruyu" temsil edeceği varsayılır.²³

Postmodernizm ise modernitenin yukarıda açıklanan bilim ve bilgi anlayışını yoğun bir eleştiriye tâbi tutar. Postmodernizm dilin özelliği nedeniyle yani dilin kapalı uçlu bir yapıdan ziyade açık uçlu ve öznel bir süreç olması nedeniyle gerçekliğin ya da dış dünyanın nesnel ve doğru temsiline mümkün olmadığını öne sürer. Dil işaretinin belirlenmesinde keyfilik söz konusu olduğu için ortada dilin bu özelliğinden kaynaklanan bir açmaz vardır. Özne-insan, birtakım işaretler kullanarak nesnel gerçekliğin bir bilimsel doğru olarak temsiline kurmaya çalışmaktadır. Fakat postmodernizm, nesnel gerçekliğin nesnel gerçekliğe sahip olmayan bir süreç (dil) ile temsil edilmesini sorunlu bulur. Derrida, dil çözümlemesine dayanarak bilimsel bilginin yapılabilişliğinin olanaksızlığını gündeme taşımış ve böylece nesnel gerçekliğin olamayacağı postmodern söylemin en temel savlarından biri olmuştur. Çünkü öznel bir süreç olan dil, herhangi bir nesnel gerçekliği yansıtmaya uygun değildir. Dolayısıyla nesnel gerçeklikten söz edilemeyecekse onun bilgisi de kurulamayacaktır. Başka bir deyişle, postmodern söyleme göre, doğru ve nesnel gerçekliği yansıttığı iddiasını taşıyan tüm kuramlar geçersizdir. Postmodern söylem, bu çözümlemeye vurgu yapmakta ve hiç kimsenin nesnel gerçekliği temsil eden bir belirleme yapamayacağını ileri sürmektedir.²⁴ Bu bağlamda, postmodern durumun temel tartışması temsil sorunudur. Postmodern yaklaşımda, modernitenin bilim anlayışının yani geleneksel epistemolojinin geçersiz olduğu savı öne sürülmektedir.

Dilin özelliğinin yarattığı açmazlar nedeniyle gerçeklik temsiline yorumsallığı söz konusu olmaktadır. Bu nedenle, postmodernist düşünürler açısından toplumsalı anlama ve açıklamada geçerli yöntem hermeneutik, yani yorumbilimdir. Bu yöntem, insan ve toplumla ilgili bilgiler için nesnelliği yadsıma ve özneliği esas almaktadır.²⁵

Derrida, dilbilimden yola çıkarak sanatta da bir yapıbozum savı ileri sürer. Dilbilimci olduğu için edebiyatta verdiği örnekler postmodern edebiyatı büyük ölçüde

²³ Şaylan, s. 223-225.

²⁴ Şaylan, s. 251, 255, 271, 294.

²⁵ Şaylan, s. 289, 291, 344.

etkilemiştir. Ona göre, hiçbir metin kendi içinde tamamlanmış sayılmaz ya da zaman geçmesine rağmen sabit bir anlam ifade etmez. Dolayısıyla, zaman geçmesine rağmen anlamı ve yorumu denetim altına alan, yazarın kendisi ve okura sunan eleştirmendir. Bu denetimi kaldırdığınızda her göstergenin zaman bağlantılı olarak dönüşüp değiştiği görülür. Derrida görsel sanatlarla da ilgilenmiş, sanatın doğasına ilişkin bir anlatım yerine bir dizi izlenimi kaleme almıştır. Çünkü Derrida hiçbir zaman herhangi bir şeyin belirli bir anlatımını ya da herhangi bir şeyin anlamını aramamış, bunun yerine boşlukları da dikkate alan izlenimleri önemsemiştir.²⁶ Derrida'ya göre, tek bir sanat yapıtı bütünüyle var olamaz. Var olmak, sadece efsanedir; "resmin gerçeği ve anlamına ilişkin sorular, dilin gerçeği ve anlamına ilişkin sorulara dönüşür ve bu da bizi, eleştirel düşüncelerimizi bildirmemize yarayacak sağlam bir dayanak yaratmaktan alıkoyan sonsuz sayıda soruya geri götürür."²⁷ Derrida, her şeyin üstünde bir geçiş, bütün kapıları açacak, bütün metinleri çözecek ve onu tutan bağları gözetecek bir parolanın bulunamayacağı konusunda izleyiciyi uyarır. Derrida, dikkatini yapıbozumcu bir özellikle görüntüye bakmaya verir. Yapıbozumculuk anlayışı her şeyden önce resmin derinliklerindeki yapısal grameri ayırıp çıkarabileceğimizi ve bunu düzenli bir biçimde çeşitli türlere bölüp resmin içinde bulunduğu özel kültürel bağlamda anlamını ve işlevini açıkça ortaya serebileceğimizi ileri süren yapısalcı anlayışı bir sorun olarak görür. Yapıbozumculuğa göre, hem sanat yapıtının hem de onu kavrayışımızın bütünüyle rastlantısal olduğu konusunda ısrarlıdır. Bireysel kavrayış anı asla yinelenemez, yapıt hiçbir biçimde anlam olarak sabitlenemediği gibi bütünlüklü bir yaşantı içermez.²⁸

Derrida'nın sanat karşısındaki tepkisi, tıpkı yazarın karşısındaki tepki gibi izlenimcidir. Sanatçılar, eleştirmenlerin onların yapıtlarını açıklamak, kısıtlayıcı anlamlar dizisine indirgemek arzusundan çoğu zaman yakınırlar ve kendilerini şöyle savunurlar: "O yalnızca vardır. Hiçbir anlama gelmese de somut olarak vardır." Bu savunma aslında yapıbozumcu bir savunmadır. Yaratıcı sanatçıların birçoğu yapıtlarında iz sürülerek anlama ulaşılmasına karşı çıkarlar. Yapıbozumcu seyirci ile sanat yapıtı arasında tamamlayıcı bir yorum yapılmaz. Sanatçı için bu durum oldukça

²⁶ Murray, s. 119.

²⁷ Murray, s. 119-120.

²⁸ Murray, s. 121.

rahat bir durumdur. Bir eleştirmenin kendi varoluş nedenini ortaya koymasından ne ölçüde etkilenmediği söylene de sanatçıyı etkiler. Derrida, bizleri sanatı kavrayışımız hakkında yeni bir biçimde düşünmeye davet eder.²⁹ Bu yeni düşünme şekli, "hem seyirciyi hem de sanat yapıtını rastlantısallık haline sokacak anın yaratıcı gücüne yönelik olmalıdır."³⁰

Freud'dan sonra en etkili psikanalist olarak çalışmalarını yapmış olan Lacan, döneminin önemli ekollerinden olan yapısalcılıkla ilgilenmiştir. Lacan'ın 1932'de yayınladığı ruh hastası bir kadını konu alan bir çalışmada, yapısalcı görüşlerini öne süren, bu yapısalcı görüşlerde de sıklıkla sanata değinen denemeler yazmıştır. Lacan, yaratıcılığın yüceltilmesinin problemleri ile ilgilendiği için görsel algı ve yaşantıya ilişkin teoriler üretmiştir.³¹

Lacancı terminolojide hayali olan yalnızca kurmaca değildir. Öncelikle bir görüntüyle ilgili olan demektir. Hayali olan durum, insanın bütün varoluşunu yapılandıran üç düzenden biridir. Yalınlaştırılarak söylenirse, "simgesel düzen dile ve kültüre aitken, gerçek olan yalnızca dış gerçekliğe değil ama gerçekliğin söze gelmeye direten öğelerine" işaret etmektedir.³²

Lacan, Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersi* adlı yapıtından yola çıkarak bir dilin terimler bütünü ya da şeyleri gösteren sözcükler kataloğu olmadığını söyler.³³ Bu savıyla bütünüyle yapısalcı bir eğilimde olduğunu kanıtlar. Ancak, çalışmalarını psikanaliz alanında sürdürdükçe yapısalcı teorisyenlerin savlarından zaman zaman kopar. Çünkü Lacan, dili bilinçaltına benzetir. Derrida gibi Lacan da gösterenin gösterilen yanının sınırlandırılmayacağını savunur. Lacan, bir gösterenin her zaman başka bir göstereni gösterdiğini, hiçbir sözcüğün eğretilmeden (bir gösterenin yerine geçen başka bir gösteren) muaf olmadığını vurgular. Gösteren ile gösterilen arasında doğal bir ilişki olduğunu reddeden Lacan, anlamlama zincirinde gösterenden gösterene doğru gerçekleşen sürekli bir kaymadan söz eder.³⁴ Gösterenler zincirinde her zaman bir kayma, akış ve dolaşım söz konusudur. Benzer şekilde, aynen dil gibi yapılanmış olan

²⁹ Murray, s. 122.

³⁰ Murray, s. 122.

³¹ Murray, s. 195-196.

³² Murray, s. 197.

³³ Murray, s. 198.

³⁴ Sarup, s. 23.

bilinçdışı da sürekli bir devinim halinde olan bir yapıdır. Bilinçaltında gösterenler zinciri sürekli bir kayma ve akış içerisinde. Bu nedenle de sabit bir "ben" olanaksızdır, "ben" için sabit bir anlam yaratma çabaları geçersizdir. Yani Lacan, sabit ve değişmeyen özne anlayışına karşı çıkar ve bunun olanaklılığını reddeder.³⁵ Lacan'ın öne çıkardığı özne, değişen ve dönüşen bir öznedir. Birey, yaşamı süresince pek çok anlamlama zinciri oluşturmaktadır.³⁶ Böylece Lacan, bu görüşleriyle sürece vurgu yaparak görüntüde zaman konusunun nasıl ele alınması gerektiğini de etkilemiş olur.

Lacan, yağlıboya resimde, heykelde ve hatta müzikte bile yapılan bütün göndermelerin hayal ile bağı olduğunu savunur. Lacan gerçeküstücülerini dikkatle izlemiş, göz ve bakış arasındaki ayrımı yapabilmek için Merleau-Ponty'nin *Görünen ve Görünmeyen* adlı yapıtından büyük ölçüde yararlanmıştır. Bakış kavramı Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* adlı yapıtından da bir şeyler almıştır. "Bu yapıtta bakılmak, kendisine bakılan nesnenin donup nesneleşmiş halde bulunduğu, Sartre'ın 'başkası için varlık' dediği bir varoluş biçimini nitelendirir."³⁷ Sartre'a göre bakış, 'öteki'nden çıkmaktadır. Lacan benzer bir formülden yararlanarak 'göz'ün öznenin bir özelliği olduğunu belirtir. "Sen bana benim seni gördüğüm yerden hiç bakmıyorsun" tezini öne sürerek Hans Holbein'ın *Elçiler* tablosunu tartışır. "Resimin anamorfik (belirli açıdan bakılınca düzgün görünen) aracı resmin, gözü sürekli kendi bakışına karşılık veren kuru kafanın boş bakışına takılan seyircisini kavramasını ya da teşvik etmesini sağlayan ögesidir." Lacan, resmin bir 'bakış kapısı' olduğunu belirtir.³⁸

Lacan, postmodernistlerin ötesinde kavramsalcı sanatçıları da etkilemiş, imgenin kendisini değil imgeyi izleyenin edimini öncelikli kılmıştır. Böyle bir bakış açısı da gerçeklik, zaman ve mekân kavramlarına yeni yorumlar getirilmesini sağlamıştır.

Julia Kristeva'nın özne sorununa yaklaşımı Lacan'ın yaklaşımıyla benzerlikler gösterir. Kristeva, Lacan'ın görüşlerinden yola çıkarak sabit ve değişmeyen bir özne yaklaşımını reddeder ve öznenin süreçleşen bir akış durumu olduğunu belirtmek ister. "Eğer dil bir süreçse, özne de öyledir. Eğer dil durmadan değişen açık bir dizgeyse, özne de öyledir. Kristeva'nın öznesi, dilin ve temsilin bütün biçimleri gibi hep bir süreç

³⁵ Barış Çoban, "Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kâşifi: Lacan", Nurdoğan Rigel v.d. (Haz.), *Kadife Karanlık*, Su Yayınevi, İstanbul 2005, s. 278-281.

³⁶ Sarup, s. 23.

³⁷ Murray, s. 200.

³⁸ Murray, s. 200.

ve deneme içindedir." Kristeva, dildeki herhangi bir değişikliğin mutlaka öznenin konumunda da bir değişiklik yaratacağını savunur.³⁹

Metinlerarasılık kavramının da temellerini atan Kristeva, her metnin bir alıntılar mozayigi olduğunu, başka bir deyişle her metnin diğer metnin özümsemesi ve dönüştürülmesi sonucu ortaya çıktığını iddia eder ve Barthes'ın "yazarın ölümü"nü ilan eden görüşlerine de esin kaynağı olur. Metinlerarasılık kavramı, gösterenlerin sadece gösterenlere göndermede bulunduğu yönündeki postyapısalcı savdan türer.⁴⁰

Kristeva, başlangıçta Freudcu kavramlardan yararlanan, biyoloji ile kültür arasında ilişkileri inceleyen bir kuramcıdır. Kristeva'a göre temsil tümüyle iki öğeden oluşur: Göstergesel ve simgesel. "Göstergesel öge bedensel itkilerin, ritimler, tonlar, renkler ve hareketler yoluyla temsilden dışarı atılmasıdır. Göstergesel öge, temsili değildir ama yine de insan ruhu açısından anlamı vardır. Anlam gösteren yapıların dengesini sarstığında bile temsil dürtüsü yaratır."⁴¹ Kuramcıya göre, göstergesel itki gücü bir temsil sürecinin işlemlerini sağlar. Temsilin simgesel ögesi her zaman göstergesel ögenin tehdit ettiği dengeyi sağlar. Simgesel denge temsilin sayıklamaya ya da saçmalığa yol açmamasını sağlamak içindir. Bu nedenle simgesel olan temsildir ve dilsel anlam taşır. Farklı temsil biçimleri, göstergesel ve simgesel öğelerin farklı biçimlerini sağlar. "Mantık ve matematik simgesel ögenin baskın bulunduğu temsil örnekleri sayılabilirken, müzik ve dans göstergesel ögenin baskın bulunduğu örneklerdir denebilir."⁴² Kristeva'a göre her türlü temsil göstergesel ile simgeselin sürekli alışverişi ile sağlanır. Temsili üreten şey göstergesel ile simgesel arasındaki gerilimdir. Bu yüzden temsil her zaman dengeyi rastlantı alanında yakalayan bir süreçtir. Kristeva'a göre, görünüşte estetik olmayan ya da çirkin sanatta bile estetik alan açmakla yaratılan anlama duyulan kültürel gereksinime verilen bir karşılıktır. Sanatçı alternatif temelleri yıkmış gibi görünse de seyirciden katılımcı olmasını bekleyerek, yıkılanın anlamını bulmasını ister. Sanat, imgelem yoluyla bireyin kendi kendini keşfedip zenginleştirmesini sağlar. Kristeva'nın çözümlemesine göre estetik yaşantı insan yaşantısı için gereklidir. Ancak bu gereklilik sanatseverlik nedeniyle değil, "Biz

³⁹ Murray, s. 192.

⁴⁰ Stuart Sim, (Ed.), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, (2006), (Çev.: Mukadder Erkan ve Ali Utku), Babil Yayıncılık, Ankara 2006, s. 337.

⁴¹ Murray, s. 189-190.

⁴² Murray, s. 190.

insanların yaşamımıza ve kendi temsilimize anlam vermemizi, yaşantımızda ve kendi temsilimizde anlam üretebilmemizi sağlayan estetik yaşantıdır."⁴³ Kristeva'a göre her sanatsal deneyim, aynı zamanda kimliklerimizin çeşitliliklerini, simgesel ve biyolojik varoluşumuzun göreceliliğini belirler.

Göstergelerin dikey bir dizi, yer değiştirebilen gösterge ile cümlelerin bölümlerinin tüm öyküyü oluşturduğuna inanan Roland Barthes, bir yapısalcı olmakla birlikte, postmodern sanatı etkileyen, ona ilham kaynağı olan fikirler üreten kuramcıdır. 1968'de yayınlanan *Yazarın Ölümü* adlı makalesi yeni bir fotoğraf pratiğinin ortaya çıkmasını sağlar. *Yazarın Ölümü*'nde, "Metin, kültürün binlerce kaynağının sonucu olan bir alıntılar örüntüsüdür... Yazar kendisinden önce olana öykünür ama bu asla özgün bir hareket değildir."⁴⁴ diyen Barthes, bir anlamda özgünlük ve orijinallik gibi kavramların ölüm fermanını imzalar. "Yazarın ölümü" düşüncesi, görüntülere yeterince doymuş bir dünyada yaşadığımızı varsayan, sadece var olan görüntüleri kullanarak kendine mal etmek isteyen bir sanatçı kuşağını da beraberinde getirir.

Barthes'ın 1970'de ne fotoğrafın ne de figüratif resmin geniş anlama sahip olabileceğini, çünkü geniş anlamın altüst ettiği söyleme dayalı ufuklardan yoksun olduğunu söylediği makaleleri, *Camera Lucida* adlı çalışmasında kuramsal bir kimlik kazanmıştır. 1980 yılında gerçekleştirdiği *Camera Lucida*, fotoğrafın iki özelliğini şöyle tanımlamıştır: "Açıkça görünen *studium* (kültürel şifrelere bağlı yanı) ve geniş açıdan görünen *punctum* (beklenmedik bir anda ve özel bir durumda seyirciye çarpıcı gelen yanı)." Ayrıca Barthes, "anekdot halini almış imgelerle geniş anlamların söylemeye dayalı anlatı alanına yerleştirildiği bir özerk sanat" görüşünden söz etmiştir. Barthes, figürlü birçok resmin yani bir hikâye anlatanların böyle bir alanda yer aldığını bu eserinde görmezden gelmiştir.⁴⁵

Edebi gerçeklik hakkında çok sayıda görüş ileri sürülmesine karşın sanat alanında gerçeklik tartışmaları büyük ölçüde gelenek ile yeninin çatışması biçimindedir. Gerçeklik, XX. yüzyılda bütün tarihsel kesitlerden farklı olarak sanatta çekiciliğini yitirmiştir. "Gerçekçilik boğucu, doğru, gerici" olarak görülmüş ve "onun üzerine tartışma yürütmenin bile tek yolu, onunla üslupsal karşıtı olan yerel lehçeyle dalga

⁴³ Murray, s. 193.

⁴⁴ Roland Barthes, "Yazarın Ölümü", (Çev.: Eren Rızvanoğlu), *Heves*, XIV, (Nisan 2007), s. 58.

⁴⁵ Murray, s. 43.

geçmektir." görüşü ileri sürülmüştür.⁴⁶ Bu söylem, yalnızca Moody'nin görüşü olmakla kalmayıp neredeyse yüzyılımızda en sıradan tartışma alanlarında bile yaygın bir görüş olarak yer aldı. Gerçekliğin âdeta modası geçmişti. Gerçeklik arayışları geleneksel bir muhafazakârlık olarak nitelendirilirken, ideolojik olarak da gerçekçilik iddiasında olan hiçbir sistemin insanlık yararına gelişmediği görüşü, umutsuzlukların bir tür sloganı haline geldi. Barthes'a göre, gerçekçilik geleneksel kurallar sistemiydi ve öyle çok karşımıza çıkan bir gramerdi ki burjuva hikâye anlatıcılığını nasıl inşa ettiğini fark etmeyi olanaksızlaştırıyordu.⁴⁷ Barthes'ın burada söylemek istediği şey, hiçbir kurmacanın gerçek olma olasılığı olmadığı, gerçeklik paravanı arkasında örgülenen hiçbir hikâyenin de gerçek olup olmadığını ayırt etmenin mümkün olmadığıdır. Barthes, Moody, Gilles ve Gass 1960'lı yıllardan sonra sanatta anlatı işlevinin temsil etmek değil; bir manzara oluşturmak ya da kurmak olduğunu savunmuşlardır. Anlatıda olan şey referans bakış açısına göre yalnızca bir dildir. Sanatçı bu dil mecrasında bitmez tükenmez bir kurmaca sürecine girer. Referans gerçeklik de olsa kurmaca sürecinde bu gerçek yeni kimlikler kazanır ve dönüşür. Özetle, sanatçının yaratım sürecine girmiş hiçbir gerçeklik o süreçten gerçek olarak çıkmaz. Paul Valéri, Barthes gibi kurmacanın tesadüfî olduğunu savunur. Bir romanda "Markis saat beşte dışarı çıktı." tümcesindeki gerçekliği anlatısal kurmaca çerçevesinde gerçek dışı şüphesi yaratmadan milyonlarca versiyonda yazmak olasıdır. Örneğin, "Markis saat beşi bir dakika geçe dışarı çıktı." denilseydi, gerçeklik nerede zarar görecekti? Valéri'nin bu örneğinden yola çıkarak gerçeklik kuşkusunu özetlersek, en belgesel anlatılarda bile gerçekliğe tanıklık edecek betimlemelerin kurmacanın rastlantısallığı içinde olduğu görüşü öne sürülmüştür.⁴⁸

Gerçeklik kavramının yerine bir diğer geleneksel kavram olan doğruluk kavramını koyduğumuzda Kafka'nın *Dönüşüm*, Hamsun'un *Açlık* ve Beckett'in *Oyunun Sonu* adlı romanlarını akla getirmek gerekir. Bu üç romanda da kahramanlar tipik insan davranışını göstermezler. Ancak, sinir bozucu derecede doğruluk taşıdığı düşünülebilir. Çünkü üç yazarın kurgusunda da kahramanın başka türlü davranma olanağı yoktur. Kahraman için hazırlanan mekân, olay örgüsü ve zaman dilimi öylesine tutarlı ilişki içindedir ki kahramanın romanlarda betimlenen durumun dışında davranması, yalancı

⁴⁶ James Wood, *Kurmaca Nasıl İşler?*, (2008), (Çev.: Ekin Bodur), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 139.

⁴⁷ Wood, s. 140.

⁴⁸ Wood, s. 144-145.

bir durum olurdu. Öyleyse, en olağanüstü kurgu içinde doğruyu bulabilirsiniz, ancak kurgu gerçeklik içermediği için doğru olanın gerçeklik içermesini savunmak tartışmalıdır.⁴⁹

Neo-klasik eleştirmenlerin savunduğu "doğanın gerçekliği" olgusu ile realistlerin savunduğu "hayatın gerçekliği" olgusu, sanat evreninde birbiriyle her zaman örtüşmemiştir. Gerek natüralist gerekse realist söylemler, sanat izleyicisi bağlamında onun durduğu yerin gerçekliği içinde algılanırken, ürün en iddialı natüralist ve realist söylemini izleyicinin algı dünyası içinde eritir.

Foucault, geleneksel temsilin ayrıcalıklı koşullarının doğrulama ve benzerlik olduğunu belirtir. "Bu tür bir sanatta göndergenin gerçekliğine dair doğrulama, imgenin ona benzerliği üzerinden yapılır."⁵⁰ Aslında modernizmin temsil paradigmasını çökerten simülasyon olmuştur. Modernizm içinde gerçekleştirilen soyutlama yöntemi temsili dönüştürmüş, ama bütünüyle temsili ortadan kaldırmamıştır. Simülasyon ise temsilin içerdiği gerçeklik izi çıkarıldığında, temsil bütünüyle boşaltılmış olur ve bir görüntüye dönüşür. Modernizmin estetik geleneği; gerçeküstücülük yaşanıncaya kadar simülasyonu reddetmiştir. Simülasyon fantezi alanının küçümşenen yöntemlerinden biridir. Oysa Gilles Deleuze'un savunduğu gibi, "Platoncu gelenek benzetimi salt yanlış yere hak ettiği, orijinali olmayan kötü bir kopya olduğu için değil, orijinal ve kopyanın düzenine, fikir ve temsilin hiyerarşisine ... meydan okuduğu için bastırmıştı. Bastırma halinde hayal ürünü benzetim aynı zamanda şeytani bir nitelik kazanıyordu..."⁵¹ Deleuze bu savıyla gerçeküstü fanteziyi kuşkulu durum olarak gördüğünü açıklıyordu. Gerçekliğin dışında olan her durum hayal ürününün benzetimsel araçlarını kullanır. Gerçeküstücü imge aslında sanatçının travmatik bir fantezisini yapılandırır. Dolayısıyla, gerçekliğin yaraladığı sanatçı hayal gücü, gerçeküstücü fantezide huzur bulur. Dolayısıyla her sürrealist tasarım bir biçimde gerçekle bağlantılıdır. Olgunun gerçek içindeki durumundan duyulan memnuniyetsizlik sonucu üretilmiştir. Bu nedenle sanatta gerçeküstücülük, gerçekliğin karşıtı değil gerçekliğin terk edilmesi gereken bir durum olmasıyla ilgilidir. 1930'larda Hans Bellmer'in yaptığı fotoğraflarda canlı ve cansız

⁴⁹ Wood, s. 146-147.

⁵⁰ Hal Foster, *Zoraki Güzellik*, (1993), (Çev.: Şebnem Kaptan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 124.

⁵¹ Foster, s. 125.

olgusu birbirine karıştırılarak erotik ve travmatik sahne, sadizm ve mazoşizm ile bir araya getirilip ölüm gerçekliğinin gerçeküstücü kurgusu sunulmuştur.⁵²

Aragon'a göre, "gerçek olanın içerisindeki tutarsızlığın patlak vermesi" çelişkiyi gizleyen bir gerçekliktir.⁵³ Aragon'un kastettiği durum kapitalizm ile ilişkilidir. Kapitalizm hiçbir zaman tamamlanmamış bir gerçeklik olmasına karşın, iç tutarsızlıkları rasyonel durumunu sekteye uğratmış, bu tutarsızlıklarının yarattığı patlama modernizm ütopyasını gerçekdışı bir noktaya itmiştir. Kapitalizmin iç tutarsızlıkları olmasaydı, modernizmin bugün ütopya dediğimiz tasarımları gerçeklik içeren projeler olacaktı. Söz konusu projeyi ütopyaştıran, kapitalizmin tutarsızlıkları karşısında yaşanan olanaksızlıktır.

Baudrillard, gerçeklik ilkesine yaklaşımın, kutsal bir düşünceye yaklaşmak gibi algılanması olgusunu simülasyon savlarıyla eleştirmiştir. Gerçeklik yanhılarının aslında bir aldatmaca içinde olduklarının farkında olmalarına karşın, hayalcilik ve sorumsuzluklarını sürdürdüklerini düşünür. Baudrillard'a göre; "Eğer gerçeklik bir inanç sorunuysa ve bu inancın kanıtları olarak sunulan tüm göstergeler inandırıcılıklarını yitirmişlerse, gerçek bütün itibarını kaybetmiş ve gerçeklik ilkesi de ayakta duramayacak bir hale gelmişse, şeylerin itibar ve inandırıcılıklarını yitirmesinin nedeni ... yaşamak duygusu da dahil olmak üzere her şeyi etkileyen bu belirsizliği körükleyen sistemin ta kendisidir."⁵⁴

Baudrillard, illüzyondan yoksun bir gerçekliğin gerçek olarak algılanmasının nesnel bir gerçeklik olamayacağını savunur. Ona göre, "Duchamp'nın 'çeşmesi' içinde yaşamakta olduğumuz modern hipergerçekliğin bir amblemi, saf gerçeklikten yola çıkan her türlü illüzyonun çarpıcı bir karşı-transferi sonucu gibidir." Bu üründe de görüldüğü gibi, metaforla bağlantısını kopararak kendi kendinin yerini almış bir nesne vardır. Bu savını Nietzsche'nin "görünümler dünyasını da yitirdiğiniz zaman içinde yaşadığınız evren olgusal, olumlu ve bu hâliyle de gerçek olmasına gerek kalmamış bir evrendir" düşüncesi ile örtüştürür.⁵⁵

⁵² Foster, s. 130.

⁵³ Foster, s. 207.

⁵⁴ Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, (2004), (Çev: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2005, s. 20.

⁵⁵ Baudrillard, s. 23.

Baudrillard gerçek bir gönderenden yoksun, tamamen yapay şekilde üretilen sayısal sentetik imgenin, analogik imgenin "negatif" boyutunu ortadan kaldırdığını belirtir. Bunun kusursuz bir teknik müdahale olduğunu vurgulayan Baudrillard, "İmgenin bulanık, titrek ya da rastlantısal olmasına kesinlikle izin verilmemektedir. Bunun imge olduğu konusunda inat etmenin bir yararı var mı?" demektedir.⁵⁶

Genellikle gerçeğin gösterge, imgeler ve simülakra boyun eğdiği yani gerçekliğin aldatmaca yoluyla değişikliğe uğratıldığı söylenir. Oysa Baudrillard bunun tersini savunur. Ona göre, "... mutlak gerçeklik uğruna göstergeyi de sahtesini de yitirmiş olduğumuzu söylemek gerekiyor. Bütünsel gerçekliğin ortaya çıkışı yani dünyanın anında imgesel düzeyde kurulabildiği ve kendisine müdahale edebilmenin olanaksız olduğu dönemden önce gösteri, yabancılaşma, mesafe, aşkınlık, soyutlama gibi şeyler vardı."⁵⁷

Sanatın her zaman kendi kendini yadsıdığını belirten Baudrillard, ancak bu yadsımanın bir yasak çiğneme şeklinde yapıldığını vurgular. Baudrillard'a göre, günümüz sanatı yetersizliği nedeniyle kendi kendini yadsır. Baudrillard, kendi ölümünü yadsıyan sanatın paradoksunu şöyle açıklar: "Sanat giderek karmaşılaşıp, giderek bir hiçe dönüştüğü ölçüde maddi bir değere sahip olmakta, hatta değeri artmaktadır. Bu durumda Canetti'nin sözünü etmiş olduğu, artık o hiçbir şeyin güzel ya da çirkin sayılmadığı aşamaya, farkına bile varmadan geçmiş olduğumuz söylenebilir."⁵⁸

Baudrillard, yararsız bir işlevin işlevi olamayacağı önermesiyle sanata yaklaşır ve çağdaş sanatın hiçbir işe yaramadığını, çünkü zaten bu sanatın temel işlevinin hiçbir işe yaramamak olduğunu belirtir. Modernizmin sanatın kendisinden başka amacının olmaması gerektiği düşüncesi, Baudrillard'ta bu yorumu haklı kılmıştır.

Postmodern durum aynı zamanda kültürel bir yeni duruma işaret eder. Başlı başına "izm" eki alsa da postmodern durum bir ekole işaret etmez. "İzm" eki büyük ölçüde modernizme atıfta bulunan bir ektir. Postmodernist yapı bir senteze yönelik yapıdır. Ne homojen özneleri ne bütünüyle tipik edimleri ne de kurallaştırılabilir sonuçları vardır. Büyük ölçüde geçmişle bağları kopmamış olan, modernin kusurları

⁵⁶ Baudrillard, s. 25.

⁵⁷ Baudrillard, s. 67.

⁵⁸ Baudrillard, s. 111.

üzerine inşa edilmiş, neo-kapitalizmin biçimlendirdiği dünyanın yaşama üslubu olarak görülebilir. 1960'larda bir kavram olarak kullanılması karşın, 1970'lerde mimari ile başlayan anti-modernist tasarımlarla somut görünüm kazanmıştır. Jean-François Lyotard'ın postmodernizmin doğuşuyla ilgili "üst-anlatılardan kuşkulama" formülü, yani bir zamanlar dünyadaki bütün söylemsel etkinlik biçimlerini kuşkuyla karşılama tutumu, postmodern durumu düşünce dünyasının tartışma alanına sokmuştur.⁵⁹ İzleyen süreçte çok sayıda teorisyen modernizmin savunucusu ya da eleştirmeni olarak art arda ileri sürdükleri savlarla postmodern tartışmaları zenginleştirmiş, kendileri postmodern taraftar olmadıkları halde postmodern teorinin bilgi birikimine yeni argümanlar sunmuşlardır.

Postmodernizm tartışmalarının akademik ve eleştirel yayın zenginliği bir bütüncül teoriyi ortaya çıkarmamıştır. Bu nedenle *postmodernizm nedir?* sorusu yerine *postmodernizmde ne yapılıyor?* sorusu yanıtı daha uygun bir sorudur. Çok sayıda araştırmacı postmodern özellikleri modernizm bağlamında sıralarken bu özelliklerin olması gereken durum olarak yanında yer almaz. Bu nedenle siyasette, ekonomide, kültürel alanlarda yaşanan postmodern dönüşüm istenmemekle birlikte, kaçınılmaz olarak modernizmin geldiği bitiş noktası biçiminde yorumlanabilir.

Postmodernizm hakkındaki eleştirel tartışmalar, postmodernizmin kendisini oluşturan düşünce dünyasıdır. Dolayısıyla, postmodernizme olmaması gereken bir durum olarak bakılsa da bu görüş bile postmodern durumun karakteristik özelliği haline gelir. Popüler kültürden beslenen postmodern durum popüler kültür eleştirileriyle zenginleştirilmiştir.

Bir post-kültür içinde yer alabilecek her özellik yeni duruma işaret etmektedir. Postmodern durum bir yandan bir çöküşü betimlerken, öte yandan bu çöküşü estetize ederek çöküşün tutumunu "putkırıcılık" olarak değerlendirmiştir. Sanat bu bağlamda yıkıcılıkta görev alan en önemli kültürel alanlardan biri olmuştur. Mimari ile başlayan "modernizm ile hesaplaşma", yani "postmodernist tepki" her sanat dalının payına düşen uygulama yöntemleri ile yeni bir sanatsal ortam yaratmıştır. Bu sanatsal ortamın ortak tepki biçimleri olsa da tepkinin düşünsel altyapısı ortak değildir.

⁵⁹ Steven Connor, *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Giriş*, (1996), (Çev.: Doğan Şahiner), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 22.

Mimaride olduğu gibi plastik sanatlarda da modernizm uluslararası homojen bir yapı sağlamaya ve bu yapıyı evrenselleştirmeye yönelik çaba harcarken, avangardlarla başlayan eleştiri postmodernlerle yıkıcılığa ulaşmıştır. Modernizmin uzun yüzyılların mirasını rafine ederek ulaştığı arı estetik normlar, büyük bir eşitsizlik ve karmaşa içinde yaşayan toplumsal durumun içinde kendisini tanımlama güçlüğü çeken özne için hiçbir anlam ifade etmemeye başladı. Sanat ile yaşam arasında bağ bütünüyle kopuktu. Sınırlı entelektüel öznenin dünyasında anlam taşıyan modernist, rafine estetik umutsuzluklarla, yoksullukla ve eşitsizlikle iç içe yaşayan öznenin gündelik yaşamında anlamlı bir yer kaplamıyordu.

Sanattaki postmodern teorilerin, birbirine dolanmış iki ana dalı vardır. Bunlardan ilki "muhafazakâr-çoğulcu" olarak adlandırılan, modernizmin çöküşüyle genişlemiş ancak bu çöküşün yasını tutmayan bölümdür. Bu bölümde Charles Jencks ve ona yakın isimlerin yapıtları yer alır. Hal Foster, Rosalind Krauss, Douglas Crimp ve Craig Owens gibi eleştirmen yazarların yer aldığı, "eleştirel-çoğulcu" olarak adlandırılan ikinci dal ise modernizmin ve onun kurumuşmuş biçimlerinin "istikrarsızlığını" ifşa ederek modernizmin ötesine geçmeye çalışma amacındadır. Bunu yaparken de modernizmin ve avangard pratiklerin birçok biçimini niteleyen muhalif ve araştırmacı kuşkuculuğu koruma niyetindedir.⁶⁰

Postmodernist teorinin muhalif ya da eleştirel-çoğulcu kanadını temsil eden Krauss ve diğer yazarlara göre, "postmodernist sanat ve teorinin ele alması gereken sorun, iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorunudur." Eleştirel-çoğulcu çizgi, "postmodernist sanatın hedefinin, sanat yapıtının biçimsel ve üslup bakımından bütünlüğü talebine, birey-sanatçı kültüne ve modernist estetiğin yoksullaştırıcı tarzına karşı çıkmak olduğunu" öne sürer.⁶¹

Postmodernist sanatın metinselliği kapsamı, onun uygunsuzlukla yakınlık kurmasının karakteristik biçimlerinden biri olarak görülür. Örneğin; Barbara Kruger'in imgeler ile gazete manşetlerini yan yana getiren yapıtlarında; Mary Kelly'nin imge, konu ve yazılı malzeme arasındaki oyunları işlediği, analık üstüne düşüncelerini ve kendi analığının kayıtlarını içeren *Ayrılık Sonrasının Belgesi* yapıtında; Tom Phillips'in

⁶⁰ Connor, s. 134.

⁶¹ Connor, s. 138.

kitapları hem fiziksel hem de elektronik olarak dönüşüme uğrattığı ürünlerinde görsel ve metinsel malzemenin heterojen bir varoluşu sunulmuştur. Bu çalışmalarda postmodern estetik, görsel olanla metinsel olanın eş zamanlı yakınlığının öne çıkarılması olarak tanımlanabilir.⁶²

Modern sanat olarak fotoğraf, XX. yüzyılda resim sanatının bütünlüğünü tehdit eden bir sanat biçimi olarak görülüyordu. Ne var ki, resimselcilik akımı etkisine giren fotoğraf sanatı, "resmin kendi kendisiyle meşgul oluşunu en çok tehdit eden teatrallık alanı olarak işlev görmekle birlikte ... kendisini toplumsal bir pratik olarak fotoğraftan ayırarak tanımlamaya çalışması ilginçtir." ⁶³ XX. yüzyılın ilk yıllarında sanat fotoğrafçıların sorunu, fotoğraf makinesine sahip olan insanların artışına paralel olarak sanat olarak değerlendirilemeyecek fotoğraf sayısının artışı olmuştur. Bu aşamada sanat fotoğrafı kendisini sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin konu ve üslubunu taklit etmiştir. Alfred Stieglitz'in öncülüğünde gerçekleşen bu resimselci fotoğraf aşaması uzun ömürlü olmamış, çok geçmeden yerini fotoğrafın kendi bütünlüğünü ve özerkliğini sağlama çabalarına bırakmıştır. Çünkü modernist fotoğraf kendisini başka bir sanat ortamına öykünerek tanımlayamazdı. Kendisini, kendi sınırlarına çekilerek yani "ancak indirgenmez bir şekilde fotoğraf gereçlerinin kendi işleyişinden türeyen ve ona özgü olan etkilere en titiz dikkati göstermekle" tanımlayabilirdi.⁶⁴

Victor Burgin, sanat fotoğrafının statüsünün yükseltilmesinin imgelerin sözlerden daha üstün olduğu yönündeki metafizik inançla ilgili olduğunu belirtir. Bu inanç, imgelerin gerçekliği dolaysızca temsil ettiği, sözlerinse zayıf ve güvenilmez bir tarzda iletildiği inancıdır. Burgin, imgenin bu saf ve dile gelmez anlaşılabilirliğinin bir yanılsama olduğunu savunur. Ona göre, fotoğrafik olsun ya da olmasın bütün imgeler metinsel, görsel ve ruhsal diğer tüm temsil biçimleriyle birlikte oluşturdukları yoğun bir ilişkiler ağı içinde işlev görmektedirler.⁶⁵

Eleştirel-çoğulcu postmodernist teorinin çarpıcı yanı, sanat pratiği ile sanat eleştirisi arasındaki boşluğu kapatmasıdır. "Yapıtın kendine yeterliliği ile bu yapıt

⁶² Connor, s. 141-142.

⁶³ Connor, s. 147.

⁶⁴ Connor, s. 147.

⁶⁵ Connor, s. 148.

konusunda yapılan yorum arasındaki modernist estetiğin en kutsal sınırlarından birinin hiçe sayılması olduğu pekâlâ kabul edilebilecek olan şeyde, postmodernist sanat kendi kendisine verebileceği eleştirel açıklamalarla ya da ileri sanat biçimleriyle yapabileceği uzlaşmalarla gitgide daha fazla nitelenmektedir."⁶⁶

Postmodern estetik teorileri, sanat alanını diğer toplumsal ilgi ve etkinliklerden modernist bir tutumla ayırmayı reddetmekte ve her türden kültürel etkinlik ve estetiğin bastırılmış politik boyutlarını yeniden ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.⁶⁷ Connor'a göre, "En geniş anlamda 'kültür'ün, göstergelerin, temsillerin, imgelerin, hatta 'yaşam tarzları'nın üretiminin, elle tutulur ve hesaplanabilir miktarda mal ve hizmet üretiminin eski tarzlarını geride bırakmaya başladığı bir küresel durumda, bu yaklaşım her zamankinden daha elzem görülebilir."⁶⁸

Postmodern kültür teorisinde metaforik-topografik mekân ve yer terimleriyle, başka bir deyişle merkez ve kenar, iç ve dış, konum ve sınır imgeleriyle sık sık karşılaşılır. Bu, postmodernitenin toplumsal politik haritasının anlatımıdır. Postmodernite, Harvey'in "zaman-mekân sıkışması" olarak adlandırdığı, yani "belli yerlerin sağlamlığının, özgüllüğünün ve tarihsel direnişinin çözüldüğü sürecin yoğunlaşmasını" temsil etmektedir.⁶⁹ Modernite döneminde zaman, mekân içinde bir bakıma dağıtılıp katılaştırılmıştır. Yeni metropol mekânlar geleceğe doğru hızlı bir ilerlemeyle tanımlanırken, daha az gelişmiş bölgeler ya da sömürge mekânlarsa evrensel gelişme ve ilerleme çizgisinin gerilerinde kalmışlardı. Bu mekânsal asimetriler, Batı'nın zenginlik üretme hedefindeki metropollerini ile onlara hammadde ve pazar temin edenler arasındaki ekonomik ilişkilerle pekiştiriliyordu. Oysa Harvey, sermayenin aşılması olarak değil, yoğunlaşması olarak gördüğü küresel dünyayı yorumlarken bu yoğunlaşmanın XIX. yüzyıl boyunca ve XX. yüzyıl başlarında çizilen küresel dünya resminin dağılmasına neden olduğunu düşünür. "Postmodernite, ulus-devlet ya da ulusal şirketler (Ford, Volkswagen) iktidarının ölçülü çökeltileriyle değil, mekân ve yerlerin aralıksız dolaşım ve değişimiyle nitelenir." Modernitede emtiaların, anlam ve değerlerin dolaşımı mekân ve zaman içinde gerçekleşiyordu. Oysa post-Fordizm ya da "esnek

⁶⁶ Connor, s. 151.

⁶⁷ Connor, s. 325.

⁶⁸ Connor, s. 325.

⁶⁹ Connor, s. 328-329.

birikim" çağı olarak da adlandırılan postmodernitede ise bu dolaşım ve hareket, artık görselleştirilemeyecek ya da mekânsallaştırılamayacak ölçüde hızlı ve sürekli hale gelmiştir.⁷⁰ Bu nedenle "modernite, zamanı mekânsallaştırdıysa, postmodernite mekânı yeniden zamansallaştırır, yer ve mekânın katılığının yerini bilgilenme ve yatırımın merkezlessiz hareketliliği alır."⁷¹ Postmodern olanın bu yeni sistematik yersizliğinin en rahatsız edici yönü, enformasyon teknolojilerinin giderek hızlanan gelişimine paralel olarak, enformasyon ve imge alışverişinde yerel sistemlerden çok şebeke ve dağıtım sistemlerine yönelinmesidir. Bu gelişmelerin kültürel aidiyet biçimlerini çoğaltması, sanal kolektivizmi geliştirir. Bu hareketli kolektivite biçimlerinin ortaya çıkışı modernite içinde yaratılan mekânsal sınırlamaları aşıyor gibidir.⁷² Bu gelişme ise kültürel öznelliği bütünüyle ortadan kaldırır.

Postmodern teörinin uyum sağlamak istemediği konumları tanımlarken izlediği yöntem, avangardın rol ve işlevini yeniden canlandırmıştır. Kültürel avangard kavramı, modernizmin anlatılarının büyük kısmının eleştirisine dayanıyordu. Modernizmin avangard analizlerinin giderek daralması, avangard politik sorgulamaların Marksistler ile sınırlı kalması postmodern teori için uygun bir iklim yarattı. Adorno'nun "faşizmin ve kapitalizmin kitsch ve barbarlıkları ortasında kendilerini meşrulaştırdığı" eleştirisi negatif diyalektik olarak değerlendirilirken, postmodernizm söz konusu kitsch ve barbarlığı tehlikesiz bir edim biçimine dönüştürmüştür. Postmodern teori ve sanat pratiği, avangard strateji ve idealleri ele geçirmeye ve arıtmaya çalışırken bir yandan da avangardın muhalifi olduğunu görememiştir. Postmodern kültür politikası bu çelişkisini fark ettiğinde avangardın konumunu marjinallik olarak değerlendirmiş, onun savlarına sahip çıkmamaya başlamıştır.⁷³

1.1.1. Postmodern Fotoğraf Sanatı

Postmodern fotoğraf sanatı modernist fotoğrafın bir reddiyesidir. Kendi estetik ilkelerini inşa ederken modernist fotoğrafın estetik ilkelerini hedef almakta ve bu ilkelerin altını oymaya çalışmaktadır. Her iki akımın temel estetik ilkeleri

⁷⁰ Connor, s. 330.

⁷¹ Connor, s. 330.

⁷² Connor, s. 336.

⁷³ Connor, s. 353-355.

kıyaslandığında, postmodern fotoğraf pratiği modernist ilke ve kuralların bir antitezidir. Michael Köhler *Kurulu Gerçekler: Sahnelenmiş Fotoğraf Sanatı* adlı çalışmasında modernist fotoğrafın temel özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: a) Görüntüleyen özne konularını icat etmemeli, aksine bulmalıdır. b) Seçtiği gerçeklik üzerinde herhangi bir değişiklik yapmamalıdır. c) Fotoğraf çekerken şeyleri nesnel bir biçimde yani hem biçim hem de detay açısından net, keskin ve doğru olarak betimlemeye çalışmalıdır. d) Çekimden sonra karanlık odada negatif üzerinde herhangi bir manipülasyon yapılmamalıdır. e) Baskılar teknik açıdan kusursuz olmalı, tonal zenginlik içermeli ve manipüle edilmemelidir. f) Resim ve grafik sanatına öykünme fotoğrafın gerçekçi niteliğine zarar verdiği için fotoğraf sanatçısı başka bir sanat ortamına öykünmekten kaçınmalıdır.⁷⁴

Görüldüğü üzere, modernist fotoğraf sanatı özgünlük, yaratıcılık, gerçekçilik, doğruluk ve nesnellik gibi kavramları kendisine temel almakta, aracın kendi sınır ve potansiyelleriyle yetinildiği, doğrudan ve saf olarak nitelendirilen bir fotoğraf pratiğini öne çıkarmaktadır. Postmodern fotoğraf ise modernist fotoğrafın bu ilke ve kurallarına bir kökten karşı çıkış niteliğindedir. Köhler, postmodern fotoğraf sanatının temel özelliklerini ise şu şekilde sıralamaktadır: a) Fotoğraf sanatçısı konularını icat etmeli ya da daha doğrusu imal etmelidir. Sadece konuyu bulmak artık yeterli değildir. b) Üretim sürecinde sanatçının hangi yöntemi kullanacağı tamamen kendi tercihine bağlıdır. Ya çekimden önce konularını düzenlemeye, inşa etmeye ya da sahnelemeye çalışır ya da başkaları tarafından üretilmiş hâlihazırda mevcut görüntüleri temellük ederek kendisi için bir başlangıç noktası olarak alır. c) Sanatçı tüm pozlama tekniklerini deneyebilir. Bunlardan hangisini tercih edeceği bireysel sanatçının özel niyetlerinin bir fonksiyonudur. d) Negatif ve baskı üzerinde gerçekleştirilecek tüm manipülasyon ve değişiklikler kabul edilmekle birlikte, aynı zamanda el üstünde tutulur. Ne kadar yaratıcı olunursa o kadar iyidir. e) Gerek çekim sırasında gerekse baskı aşamasında teknik hilelere izin verilmekle birlikte bu bir eserin kalitesi için bağlayıcı bir standart değildir. İnandırıcı teknik amatörlükler başarılı bir resimsel strateji olarak kabul edilebilir. f) Fotoğraf sanatçısının yaratıcı başarısı modernist fotoğrafın doğruluk,

⁷⁴ Michael Köhler, "Arranged, Constructed and Staged -from Taking to Making Pictures", Michael Köhler (Ed.), *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*, Edition Stemmler, Zurich 1995, s. 18.

nesnellik ve gerçekçilik gibi geleneksel iddialarını zayıflatma ve çürütme yeteneğine göre ölçülür.⁷⁵

Görüldüğü gibi postmodern fotoğraf sanatında özgünlük, orijinallik, doğruluk ve nesnellik gibi kavramlar dışlanmakta, bu yaklaşımda saflık ve doğrudanlık gibi modernist ilkelerin yerini daha eklektik ve melez bir yapı almaktadır. Postmodern fotoğrafın bir belge niteliği yoktur. Yani bu yaklaşımda artık fotoğraflar dünyaya açılan birer pencere olarak görülmez, fotoğraflar görüngüler dünyasıyla olan bağıını yitirmiştir. Fotoğrafik görüntü artık herhangi bir göndergeye referans oluşturmamaktadır. *Gerçeğin Krizi: Fotoğraf ve Postmodernizm* başlıklı makalesinde sanat eleştirmeni Andy Grundberg'in vurgulamaya çalıştığı gibi, fotoğrafik gerçekliğe ilişkin bu paradigma değişiminin kökeninde postyapısalcı görüşler yatmaktadır. Grundberg, makalesinde Terry Eagleton'ın Derrida özetini referans gösterir. Eagleton, geleneksel anlam kuramlarında göstergenin işlevinin dış dünyadaki nesneleri yansıtmak ya da gerçekliği betimlemek olduğunu belirtir. Fakat Derrida'nın göstergelere verdiği yeni tanımdan hareket ederek hiçbir şeyin göstergelerde tam olarak mevcut olmadığını ve göstergeler aracılığıyla mutlak bir anlama ulaşılamayacağını vurgular. Hatta öznelerin dil aracılığıyla kendilerini tam anlamıyla ifade edemeyeceğini belirtir: "Dil içinde nefes aldığım için hiçbir zaman saf, bozulmamış bir anlam veya deneyimim olamaz."⁷⁶ Bu bağlamda Grundberg'in belirttiği gibi, postmodernist sanatın temel varsayımı "hiçbir zaman saf, bozulmamış bir anlam veya deneyime" sahip olamamaktır. Grundberg'e göre bu yokluk, fotoğrafın ve diğer tüm temsil türlerinin yirminci yüzyıl sonlarında karşılaştığı bir krizdir.⁷⁷ Daha yalın bir ifadeyle, makalenin başlığının da işaret ettiği gibi bu kriz "gerçeğin krizi"dir.

Köhler'in postmodern fotoğraf sanatının estetik kabullerine dair betimlemelerinde özellikle iki kavram öne çıkmaktadır: Birincisi, özgünlüğün yokluğuna göndermede bulunan kendine mal etme yani temellük. İkincisi ise fotoğrafik gerçekliğin ve nesnelliğin yokluğuna göndermede bulunan sahnelenmiş fotoğraf sanatı.

⁷⁵ Köhler, "Arranged, Constructed and Staged - from Taking to Making Pictures", s. 19.

⁷⁶ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı: Giriş*, (1996), (Çev.: Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 141.

⁷⁷ Andy Grundberg, "The Crisis of the Real: Photography and Postmodernism", Liz Wells (Ed.), *The Photography Reader*, Routledge, London & New York 2003, s. 168.

1.1.1.1. Bir Postmodernist Yöntem Olarak Kendine Mal Etme

Kendine mal etme ya da diğer adıyla temellük, görüntülere yeterince doymuş bir dünyada hâlihazırda var olan, başkalarınca üretilmiş imgeleri kullanmakla yetinmek isteyen yeni nesil fotoğraf sanatçıların estetik refleksine göndermede bulunan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Orijinallik, özgünlük, yaratıcı deha gibi modernist kavramların yadsındığının bir işareti olarak görülebilecek olan bu kavramın 1970'li yıllarla birlikte yeni nesil sanatçılar tarafından benimsenmesinin kökeninde Walter Benjamin, Jacques Derrida ve Roland Barthes gibi düşünürlerin görüşleri yatmaktadır. Bu düşünürler bir postmodernist temsil stratejisi olan kendine mal etmenin teorik çerçevesini çizmişlerdir. Benjamin'in mekanik yeniden üretim çağında sanatın karakterinin radikal bir dönüşüm geçirdiği, sanat yapıtının *aura*'sının ortadan kalktığı, biricikliğin ve orijinalliğin yerini kopyaların çokluğunun aldığı yönündeki vurguları, Derrida'nın temsil konusundaki görüşleri yani göstergelere verdiği yeni tanımla mutlak bir anlamın ya da gerçeğin olamayacağına dair savları, Barthes'ın metinlerarasılık kavramıyla bir metnin alıntılarla örüldüğüne dikkati çekmesi ve yazınsal üretim sürecinin özgün bir edim olmadığını belirterek "yazarın ölümü"nü ilan etmesi, postmodern fotoğraf sanatçıların gerçeklik, özgünlük, eser sahipliği ve yaratıcılık gibi modernist kavramların altını oymaya çalışan çalışmalara imza atmalarına esin kaynağı olmuştur.

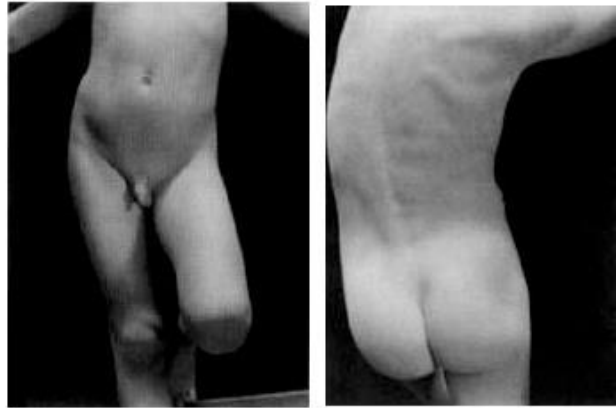
Bunun ilk kıvılcımını 1977 yılında New York'ta düzenlenen, küratörlüğünü postmodernist eleştirmen Douglas Crimp'in yaptığı *Resimler (Pictures)* adlı sergide görürüz. "Kuramsal bir dönüm noktası"⁷⁸ olarak nitelenen sergi; Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo, Philip Smith ve Sherrie Levine gibi sanatçıların özgünlük, biriciklik ve eser sahipliği kavramlarını tartışmaya açan çalışmalarını bir araya getirir. Bu sanatçılar çeşitli kitle iletişim araçlarında yer alan görsellerin fotoğraflarını çekerek onları sahiplenir ve reproduksiyonların altına imzalarını atarak modernist değerlere meydan okurken, görüntüler dolayısıyla oluşturulan gerçeklik algısına da karşı çıkarlar. Crimp'in sergi kataloğundaki yazısı modernist fotoğrafın âdeta bir reddiyesidir:

"Giderek artan ölçüde yaşantımıza resimler yön veriyor, gazetelerdeki ve dergilerdeki, televizyondaki ve sinemadaki resimler. Bu resimlerin yanında birinci

⁷⁸ Andy Grundberg, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", (Çev.: Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, (Yaz 2002), s. 115.

elden deneyim geriye çekilmeye, her geçen gün daha önemsiz görünmeye başlıyor. Bir zamanlar resimlerin, gerçekliği yorumlamak gibi bir işlevi varmış gibi görünürken, şimdi öyle görünüyor ki resimler gerçekliği ele geçirmiş durumdalar. Bu yüzden, resmin kendisini anlamak şart artık, yitirilmiş bir gerçekliği ortaya çıkarmak için değil, bir resmin nasıl olup da kendi başına bir imleme yapısı haline geldiğini saptamak için."⁷⁹

Resimler adlı sergide yer alan sanatçılardan biri olan Sherrie Levine, başka sanatçılar tarafından üretilmiş telif hakkı bulunan imgeleri kendine mal ederek, bu postmodernist stratejinin ilk uygulayıcıları arasında yerini alır. Levine, Walker Evans ve Edward Weston gibi modernist fotoğrafçılar tarafından üretilmiş fotoğrafların fotoğrafını çekerek onları sergilemesiyle tanınır. ABD'de 1930'ların ekonomik bunalım ve kuraklık yıllarında tarım işçilerinin içinde bulunduğu zorlu koşullara fotoğrafik görünürlük kazandırmaya çalışan belgesel fotoğrafçılardan biri olan Evans'ın bir sergi kataloğunda yer alan çalışmalarının fotoğrafını çeken Levine, bu reproduksiyonlar üzerinde herhangi bir değişiklik yapmadan onları sergiler. Böylece "sahiplenme ya da ödünç alma, intihal ya da çalma modernistlerin özgünlüğe saygısını küçümseyen bir postmodernist strateji" ⁸⁰ olarak karşımıza çıkar. Levine, özgünlük ve biriciklik kavramlarını tartışmaya açmakla birlikte, bir kadın sanatçı olarak modernizmin erkek fotoğraf sanatçılarına atfettiği o özel konumu da sorgular. Levin'in alıntılara dayalı fotoğrafik yaklaşımı "yazarın ölümü"nin tartışıldığı akademik ve entelektüel çevrelerde yoğun bir ilgiyle karşılanır.⁸¹



Şekil 1.1. Sherrie Levine, *İsimsiz* (Edward Weston'dan Sonra), 1981

⁷⁹ Grundberg, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", s. 115.

⁸⁰ Terry Barrett, *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*, (t.y.), (Çev.: Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, s. 57.

⁸¹ Juliet Hacking (Ed.), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (2012), (Çev.: Abbas Bozkurt), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015, s. 420.

Levine, bir diğer sergisinde çıplak bir gencin altı fotoğrafından oluşan bir seriyi sergiler (Şekil 1.1.). Bu seri, modernist fotoğrafın önemli isimlerinden Weston'ın fotoğrafladığı genç oğlu Neil'in görüntülerinin yeniden üretimidir. Levine, telif hakkı Weston'a ya da şimdi Weston'ın vârislerine ait olan bu görüntülere Witkin Galerisi'nin yayınladığı bir katalogdan ulaşır. Görüntülerin telif hakkının Praksiteles'e de verilebileceğini belirten Crimp, Weston'ın görüntülerinin M.Ö. IV. yüzyılda yaşamış Atinalı heykeltıraşın eserlerini çağrıştırdığını, bunların klasik heykel sanatına ait olduklarını ve dolayısıyla da kamunun malı olarak görülmesi gerektiğini vurgular. Levine bu görüntüleri bir arkadaşına gösterdiğinde, arkadaşı bunların kedisinde sadece asıllarını yani Weston'ın görüntülerini görme isteği uyandırdığını belirtir. Levine de yanıt olarak; "Asılları da insanda küçük çocuğu görme isteği uyandırıyor ama çocuğu gördüğünde sanatı unut artık." diyerek fotoğrafik gerçekliğe ve klasik temsil teorilerine karşı çıkar. Crimp'e göre, "Temsil, zaten her zaman dünyada temsil *olarak* var olduğu için gerçekleşir." Weston'ın tek yaptığı, zaten dünyada var olan bir şeyi kopyalamaktan ibarettir.⁸²

Bir öncü olarak Levine ve *Resimler* sergisinde yer alan diğer sanatçılar tarafından başlatılan kendine mal etme ve sahiplenme stratejisi diğer sanatçılar tarafından da sürdürülür. Modernist üretimin postmodernist yeniden üretime dönüşmesinde etkili olan sanatçılardan biri de Richard Prince'tir. Prince, postmodernist "yeniden üretim" stratejisinin yani başkalarına ait fotoğrafların fotoğrafını çekme işleminin uygulayıcılarından biri olur. "Kamerayla yapabileceklerim konusunda teknik becerilerim kısıtlıydı. Aslında hiçbir becerim yoktu." diyerek yeniden fotoğraflama uygulaması için "görselleri çalmak" tabirini kullanır. Panama doğumlu bir fotoğrafçı ve aynı zamanda bir ressam olan Prince, kariyerinin henüz başındayken New York'a taşınarak *Time* dergisi için çalışmaya başlar. Derginin reklâm sayfalarını hazırlayan Prince, ilkeri yıllarda fotoğraflarını çekeceği ticari amaçla üretilmiş görsellerle ilgilenmeye başlar.⁸³ Reklâm görsellerini yeniden fotoğraflayan isimlerden biri olan Prince, mobilya, mücevher, giyim-kuşam, araba ve sigara reklâmlarından aldığı görüntüleri biriktirir ve sonra da boyutlarını büyütüp fotoğraflayarak onları

⁸² Douglas Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", (Çev.: Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, (Yaz 2002), s. 127.

⁸³ Jackie Higgins, *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*, (2013), (Çev.: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, s. 58.

bağlamlarından koparıp sergiler. Yaklaşık on yıla yayılan uzun soluklu bir çalışma olan *Kovboy* serisinde, Philip Morris şirketinin reklâm kampanyası için 1950'lerin ortalarında yaratılan Marlboro Man karakterine ait fotoğrafları "çalarak" kullanır. Böylece onları bağlamından kopararak birer sanat eserine dönüştürmüş olur. Bunlardan biri olan *İsimsiz (Kovboy) 1991* adlı çalışması, netliğin azalması ve renklerin biraz daha doygun hale getirilmesi dışında neredeyse asıl görüntünün aynısıdır (Şekil 1.2.). Özgür ve güçlü Amerikan erkeği kavramının bir sembolüne dönüşen bu çalışma, Prince'in eser sahipliği ve yaratıcılık gibi kavramları reddettiğinin de bir göstergesidir.⁸⁴ Grundberg'e göre, "Onun sanatı, görüntü dünyasının tükenmişliğini ima eder: bir fotoğrafçının, yeni şeyler üretme zahmetine girmeden, dünyada halihazırda fazlasıyla var olan görüntülerden yararlanabileceğini gösterir."⁸⁵ Crimp'e göre ise, bu görseller "bir kökten, bir üreticiden, orijinallikten ayrılıyor ve uzaklaşıyordu." *Kovboy* serisinde yer alan çalışmalardan biri, 2005'te gerçekleştirilen bir açık artırmada 1.248.000 dolara satılarak bir milyon dolardan fazla bir ücretle alıcı bulan ilk fotoğraf olma ünvanına sahip olur. Bazıları bu çalışmanın postmodernist sanatın ikonik imgelerinden birine dönüştüğünü öne sürerken, bazıları da bu uygulamanın bir hırsızlık olduğunu öne sürer ve Prince'i başkalarının görüntüleri üzerinden cebini doldurmakla suçlar. Nitekim 2008 yılında fotoğrafçı Patrick Cariou, açtığı telif hakkı ihlâli davasıyla Prince'i mahkûm ettirir.⁸⁶



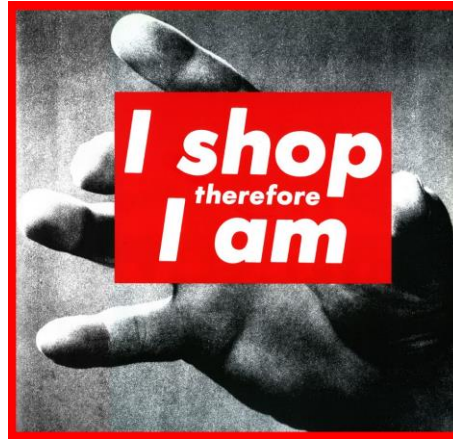
Şekil 1.2. Richard Prince, *İsimsiz (Kovboy) 1991*.

⁸⁴ Hacking, s. 419-420, 425.

⁸⁵ Grundberg, "The Crisis of the Real: Photography and Postmodernism", s. 171.

⁸⁶ Higgins, s. 58-59.

Reklâm görselleri başta olmak üzere çeşitli kitle iletişim araçlarında yer alan görselleri sahiplenerek onları birer sanat yapıtı haline getirmeye çalışan diğer bir sanatçı da Barbara Kruger'dir. Kruger'in Levine ve Prince gibi sanatçılardan farkı, kendine mal ettiği görselleri herhangi bir değişiklik yapmadan oldukları gibi sunmak yerine, yazılı dilden de yararlanarak bu görselleri eleştirel bir bağlamda yeniden ele almasıdır. Kruger'in siyah beyaz görseller üzerine yerleştirdiği kırmızı zemin üzerindeki yazılar, tüketim kültürünün birer parçası olan ticari görselleri bu kültürün bir eleştirisine dönüştürür. "Alışveriş yapıyorum, o halde varım" gibi metinlerle desteklenen görseller, tüketim toplumunda alışverişin hedonik boyutlarını eleştiren sanat ürünlerine dönüşür (Şekil 1.3.) ya da "bedenin bir savaş alanı" gibi metinlerden yararlanarak kadın bedeninin kitle iletişim araçlarında bir tüketim nesnesi haline dönüşmesini eleştirir. Kruger, yakın bir zamanda gerçekleştirdiği çalışmayla da politik mesajlar verir. ABD'nin çiçeği burnunda başkanı Trump'ın bir haber dergisinden kopyaladığı fotoğrafının üzerine "Make America hate again" (Amerika'yı yeniden nefretle doldur) sloganını yerleştiren Kruger, böylece Trump da dahil olmak üzere ABD başkan adaylarının seçim kampanyalarında kullandığı "Make America great again" (Amerika'yı tekrar harika hale getir.) sloganını ters yüz ederek bir karşı kampanyaya dönüştürür. Çevresel sorunlara da parmak basan sanatçı, erimiş bir buz kütlesi üzerindeki kutup ayısı görseli üzerine "Asla bizim hatamız değil!" yazısını yerleştirerek küresel ısınma sorununu ele alır. Başka bir çalışmasında ise "Satılık aşk!" sloganını kullanarak kapitalist toplumda sevginin ekonomi politiğini sorgular. Kruger, reklâm dilini anımsatan tüm bu sloganlar aracılığıyla çevresel ve politik sorunlara, tüketim kültürüne ve kadınların bu kültür içindeki yerine dair düşünmemizi ister.



Şekil 1.3. Barbara Kruger, *İsimsiz (Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım)*, 1987.

New York'ta yaşamını sürdüren Brezilyalı sanatçı Vik Muniz de alıntılara başvuran sanatçılardan biridir. Ünlü sanatçıların ikonlaşmış yapıtlarını yeniden üretmesiyle tanınan Muniz'in ayrıksı özelliği bu yapıtları çikolata sosu, fıstık ezmesi ve jöleyle boyayarak yeniden yorumlamasıdır. Fotoğrafi sanatlaştırma çabasıyla bilinen modernist fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in 1907 yılına ait *Kasara Altı* (*The Steerage*) adlı fotoğrafını çikolata sosuyla boyayan Muniz, Stieglitz'in bu "doğrudan" fotoğraf çalışmasına resimsi bir etki katarak onu fotoğraf ve resim arası melez bir imgeye dönüştürür (Şekil 1.4.). Sanatçının bu yorumu, fotoğrafta XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında etkili olan, başını Stieglitz'in çektiği resimselcilik (piktoryalizm) akımı temsilcilerinin negatif ve baskı üzerinde çeşitli fırça darbeleriyle gerçekleştirdikleri çalışmaları hatırlatır. Muniz'in bu çalışmasını, bir mekanik yeniden üretim olması sebebiyle sanat olarak görülmeyen fotoğrafı bu mertebeye kavuşturma amacıyla çözümü başka bir sanat ortamına öykünmekte bulan Stieglitz'in ortaya attığı resimselcilik akımına tarihsel bir gönderme olarak okumak mümkündür. Kısa ömürlü resimselcilik akımının ardından "doğrudan" ve "saf" fotoğrafa geçiş yapan Stieglitz'in *Kasara Altı* adlı "doğrudan" fotoğrafını çikolata sosuyla boyayan Muniz, Stieglitz'i bir bakıma resimselci köklerine geri götürür.



Şekil 1.4. Vik Muniz, *Kasara Altı*, Stieglitz'ten Sonra Çikolatadan Görüntüler, 2000.

Özetle söylenirse, bu fotoğraf yaklaşımında modernist "üretim" önemsizleşerek yerini postmodernist "yeniden üretim"e bırakmaktadır.⁸⁷ Postmodernist bir strateji olarak kendine mal etme yaklaşımı modernist fotoğrafın özgünlük, biriciklik, eser sahipliği ve yaratıcı deha nosyonlarına bir başkaldırı niteliğindedir. Temsil sorunu

⁸⁷ Hacking, s. 418.

etrafında şekillenen bu çalışmalar simülasyon, pastiş (öykünme) ve metinlerarası nitelikleriyle öne çıkmaktadır. Bu yaklaşımda geçmişte üretilmiş sanat yapıtlarından alıntılara başvurulmakta, başka bir deyişle modernist sanatçıların yenilik arayışlarının yerini burada geçmişin ürünlerinin yeniden yorumlanması almaktadır. Ayrıca saflık ve doğrudanlığın yerini daha eklektik ve melez bir yapıya bırakması, öne çıkan estetik niteliklerdir. Bu yaklaşımın teorik altyapısı büyük ölçüde Benjamin, Derrida ve Barthes gibi düşünürlerin görüşlerine dayanmaktadır. Bu düşünürlerce biricikliğin ve özgünlüğün ölümünün ilan edilmesi ve göstergeler aracılığıyla mutlak bir gerçeğe ya da anlama ulaşamayacağının vurgulanması kendine mal etme yaklaşımının teorik çerçevesini oluşturmaktadır. Crimp'e göre, kendisinin postmodernist adını verdiği bu fotoğraf etkinliğinin mevcudiyeti bir "yokluk" sayesinde; bu "yokluk", özgün bir sanat yapıtının olanaklılığının yokluğu anlamındadır ve bir varlık sebebidir.⁸⁸ Bu varlık sebebi, akademik ve entelektüel çevrelerce coşkuyla karşılandığı kadar şimşekleri de üzerine çekmiş gibidir. Nitekim, Mario Cutajar, "Haset ve kırgınlığın tipik ürünü olan postmodernizm, yaşam gücünü çok daha büyük başarıların parazitli eleştirisinden almıştır; bu yaklaşım, savunucularının erişemediği şeylerin değerini düşürerek kendi ürününün sefaletini rasyonelleştirir."⁸⁹ demektedir.

1.1.1.2. Sahnelenmiş Fotoğraf Sanatı

Michael Köhler'in postmodern fotoğraf sanatının estetik ilkelerine dair açıklamalarında öne çıkan ikinci kavram sahnelenmiş fotoğraf sanatıdır. Bu fotoğrafik yaklaşımda kamera gerçekçiliği ve fotoğrafik nesnellik reddedilmekte, bunun yerine tıpkı bir film ya da tiyatro yönetmeni gibi sahneleyerek ya da düzenleyerek kurgusal bir gerçeklik inşa edilmeye çalışılmaktadır. Bu fotoğrafik yaklaşım "fotoğrafının çekilmesi için üretilmiş" olarak da adlandırılmakta ve bu kavram yapay bir görüntü üretim sürecine göndermede bulunmaktadır. Bu yaklaşımda sanatçı, konusunu icat etmekte, fotoğraf "çekmek"ten ziyade "yapmak" olarak tabir edilen bir yöntemi tercih etmektedir.

Köhler, sahnelenmiş fotoğraf sanatını çalışmanın özelliklerine bağlı olarak beş farklı gruba ayırmaktadır: Öz-sunum, hikâyemsi/öyküleyici tablo, minyatür sahneler,

⁸⁸ Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", s. 122.

⁸⁹ Mario Cutajar'dan aktaran Barrett, *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*, s. 60.

natürmortlar, foto-heykeller ve yerleştirmeler. Öz-sunumda kameranın önünde sanatçının kendisini görürüz. Sanatçı burada farklı kimlikleri temsil etmek üzere çeşitli rollere girmektedir. Hikâyemsi/öyküleyici tabloda bir ya da birkaç aktör gündelik yaşamdan, tarihten, efsanelerden ya da sanatçının düş dünyasından bazı sahneleri canlandırmaktadır. Minyatür sahnelerde bir olay ya da durum çeşitli oyuncak nesneler kullanılarak minyatür formatta yeniden oluşturulur. Natürmortlarda önemli rollerdeki anlamların ve farklı kökenden nesnelerin eşlik ettiği düzenlemeler bulunmaktadır. Foto-heykeller ve yerleştirmeler ise çeşitli türde nesnelerle oluşturulmuş büyük ölçekli mizansenlerdir.⁹⁰ Kısacası temsil, sanatçının kendisi, aktör ya da aktrisler tarafından gerçekleştirilebileceği gibi çeşitli büyüklükte nesnelerle de gerçekleştirilebilmektedir.

Sahnelenmiş fotoğraf yaklaşımının öncülerinden biri olan Amerikalı sanatçı Cindy Sherman'ın çalışmaları "öz-sunum" kategorisine girmekte yani Sherman, çeşitli kadın rollerine bürünerek hem kameranın önünde performansını gerçekleştirmekte hem de tıpkı bir yönetmen gibi görüntüleri düzenlemekte ve sahnelemektedir. Sherman, 1977-1980 yılları arasında *İsimsiz Film Kareleri (Untitled Film Still)* adını verdiği siyah beyaz görüntülerden oluşan bir seri ile adını duyurur. Bu seride, 1950'li ve 1960'lı yılların Hollywood sinemasından yola çıkarak, günümüze kadar sayısız araştırmaya esin kaynağı olmuş bir konuyu, kadınların kitle iletişim araçlarındaki temsilini sorunsallaştırır. Kendisini kameranın önünde gördüğümüz bu seride Sherman tıpkı bir film setinden çıkmış gibidir (Şekil 1.5.). Sahneleme, kostüm, peruk, makyaj, mimik ve jestler bir film prodüksiyonunu anımsatır ve bu sinamatografik üslup, film endüstrisinin geleneksel kadın rollerini yeniden ürettiğine dair feminist bir bildiriye dönüşür. Ev kadını, evden kaçan genç kız, arzu edilen kadın gibi çeşitli rollere bürünerek kadınların kitle iletişim araçlarındaki temsillerinde karşılaştığımız klişe ve stereotipleri eleştirir ve eril bakışın nesnesi olma konumunu ifşa eder. Sherman, kadınlara atfedilen toplumsal cinsiyet rollerinin 1950'li ve 1960'lı yılların Hollywood sineması başta olmak üzere kitle iletişim araçları dolayısıyla nasıl yaratıldığını sorgular. Çeşitli film sahnelerine göndermede bulunur ve böylece metinlerarasılık bu çalışmaların belirgin bir özelliği olarak öne çıkar. 1981 yılında gerçekleştirdiği *Orta Sayfalar (Centerfolds)* adlı seride bu kez erkek dergilerine poz veren kadınların nasıl temsil edildiğini sorgular. Sherman,

⁹⁰ Köhler, "Arranged, Constructed and Staged - from Taking to Making Pictures", s. 34.

1992 yılında gerçekleştirdiği *Seks Fotoğrafları (Sex Pictures)* adlı seride ise kameranın önünde olmaktansa görüntüleri çeşitli oyuncak nesneler ve medikal protez ürünlerinden yararlanarak düzenlemeyi tercih eder. Köhler'in "minyatür sahneler" olarak adlandırdığı gruba giren bu çalışmada, benzer bir temayı daha sert bir üslupla ele alır.



Şekil 1.5. Cindy Sherman, *İsimsiz film Kareleri #84*, 1978.

Günümüz sanatçılarından Alex Prager, Sherman'ı hatırlatan çalışmalarında klasik Hollywood filmlerinden alıntılara başvurur. Ancak performansını Sherman'dan farklı olarak kamera önünde değil arkasında gerçekleştirir, sahneyi oyunculara bırakarak tıpkı bir film yönetmeni gibi her şeyi en ince ayrıntısına kadar düzenler. Sinemaya özgü yapay aydınlatma, peruk, makyaj, kostüm, mimik ve jestler Hitchcock filmleri başta olmak üzere klasik filmlere birer göndermedir. Doğup büyüdüğü Los Angeles'tan ilham alan sanatçı, "Sürekli izlediğim bir klasik film kanalı vardı (...) çocukken en sevdiğim kanal oydu." diyerek sanatının klasik filmlere dayandığını vurgular.⁹¹

Gregory Crewdson ise sahnelenmiş fotoğraf sanatının sinemayla olan yaklaşmasını daha da uç noktalara taşır. Sinemaya özgü dramatik aydınlatma onun çalışmalarına gerçeküstü bir hava katar. Sinematografik bir görsel dile sahip Crewdson'ın üretim süreci âdeta bir Hollywood film setini andırmaktadır. 1998-2000 yılları arasında gerçekleştirdiği *Alacakaranlık (Twilight)* serisinde Crewdson'ın kalabalık bir prodüksiyon ekibiyle çalıştığına tanık oluruz. Hazırladığı büyük ölçekli setlerde görüntü yönetmeni, ışık şefi, kamera operatörü, sanat yönetmeni, oyuncular,

⁹¹ Higgins, s. 147.

mekân ve cast sorumlularının varlığı Crewdson'ı bir film yönetmeninden farksız kılmaktadır. *Alacakaranlık* serisi, sadece sinematografik dili ve yüksek bütçesi nedeniyle değil, aynı zamanda anlatısal niteliğiyle de sinemaya yakınlaşır. Seride yer alan görüntüler, Steven Spielberg'ün 1977 yapımı bilim kurgu filmi *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*'dan izler taşır. Spielberg'ün filminde olduğu gibi Crewdson'ın görüntülerinde de oyuncular kaynağı belirsiz bir ışığın peşinde bilinçsizce yol almaktadırlar.⁹² "Psikolojik endişe, korku veya arzunun metaforları yahut simgeleri olarak doğanın ikonografisini ve Amerika manzarasını kullanmakla meşgulüm." diyen Crewdson, çocukluğunda oturdukları evi aynı zamanda bir muayehane olarak kullanan psikanalist babasından oldukça etkilenmiştir.⁹³ Seride yer alan *İsimsiz (Ophelia)* adlı fotoğrafta, bir Amerikan banliyö evinin suyla dolu salonunda suyun yüzeyinde kıpırtısız bir şekilde uzanan beyaz geceliği içinde soluk tenli bir kadınla karşılaşırız (Şekil 1.6.). Crewdson, bu fotoğrafında William Shakespeare'in *Hamlet* adlı oyununda babasının ölümünün ardından kendisini suda boğarak öldüren Ofelya karakterine gönderme yaparak onu günümüze uyarlar.



Şekil 1.6. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Ophelia)*, 2001.

Kanadalı sanatçı Jeff Wall, kurgusal fotoğraf türünün önde gelen isimlerinden biri olmakla birlikte, "kurgusal" terimini reddeder; çünkü her fotoğrafın farklı düzeylerde de olsa kurgu içerdiğine inanır. Modellerini tıpkı bir yönetmen gibi yönlendirdiğini kabul

⁹² Hacking, s. 529.

⁹³ Higgins, s. 133.

etmekle birlikte, bu yöntemin onların davranışlarının gerçekliğinden bir şey eksiltmediğini savunur.⁹⁴ Kimi çalışmalarında da tanıdığı olduğu gerçek anları daha sonradan kurgusal kişilerle yeniden sahnelemeyi tercih eder ve bu çalışmalarını "neredeyse belgesel" ya da "belgesele yakın" olarak nitelendirir. Wall, tanıdığı olduğu kimi durum ya da olayları o an görüntülemektense hafızasında saklamakta, daha sonradan o anı oyuncularla yeniden canlandırmaktadır. Örneğin, *Mimik (Mimic)* adlı çalışmasında, tanıdığı olduğu bir ırkçılık anını o an görüntülememiş, daha sonradan kurgusal kişilerle yeniden sahnelemeyi tercih etmiştir (Şekil 1.7.). Bu yöntemine başvurmasının nedenini, bir olay ya da durumu görüntülemeye çalışan fotoğrafçının o anki varlığının yönlendirici ve manipülatif olduğu şeklindeki görüşlerde aramak gerekir. Wall'un bu yaklaşımı yani postmodernist bir strateji olarak geçmişe dönerek zaman kaydırmalarına başvurması, bu tez çalışmasının son bölümünde değinilen Belçikalı sanatçı Max Pinckers'a da esin kaynağı olur. Pinckers, sahnelenmiş fotoğraf ile belgesel fotoğraf yaklaşımlarının iç içe geçtiği "sahnelenmiş belgesel" (staged documentary) olarak adlandırılan melez bir fotoğrafik yaklaşımı tercih etmektedir.



Şekil 1.7. Jeff Wall, *Mimik (Mimic)*, 1982.

1992 yılına ait *Ölü Askerler Konuşuyor (Dead Troops Talk)*, Wall'un yaşanmış gerçek bir olay anını yeniden canlandığı bir diğer önemli çalışmadır. 1986'da Sovyetler Birliği'nin Afganistan'a müdahalesi sırasında yaşanan gerçek bir olaydan

⁹⁴ Hacking, s. 523.

esinlenen Wall, aslında Afganistan'da hiç bulunmamıştır. Yani bu olayın hiçbir zaman tanığı olmamıştır. Bir Kızıl Ordu devriyesinin bir yamaçta pusuya düşürülmesinin ardından ölü ve yaralı askerlerin durumunu son derece gerçekçi bir şekilde betimleyen Wall, aslında bu çalışmasını aktörlerle birlikte bir stüdyo ortamında gerçekleştirmiştir (Şekil 1.8.). Rus-Afgan Savaşı üzerine okuduğu bir metinden yola çıkarak kurguladığı bu görüntü için Susan Sontag "Savaş karşıtı resimler arasında, fotoğrafçının düşünceliliği ve resmin gücüyle bana en sarsıcı görüneni, Jeff Wall'un 1992'de çektiği ... dev fotoğraftır." diyecektir. Sontag'ın belirttiği gibi, bu çalışmanın bir belge niteliği yoktur, Wall'un yaklaşımı belgesel fotoğraf yaklaşımının bir antitezidir. Bu çalışma gerçek olmamakla birlikte, son derece gerçekçidir.⁹⁵



Şekil 1.8. Jeff Wall, *Ölü Askerler Konuşuyor*, 1992.

Tıpkı Wall gibi "öyküleyici tablo" kategorisinde çalışmalar yapan Britanyalı sanatçı Hannah Starkey de tıpkı bir yönetmen gibi görüntüleri özenle düzenlemekte ve gündelik yaşam gerçeklerini kurgusal bir yaklaşımla ele almaktadır. Yapay olarak oluşturulmuş setler yerine gerçek mekânları kullanmayı tercih eden Starkey'in şehir manzaraları içinde görüntülediği aktrisler gündelik yaşamdan bazı sahneleri canlandırmaktadır. Sanatçının konuları mutfakta, kafede, sokakta ve işyerinde tefekküre dalmış kadınlardır. Çalışmalarını "kent yaşamının gündelik deneyim ve gözlemlerinin

⁹⁵ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, (2003), (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s. 123-124.

kadın perspektifinden keşfedilmesi" ⁹⁶ olarak tanımlayan sanatçı, bu yaklaşımıyla Wall'un belgeselimsi işlerine yakın durur. Sinamaya özgü yönetimsel tavrı benimsemekte ve bu yöntemi, "Bir devinimden bahsedebilmesi için görüntüyü inşa etmek zorundasınız." sözleriyle savunmaktadır. Üretilen görüntülerin çoğunda anın daha fazla yer aldığını belirten Starkey, görüntüyü inşa etmeyi geleneksel zaman algısına "bir meydan okuma" olarak nitelemekte, görüntünün anı değil devinimi hissettirmesi gerektiğini düşünmektedir.⁹⁷

Özetle söylenirse, postmodern fotoğraf sanatı pastiş ve metinlerarasılıktan sonra simülasyon ⁹⁸ niteliğiyle öne çıkmaktadır. Bu simülasyon pastiş, parodi, yeniden birleştirme, tarihsel ve kültürel bağlamından koparma, ilişkisizler arasında sanal ilişki ağı kurma gibi yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Aslı olmayan kopyalar ve modeller aracılığıyla bir gerçeklik inşa edilmeye çalışılmaktadır. Sahnelenmiş fotoğraf sanatı yaklaşımı çerçevesinde üretilen imgeler bir göndergeden yoksundur, görüngüler dünyasıyla doğrudan bir ilişkileri yoktur. Maddi dünyaya bir referans oluşturmamaktadır. "Postmodern dönem fotoğraf sanatında ancak düşünce ve hayal gücünün yardımıyla kavranabilecek yeni bir gerçek söz konusudur, maddi gerçek aşılmıştır. Bu dönemde gerçek, aslına sadık kalmaya çalışılarak yansıtılan değil, yaşanan, duyulan, üzerinde düşünülen bir kavramdır."⁹⁹ Postmodernizm, pozitivizmin öne sürdüğü nesnellik kavramı yerine metinlerarasılık kavramını koymaktadır.¹⁰⁰ Maddi dünyayı referans göstermeden, iki metin arasında yorumsal ilişki kurgulayarak o kurgudan yeni bir olabilirlik düşüncesi oluşturur. Bu olabilirlik düşüncesi aslında kurgulanmış gerçekliktir. Postmodern fotoğraf sanatının tüm bu nitelikleri modernist bir pratik olan belgesel fotoğrafçılığın bir antitezidir. Belgesel fotoğraf; maddi gerçeklikle ilişkisi, durum ya da olaya doğrudan tanıklığı, nesnellik ve doğruluk iddiası, *şimdiye*

⁹⁶ Marina Gerner, *Snapshot: 'Mirror - Untitled' (2015) by Hannah Starkey*, Erişim (22 Haziran 2018), <https://www.ft.com/content/0cbdf41c-9391-11e5-bd82-c1fb87bef7af>

⁹⁷ Diarmuid Costello, *Hannah Starkey: In Conversation*, Erişim (22 Haziran 2018), <https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8283609/Hannah-Starkey-In-Conversation.html>

⁹⁸ Jean Baudrillard'ın simülasyon tanımı şu şekildedir: "Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir." Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (1982), (Çev.: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s. 13.

⁹⁹ Zuhâl Özel Sağlamtimur, *Fotoğrafçılık Tarihinde Teknik ve Kültürel Dönüşümler*, Ege Yayınları, İstanbul 2011, s. 150.

¹⁰⁰ Sağlamtimur, s. 152.

yaptığı vurgu, zaman algısı ve benzeri nedenlerle postmodern fotoğraf sanatının reddettiği tüm nitelikleri içeren bir pratik olarak tarihteki yerini almıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

BELGESEL FOTOĞRAF

Belgesel terimi, fotoğrafçılığa yedinci sanat olarak kabul edilen ve fotoğrafın bir uzantısı olan sinemadan geçmiştir. Terim, bugün kullandığımız anlamıyla ilk kez 1920'li yıllarda konusunu gerçek yaşamdan alan ve kurgusal olmayan sinema filmlerini tanımlamak üzere İngiliz film yapımcısı ve eleştirmen John Grierson tarafından belgesel sinemanın öncülerinden Robert Flaherty'nin *Moana* (1926) adlı filmini eleştiren yazısında kullanılmıştır. Bir Eskimo ailesinin zorlu doğa koşulları altında hayatta kalma mücadelesini anlattığı 1922 tarihli ilk filmi *Kuzeyli Nanook (Nanook of the North)* ile belli bir üne kavuşan Flaherty, filmlerinde modern dünyadan ve teknolojiden uzak olduğunu düşündüğü coğrafyalardaki egzotik yaşamları belgeliyordu. Flaherty, kaybolmaya başlamış egzotik kültürleri yansıtan filmleri bunlara ilgi duyan Batılı izleyici için yapıyordu. *Kuzeyli Nanook*'ta bir eskimo ailesini, *Moana*'da Samoa Adaları yerlilerini, *Aranlı Adam*'da ise Aran halkını görüntüleyen Flaherty'nin temel malzemesi gerçek yaşamdı. Kamerasının kaydettiği şey gerçek mekânların gerçek insanlarıydı. André Bazin ve Siegfried Kracauer gibi gerçekçi film kuramcılarına da esin kaynağı olan bu filmler doğaya, maddi dünyaya, diğer bir deyişle fizik gerçeğe ayna tutuyorlardı. Bu kuramcılara göre bu işlevleri en çok da belgesel filmler yerine getiriyordu.

Kaybolmaya başlayan kültürler üzerine benzeri çalışmalar fotoğrafçılıkta da söz konusuydu. Amerikalı fotoğrafçı Edward S. Curtis, Flaherty'den çok daha önce böylesi bir girişimde bulunmuş, benzeri bir iletişimi durağan görüntülerle sağlamıştı. Curtis, 1904 ile 1930 yılları arasını kapsayan, *Kaybolan Irk (Vanishing Race)* adını verdiği uzun soluklu çalışmasında Kızılderililerin gündelik yaşamlarından ve kültürlerinden kesitler sunmuştu. Yani hem belgesel filmlerde hem de fotoğrafçılıkta temel malzeme bir anlamda aynıydı: Gerçeklik. Fotoğraf tarihçisi Beaumont Newhall'un da belirttiği gibi, film yapımcıları *belgesel* hakkında kanuştukları sıralarda fotoğrafçılar da kameralarını benzer şekilde kullanıyorlardı.¹⁰¹ Bu benzerlikler nedeniyle, *belgesel* terimi 1930'larda ekonomik bunalımın ve kuraklığın olumsuz etkilerini Amerika'yı bir baştan bir başa dolaşarak görüntüleyen FSA fotoğrafçılarının çalışmalarını tanımlamak

¹⁰¹ Beaumont Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, The Museum of Modern Art, New York 1949, s. 174.

için de kullanılmaya başlandı. Dolayısıyla, FSA çalışmalarına yön vermiş bir önceki kuşağın Lewis Hine ve Jacob Riis gibi önemli figürleri kendi dönemlerinde *belgesel fotoğrafçılar* ya da *toplumsal belgeler* olarak nitelendirilmemişlerdir. Nitekim Hine, Curtis'in çalışmaları da dahil olmak üzere, yüzyıl başlarındaki kendi çalışmalarını "toplumsal fotoğrafçılık" (social photography)¹⁰² olarak adlandırmayı tercih etmiştir. Fabrikalarda ve madenlerde çalıştırılan çocuk işçilere dair bu çalışmalar, sosyal reformun bir enstrümanı olmaları nedeniyle günümüzde *toplumsal belgeci* ya da *sosyal belgesel fotoğraf* olarak nitelendirilmektedir.

2.1. BELGESEL FOTOĞRAFIN TANIMI, İLKE VE İŞLEVLERİ

Belgesel fotoğraf terimi, 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı'nın yol açtığı Büyük Buhran yılları olarak da nitelendirilen 1930'lu yıllar boyunca tarım işçilerinin içinde bulunduğu durumu belgeleyen çalışmaları nitelemek için kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışmaların da gösterdiği gibi belgesel fotoğrafçılık, konusunu gerçek yaşamdan almakta ve insanoğlunun içinde bulunduğu duruma dair hikâyeler anlatmaktadır. Bir sözlü kültür geleneği olan hikâye anlatıcılığı ile de özdeşleştirilen belgesel fotoğraf yaklaşımı, insana dair belli bir tema etrafında şekillenmiş bir dizi fotoğraftan oluşan uzun süreli fotoğraf projeleri olarak tanımlanabilir. Bu fotoğraflara çoğunlukla konuyu açıklayan kısa bir metin eşlik etmekte, gerektiğinde fotoğraf altı yazılar da kullanılabilmektedir.

Savaşlar, göçler, yoksulluk, fabrikalar, sokaklar, caddeler, uzak ülkeler ve bu ülkelerdeki egzotik yaşamlar belgesel fotoğrafın konuları arasındadır. Peki her fotoğraf belgesel olarak kabul edilebilir mi? *Time-Life* editörlerine göre, her fotoğraf belgesel olarak nitelenemez. Bir fotoğrafın bu niteliğe sahip olabilmesi için genel bir öneme sahip olması ve bir mesaj taşıması gerekir:

"Öyleyse her fotoğraf bir belgesel midir? Tam olarak değil; çünkü onu bir manzaradan, bir portreden, bir sokak sahnesinden ayıran bir mesaj iletmelidir. Bir olayı kaydedebilir; fakat bu olayın bir haber fotoğrafının özel öneminden çok genel bir öneme sahip olması gerekir. Bir karakteri veya duyguyu kaydedebilir; fakat yine de genel bir toplumsal öneme sahip olmalıdır; bir portre fotoğrafının

¹⁰² Lewis Hine, "Social Photography", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 122.

kişilik olarak açığa vurduğundan daha fazlasıdır."¹⁰³

Fakat 1960'lı yıllarla birlikte genel bir toplumsal öneme sahip olmayan, genel konular yerine özel konulara eğilen, başka bir deyişle mikro gerçekliklere temas eden fotoğraflar da üretilmeye başlanmış ve Nan Goldin örneğinde olduğu gibi bu çalışmalar *kişisel anlatılar* ya da *kişisel belgesel* olarak adlandırılarak belgesel fotoğrafın bir alt türü olarak kabul edilmiştir.

Belgesel fotoğraf yaklaşımı *Time-Life* editörleri tarafından "... amacı, izleyicinin anlayacağı önemli bir şeyi aktarmak ve yorumlamak olan bir fotoğrafçı tarafından gerçek dünyanın bir tasviri."¹⁰⁴ şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanıma göre, belgesel fotoğraf bir bakıma belli bir grup hakkında başka bir gruba bilgi aktarmaktadır. Belgesel fotoğrafın bu işlevi geleneksel hümanist jargonda "tanıklık" ve "insana insanı anlatma"¹⁰⁵ olarak ifade edilmektedir. Günümüzün en etkili fotoğrafçılarından Sebastião Salgado ise belgesel fotoğrafın bu fonksiyonunu "vektörel işlev" olarak kavramsallaştırmakta ve belgesel fotoğrafçının vektörel işlevinin insana bir diğer insanın varlığını göstermek olduğunu vurgulamaktadır:

"Bir şeyi göstermek üzere fotoğraf çekerken kendinizi orada olma fırsatı bulamamış insanların yerine koyarsınız. Bu iki taraf arasında bir bağlantı kurarsınız. Sonunda belgesel fotoğrafı bir vektör olarak görürsünüz... Dünyada fotoğraftan korunması gereken hiçbir insan olduğunu düşünmüyorum. Dünyada yaşanmakta olan her şey gösterilmelidir. İnsanlar dünyanın diğer yerlerindeki insanların neler yaşadıklarını öğrenmelidir. İşte bir belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlev de budur; insana diğerinin 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."¹⁰⁶

Salgado, bu cümleleriyle belgesel fotoğrafın hem bilgilendirme hem de ikna etme ve inandırma işlevine vurgu yapmakta, belgesel fotoğrafçının daha az imtiyazlı sınıflar ile ayrıcalıklı sınıflar arasında iletişimi sağlayan bir köprü işlevi gördüğünü ima

¹⁰³ *Documentary Photography*, Time-Life Books, Verona 1973, s. 7.

¹⁰⁴ *Documentary Photography*, s. 12.

¹⁰⁵ Edward Steichen, "Fotoğraf: İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 14, (Ocak 1984), Ek, s. 1.

¹⁰⁶ Sebastião Salgado, "İşçiler", Ken Light (Haz.), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012, s. 120-121.

etmektedir. Belgesel fotoğrafın inandırma ve ikna kabiliyeti ise aygıtın gerçeklikle olan ayrıksı ilişkisinden temellenmektedir. Gerçekliğin nesnel bir fotoğrafik kaydını yaptığı yönündeki inanç, ona aynı zamanda kanıt teşkil eden özerk bir aygıt statüsü kazandırmaktadır.

2.1.1. Belgesel Fotoğrafçının Gerçeklikle İlişkisi ve Çalışma Yöntemi

Tıpkı modernitenin bilim ve bilgi anlayışında olduğu gibi belgesel fotoğraf yaklaşımı da referanslarını dış dünyadan yani doğadan almakta ve bu doğayı nesnel bir yaklaşımla yansıtmaya çalışmaktadır. İmgenin belge niteliğine sahip olabilmesi onun nesnel ve tarafsız bir yöntemle üretilmesini gerekli kılmaktadır. Gerçeğe dayalı olması beklenen bu fotoğrafik hikâyelerde gerçek mekânlar ve o mekânı gündelik pratikleriyle deneyimleyen gerçek kişiler yer almaktadır. Belgesel fotoğrafın hem en önemli ilkelerini hem de gerçeklikle olan ilişkisini açıklayan bu özellikler belgesel sinema için de söz konusudur. Belgesel film yapımcısı Grierson, *Belge Filmin Baş İlkeleri* adlı makalesinde Flaherty'nin çalışmalarından hareketle belgesel sinemanın ilkelerini açıklamakta ve gerçeklikle olan ilişkisine vurgu yapmaktadır:

"Stüdyo filmleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelir. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge film ise, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker... Flaherty ile, öykünün, geçtiği çevre içinden alınması, o çevrenin gerçek öyküsü olması, kesin bir ilke durumuna geldi... Flaherty, belge filmin ana ilkelerine herkesten daha iyi bir örnektir. Belge film, gerecini olduğu yerde yakalamalı, bu gereci düzene sokmak için, onunla içli dışlı olmalıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşıyor belki. Öyküsü 'kendi kendine' söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşıyor."¹⁰⁷

Bu ilkeler aynı zamanda bir tür olarak belgeselin en önemli sorunsallarından biridir. Grierson'ın sözünü ettiği ilkelerin Flaherty tarafından ne ölçüde yerine getirildiği tartışmalı bir konudur; çünkü Flaherty filmlerinde gerçeğe müdahale etmiş ve manipülatif davranmıştır. Onun filmlerinde aslında değiştirilmiş bir gerçeklikle karşı karşıyayızdır. Flaherty'nin filmleri gerçek mekânlardaki gerçek kişileri göstermekle birlikte bu kişilerin gündelik yaşam pratikleri bu filmlerde gerçekte olduğu gibi yansıtılmamıştır. Söz gelimi, Nanook ve arkadaşları artık otantik Eskimo kıyafetlerini giymiyorlardı. Bu nedenle, Flaherty eski kıyafetleri bulabilmek için harcamalar

¹⁰⁷ John Grierson, "Belge Film Üstüne: Belge Filmin Baş İlkeleri", (Çev.: Akşit Göktürk), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196, (Ocak 1968), s. 345-347.

yapmıştı. Ayrıca, Flaherty'nin yirmi ayak çapındaki igloda çekim yapması imkansızdı. Bu nedenle Nanook film için daha büyük bir iglo inşa etmek durumunda kalmıştı. *Aranlı Adam*'da ise gerçekte köpek balığı avı adada en son elli yıl önce yapılmış olduğu halde film bir köpek balığı avı etrafında oluşturulmuştu. Flaherty'nin para ve şöhret karşılığında ikna ettiği balıkçılar filmde gösterilenin aksine açık denizlere artık açılmıyorlardı. Flaherty, *Moana*'da da benzeri bir stratejiye başvurmuştu. Filmin kahramanı yaşamında yeri olmasa da bir dövme (tattoo) seremonisi için altı haftalık bir acıya katlanmak durumunda kalmıştı. Egzotik yaşam biçimlerini romantikleştirme adına gerçeği manipüle eden Flaherty, bir anlamda zamanı geriye döndürmüştü.¹⁰⁸

Benzer uygulamalar belgesel fotoğrafçılıkta da söz konusuydu. Flaherty'nin fotoğrafçılıktaki karşılığı olan Curtis, kaybolmaya yüz tutan Kızılderili kültürünü romantikleştirme adına modern yaşam tarzını simgeleyen objeleri çeşitli karanlık oda hileleriyle fotoğraflarından kaldırmıştı. Flaherty ve Curtis'in gerçek mekânları bile değiştirdiği göz önüne alındığında, bu uygulamalar belgesel türün nesnellik ve tarafsızlık gibi ilkelerine gölge düşürmekle birlikte, belge niteliklerinin de sorgulanmasına yol açmakta ve dolayısıyla Grierson'ın türe verdiği ad bir bakıma sorunlu hale gelmektedir.

Flaherty'nin hikâye tamamlanıncaya değin konusunu oluşturan insanlarla birlikte yaşaması belgesel fotoğrafçıların da çalışma yöntemlerinden biri olagelmıştır. Eugene Smith ve Sebastião Salgado gibi bazı önemli belgeselciler foto-öykülerini inşa ederken konularıyla birlikte belli bir süre yaşamayı tercih etmişlerdir. Smith, *Köy Doktoru* (*Country Doctor*) ve *İspanyol Köyü* (*Spanish Village*) adlı çalışmalarında, Salgado ise neredeyse tüm uzun soluklu çalışmalarında belli bir süre konularıyla birlikte yaşamıştır. Altı yıl boyunca dünyanın 42 farklı ülkesini dolaşarak gerçekleştirdiği *İşçiler* (*Workers*) adlı çalışmasını haftalarca, hatta bazen aylarca işçilerle birlikte yaşayarak gerçekleştiren Salgado, bu yaklaşımını "fotoğrafik fenomen" (photographic phenomenon)¹⁰⁹ olarak teorileştirmektedir. John Bloom'a verdiği röportajda, "Bir kişiyi ya da bir aileyi, bir olayı ya da bir fabrikanın işçilerini fotoğraflamaya gittiğimde, bir fenomen olarak deneyimlediğim belirli koşulları yaratırım." diyen Salgado, kısa ya da uzun, hayatının

¹⁰⁸ Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik*, (t.y.), (Çev.: Zeynep Özen Barkot), Doruk Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 34-39.

¹⁰⁹ John Bloom, *Photography at Bay: Interviews, Essays and Reviews*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1993, s. 157-158.

belli bir zaman dilimini bu fenomenin içinde yaşayarak geçirir. Salgado için başlangıçta ilişkiler zordur. Fakat kolaylaşmaya başladıktan sonra bir dizi an boyunca bu ilişkiyi geliştirmeye devam eder. Bu süre zarfında birçok şey gerçekleşir ve sonunda fotoğrafçı konuyu oluşturan insanlarla bütünleşir ve iki taraf arasında derinlikli bir ilişki başlar. Böylece Salgado'ya göre, bir görüntü, derinlikli bir ilişki başladığı anda fotoğrafladığınız kişi ile bütünleşmenizden başka bir şey değildir. Yani fotoğrafik fenomen yaklaşımına göre, bir görüntü "karar anı"nın aksine bir anda oluşmaz; ilişki belli bir olgunluk seviyesine ulaştıktan sonra oluşmaya başlar. Bu nedenle Salgado, fotoğrafik fenomene belgesel fotoğrafçılıktaki bir diğer önemli yaklaşım olan "karar anı"ndan daha çok inanmaktadır. Cartier-Bresson'ın teorileştirdiği "karar anı" yaklaşımında fotoğrafçının görüntüyü yakaladıktan sonra ortadan kaybolduğunu belirten Salgado, iki taraf arasındaki ilişkinin fotoğrafik fenomene kıyasla daha kısa süreli olduğuna vurgu yapmaktadır.

Sosyal bilimlere özgü araştırma yöntemlerine benzetebileceğimiz bu yaklaşım, belgesel fotoğrafçıların aynı zamanda toplumbilimcilere benzetilmesine yol açmaktadır. Fotoğraf ustası Ansel Adams'ın tarihin ilk büyük toplumsal belgesel projesini yürüten FSA kurumunun başındaki Roy Strayker'a, "Seninle birlikte çalışanlar yalnızca birer fotoğrafçı değiller. Elleri fotoğraf makinası bulunan birer sosyolog onlar." ¹¹⁰ şeklindeki sözleri özellikle toplumsal belgeci fotoğrafçılar ile toplumbilimciler arasındaki benzerliklere dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Her iki disiplin sadece araştırma yöntemleri açısından değil, ele aldıkları konular ve sorunlar bakımından da birbirlerine benzemektedir. Eugene Smith'in *Köy Doktoru (Country Doctor)* ve *Ebe-Hemşire (Nurse Midwife)* adlı foto-öyküleri sosyologların meslekler ve bu işlerle bağlantılı olan kurumlar üzerine çalışmalarını çağrıştırmaktadır. ¹¹¹ *Fotoğraf ve Sosyoloji* adlı makalesinde her iki disiplinin de hemen hemen aynı tarihlerde doğduğuna dikkati çeken Howard S. Becker, "Sosyologlar gibi fotoğrafçılar da göç, yoksulluk, ırk, toplumsal huzursuzluk gibi çağdaş toplumsal sorunlarla ilgilenmişlerdir. Bu fotoğraf geleneğinde, kötülükler genellikle teşhir amacıyla betimlenir ve bunların düzeltilmesi için eylem çağrısı yapılır." ¹¹² ifadesini kullanmaktadır. Becker'ın burada sözünü ettiği

¹¹⁰ Ahmet Tolungüç, "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", *Fotoğraf*, Sayı: 30, (Eylül 1985), s. 8.

¹¹¹ Howard S. Becker, "Fotoğraf ve Sosyoloji", (Çev.: Berrin Yanıkkaya), *Toplumbilim*, Sayı: 19, (Mart 2006), s. 49.

¹¹² Becker, "Fotoğraf ve Sosyoloji", s. 49.

fotoğraf geleneği, belgesel fotoğrafın sosyal reformla özdeşleşmiş kanadı olan toplumsal belgeli fotoğraftır. Becker'ın cümlelerindeki "eylem çağrısı" ve "düzeltme" gibi anahtar sözcükler dikkate alındığında bu fotoğraf geleneğinin mevcut toplumsal formasyon içerisinde hareket eden reformist bir pratik olduğunu ileri sürebiliriz.

Bu noktada karşımıza çıkan başka bir soru bu fotoğrafik yaklaşımın sosyolojinin de ilgi alanına giren konuları ve gerçekleri nasıl betimlediği ya da yansıttığıdır. Gerçekliğin özünü mü yansıtır, yoksa yüzeysel betimleme düzeyinde mi takılıp kalır? Bu da bizi "sanat nedir?" sorusuna götürmektedir. Bu soruya verilen ilk cevap sanatın bir yansıtma, benzetme ya da taklit (mimesis) olduğu yönündedir. Sanatçı dünyaya bir ayna tutmaktadır; bizlere doğayı, insanı, hayatı, kısaca gerçekliği göstermektedir.¹¹³

Sanatı bu şekilde bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu sürmüş ve günümüze kadar gelmiş bir kuramdır. Fakat sanatın nasıl bir gerçekliği yansıttığı konusunda bir oydaşım olmamış; gerçeklik kavramı yazar, düşünür ve estetikçiler için farklı anlamlara gelmiştir. Ortaya atılan yansıtma kuramları iki döneme ayrılmış, XVIII. yüzyılın ortalarına kadar süren ilk dönemde "gerçekliği yansıtma" deyince üç farklı görüş söz konusu olmuştur. Birincisi, sanatın duyular dünyasını, yani görüngüyü olduğu gibi yansıttığı düşüncesidir. Doğalcı olan bu anlayışa göre sanatçı dünyayı, nesneleri, insanları, hayatı ve onun bir kesitini onlara sadık kalarak olduğu gibi sunmaktadır. Bu görüşe göre sanat, yüzey gerçekliği yansıtmaktadır. Bu kuramın temsilcisi Platon, sanatın özü ya da ideali değil de görüngü dünyasını yansıttığı inancında olmuştur. Bilindiği üzere, Platon için asıl gerçeklik duyularla değil de ancak zihinle kavranabilen idea'lar dünyasıdır. Duyu organlarıyla algılayabildiğimiz maddi dünya sadece bir kopyadan ibarettir. Bu yüzden resim de edebiyat da kopyanın kopyasıdır yani sanat ancak üçüncü dereceden bir gerçekliği yansıtmaktadır. Böylece Platon'a göre, sanat asıl gerçekliği teşkil eden idea'ları yansıtmamakta, görünen yüzeysel gerçekliği yansıtarak hakikatten uzaklaşmakta ve bizlere gerçek bilgiyi sağlayamamaktadır. Edebiyat, bize gerçekleri aktaramayacağı gibi, şairler de gerçek bilgiye vakıf olmayan benzetmeci kişiler olarak kabul edilmelidir.¹¹⁴

Sanatın nasıl bir gerçekliği yansıttığı yönündeki ikinci görüş, Platon'un öğrencisi

¹¹³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 17.

¹¹⁴ Moran, s. 17-24.

Aristoteles'te ifadesini bulmakta ve sanatın geneli ya da özü yansıttığını ileri sürmektedir. Platon'un duyu dünyasının dışında var olduğunu belirttiği idea'lar (formlar) Aristoteles'e göre duyu dünyasındadır. Madde ve form daima bir arada olduğu için sanatçı geneli ya da özü yansıtabilir.¹¹⁵

"Gerçekliği yansıtma" deyince karşımıza çıkan üçüncü görüş ise sanatın ideal olanı yansıttığını savunmaktadır. Bu görüşe göre, "Platon'un sandığı gibi formların (ideaların) kopyalarını değil doğrudan doğruya formları yansıtır ve bunun içindir ki bizi asıl gerçeklikle karşı karşıya getirir."¹¹⁶

XIX. yüzyıldan günümüze kadar süren ikinci dönemde "Sanat nedir?" sorusuna yanıt vermek için yansıtma kavramını kullanan en önemli kuram Marksist estetikdir. Bu estetiğin en önemli kuramcılarından Macar düşünür György Lukacs da sanatı bir yansıtma olarak görür ve yansıtma yöntemlerini *gerçekçilik* ve *doğalcılık* olmak üzere başlıca iki gruba ayırır. Bu yöntemleri zıt kutuplara yerleştiren Lukacs'a göre, gerçekçilik yöntemi sosyal gerçekliği yansıtabilirken, ikincisi yani doğalcılık (natüralizm) yansıtamaz. Lukacs, gerçekçiliği de eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Marksist bilgi teorisince dış dünyanın görünüşü ile özü bir ve aynı olmadığı için Lukacs'a göre eleştirel gerçekçiler doğalcılar gibi yüzeysel betimlemelere takılıp kalmak yerine günümüz kapitalist toplumunda görünenin altında yatan gerçekliği yani yüzeyin altında yatan tarihi anlamın özünü gösterebilmeyi başarmışlardır. Doğalcılıkta ise bir insanın, nesnenin ya da bir olayın ayrıntılarıyla betimlenmesi fotoğrafın doğruluğana özenmenin bir sonucudur. Doğalcılık yüzey gerçekliği, görüngüyü aynen aktarsa da toplumun içinde bulunduğu çelişkileri aktaramamaktadır. Gerçekçi edebiyatta bir bireyin eylemini büyük ölçüde tarihi koşullar ve güçler belirlerken, doğalcılıkta bireyin davranışlarını çoğunlukla psikolojisi, fizyolojisi ve kalıtsal özellikleri belirlemektedir. "Doğalcılığın bu yüzey gerçekliği yansıtması, sonunda "hayattan bir dilim" vermeye kadar gider ki bu dilim kendi başına ne kadar doğru olursa olsun, tarihsel özden kopuk, yüzeyi yansıtan bir fotoğraftır."¹¹⁷

Estetik alanında sanatın gerçek konusunun doğa olduğunu, sanatçının görevinin

¹¹⁵ Moran, s. 28-30.

¹¹⁶ Moran, s. 34-35.

¹¹⁷ Moran, s. 39, 54-59, 71.

fiziksel dünyanın özelliklerini gözlemlemek ve yansıtmaktan ibaret olduğunu savunan doğalcılık, toplum bilimleri alanında ise, sosyolojinin bir bilim olabilmesinin toplumsal dünyayı doğa bilimlerinin yöntemlerini kullanarak açıklamasıyla mümkün olabileceğini savunur ve bu bağlamda pozitivist bilim anlayışını benimser. Doğanın ayrılmaz bir parçası olan insanın da doğa bilimlerinin yöntemleriyle, yani ampirik araştırmayla açıklanabileceğini öne sürer. Epistemolojide ise doğalcılık, bilgiyi doğal nesne, olay ve süreçlerin bilgisiyle sınırlayarak gözle görülür dünyanın pasif bir yansıması olarak görür.¹¹⁸

Bu bağlamda, belgesel fotoğraf pratiğini Marksist estetik kuram ışığında ele alan Allan Sekula, Martha Rosler ve Victor Burgin gibi eleştirmenler bu fotoğrafik yaklaşımı doğalcılık ile ilişkilendirmekte ve bu pratiğin sosyal gerçekliği yansıtmak yerine doğalcı bir yaklaşımla yüzey gerçekliği yansıttığını savunmaktadırlar. Bu bakış açısına göre, belgesel fotoğrafın topluma, doğaya, hayata ve insana dair bulgularının salt gözleme dayalı olması onun sadece görünür dünyayı yansıtmaya yol açmaktadır. Belgesel fotoğraf, görünenin ötesindeki anlamlara, toplumsal çelişiklere ve öze ise temas edememektedir. Bunun sonucunda Rosler'a göre, bu fotoğrafik yaklaşım devrimci bir söylem geliştirmekten ziyade hayırseverlik ve bağışçılığa yol açmakta ve yoksulluğu bireysel talihsizliklere bağlamaktadır.¹¹⁹

Belgesel fotoğrafın toplumun araştırılması yönünde elde ettiği bulguların aracın sınırlarından ötürü salt gözleme dayalı olması bu fotoğrafik yaklaşımın toplumsal fenomenleri doğa bilimlerinin yöntemleriyle açıklamaya çalışan pozitivist metodolojiyle de ilişkilendirilmesine yol açmaktadır. Belgesel fotoğrafın hem objektiflik ve tarafsızlık iddiası hem görüngü dünyasını gözlem yoluyla betimlemesi hem de *şimdi ve buradan* oluşan zaman algısı, onun pozitivist bilgi teorisine karşılık gelmesine sebep olmaktadır. Yani modernite içinde doğup büyüyen belgesel fotoğraf, postmodernizmin en temel eleştirel uğraklarından biri olan geleneksel epistemolojiyi, başka bir deyişle modernitenin bilgi anlayışını benimser. Bu kesişme, belgesel fotoğrafın aynı zamanda bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olması ve zaman algısıyla doğrudan ilişkilidir.

¹¹⁸ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999, s. 257-258.

¹¹⁹ Martha Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], The MIT Press, London 2004, s. 177.

2.1.2. "Doğrudan" (Straight) Fotoğraf Yaklaşımı

"Doğrudan" fotoğraf (straight photography), gerek çekim sırasında gerekse çekimden sonra yapılacak fotoğraflık olmayan her türlü manipülasyon ve hilenin reddedildiği bir yaklaşımdır. Fotoğraf tarihçisi Newhall, "doğrudan" yaklaşımı kamera, lens ve emülsiyonun temel özelliklerine sıkı sıkıya bağlı kalarak, başka bir deyişle diğer sanatların estetik ilkelerine rehberlik eden esaslardan uzak durarak, sadece kameranın kendi olanak ve sınırlarının kullanılması şeklinde tanımlamaktadır.¹²⁰

"Doğrudan" fotoğraf yaklaşımının bir kavram olarak ortaya çıkışı resimselcilik (pictorialism) akımına bir tepkinin sonucudur. İzlenimcilik (Empresyonizm) akımının fotoğraftaki yansıması olan resimselcilikte, resim sanatına öykünmeye çalışan imgelerin üretimi söz konusuydu. Bu imgeler, çeşitli karanlık oda efektleri ve fotoğraf kâğıdı üzerinde çizerek ve boyayarak yapılan müdahaleler yardımıyla üretiliyordu. Fotoğrafta gerçekçiliği savunan Berenice Abbott, 1880-1930 yılları arasında etkili olan bu akımı, "bazı ressamların etkisi altında güzel, tatlı ve yapmacıklı fotoğraflar üretmek"¹²¹ olarak tanımlamıştı.

Fotoğrafın mekanik bir yeniden üretim aracı olması ve fotoğrafçının yaratıcılığının ne denli işe karıştığı yönündeki şüpheler fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmasını beraberinde getirmişti. Doğanın temsilinde sanatçının eli, ressamın fırçası aradan çekilmişti bir kere. Görüntü mekanik olarak kendiliğinden oluşuyordu. Bu yeni icat doğayı aslına sadık kalarak taklit etmesi sebebiyle sanat olamazdı. Bu görüşün sıkı savunucularından Charles Baudelaire, doğanın olduğu gibi yansıtılmasını anlamsız bularak fotoğrafı küçümsemiş, sadece bilim ve sanata hizmet etmesi gereken bir araç olarak düşünmüştür.¹²² İşte resimselcilik akımının ortaya çıkışı, Baudelaire-vari tepeden bakışlara bir yanıt niteliğindeydi ve fotoğrafı sanat olarak kabul ettirebilme arayışlarının bir sonucuydu. Akımın öncüsü Alfred Stieglitz, sanatsal fotoğraflık çalışmalar da yapıldığı halde, fotoğrafın bilim ve sanatın bir artığı olarak görüldüğünü, birileri tarafından engellenip zaptedildiğini, bir başkası tarafından ise inkâr edilip alaya

¹²⁰ Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, s. 143.

¹²¹ Berenice Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", (Çev.: Kemal Cengizkan), *Fotoğraf*, Sayı: 35, (Şubat 1986), s. 28.

¹²² Charles Baudelaire, "Fotoğrafi Sanat Mı?", Enis Batur (Haz.), *Modernizmin Serüveni*, (Çev.: Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 27.

alındığını belirtmiş ¹²³ ve çözümü başını çektiği Foto-Ayrılık (Photo-Secession) hareketiyle birlikte bir başka sanat ortamına öykünmekte bulmuştu. Çizerek ve boyayarak fotoğraf kâğıdı ve negatif üzerinde yapılacak manipülasyonlar fotoğrafı mekanik yeniden üretimin doğalcılığından uzaklaştırabilirdi. Fotoğrafın icadıyla aradan çekilen sanatçının eli bir bakıma yeniden devreye girecekti. Fotoğrafçı yaratıcılığını ve yeteneğini artık gösterebilir ve böylece fotoğraf sanat olarak kabul edilebilirdi.

Fotoğrafın sanat olarak kabul görmesi için bu resimsi imgelerin izleyici ile de buluşması gerekiyordu. Stieglitz bu amaçla 1903 yılında *Camera Work* adlı dergiyi yayınlamaya başlamıştı. Dergi, 14 yıllık yayın hayatı boyunca fotoğrafı sanat olarak kabul ettirebilmek için resimselcilik yaklaşımı çerçevesinde üretilen imgelere ve çeşitli fotoğraf yazılarına yer vermiş ve bu akımın en önemli taşıyıcısı olmuştu. *Camera Work*'ün yayınlarının yanı sıra Foto-Ayrılık hareketinin açtığı sergiler de fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesinde etkili olmuştu.

Fotoğrafı sanatlaştıran fakat aynı zamanda onu kendi geleneğinden ve işlevlerinden uzaklaştıran bu hareket, bazı fotoğrafçıları ve eleştirmenleri memnun etmemişti. Bu eleştirmenlerden Sadakichi Hartmann, 1904 yılında Pittsburgh'ta açılan bir Foto-Ayrılık sergisi için yaptığı eleştiride, "Elbette her sanatsal ifade aracının kendi sınırları vardır. Bir gravürün bir gravür gibi, bir litografinin de bir litografi görünmesini bekleriz; peki o zaman neden bir fotoğrafik baskı bir fotoğrafik baskı gibi görünmesin?" ¹²⁴ ifadesini kullanarak aracın kendi olanak ve sınırlarına çekilmesini savunmuş ve resimselcileri "doğrudan" fotoğrafa davet etmiştir. "Kameranıza, gözünüze, zevkinize ve kompozisyon bilginize güvenin; renk, ışık ve gölgenin tüm dalgalanmalarını, çizgileri, değerleri ve mekân bölünmelerini göz önünde bulundurun; gözünüzde canlandırdığınız konu ya da sahnenin kendisini en mükemmel anda gösterene kadar sabırla bekleyin." ¹²⁵ diyen Hartmann, fotoğraf tekniğinin doğal özelliklerine müdahale etmedikleri sürece karanlık odada rötuş yapmak, belli bölgelerin poz değerlerini düşürmek ya da artırmak gibi müdahalelere itiraz etmemiş, öte yandan negatif ve kâğıt üzerinde yapılacak boyama ve çizimlere karşı çıkmış ve bunları doğal

¹²³ Alfred Stieglitz, "Pictorial Photography", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 117.

¹²⁴ Sadakichi Hartmann, "A Plea For Straight Photography", *American Amateur Photographer*, XV (3), (March 1904), s. 104.

¹²⁵ Hartmann, "A Plea For Straight Photography", s. 108.

bulmamıştır. Bu eleştirileri dikkate alarak kendisi de sonradan "doğrudan" fotoğrafa geçen Stieglitz, *Camera Work*'ün son iki sayısında Lewis Hine'in bir öğrencisi olan Paul Strand'a yer vermiş ve Strand'ın çalışmalarını "acımasızca doğrudan, saf ve hileden yoksun"¹²⁶ olarak takdim etmiştir. Her medyumun potansiyel gücünün, kullanımının saflığına bağlı olduğunu belirten Strand, başka bir ortama öykünen girişimleri, reçine ve yağlıboya baskıları, elle ve çeşitli fırça darbeleriyle yapılan manipülasyonları acizlik olarak görmüş ve bu tür fotoğrafçıların kendi gereçlerine karşı saygı ve anlayış eksikliği içerisinde bulunduklarını vurgulamıştır. Bu nedenle Strand, tıpkı Hartmann gibi, fotoğrafın kendi sınırlarına çekilmesini savunmuş ve bu sınırın "nesnellik" olduğunu belirtmiştir. Strand için nesnellik, fotoğrafın diğer sanatlarda bulunmayan ayrık bir niteliğidir.¹²⁷

Bu ve benzeri eleştiriler nedeniyle çok uzun ömürlü olmayan, fakat fotoğrafın da sanat olabileceğini gösteren resimselcilik, *Camera Work*'ün 1917'deki son sayısını "doğrudan" fotoğrafa ayırmasıyla bir anlamda simgesel olarak sona ermiştir. Stieglitz de fotoğrafik olmayan yöntemleri kullanıma sokmasına rağmen kariyerinin geri kalan kısmını "doğrudan" yaklaşıma adanarak geçirmiş; Eugene Atget, Paul Strand, Ansel Adams ve Edward Weston gibi isimlerle birlikte "doğrudan" fotoğraf yaklaşımının önemli figürleri arasında yer almıştır. Bu figürler, tonal derinliğin yüksek, detayların zengin olduğu "doğrudan" çalışmalarında önceki uygulamaların aksine doğanın ve aracın kendilerine sunduklarıyla yetinmişlerdir. Negatif üzerindeki el işçiliğini reddeden Weston, çekimden önce tüm teknik değişkenlerin en ince ayrıntısına kadar düşünülerek fotoğrafik baskının daha film pozlanmadan tamamlanması gerektiğini vurgulamış¹²⁸ ve böylece "doğrudan" yaklaşımı daha da uç noktalara taşımıştır.

Belgesel fotoğraf ile onun bir türevi olan fotojurnalizm tarafından fotoğrafın icadını izleyen ilk yıllardan itibaren benimsenen "doğrudan" fotoğraf düşüncesi, bu yaklaşımlar çerçevesinde görüntü üreten fotoğrafçıların da görsel dili olmuştur. Belgesel fotoğrafçıların *gördüm, oradaydım* şeklinde özetlenebilecek gerçeklik ve kanıt

¹²⁶ Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, s. 150.

¹²⁷ Paul Strand, "Photography and Photography and the New God", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 141-142.

¹²⁸ Edward Weston, "Seeing Photographically", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 172.

iddiaları, ürettikleri imgelere güven duyulabilmesi "doğrudan" yaklaşımı benimsemelerini gerekli kılmış, bu yaklaşımla çelişen uygulamalar etik dışı kabul edilmiştir. Bu bağlamda, her belgesel fotoğraf aynı zamanda bir "doğrudan" fotoğraftır; fakat her "doğrudan" fotoğraf bir belgesel değildir. Çünkü bir haber ya da bir doğa fotoğrafı da "doğrudan" yaklaşımla üretilebilir. Fakat bu durum onları belgesel fotoğraf olarak nitelememiz için yeterli değildir. Bu tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde de tartışılacağı üzere, belgesel fotoğrafların da ne ölçüde "doğrudan" oldukları önemli bir sorunsaldır. Bir belgeselcinin kameranin olanak ve sınırları dahilinde görüntü üretmesi, konularını -özellikle bu insana dair bir konuyla- yönlendirmediği anlamına gelmemektedir. Zira bir kap suyun sıcaklığını ölçmek üzere suya batırılan bir termometrenin suyun sıcaklığını değiştirmesi gibi,¹²⁹ bir mekâna "nesnel" bir gözlemci olarak giren bir fotoğrafçının da tüm iyi niyetine rağmen manipülatif olması kaçınılmazdır. "Yönetmensele tavrı"¹³⁰ içerisinde olmuş pek çok belgeselcinin varlığı da göz önüne alındığında, "doğrudan" fotoğraf yaklaşımının sadece kâğıt üzerinde kalmış bir ideal olduğunu söylemek mümkündür.

2.1.3. Belgesel Fotoğrafta Zaman, Mekân ve Olay Algısı

Modern bir buluş olarak fotoğraf, modernliğin çizgisel ve ilerlemeci zaman kavrayışını benimser. Guy Debord, modernliğin bu zaman kavrayışını "geri dönüşsüz zaman"¹³¹ olarak adlandırır. Fotoğraf medyumunun kendi potansiyel ve sınırlarının en önemli niteliği de sadece *şimdiyi* gösterebilmesidir. "Doğrudan" yaklaşımı benimseyen ve aracın potansiyel ve sınırlarıyla yetinen fotoğrafçı sadece yaşanan anı gösterebilir. Tıpkı bir pozitivistin yaptığı gözlemin *şimdi* ve *burada* ile sınırlı olması gibi, belgesel fotoğrafçının gözlemi de *şimdi* ve *burada* ile sınırlıdır.

Pozitivizm, "salt algılama" (ampirisizm) varsayımına dayanmakta yani bilginin dış dünyadan elde edildiğini veya dış dünyayı olduğu gibi temsil ettiğini savunmaktadır.

¹²⁹ Şaylan, s. 233.

¹³⁰ "Yönetmensele tavrı" (directorial mode) kavramı, ilk kez 1976'da A. D. Coleman tarafından fotoğrafçıların sadece baskı sırasında değil, negatif pozlanmadan önce de konularını yönlendirdiğini belirtmek üzere kullanılmıştır. A. D. Coleman, "The Directorial Mode: Notes toward a Definition", Vicki Goldberg (Ed.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1988, s. 485.

¹³¹ Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, (1992), (Çev.: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 124.

Bu nedenle, pozitivist anlayışta bilgi kendi dışında gözle görülür dünya ile bağımlı bir biçimde ele alınmakta ve bilgi ile dış dünyanın bire bir örtüştüğü, aralarında bir denklik olduğu varsayılmaktadır.¹³² Dış dünyanın bilgisi de ampirik yolla yani deney ya da gözlemle elde edilmektedir. Herhangi bir bilginin, nesne ya da ilişkinin bilimin ilgi alanına girebilmesi için ölçülebilir olması şartı aranmaktadır. Pozitivizm için bilginin ölçülebilirliği önemlidir; ölçülemeyen şeylerin bilgisi olmayacaktır. Ancak bu ölçüm ya da gözlem zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı kalmakta, dilin özelliği nedeniyle de nesnel bir temsil sorunlu hale gelmektedir. Dolayısıyla, pozitivistimin en önemli açmazlarından biri, bilginin üretiliş süreci konusunda ortaya çıkmaktadır. Pozitivist bilgi, gözlemcinin *şimdi* ve *burada* sınırlılığı içinde elde edilmektedir. Yani pozitivistim "mutlak zaman" ve "mutlak uzay" kavramları üzerine oturmaktadır. Bu nedenle pozitivistime karşı ileri sürülen en önemli eleştirilerden biri gelecekle ilgili kestirim ve açıklama yapabilmenin temelsiz kalmış olmasıdır.¹³³

Pozitivist bilim anlayışındaki açmazlar benzer şekilde belgesel fotoğrafçılıkta da karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf da bir dil olduğuna göre dış dünyanın nesnel olarak temsil edilebilirliği sorunlu hale gelmektedir. Ayrıca, belgesel fotoğrafçının gözlem yoluyla elde ettiği bilgi ve bulgular zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı kalmaktadır. Berenice Abbott, John Szarkowski ve Henri Cartier-Bresson gibi modernistlerin belgesel fotoğrafın zaman algısı ve kavrayışıyla ilgili vurguları pozitivistimin "mutlak zaman" ve "mutlak uzay" kavramlarını çağrıştırır. Fotoğrafta modernizmin önemli figürlerinden Abbott, fotoğrafın "*şimdinin* bir belgesi" ¹³⁴ olduğunu belirtir. Szarkowski'ye¹³⁵ göre, fotoğraflar hep yaşanan anı anlatırlar. Diğer görsel sanatlardan farklı olarak sadece çekildiği zaman diliminin bir ifadesidir. "Fotoğraf geçmişten ve gelecekte, o an varoldukları kadarıyla söz eder. Geçmiş, şimdi varlığını sürdüren kalıntılarıyla, geleceği ise yaşanan anın içindeki kehanetlerle anlatır." diyen Szarkowski, bu cümleleriyle fotoğrafın taşıyabileceği enformasyonun ve açığa çıkarabileceği gerçeğin sınırlarını da bir anlamda itiraf etmektedir. Çünkü yaşam ve olaylar sadece *şimdi* içinde oluşmazlar. Aynı zamanda bir sürekliliğin ve sürecin

¹³² İlkay Sunar, *Düşün ve Toplum*, Doruk Yayınları, Ankara 1999, s. 15.

¹³³ Şaylan, s. 222-228.

¹³⁴ Berenice Abbott, "Photography at the Crossroads", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 183.

¹³⁵ John Szarkowski, "Fotoğrafçı Gözü", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 15, (Şubat 1984), Ek, s. 6.

ifadesidirler.

"Karar anı" yaklaşımıyla kendisinden sonraki bütün bir fotoğrafçı kuşağını etkileyen Cartier-Bresson ise benzer şekilde fotoğrafın "geri dönüşsüz zaman" algısına vurgu yapar:

"Tüm dışavurum biçimleri arasında, belirli ve geçici bir anı sonsuza dek durduran yalnızca fotoğraftır. Biz fotoğrafçıların işi durmaksızın yok olan şeylerledir ve bir kez yok oldular mı, onları geri getirecek hiç bir yöntem yoktur yeryüzünde... Yazarın düşünecek zamanı vardır. Bir şeyi kabul edip vazgeçebilir, sonra yeniden kabul edebilir ve düşüncelerini kâğıda dökmeden önce birçok anlamlı öğeyi birbirine bağlayabilir... Ama fotoğrafçılar için, giden, sonsuza dek gitmiştir. Mesleğimizin kaygıları ve gücü de bu olgudan kaynaklanır. Otele geri döndükten sonra öykümüzü bir kez daha oluşturamayız."¹³⁶

Yani belgesel fotoğraf da zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı kalmaktadır. Cartier-Bresson'ın belirttiği gibi fotoğrafın en önemli gücü o anı gösterebilmesindeki eşsiz yeteneğidir. Bu an özellikle bir ölüm anı olduğunda görüntü bir şok imgesine dönüşebilmekte ve Vietnam Savaşı örneğinde olduğu gibi değişimin bir katalizörü olabilmektedir. Fakat fotoğrafın *şimdi* ile sınırlı zaman algısı ve kavrayışı aynı zamanda onun sınırlarıdır. Yine Cartier-Bresson'ın belirttiği gibi, bir yazar pek çok anlamlı öğeyi, farklı bilgi parçacıklarını bir araya getirebilir. Tıpkı bir fotomontaj sanatçısının farklı anlamları, farklı bilgi parçacıklarını bir araya getirebilmesi gibi. Fakat "doğrudan" yaklaşımı benimsemiş bir fotoğrafçı aracın potansiyel ve sınırları nedeniyle bir yazarın ya da bir fotomontaj sanatçısının yapabileceklerini yapamamaktadır. Ürettiği görüntünün taşıyabileceği enformasyon, açığa çıkarabileceği gerçeklik sadece o anın kendisine sunduğu kadardır. Ve fotoğrafçının bir süreklilikten çekip aldığı o an, saniyenin binde biri kadar kısacık bir andır. Yani bir bakıma bu, yüzeysel bir gerçekliktir. Görünenin ötesindeki gerçekliğe temas edememektedir.

Zamanı geri dönüşü olmayan doğrusal bir çizgi olarak kavramak, aynı zamanda bir olayın neden ve nasıl oluştuğu hakkında kanuşamamak demektir. Bu nedenle, fotoğrafın *şimdi* ile sınırlı zaman algısı düşünürleri de rahatsız etmiş; örneğin Bertold Brecht, basit bir mekanik yeniden üretimin gerçekler hakkında neredeyse hiçbir şey

¹³⁶ Henri Cartier-Bresson, "İsimsiz", Charles H. Traub, Steven Heller, Adam B. Bell (Ed.), *Fotoğrafçının Eğitimi*, (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul (t.y.), s. 38.

söyleyemediğini savunmuştur.¹³⁷ John Berger ise hayatın içinde anlamın bir anlık şekillenmediğini, bir şeyin başka bir şeye bağlandığı kesişme noktasında keşfedildiğini ve gelişmesiz var olmasının mümkün olmadığını belirtmiştir. Bu açıdan bütün fotoğrafları belirsiz bulmuş, bu belirsizliğin fotoğrafın kelimelerle olan işbirliğiyle çözülebileceğini de görüşlerine eklemiştir.¹³⁸

Türkçe yazında ise görüntüde zaman sorununa eğilen Tunç ve Alptürk, değişmeyen sabit bir özne anlayışını reddeden postyapısalcı görüşlerden hareketle *şimdinin* hiçbir şeyi üstlenemeyeceğini vurgulamaktadır. Çünkü "Varlığın kendisini göstermesi ve geri çekilmesi, süreçleşen bir akış durumudur." Görüntülenen nesne yani fotoğraf bu akışın bir anını belirler ve onu dondurur. Bu nedenle Tunç ve Alptürk, fotoğrafın kendi *şimdinin* sınırlarının dışına çıkamayacağını belirtmektedir.¹³⁹

Zamanı an olarak kavramak, fotoğrafçının olay algısını da belirlemekte, yaşanan olayın bizzat içinde olmasına neden olmaktadır. Bu açıdan, fotoğrafçı olayın bir tanığı konumundadır. Kısacası, belgesel fotoğrafın tanıklık işlevi onun *şimdi* ile sınırlı zaman kavrayışından ileri gelmektedir.

Bu zaman kavrayışı hem belgesel fotoğrafçılıkta hem de haber fotoğrafçılığında ortak bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu fotoğrafik yaklaşımlar çoğu yönlerden ayrılırlar. Belgesel fotoğraf ve onun bir türevi olan fotojurnalizm sıklıkla haber fotoğrafçılığıyla karıştırılır ki bu son derece yanıltıcıdır.

2.1.4. Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı

Belgesel fotoğrafçıların çeşitli sosyal grupların yaşamlarına katılarak bu gruplarla uzun süreli bir ilişkiyi tercih etmeleri onları haber fotoğrafçılarından ayırmakta ve ortaya çıkan sonuç haber fotoğraflarının sınırlarını aşmaktadır. Bir haber fotoğrafçısı ile belgeselcinin çalışma takvimi farklılık göstermekte, görüntülerin üretim süreci karşılaştırıldığında haber fotoğraflarının üretimi genellikle bir günü aşmazken belgesel fotoğraf projeleri tıpkı bir sosyolojik araştırma gibi bazen aylar, bazense yıllar boyu

¹³⁷ Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (t.y.), (Çev.: Osman Akinhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2013, s. 35.

¹³⁸ John Berger ve Jean Mohr, (1982), *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, (Çev.: Osman Akinhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2007, s. 81-84.

¹³⁹ Handan Tunç ve Orhan Alptürk, "Görüntüleme ve Görüntülenende Zaman Algısı", *İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Sayı: 145, (2012), s. 19.

sürebilmektedir. Çalışma takvimi oldukça uzun olan Salgado örneğinin de gösterdiği gibi bir belgesel çalışma, dört ya da beş yıla yayılan uzun süreli fotoğraf projeleri haline gelebilmektedir. Güney Amerikalı yazar Eduardo Galeano, açlığın fotoğrafını çekmek üzere Sahel Çölü'nde 15 ay kaldığını belirttiği Salgado'yu gündelik haber peşinde koşan fotoğrafçılardan ayırmakta ve onun dayanışma içinde fotoğraf çektiğine vurgu yapmaktadır:

"Tüketim toplumunun fotoğrafçıları yaklaşıyor ama içeri girmiyorlar. Çaresizlik, umutsuzluk ya da şiddet sahnelerine yaptıkları aceleci ziyaretlerde uçak veya helikopterlerinden dışarı süzülüp, makinenin düğmesine basıp, flaşı patlatıyorlar: Fotoğrafi hızla çekiyor ve kaçıyorlar. Görmeden bakmışlar, görüntülerinin söyleyecek bir şeyi yok. Dehşet veya kanla kirlenmiş ödle fotoğrafı, birkaç timsah gözyaşının dökülmesine, birkaç bozukluk verilmesine, dünyanın ayrıcalıklılarının dindarca bir, iki kelime etmesine yol açabilir, ama bunların hiçbirisi, evrenlerinin düzenini bozmaz... Hayırseverlik, dikey, aşağılar. Dayanışma, yatay, yardım eder. Salgado içeriden, dayanışma içinde fotoğraf çeker..."¹⁴⁰

Galeano, bu cümleleriyle üstü kapalı da olsa haber fotoğrafçıları eleştirmekte ve belgesel fotoğrafların dayanışma yerine hayırseverlik ve bağışçılığa yol açtığı yönündeki Marksist ve postmodernist eleştirilere bir bakıma aynı tonda yanıt vermektedir. Galeano, belgesel fotoğrafa yönelik bu eleştirilerin aksine belgesel fotoğrafların değil, haber fotoğraflarının hayırseverliğe yol açtığını savunmaktadır.

Belgeselcilerin konularıyla birlikte yaşayarak uzun süreli ilişkiyi yeğlemelerinin voyörizm (röntgencilik) gibi etik sorunları da ortadan kaldırdığı savunulmaktadır. Konularıyla uzun süreli ilişkiyi yeğleyen ve onlarla birlikte yaşayan bir fotoğrafçının gizlice bir mekâna girerek duvardaki sinek misali görünmez bir gözlemci gibi davranan fotoğrafçıdan farklı olduğunu söylemek mümkündür. Tıpkı Galeano gibi postmodernist eleştirmenlerle zıt kutupta yer alan Kerry Tremain, "her-gördüğünü-beğenmeyen yüksek kültür eleştirmenlerinin" belgesel fotoğrafçıları yoksulların görüntülerini estetize ederek onların üzerinden para kazanan röntgenciler olarak tanımladıklarını belirtmekte ve bu eleştirmenlerin belgeselcilerin neden ve nasıl çalıştığını çarpıttığını vurgulamaktadır. Üstü kapalı olarak Susan Sontag ve onun görüşlerinin bir devamı niteliğindeki Martha Rosler ve Allan Sekula gibi postmodernist eleştirmenleri kasteden Tremain, belgesel fotoğrafçıların fotoğrafladıkları insanlarla uzun soluklu ilişkiyi

¹⁴⁰ Eduardo Galeano, "İsimsiz", Pınar Çelikel (Ed.), *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu*, (Çev.: Mary Işın ve İdil Eser), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 90.

yeğlemelerinden ötürü sansasyonel haber fotoğrafçılığından kaçındıklarını belirtmektedir. "Çapkın bir bakış dostça bir bakıştan nasıl farklıysa, röntgencinin bakışıyla bir tanıgın bakışı da birbirinden o kadar farklıdır."¹⁴¹ ifadesini kullanan Tremain tıpkı Galeano gibi bu eleştirileri bir bakıma haber fotoğrafçılığına havale etmektedir.

Haber fotoğraflarında genellikle haber metnini destekleyen bir ya da en fazla iki görsel kullanılırken, belgesel fotoğrafta amaç fotoğraflarla hikâye anlatmak olduğundan tek bir fotoğrafla bu hikâyenin tüm boyutlarıyla ele alınması mümkün olmamakta, dolayısıyla hikâyeyi oluşturan fotoğraflar on ila otuz arasında değişen sayılara ulaşabilmektedir. Bu sayı foto-öykünün yayınlanacağı mecra ya da taşıyıcıya göre de değişebilmekte, haftalık ya da aylık resimli dergilerde bu sayı otuzu aşmazken fotoğraf kitaplarında sayı daha da artmaktadır. Görüldüğü gibi haber fotoğrafları ile belgesel fotoğrafların yer aldığı taşıyıcının türü de farklılık göstermekte, haber fotoğrafları günlük gazetelerde kendisine yer bulurken, belgesel fotoğraf çalışmaları haftalık ya da aylık resimli dergilerde, fotoğraf kitaplarında, müze ve galerilerde kendisine yer bulmaktadır. Özellikle *Life*, *Picture Post* ve *Vu* gibi resimli dergiler belgesel fotoğrafçılığı besleyen ve izleyiciyle buluşturan en önemli mecralar olmuştur.

Her iki fotoğrafik yaklaşım arasındaki başka bir önemli fark, izleyiciler üzerinde bıraktıkları etkiden kaynaklanmaktadır. Haber fotoğrafları çoğunlukla anında tüketilip unutulurken, belgesel nitelikli çalışmalar aradan uzun yıllar geçse de tekrar bakma isteği uyandırır. Bu durum bir bakıma enformasyon ve hikâye arasındaki farktan kaynaklanır. Walter Benjamin, enformasyon (haber) ile hikâyeyi karşılaştırdığı *Hikâye Anlatıcısı* adlı makalesinde enformasyonun yalnızca yeni olduğu an değer taşıdığını ve sadece o an yaşadığını, aksine hikâyenin kendisini tüketmediğini, aradan uzun yıllar geçse de harekete geçirebileceğini belirtir.¹⁴² Benzer şekilde, fotoğraflarla hikâye anlatma geleneği olan belgesel fotoğrafçılık da anında tüketilmez ve kimi derinlikli belgeseller aradan uzun bir süre geçse de harekete geçirebilirler. FSA fotoğrafçısı Dorethea Lange'ın 1936 tarihli *Göçmen Anne (Migrant Mother)* adlı ikonik fotoğrafı günümüzde hâlâ güncelliğini korumakta ve pek çok sivil toplum kuruluşu kendi

¹⁴¹ Kerry Tremain, "Görmek ve İnanmak", Ken Light (Haz.), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012, s. 18.

¹⁴² Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", Nurdan Gürbilek (Haz.), *Son Bakışta Aşk*, (Çev.: Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 83.

çalışmalarında bu fotoğrafa yer vermektedir.

Göçmen Anne adlı fotoğrafın da gösterdiği gibi, belgesel fotoğraf yaklaşımı çerçevesinde üretilen imgelerin belleklere kazınmasının nedeni bu imgelerin tarihsel ve evrensel değerinin yüksek olması, başka bir deyişle taşıdıkları yan anlamların zenginliğidir. Haber fotoğrafları günlük bir dil üzerine kurulu oldukları için daha çok düz anlamlara sahiptirler. Fakat bazı haber fotoğrafları tarihsel ve evrensel değerinin yüksek olması nedeniyle zaman içinde belgesel ve hatta toplumsal belgeci fotoğraf niteliği kazanabilirler. Diğer bir deyişle, haber değeri taşıyan bir fotoğrafın sahip olduğu yan anlamların zenginliği arttıkça belgesel fotoğraf olarak kabul edilme olasılığı da artmaktadır. Vietnam Savaşı sırasında General Loan'ın Vietkonglu bir genci başından silahıyla vurma anını ölümsüzleştiren Eddie Adams, bu fotoğrafıyla haber değeri taşıyan kimi fotoğrafların zamanla toplumsal belgeci fotoğrafa dönüşebileceğini göstermiştir. 1 Şubat 1968 tarihli bu fotoğraf, artık o gün neler yaşandığını göstermenin ötesine geçmiş, savaşın vahşetini yansıtan tarihi belgelere dönüşmüştür.¹⁴³ Yine Malcolm Browne'in çektiği 11 Haziran 1963 tarihli, Saigon'da kendini ateşe veren Budist rahibin fotoğrafı ve Nick Ut'un 8 Haziran 1972 tarihli Napalm bombasına maruz kalmış çocukları gösteren fotoğrafı döneme damgasını vuran görsel ikonlar olmuşlardı. Savaştan çıkan bu güçlü fotoğraflar, sıradan haber fotoğraflarından farklı olarak izleyicinin görüntüyü anlamlandırmasına yardımcı olacak hiçbir altyazıya ihtiyaç duymamıştı.¹⁴⁴ Bu güçlü fotoğraflar savaşı sona erdirecek denli bir değişimin katalizörü olmuşlar ve haber fotoğrafının sınırlarını aşmışlardır.

Belgesel fotoğrafçılar, konu seçimindeki özgürlükleri ve bağımsız hareket edebilmeleri nedeniyle de ısmarlama işler yürüten haber fotoğrafçılarından ayrılırlar. Belgesel fotoğraf yaklaşımını uzun soluklu ve derinliği olan fotoğraf projeleri olarak tanımlamayı tercih eden sosyal belgesel fotoğrafçı Ken Light, bu projelerin merkezinde fotoğrafçının tutkulu bir ilgisinin yer aldığını vurgulamaktadır. Belgesel fotoğrafçının bu tutkusu kendi dünya görüşüne yakın bulduğu bir konuyu özgürce seçmesinden kaynaklanmakta ve bu durum onu editöryal görevlendirmelerle bir olayı ya da tanınmış bir kişiyi çekerek yayın için görüntü yaratan haber fotoğrafçısından ayırmaktadır.

¹⁴³ Şeyda Sever, *Belgesel ve Haber Fotoğrafı: Fark Nerede?*, Erişim (29 Mart 2018), <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1211/belgesel-ve-haber-fotografi--fark-nerede--bolum-2.html>

¹⁴⁴ Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, Harry N. Abrams, New York 1984, s. 115-116.

Light'a göre, "Basın fotoğrafçısı paralı görevlendirmeler, teslim tarihleri, editörlerin yayınlarına uygun olacak gündemleri ile yönlendirilir; görüntülerin etrafında hızla dolanmaya zorlanır ve çekimler genellikle kendi kendine yaratılan projelerdeki gibi derinlikli ve odaklanmış değildir."¹⁴⁵

Her iki fotoğrafik yaklaşımın paylaştıkları ortak noktalar yok değildir. Görüngüler dünyasıyla benzer bir ilişki içerisindedirler. Elde ettikleri bulgular gözleme dayalıdır. Zaman algıları aynıdır yani *şimdi* ve *burada*ya vurgu yaparlar. Bir başka ortak nokta, gerçekleşmesi pek de mümkün olmayan bir ideal olan "doğrudan"lıktır. Fotoğrafçılardan "doğrudan" yani müdahalesiz bir yaklaşımla görüntü üretmelerinin beklenmesidir.

2.1.5. Toplumsal Belgeci (Sosyal Belgesel) Fotoğraf

Sosyal belgesel ya da diğer adıyla toplumsal belgeci yaklaşım, belgesel fotoğraf pratiğinin sosyal değişimle ilişkilendirilen bir alt türüdür. İlk kez Amerika'da XIX. yüzyılın sonlarında karşımıza çıkan toplumsal belgeci yaklaşım, göçmenlerin sağlıksız barınma koşullarının düzeltilmesinde ve çocuk yaştaki işçilerin çalıştırılmasıyla ilgili çeşitli yasal düzenlemelerin yapılmasında rol oynamıştır. Benzer şekilde, 1930'lardaki ekonomik bunalımdan en çok etkilenen sosyal grup olan tarım işçilerine yapılan yardımların arkasında da kameranın sosyal değişim yönünde kullanılması yatmaktadır. Yine bu pratik, Japon balıkçı kasabası Minamata'daki çevre felaketinin sorumlularının cezalandırılmasında ve Vietnam Savaşı'nın sona ermesinde bir katalizör konumundaydı. Bu nedenle toplumsal belgeci yaklaşımın temel meselesi sosyal değişimdir. Jacob Riis, Lewis Hine, Paul Strand, Dorothea Lange, Eugene Smith, Robert Capa, Philip Jones Griffiths, Don McCullin, Margaret Bourke-White, Ken Light, James Nachtwey ve Sebastião Salgado gibi isimler günümüzde bu fotoğrafik yaklaşımla anılırlar.

Bu isimlerden Ken Light'a göre, toplumsal belgeci fotoğraf, sosyal ve ekonomik sorunlar hakkında bilinç yaratmayı amaçlamakta ve dünyayı bu sorunların bilincinde olarak incelemektedir. Kısacası, bu fotoğrafik yaklaşım sosyal değişimi amaçlar; izleyicisini ikna ederek bu sorunların düzeltilmesi ve ortadan kaldırılması yönünde

¹⁴⁵ Ken Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", (Çev.: Merter Oral), *Toplumbilim*, Sayı: 19, (Mart 2006), s. 14.

mücadele eder. Bir toplumsal belgeci fotoğrafçı, "Ben olan biteni umursuyorum, duyarlıyım, tanık olduğum şeylerin nasıl ve ne olduğunu anlamak ve onun değişmesini istiyorum." diyen bir anlayışa sahiptir. Belgesel fotoğrafçılık ile onun bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğrafçılık arasındaki en önemli ayrım, belgesel fotoğrafçılıkta ele alınan konuya ilişkin estetik kaygıların tanık olunan sorunlarla ilgili kaygılardan daha ağır basmasıdır. Estetik kaygıların sosyal değişim kaygısından daha ağır basması durumunda ortaya çıkan sonuç toplumsal belgeci fotoğraf değil, belgesel fotoğraftır.¹⁴⁶ Yani belgesel fotoğraf ile toplumsal belgeci fotoğrafı birbirinden ayıran temel kriter bir sosyal değişimin var olup olmadığıdır. Bu açıdan, sosyal değişimi etkileyen fotoğrafik yaklaşım belgesel fotoğraf değil, toplumsal belgeci fotoğaftır.¹⁴⁷ Light, bu fotoğrafik yaklaşımın FSA fotoğrafçısı Arthur Rothstein tarafından belirlenen sınırlar içerisinde tanımlanmaya devam edildiğini belirtmektedir: "Zorlayıcı ve inandırıcı gerçeklerle yüzleştirerek, izleyicisini, anlamaya, sempati duymaya ve kimi zaman da eyleme geçmeye ikna eden derinlikli fotoğraflar."¹⁴⁸

Light'ın toplumsal belgeci fotoğrafın sosyal değişim yönündeki ilke ve amaçlarına dair vurguları ile belgesel film kuramcısı Paul Rotha'nın belgesel sinemanın ilke ve amaçlarına dair vurguları paralellik göstermektedir. Belgesel sinemanın toplumsal sorunları ve gerçeklikleri yansıtmaya çalıştığını düşünen Rotha, belgeselcilerin en önemli görevlerinin toplumsal sorunları çözmeye yönelik bir tutum geliştirerek halkın bir kısmına onun diğer kısmını anlatmak olduğunu vurgulamaktadır. Rotha'ya göre, belgesel sinema aracılığıyla modern topluma yönelik derinlikli toplumsal çözümlemelerin yapılması ve toplumun önde gelen sınıfına yönelik bazı uyarılarda bulunulması gerekmektedir.¹⁴⁹ Bu açıdan bakıldığında, hem toplumsal belgeci fotoğraf hem de belgesel sinema daha az imtiyazlı toplumsal gruplar hakkında imtiyazlı gruplara bilgi sağlamaktadır. Bu nedenle, bu yaklaşımların hedeflediği sosyal değişimin reformist bir hareket olduğu söylenebilir. Jacob Riis ve Lewis Hine gibi ilk toplumsal belgeleri, Amerika'da XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında liberal devlet

¹⁴⁶ Merter Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", (Çev.: Merter Oral), *Geniş Açı*, Sayı: 24, (Temmuz-Eylül 2002), s. 22.

¹⁴⁷ Merter Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", Caner Aydemir (Der.), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013, s. 82.

¹⁴⁸ Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", s. 14.

¹⁴⁹ Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, (t.y.), (Çev.: İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000, s. 88-89.

politikalarıyla uyumlu reformist toplumsal örgütlerin bir parçası olmuşlar; hem göçmenlerin hem de çocuk yaştaki işçilerin olumsuz koşullarının düzeltilmesi yönünde hareket etmişlerdir. Benzer şekilde, tarihin ilk büyük toplumsal belgeci çalışması olarak nitelendirilen FSA projesi, bir liberal devlet politikası olan Yeni Düzen (New Deal)'in önemli bir bileşeni olarak hareket etmiştir. Bu açıdan, toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımı modernite ve ilerleme ideolojisiyle yakından ilişkilidir.

Modernite, sosyal ve ekonomik gelişmeye ve genel anlamda sosyal konularda ilerlemenin kaçınılmazlığına duyulan güveni içeren pek çok akımın doruk noktasını temsil etmiştir. İlerleme ideolojisine bağlılık, modernite politikasının bir parçası olmuş ve yaşam kalitesinin bilim ve teknolojinin kullanımıyla sınırsız biçimde geliştirilebileceğini varsaymıştır. Entelektüel ve sanatsal bir hareket olan modernizm ise, modernite ve modernleşmenin açmazlarına, çelişkilerine, yol açtığı karışıklık ve yıkıma ilişkin bir yanittir.¹⁵⁰ Bu bağlamda, sosyal ve ekonomik sorunların düzeltilmesi doğrultusunda bilinç yaratmaya çalışan ve çeşitli iyileştirmelere yol açan toplumsal belgeci yaklaşım, modernite ve modernleşme düşüncesiyle birlikte ele alınmalıdır. Fakat bu fotoğrafik yaklaşımı sadece reformist ve ilerlemeci olarak nitelemek hem yetersiz hem de tek boyutlu bir bakış açısı olacaktır. Bu fotoğrafik yaklaşımın bir başka boyutu, modernite ve modernleşmenin yol açtığı yıkımlara bir yanıt niteliğinde olmasıdır. Modernite ve modernleşmenin yol açtığı savaşlara ve diğer büyük yıkımlara olan tanıklığı nedeniyle toplumsal belgeci yaklaşım aynı zamanda modernist bir pratiktir. Nitekim Eugene Smith, Robert Capa, Philip Jones Griffiths ve James Nachtwey için savaş fotoğrafları çekmek aynı zamanda savaşa karşı bir protesto ve bildiri niteliğindedir. Bu da ancak belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimi içerisinde kavranabilir.

2.2. BELGESEL FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Üç ayak üzerindeki fotoğraf makinelerinin hantallığı ve yavaş filmler erken dönem belgesel görüntü estetiği üzerinde belirleyici bir etkidir ve fotoğraf teknolojisinin fotoğrafçının görüntüleyebileceği alanların sınırları üzerindeki belirleyiciliği 1920'lere kadar sürmüştür. 1920'lere kadar emekleme dönemini yaşayan

¹⁵⁰ Sim, s. 361.

belgesel fotoğraf, söz konusu teknik yetersizlikler nedeniyle daha çok portrelerin ve durağan konuların tercih edildiği, fotoğrafçıların sahneleme stratejilerine başvurduğu bir fotoğrafik uygulama olmuştur. Roger Fenton'ın savaş görüntülerinden Lewis Hine'in çocuk işçilerine kadar tüm fotoğrafik çalışmaların belirgin özelliği dinamizmden yoksun oluşlarıdır.

Erken dönem fotoğraf pratiğinde karşımıza çıkan diğer bir gelişme, sosyo-ekonomik gelişmelere paralel olarak ilk kez ABD'de toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımının ortaya çıkmasıdır. Jacob Riis ve Lewis Hine'in İlerleme Dönemi (Progressive Era) olarak adlandırılan zaman diliminde gerçekleştirdikleri toplumsal belgeci çalışmalar toplumsal gelişme ve ilerlemede kameranın reformist bir araç olarak kullanımının ilk örnekleridir. Yeni Düzen döneminde gerçekleştirilen FSA projesi ise toplumsal belgeci fotoğraf pratiğinin Amerikan güç/iktidarının hizmetinde olması bakımından dikkat çekicidir.

1920'lerin Weimar Cumhuriyeti Almanya'sında yaşanan bir dizi politik ve teknolojik gelişme belgesel fotoğraf pratiğinin olgunluğa erişmesini sağlamış, küçülen fotoğraf makineleri sayesinde görüntüler belli bir dinamizme kavuşmuş ve ilk örnekleriyle karşılaştığımız resimli dergiler belgesel fotoğrafın en önemli taşıyıcısı durumuna gelmiştir. İlk kez Weimar Cumhuriyeti Almanya'sında ortaya çıkan ve ardından Avrupa'nın diğer büyük şehirlerinde ve ABD'de yaygınlık kazanan resimli dergiler ve fotoğraf ajansları sundukları kaynaklarla 1980'lere kadar belgesel fotoğrafın en parlak döneminin yaşanmasını sağlamışlardır.

1960'ların sonlarından başlayarak 1970'ler boyunca Vietnam, Minamata ve Nikaragua'da gerçekleştirilen hatırı sayılır fotoğrafik çalışmalar ise ekonomik, askeri ve siyasi güç/iktidarın söylemlerinin aleyhine olmaları nedeniyle İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'in reformist örgütler ile Amerikan otoritesine iliştilirilmiş toplumsal belgeci fotoğrafçılığın radikal bir kopuşa işaret etmektedir.

1970'li yıllarla birlikte televizyon yayıncılığının yaygınlaşması ve buna paralel olarak resimli dergilerin kapanmaya yüz tutması nedeniyle belgesel fotoğrafçılığın altın yıllarının artık geride kaldığı savı ileri sürülmüş, dijital iletişim çağına gelindiğinde ise görüntü üretim teknolojisinde yaşanan köklü değişimin belgesel fotoğrafa atfedilen doğruluk ve otantikliği zedelediği görüşü ortaya atılmıştır. Körfez Savaşı ile birlikte

eleştirel belgeselcilere savaş meydanlarının kapıları kapanmış, belgeselcilerin tanıklık etme rolü resmi otoritelerce sıkı bir denetime tabi tutulmuştur. Ayrıca cep telefonlarına yerleştirilen dijital kameralar sayesinde amatör kullanıcıların da artık birer fotoğrafçı olduğu görüşünden hareketle belgeselcilerin zaten sınırlanmış olan tanıklık rolünün amatör kullanıcılar tarafından da sınırlandığı görüşü ileri sürülmüştür.

2.2.1. Büyük Fotoğraf Makineleri ve Durağan Konular

Fotoğrafın icadının 1839'da resmi olarak kamuoyuna duyurulmasından kısa bir süre sonra belgesel fotoğrafın dünyaya, hayata, insanlara ve savaşlara olan tanıklığı başlamış fakat bu tanıklık teknik yetersizlikler nedeniyle 1920'lere kadar yeterli olgunluğa ulaşamamıştır. Yavaş filmler nedeniyle pozlama süresinin uzun olması, üç ayak üzerindeki ağır ve hantal fotoğraf makineleri fotoğrafçıların zorunlu olarak durağan konuları tercih etmesine yol açmıştır. Uzun pozlama süresi nedeniyle özellikle erken dönem çalışmalara konu olan figürlerin sabit durabilmelerini sağlayacak bir yerden destek almaları gerekiyordu. 1843 yılında David Octavius Hill ve Robert Adamson, Presbiteryen Kilisesi'nden ayrılan Özgür İskoçya Kilisesi'nin kuruluşunu öümsüzleştirdikleri çalışmalarında kilise meclisinin ilk üyelerini, 1845'te ise New Havenlı kadın balık satıcılarını yaklaşık yirmi saniye süren bir pozlama sonucunda görüntüleyebilmişlerdi. Modellerin ışığın daha yoğun olduğu dış mekânlarda kıpırdamadan tıpkı bir ressama poz verircesine durmaları gerekiyordu. Modeller kıpırdamamak için duvarlara yaslandılar; ellerini kitaplara ya da mesleklerini ve ilgi alanlarını simgeleyen nesnelere dayayarak destek aldılar. New Havenlı balık satıcılarının günlük yaşamlarından kesitler sunan çalışmaları, fotoğrafın belgesel amaçlı kullanımının belki de en erken örneği olarak kabul edilmelidir.¹⁵¹

İlk savaş fotoğrafçısı Roger Fenton, Kırım Savaşı'nı görüntülemek üzere 1855 kışında Hecla adlı gemiyle İngiltere'den Kırım'a resmi makamlarca görevlendirilmiş akredite bir savaş fotoğrafçısı olarak yola çıkmıştır. Bir savaşın belgelenmesi fotoğrafçılıkta yeni bir uygulamaydı. 1846 ile 1848 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri ile Meksika arasındaki savaşta subayları gösteren dagerotipler ele geçirilmişti; fakat fotoğraf tarihçisi Newhall'a göre bu görüntülerin savaş sırasında

¹⁵¹ Beaumont & Nancy Newhall, *Masters of Photography*, Castle Books, New York 1958, s. 14.

alındıklarına dair hiçbir kanıt yoktur. Bu nedenle Fenton, savaş alanlarını gösteren ilk fotoğrafçı olarak kabul edilmiştir.¹⁵²

Fenton'ın konuları, uzaktan görüntülenmiş manzaralar ve çadırının önünde poz vermiş askerlerdi. Eylem sahneleri hiç yoktu; çünkü onları kaydetmek, teknik yetersizlikler nedeniyle kameranın menzili dışında kalıyordu. Fotoğrafın icadından önce romantik savaş ressamlarının geleneksel çizimlerine alışmış bir izleyici için bu fotoğraflar donuk kalıyordu; fakat Newhall'a göre, izleyiciler güvenilir bir tanık olarak kameranın erdeminin farkına varmışlardı. *Times*, Fenton için, "Savaş alanından gösterdiği her şey gerçek olmalı." diye yazıyordu.¹⁵³

Fenton'ın cephe gerisinde kaydettiği eylemden yoksun fotoğraflarında cansız bedenlere de rastlamayız. Savaşın gerçeğini yansıtmaktan uzak olan bu bilinçli tercihin arkasında iki temel neden yatmaktaydı. Birincisi, halka fotoğraf baskıları satmak; ikinci ve temel neden ise önceki kış aylarında hükümetin çöküşüne neden olan felaketlerden sonra birliklerin iyi durumda olduğuna dair İngiliz halkına ikna edici kanıtlar sunmak.¹⁵⁴ Bu açıdan, yayılmacı İngiliz politikalarına hizmet eden Fenton'ın çalışmaları Capa, McCullin, Griffiths ve Nachtwey gibi isimlerin temsil ettiği bildiğimiz anlamdaki savaş fotoğrafçılığının dışında kalmaktadır. Onu, Irak ve Afganistan'da görev yapan günümüz iştirilmiş (embedded) savaş fotoğrafçılarının ilk örneği olarak kabul etmek gerekir.

Fenton'dan yaklaşık on yıl sonra, Kuzey ve Güney arasındaki Amerikan İç Savaşı'nı görüntüleyen Mathew Brady ve onun kurduğu ekipte yer alan Alexander Gardner ve Timothy O'Sullivan gibi isimler, yine uzun poz süreleri nedeniyle Fenton'ın çalışmalarına benzer şekilde eylemden yoksun fotoğraflar üretmek zorunda kalmışlardı. Brady ve ekibinin Fenton'dan farkı, ölü bedenlere de görüntülerinde yer vermeleriydi. Bunu illüstratörlere artık pek güvenilmediği, siviller tarafından daha önce hiç görülmemiş acımasız kanıtları sunacak ve gerçek haberleri evlere getirecek olanın fotoğrafçılık olduğuna inanıldığı bir ortamda gerçekleştirmişlerdi. Bu kanıtlar, savaş alanındaki ölümlerden başkası değildi. *Harper's Weekly*, 9 Temmuz 1964 tarihinde Brady ve ekibinin fotoğrafları için, "Elbette fotoğrafın yalan söylemesi imkânsızdır ve

¹⁵² Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, s. 83.

¹⁵³ Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, s. 83-84.

¹⁵⁴ Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography*, Dover Publications, New York 1986, s. 64.

bu yüzden bu betimlemeleri en ufak detayına kadar güvenilir olarak görebiliriz." diye yazıyordu. Fakat bu iddianın aksine Gardner, dramı yükseltmek adına ölü bedenleri hareket ettirerek görüntüleri kompoze etmişti. Çünkü, yavaş filmler nedeniyle pozlama süresinin uzun olması enstantane fotoğrafların elde edilmesini zorlaştırdığı için, olaylar özellikle sansasyonel basın tarafından XIX. yüzyıl boyunca düzenli bir şekilde sahnelenmişti.¹⁵⁵ Nitekim Gardner'ın *Bir Asi Keskin Nişancının Yuvası (Home of a Rebel Sharpshooter)* adlı fotoğrafı, A. D. Coleman'ın fotoğrafta "yönetmensele tavrı" (directorial mode) kavramına esin kaynağı olmuş imgelerden biridir.¹⁵⁶ Benzer şekilde, O'Sullivan'ın *Ölüm Hasadı (A Harvest Of Death)* adlı fotoğrafı da yönlendirilmiş imgelerden biri olarak kabul edilmektedir.

Fotoğrafçılık, bu emekleme döneminin ardından onu sanat olarak kabul ettirebilmek adına resimselcilik akımının etkisine girmişti. Stieglitz ve Steichen gibi resimselciler mekanik yeniden üretimin doğrudanlığından uzaklaştıkça fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul edileceğine inanmışlardı. Fotoğrafçı el becerilerini de gösterdiğinde bir bakıma doğayı kopya etmekle yetinmekten kurtulacaktı. "Bu çalışmalar genellikle çok duygusaldı. Sahneler kurgulanmıştı ve her şey sığdırtırılmaktaydı." diyen Berenice Abbott, bu çalışmaların karşıtını "doğrudan" yaklaşımıyla bilinen Eugene Atget'te bulmuştu:

"Aşağı yukarı aynı yıllarda bir adam büyük bir yaşam sevgisi ile tanınmadan ve değeri bilinmeden sessizce çalışıp durmaktaydı. Olgun bir ayırt etme gücü ve yoğun bir enerji ile yaşamının ikinci yarısında fotoğrafla ilgilenmeye başlamıştı. Adı *Eugene Atget* idi."¹⁵⁷

Yaşamının ikinci yarısında fotoğrafla tanışan Atget, Paris'i sabahın erken saatlerinde henüz sokaklar boşken görüntülemişti. Boş sokaklar, vitrinler, parklar, heykeller, kafeler, tarihi binalar ve kimi zaman da sabahın erken saatlerinde karşısına çıkan seyyar satıcılar Atget'nin konuları olmuştu. 1899 ile 1927 yılları arasında Paris sokaklarını en ince ayrıntısına kadar görüntülemişti. Bir öncü olarak kabul edilen Atget, yaşadığı dönemde hak ettiğı değeri göremese de bugün, belgesel fotoğraf ve özellikle sokak fotoğrafçılığı dendiğinde ilk akla gelen isimlerden biridir.

¹⁵⁵ Vicki Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Press, New York 1991, s. 25, 28.

¹⁵⁶ Coleman, "The Directorial Mode: Notes toward a Definition", s. 485.

¹⁵⁷ Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", s. 28-29.

Walter Benjamin'in ¹⁵⁸ de övgüyle söz ettiği Atget, kamerasını insanların görmezlikten geldiği unutulmuş şeylere yöneltmişti. Benjamin, Atget'nin gerçekliği örten ve gizleyen makyajı temizlemeye kalkıştığını, nesneyi hâlesinden kurtarmaya giriştiğini belirtir. "Onun motifleri, batmakta olan bir gemiden boşalan sular gibi, gerçekliğin üzerindeki hâleyi emip çıkarmaktaydı."

Okyanusun öbür yakasında ise aşağı yukarı aynı yıllarda, fabrikalarda ve madenlerde ucuz işgücü olarak sömürülen çocuk işçiler üzerine çalışan sosyolog Lewis Hine, sosyolojik araştırmalarında fotoğrafın inandırma ve ikna etme gücünden yararlanıyordu. Fakat kameranın sosyal değişim yönünde işlevsel bir aygıt olarak kullanılabileceğini kanıtlayan ilk fotoğrafçı Hine değildi. Danimarkalı bir göçmen olan gazeteci Jacob Riis, 1890 yılında *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor (How the Other How Lives)* adlı kitabını çoktan yayınlamış ve göçmen mahallesi Mulberry'nin sağlıksız barınma koşullarını belgeleyerek kamerayı sosyal değişim yönünde kullanmıştı.

2.2.2. Toplumsal Gelişme ve İlerlemede Toplumsal Belgeci Fotoğraf

Sosyal reformun bir enstrümanı olan bu fotoğraflık kayıtlar, dönemin sosyo-ekonomik koşullarının ortaya çıkardığı çalışmalardı ve İlerleme Dönemi ya da Reform Çağı (1890-1920) olarak adlandırılan zaman dilimine denk düşüyordu. Amerikan hayatının hemen hemen her aşamasında devrim ve reformla kendini gösteren bu zaman dilimi ilerlemeci bir nitelik taşıyordu. Reform hareketlerinin meselesi sadece ekonomik olmadığı gibi, tarım ve işçi sınıflarıyla da ilgili değildi. Sorun, Amerika'nın tüm cephelerini etkisi altına almıştı. Amerika'nın vadettiği çoğu şey yerine getirilmemiş, gerçekleşmemişti. ¹⁵⁹ Nevins ve Commager, dönemin toplumsal huzursuzluklarının geniş boyutlu olduğuna vurgu yaparlar:

"Bizzat toplumdaki gelişim, bir sürü meydana çıkarmıştı. Çiftliğin alanı doğanın tespit ettiği sınırları aşmıştı, göçmenler, ülkenin sindirebileceğinden daha büyük bir hızla artıyordu, şehirler kaynaşan halkı yerleştiremeyecek ve gerektiği şekilde yönetemeyecek kadar hızla büyüyor, fabrikalar tüketilebilecek miktardan fazla üretim yapıyordu, ticaret ve sanayi ise o kadar muazzam bir hale gelmişti ki, kimse onu tam anlamıyla anlayamıyor ve idare edemiyordu. Bir grup o kadar zenginleşmişti ki, parayla ne yapacağını bilemiyordu. Toplum da onları bu

¹⁵⁸ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 23-24.

¹⁵⁹ Allan Nevins & Henry Steele Commager, *ABD Tarihi*, (1951), (Çev.: Halil İnalıcık), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2014, s. 400-401.

yüklerden nasıl kurtaracağını öğrenmemişti."¹⁶⁰

Amerikan hayatındaki asıl güçlükleri bunlar oluştuyordu. Reformcuların üzerinde durdukları asıl meseleler ise rüşvet, yolsuzluk, yoksulluk, adaletsizlik, işçi ve kadın sorunlarıydı. Böylece, şehirlerde yoksul gecekondu mahallelerini ortadan kaldırmak için harekete geçtiler, çocukların işçi olarak çalıştırılmasına, işçilerin ağır koşullar altında istismar edilmesine karşı savaş açtılar. Toplumu rahatsız eden şeylere karşı iyi şeyler yapmak üzere pek çok topluluk ortaya çıktı ve gelişti. Matbaalar, dergiler, romancılar, şairler, gazeteciler ve sosyologlar sosyal problemlerle uğraşmaya başladılar.¹⁶¹

Fotoğraf ise bu sorunlarla mücadele etmenin başka bir ayağını oluştuyordu. Reformcuların gazetecilik ayağını oluşturan Jacob Riis, 1890 yılında toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımının ilk örneği olarak kabul edilen *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor* adlı çalışmasını yayınlarak göçmenlerin ağırlıkta olduğu yerlerin kaotik dünyasından kesitler sunmuştu. Goldberg'in belirttiği gibi, Amerika'da 1890'lara kadar reform fotoğrafçılığı geleneği yoktu; sadece sınırlı bir reform geleneği vardı. Yüzyılın son çeyreğinde, Amerikan toplumu, özellikle de kentsel toplum önemli değişiklikler geçirmişti. New York'un gecekondu mahallelerini önüne geçilemez bir şekilde dolduran göçmen akınlarının ve yarattığı aşırı nüfus yoğunluğunun bulaşıcı hastalıkları ve suç oranını arttıracakı düşünülüyordu. Bu nedenle sosyal rahatsızlıklarla aktif olarak mücadele edebileceklerine ve fotoğrafın da bu konuda işlevsel olarak kullanılabileceğine inanan sosyal yardım kurumları ve reformcular yavaş yavaş güçlerini birleştirmeye başlamışlardı. Amerika'da ilk kez yoksulluk, sosyo-ekonomik koşullarla ilişkilendirilmiş, bireysel yetersizliklerin yarattığı bir kusur olarak daha az suçlanmaya başlanmıştı. Tüm bu sosyal faktörler, fotoğrafçılığın reformun hizmetinde kullanılması için zemin hazırlamıştı. Fotoğraf, bu rolü başarılı bir şekilde oynamıştı; çünkü Goldberg'in deyişiyle, "doğru adam doğru zamanda geldi." Bu kişi Jacob Riis'ti. Riis de, 1870'de Danimarka'dan Amerika'ya gelen göçmenlerden biriydi.¹⁶²

New York nüfusunun dörtte üçü gecekondualarda yaşıyordu ve bu gecekondualar dünyanın en kötülerinden. *New York Tribune* için polis muhabirliği yapan Riis,

¹⁶⁰ Nevins & Commager, s. 403.

¹⁶¹ Nevins & Commager, s. 403-404.

¹⁶² Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, s. 165.

yetkililerin bu konuda çok az şey yaptığını düşünüyordu. Gecekonduların aşırı kalabalığının ve sağlıksız barınma koşullarının hastalıkları ve suç oranını arttırdığına inanan Riis, bu toplumsal rahatsızlıkların onları yaratan nedenlerin ortadan kaldırılarak iyileştirilebileceğini savunuyordu. "Yazdım ama hiç etki yaratmıyor gibiydi." diyen Riis, çözümü fotoğrafın inandırma ve ikna etme gücünde bulmuştu. *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor* 1890 yılında yayınlandığında, yükselen bir genç politikacı olan Theodore Roosevelt, Riis'i aradı ve ona bir mesaj bıraktı: "Kitabını okudum ve yardım etmeye geldim." Roosevelt, kötü koşulların düzeltilmesi yönünde önlemler aldı ve diğerleri de gecekonduların daha sağlıklı bir yapıya kavuşması için etkili bir reform hareketi başlattı. Yıkılan gecekonduların yerine yeni yapılar inşa edildi, halka açık parklar yapıldı, okullar için yeni derslikler ve oyun alanları oluşturuldu ve şehre temiz su verildi. Riis ise, zamanla gecekondu kurtaran adam olarak anılmaya başlandı. Bu çalışmanın dolaylı sonucu, kameranın sosyal değişim yönünde kullanılabileceğini göstermiş olmasıydı.¹⁶³

Riis'e göre, toplumun yarısını oluşturan orta ve üst sınıflar, diğer yarıyı oluşturan alt sınıflar hakkında birşey bilmiyordu; çünkü bugüne kadar umursamamıştı. Üst gruplar toplumsal mücadelelerle yeterince ilgilenmemişti. Alttakileri orada tutabildiği ve kendi koltuğunu koruyabildiği sürece alt grupların kaderiyle neredeyse hiç ilgilenmemişti. Fakat artık kalabalıklaşma ve toplumsal rahatsızlıkların çok yoğun olduğu, karışıklıkların şiddetlendiği bir zaman gelip çatmıştı ve üst yarı sorunun ne olduğunu merak etmeye başlamıştı.¹⁶⁴ Riis'in çalışmasına verdiği isim bir alıntıydı; Riis, uzun zaman önce söylenmiş bir sözden esinlenmişti. Kitabın tanıtım bölümü, "Dünyanın yarısı diğer yarının nasıl yaşadığını bilmiyor."¹⁶⁵ sözleriyle başlamaktaydı. Riis'in ürettiği imgelerin alt sınıflardan üst sınıflara doğru bilgi taşıdığını ima eden bu sözler, Rotha ve Salgado'nun belgeselin ilke ve işlevlerine dair vurgularını hatırlatır. Rotha'nın belgeselin işlevine dair, "halkın bir kısmına, onun diğer kısmını anlatmak" ve "toplumun önde gelen sınıfına yönelik uyarılarda bulunmak" şeklindeki vurguları¹⁶⁶ ile günümüz toplumsal belgeleri Salgado'nun belgeselin "vektörel işlev"ine dair

¹⁶³ *Documentary Photography*, s. 46-48.

¹⁶⁴ Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives: Studies Among Tenements of New York*, John Harvard Library, Cambridge 2010, s. 3.

¹⁶⁵ Riis, s. 3.

¹⁶⁶ Rotha, s. 88.

vurguları, Riis'in reform çevreleri içinde oynadığı rol ile paralellikler taşımaktadır. Bu açıdan, belgeselin 1890'lardaki işleviyle günümüzdeki işlevi bir bakıma değişmemiştir. Bu işlev, toplumun orta ve üst sınıflarına yapılan yardım çağrısıdır. Goldberg ve Silberman'e göre de, Riis'in çalışmasına verdiği isim, "*Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor*, geleneksel sosyal fotoğrafçılığın hedefinin basit bir tanımı olmaya devam ediyor: alt sınıfların yaşamlarına bir bakış sağlayarak orta ve üst sınıfların vicdanını uyandırmak."¹⁶⁷ Ancak, bir yardım çağrısı şeklinde özetleyebileceğimiz bu işlev ya da hedef, toplumsal belgeci yaklaşımın sadece bir yönüdür. İlerleyen bölümlerde tartışılacağı üzere, basit bir yardım çağrısının ya da vicdan uyandırmanın ötesine geçerek bir dayanışma ve direniş geliştiren fotoğrafik çalışmalarla da karşılaşırız.

Maren Stange'e göre de, New York'taki gecekondu reformuna adanmış bir çalışma olan *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor*, mesajını doğrudan varlıklı orta sınıfa yöneltmişti ve esas itibarıyla vicdanları harekete geçirmeyi ve hayırseverliği öneriyordu. Bu, Riis için hem bir kişisel gelişim hem de iyi bir halkla ilişkiler çalışmasıydı. Aynı zamanda, zenginliğin ve orta sınıf değerlerinin onaylandığı ve yeniden üretildiği bir çalışmaydı. Saygın sınıflar kötü koşulların düzeltilmesiyle gecekonduarda doğmakta olan tehdide karşı kendilerini bir bakıma korumuşlardı. Riis, bir radikal olmaktan uzaktı; bulduğu "çözüm", kapitalist sosyal ve ekonomik ilişkilere hiçbir şekilde meydan okumamıştı. Geleneksel bireyci ve girişimci değerleri teyit etmişti.¹⁶⁸

İlerleme Dönemi'nde reforma konu olan meseleler sadece göçmenlerin sağlıksız yaşam koşullarıyla sınırlı değildi. Göçmen sorunu, toplumu rahatsız eden huzursuzlukların sadece bir boyutuydu ve toplumsal rahatsızlıklar New York'la da sınırlı değildi. "Çalışma saatleri, işçi gündelikleri, fabrikalarda çalışma şartları, kadın ve çocukların durumlarını iyileştirme, reform okulları ve yardım dernekleri, eğitim ve öğretim, genel oy hakkı, belediye yönetimi... her bir eyaletin ilgileneceği konulardı."¹⁶⁹ Bu dönemde, fotoğrafın göçmenler dışındaki ilgi alanlarından biri de çocuk işçilerdi. Reformun temel meselelerinden biri olan çocuk işçilerin durumu, reformist bir örgüt olan Ulusal Çocuk Emegi Komitesi (UÇEK)'nin Hine'ı fotoğrafçı olarak

¹⁶⁷ Vicki Goldberg & Robert Silberman, *American Photography: A Century of Images*, Chronicle Books, San Francisco 1999, s. 41.

¹⁶⁸ Maren Stange, *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 4-5.

¹⁶⁹ Nevins & Commager, s. 411-412.

görevlendirmesiyle kamuoyunun dikkatine sunulmuştu. Yani, hem Riis hem de Hine, bir fotoğrafçı olarak şöhreti reform hareketiyle olan bağlantılarından kazanmışlardı.

Avrupa'dan Amerika'ya göç edenlerin görüntülenmesine dair benzer bir çalışma Hine tarafından da yapılmıştı. Ellis Adası'na ulaşan göçmenleri fotoğraflayan Hine'in asıl başarısı ise İlerleme Dönemi'nde çocukların kötü koşullar altında çalıştırılmasına dair görsel bir farkındalık yaratmasıydı. Çocuklar, fabrikalarda ve madenlerde istismar ediliyor, sokaklarda ise gazete satıcılığı ve ayakkabı boyacılığı gibi işlerde kullanılıyordu.

Hine'a göre, sözel raporlara meydan okunabilirdi; fakat fotoğrafın kanıtlama gücü "toplumsal kalkınma için bir kaldıraç" olarak rakipsizdi.¹⁷⁰ Kendisini öncelikli olarak bir gazeteci olarak gören ve sadece yazılı röportajını desteklemek için fotoğrafları da işe koşan Riis'in aksine Hine mesajını iletmek için kameraya büyük ölçüde güvenmişti. "Şayet hikâyeyi kelimelerle anlatabilseydim, bir kamera taşımak zorunda kalmayacaktım." diyen Hine, araştırmalarında fotoğrafın inandırma ve ikna etme gücünden yararlanmış ve 1908-1921 yılları arasında Ulusal Çocuk Emeği Komitesi için 5.000 fotoğraf üretmiştir. Bu fotoğraflar, kamuoyunu ve yasama organlarını acil bir reform ihtiyacı konusunda ikna etmiş ve çocukların çalıştırılmalarıyla ilgili bazı yasaların çıkmasını sağlamıştır.¹⁷¹ Fakat Stange'in bakış açısına göre, "Araştırma, belgesel fotoğraf stilini giderek artan kültürel sosyal uzmanlık otoritesine bağladı ve sınıf sömürsünün gerçeklerini maskeleye yardımcı olan sevecen bir sosyal mühendislik teorisi sağlayarak şirket kapitalizmiyle işbirliği yaptı."¹⁷²

Riis ve Hine, İlerleme Dönemi reformizminin fotoğrafik temsilcileri olarak toplumsal belgeci fotoğrafın kurumsallaşarak bir gelenek haline gelmesini sağlamışlardı. Toplumsal rahatsızlıkların iyileştirilmesinde ve ilerlemede etkin bir araç olarak işe koşulabileceğini göstermiş ve kendilerinden sonraki kuşağın fotoğrafik uygulamalarına da referans olmuşlardı. Artık fotoğraf, Amerikan siyasi otoritesinin de ilgi alanındaydı. Nitekim 1930'ların Yeni Düzen politikalarının bir ayağını da fotoğrafik uygulamalar oluşturmuştu. Daha önce göçmenlerin ve çocuk işçilerin içinde bulunduğu durumunun araştırılmasında işe koşulan fotoğraf pratiği, Büyük Bunalım'ın yıkıcı

¹⁷⁰ Goldberg & Siberman, s. 43.

¹⁷¹ *Documentary Photography*, s. 56.

¹⁷² Stange, s. 86-87.

etkisini üzerinde en çok hisseden tarım kesiminin durumuna da görünürlük kazandırabilirdi.

2.2.3. Toplumsal Belgeci Fotoğraf Güç/İktidarın Hizmetinde: FSA Projesi

Franklin D. Roosevelt, 4 Mart 1933'te başkan seçildiğinde 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı'nın etkisinde olan ABD ekonomik açıdan bir çöküşün eşiğindeydi. Roosevelt yönetimi krizle başa çıkabilmek için Yeni Düzen olarak adlandırılan çeşitli kalkınma, yardım ve reform önlemlerini hayata geçirdi. Yeni Düzen'in dört büyük faaliyet alanı vardı: Tarım, işçiler, sosyal güvenlik ve yönetim. Toprağın verimliliğini korumayı özendirmek, çiftçilere kolay kredi sağlamak, kiracı çiftçileri ve verimsiz topraklarda çalışan köylüleri korumak, tarım ürünleri için içeride ve dışarıda yeni pazarlar bulmak tarım sektöründe ulaşılabilecek hedeflerden bazılarıydı. Bu hedeflere büyük ölçüde ulaşıldı, çiftçilerin geliri 1930'ların sonuna doğru 1932'ye oranla iki katından fazla arttı. Çiftlik Güvenlik İdaresi (Farm Security Administration/FSA) çiftçilere düşük faizli kredi sağlıyordu. FSA ayrıca, arazisi az olan çiftçilerin kalkındırılması ve kiracı çiftçilerin arazi sahibi olması için para temini görevini üstlenmişti.¹⁷³

Amerika'daki kırsal kesim hem Büyük Bunalım'ın ekonomi üzerindeki yıkıcı etkisiyle hem de doğal bir yıkımla mücadele etmek durumundaydı. Tarım ürünlerinin pazardaki çöküşünü kuraklık ve toz fırtınaları izlemişti. 1935'te nüfusun çeyreğini oluşturan 33 milyon Amerikalı çiftliklerde yaşıyordu. Çiftliklerdeki krizin üstesinden gelmek için Başkan Franklin D. Roosevelt, Columbia Üniversitesi ekonomi profesörü Rexford Guy Tugwell'i Tarım Bakanlığı Yardımcılığı'na atadı. Fotoğrafların hem sorunun boyutunu hem de çözümün etkinliğini kanıtlamaya yardımcı olabileceğini fark eden Tugwell, görüntülerin tedarikini yönetmek için Roy Stryker'ı işe aldı.¹⁷⁴ Böylece, 1935'de, tarihin en kapsamlı sosyal belgesel projesi, FSA'nın bir parçası olan Tarih Bölümü içinde hayata geçti. Bölümün başındaki Stryker, bir sosyal bilimciydi ve ülkedeki sorunları göstermek ve FSA'nın krize karşı çiftçilere kredi vermek, göçmen kampları inşa etmek, erozyon ve sel kontrolü başlatmak şeklindeki mücadelesini görselleştirmek için fotoğraflardan yararlanmak istedi. Kendisi bir fotoğrafçı değildi; fakat Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Carl Mydans, Arthur Rothstein ve

¹⁷³ Nevins & Commager, s. 487, 489-490.

¹⁷⁴ *Documentary Photography*, s. 66.

Ben Shahn dahil olmak üzere birçok yetenekli ismi görüntülerin üretilmesi için görevlendirdi. Stryker, fotoğrafçıların içinde ilgili konuların ve soruların olduğu bir çekim senaryosuyla donatılmış olarak alanlara gönderdi. Stryker, "İnsanlar akşamlarını nasıl geçiriyor?" diye sordu ve daha sonra olası bir konu olarak "radyo dinlemek" diye not etti. Stryker'ın kontrol etme girişimlerine fotoğrafçılar zaman zaman karşı çıktılar ve buna Amerikan fotoğraf tarihinin en ünlü görüntülerinden bazılarını üreterek cevap verdiler.¹⁷⁵

FSA, görüntüleri sergiler, hükümet raporları, *Life* ve *Look* gibi resimli dergiler ve birkaç önemli kitap aracılığıyla dağıtımına sunuldu. Belli bir bakış açısından, hükümet destekli FSA fotoğrafları Yeni Düzen politikalarının olumlu bir izlenimini yaratmak anlamına geliyordu. FSA, kaçınılmaz olarak Yeni Düzen'i çevreleyen siyaset tarafından yönlendirilmişti. Nitekim II. Dünya Savaşı yaklaşırken Stryker daha pozitif imgelere duyulan ihtiyacın altını çizmişti: "ABD'ye gerçekten inanmış gibi görünen insanlar..." Fotoğrafçıların tüm bireyselliklerine rağmen, üretilen imgelerde ortak bir bakış açısı vardı. Bu açıdan FSA, bir propaganda çalışması olarak görülmelidir.¹⁷⁶

FSA içerisindeki bu ortak bakış açısının ve propagandanın dışına çıkarak fotoğrafçısının bireyselliğini öne çıkaran görüntüler de üretilmişti. Bu görüntülerden biri olan Dorothea Lange'ın 1936 tarihli *Göçmen Anne (Migrant Mother)* adlı fotoğrafı, taşıdığı yan anlamların zenginliği ve evrensel insani değerlere olan vurgusuyla Stryker'ın ve hükümet programının propaganda amaçlarının ötesine ulaşmayı başarabilmişti. Hafızalara kazınarak 1930'lar Amerika'sını simgeleyen en önemli görüntülerden biri haline gelen *Göçmen Anne*, ilk yayınladığında göçmen işçilerin kampına gıda yardımlarının yapılmasını sağlayarak bir anlamda onları kurtarmıştı. *San Francisco News* gazetesi 10 Mart 1936 tarihinde, "Hasta, pejmurde, açlıktan bir deri bir kemik kalmış, 2.500 insan, kadın ve çocuk, bu ızdıraplarından bir devlet fotoğrafçısının rastlantısal ziyaretinden bir iki hafta sonra kurtarıldılar."¹⁷⁷ diye yazmıştı. Benzer şekilde, Lange ve eşi Taylor'ın 1935'de Kaliforniya'daki göçmenlerin iskânı konusunda hazırladıkları rapor, Federal Hükümet'in finanse ettiği göçmen yerleştirme programının

¹⁷⁵ Goldberg & Siberman, s. 99.

¹⁷⁶ Goldberg & Siberman, s. 99, 102-103.

¹⁷⁷ Paul Taylor, "Göçmen Anne", (Çev.: Ahmet Tolungüç), *Fotoğraf*, Sayı: 30, (Eylül 1985), s. 12.

hayata geçmesini sağlamıştı.¹⁷⁸

FSA projesi, Riis ve Hine'in başlattığı toplumsal belgeci fotoğraf pratiğinin çok daha geniş kapsamlı uygulanmasıydı. Ancak hem İlerleme Dönemi'nde hem de Yeni Düzen'de fotoğraf pratiği ülke genelinde uygulamaya konulan reform önlemlerinin hayata geçirilmesinde sadece küçük bir rol oynamıştı. Fotoğrafın oynadığı bu sınırlı rol, bu kez Riis ve Hine gibi tekil fotoğrafçılar tarafından değil siyasi otoritenin görevlendirdiği bir dizi fotoğrafçı tarafından hayata geçirilmişti. Göçmenler ve çocuk işçilerden sonra fotoğrafın özneleri tarım işçileri olmuştu. Tıpkı İlerleme Dönemi'nde olduğu gibi Yeni Düzen'de de toplumun alt sosyal sınıflarının çeşitli projelerle reforme edilmesinde ve sosyo-ekonomik ilerlemede fotoğraf pratiğinden de yararlanılmıştı. Böylece yaşam kalitesinin bilim ve teknoloji kullanımıyla geliştirilebileceği yönündeki modernite politikalarının bir parçasını sınırlı da olsa fotoğraf pratiği oluşturmuştu.

Amerika'da bunlar yaşanırken Almanya'daki bir dizi siyasi ve teknolojik gelişme, belgesel fotoğrafçılığın olgunluk dönemine girmesini sağlamıştır. 1920'lerin Weimar Almanya'sında yaşanan demokratik atılımlar resimli dergilerin ve fotoğraf ajanslarının kurulmasını sağlarken, dünya belgesel fotoğrafın bir türevi olan fotojurnalizmin doğuşuna tanıklık etmiştir. Teknolojik gelişmeler ise hızlı filmlerin ve elde taşınabilir küçük boyutlu fotoğraf makinelerinin kullanıma sunulmasını beraberinde getirmiş, böylece enstantane fotoğrafçılığın önünde bir engel kalmamıştır.

2.2.4. Weimar Cumhuriyeti: Fotojurnalizmin Doğuşu

Belgesel fotoğrafçılığın geçirdiği dönüşümleri kavrayabilmek, Almanya'da 1919-1933 yılları arasında hüküm süren Weimar Cumhuriyeti dönemindeki bir dizi gelişmeyi incelemeyi zorunlu kılmaktadır. İmparatorluk ile Hitler iktidarı arasında bir geçiş dönemi olarak kabul edilen Weimar Cumhuriyeti, adını meclisin yeni anayasayı oluşturmak için toplandığı Weimar kentinden almaktadır. 1919'da kabul edilen yeni anayasa Britanya, Fransa ve ABD deneyimlerinden esinlenilerek gelişmiş demokrasi ilkelerini içerecek şekilde hazırlandı. Geçmişle de bağlantıyı koparmak istemeyen Weimar Anayasası, liberal demokratik düşünce ile imparatorluktan miras kalan muhafazakâr siyasi kültür arasında bir uzlaşma sağlamak istiyordu. Ayrıca Weimar

¹⁷⁸ Taylor, "Göçmen Anne", s. 12.

anayasasının mimarları, burjuvazi ile işçi sınıfı arasında denge politikası izleyerek uzlaşmacı bir belge oluşturmayı hedefledi. Sonuçta, bir yandan üst sınıfların sahip olduğu hakları koruyan, diğer yandan da halkın demokrasi ve özgürlük taleplerini göz önünde bulunduran, sınıf uzlaşması fikrine dayalı, sosyal demokrasiyle yönetilen bir devlet ortaya çıktı.¹⁷⁹

Weimar Devleti 1924'ten sonra görece istikrar dönemine girdiyse de alt ve üst sınıflar arasındaki eski uçurumlar varlığını korudu ve toplumun alt sınıflarına yardımcı olmak için pek çok şey yaptıysa da, ülkeyi bölen sosyal ve ekonomik eşitsizlikleri ortadan kaldırmayı başaramadı. Enflasyon dönemindeki ekonomik kargaşalar, yoksullaşmış ve öfkeli bir kesim yarattı. Büyük toprak sahipleri, aristokrasi, subaylar ve büyük şirket sahiplerinden oluşan geleneksel güç sahipleri büyük bir toplumsal, ekonomik ve siyasi güce sahip olmaya devam etti. Versailles Antlaşması ve beraberinde gelen savaş tazminatlarını ödeme yükümlülüğü Almanya'yı uluslararası ekonominin dalgalanmalarına maruz bırakıyordu. Sınıflar arası eşitsizlikler 1929'da tüm dünyayı etkisi altına alan Büyük Buhran yüzünden daha da derinleştiğinde, Alman toplumunun büyük bir bölümü demokrasiye olan inancından tamamen vazgeçerek politik uçlara yüzünü döndü. Weimar Almanya'sı dönemin ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlarının üstesinden gelmeye çalışırken, liberal demokrasiden uzaklaşarak faşizme doğru kaydılar.¹⁸⁰

Fakat tarihçi Colin Storer'a göre, "Cumhuriyetin hikâyesi, yok etmenin yanı sıra yaratmanın (demokratik kurumların, modern kentli tüketici toplumunun, büyük sanat yapıtlarının yaratılmasının) da hikâyesidir ve bu şekilde anılmayı hak etmektedir."¹⁸¹ Başta Berlin olmak üzere Münih ve Dresden gibi şehirler sanat ve bilimde gerçekleştirilen atılımların merkeziydi. Weimar devletinin kalıcı başarılarından biri kültür ve sanat alanında yaşanmıştı. Özellikle başkent Berlin yazarlar, sanatçılar ve entelektüeller için kutsal sayılabilecek bir şehirdi. Einstein 1921'de Nobel Fizik Ödülü'nü alırken, Heisenberg kuantum mekaniğini ve belirsizlik ilkesini bularak kuramsal fizik alanında önemli başarılarla imza attı. Arnold Schönberg ve Alban Berg serializmin ve

¹⁷⁹ Colin Storer, *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*, (2013), (Çev.: Sedef Özge), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 78.

¹⁸⁰ Storer, s. 232-233, 236-237.

¹⁸¹ Storer, s. 241-242.

atonal müziğin keşfiyle klasik müziği etkili bir biçimde yeniden keşfettiler. Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi kültür eleştirmenleri ve düşünürlerin üyesi olduğu Frankfurt Okulu, kurulduğu tarihten günümüze kadar düşünce hayatında güçlü bir etkiye sahip oldu. Felsefede Heidegger savaş sonrası varoluşçuluğun temellerini attı. Tiyatroda Brecht ve Piscator, günümüzde de etkisini sürdüren başarılarla imaza attılar. Ekspresyonizm, savaştan sonraki yıllarda Alman resmine, edebiyatına ve sinemasına hâkim oldu. Weimar sineması, Hollywood ile yarışacak teknik ve biçimsel yeniliklere sahipti. *Nosferatu* ve *Dr. Caligari'nin Muayehanesi* gibi filmler, yabancılaşma ve otoritenin kötü karakteri gibi ekspresyonist temalara sahipti. Fakat 1922'ye gelindiğinde ekspresyonizmden uzaklaşılarak gündelik hayatın gerçekliğini yansıtmaya doğru bir eğilim başladı. Bu eğilim sanat, edebiyat, sinema ve hâttâ fotoğrafta Yeni Nesnellik adı altında kendisini gösterdi. Yazar ve sanatçılar, bu yeni akımı topluma ayna tutmak ve ülkenin toplumsal sorunlarını tüm çıplaklığıyla betimlemek için kullandılar. Mimaride Bauhaus akımı, güzellikle işlevselliği birleştirerek hem estetik görünen hem de belli bir amaca hizmet eden binalar, mobilyalar ve heykeller yaratma amacındaydı. Bauhaus, gündelik yaşamın deneyimlendiği mekânları güzelleştirerek gündelik yaşamı da güzelleştirmek istiyordu. Kısacası, Weimar'ın bilimsel ve sanatsal sicili diğer Batılı ülkelerle kıyaslandığında âdeta rakipsizdi.¹⁸²

Döneme hâkim olan liberal ruh basın üzerinde de etkisini gösterdi. I. Dünya Savaşı sırasında sıkı bir denetime tabi tutulan basın, Weimar döneminde özgürlüğe kavuştu ve resimli dergiler Almanya'nın büyük şehirlerinde yayınlanmaya başladı. *Berliner Illustrirte Zeitung* ve *Munchner Illustrierte Presse*, resimli yayınlar arasında başı çeken en önemli iki dergiydi. Her iki dergi de başarılarının zirvesine ulaştıklarında 2 milyon tiraja sahipti ve sadece 25 feniğe satılıyorlardı. Bu durum, modern fotojurnalizmin altın yıllarının başladığının bir işaretiydi.¹⁸³

Modern anlamda fotojurnalizm ve onun bir tekniği olan foto-röportaj, bir konunun bir dizi fotoğrafla ve bu fotoğraflara eşlik eden alt yazılarla anlatıldığı bir fotoğrafik uygulama olarak karşımıza çıkıyordu. Bu açıdan fotojurnalizm, gündelik haber kavramının ve gazeteciliğin sınırlarını aşan bir niteliğe sahipti. Bu fotoğrafik uygulamada bir fotoğraf tek başına bir anlam ifade etmiyor, ancak bir bütünün içinde

¹⁸² Storer, s. 196-204.

¹⁸³ Gisèle Freund, *Photography & Society*, David R. Godine, Boston 1980, s. 117.

yer aldığına anlamlı hale geliyordu. Bu açıdan, belgesel fotoğraf ile fotojurnalizm arasında bir fark yoktur ve bu terimler günümüzde sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Almanlar "fotojurnalizm", Amerikalılar ise "belgesel fotoğrafçılık" olarak adlandırmayı tercih etmiştir. Bu nedenle, hangi terimin kullanılacağı konusunda günümüzde de tam bir oydaşım olmadığı görülmektedir. Bu yaklaşımlar çerçevesinde görüntü üretenlerin bir kaynakta "belgesel fotoğrafçı", bir diğerinde ise "fotojurnalist" olarak nitelendirilmeleri sıklıkla tanık olduğumuz bir durumdur. Ancak hâlâ tam bir oydaşım olmasa da günümüzde fotojurnalizmin sıradan insanların hayatlarını, kültürlerini ve karşılaştıkları sorunları derinlemesine araştıran çalışmalardan ziyade daha çok savaş ve çatışma yerlerinde gerçekleştirilen olay ağırlıklı foto-röportajlarla ilişkilendirildiğini belirtmekte yarar var. Bir diğer önemli husus, İngilizce "photojournalism" sözcüğünün alana hâkim olmayan çevirmenler tarafından Türkçeye çoğunlukla "basın fotoğrafçılığı" ya da "gazete fotoğrafçılığı" olarak çevrilmesidir ki bu durum sıradan bir basın ya da haber fotoğrafçısı ile bir fotojurnalistin birbirine karıştırılmasına yol açar. Resimli dergiler basın sektörü içerisinde hareket eden mecralar olsalar da, bu dergilerde kendilerine yer bulan uzun soluklu fotoğrafik çalışmalar gazeteciliğin sınırlarını aşan bir niteliğe sahiptir. Belgesel fotoğraf ile haber fotoğrafı arasındaki ayrımlar burada da geçerli olmakta; yayın ortamı, zaman periyodu, fotoğrafçının niteliği, estetik kalite ve plastik değerlerin zenginliği gibi nedenlerle fotojurnalizm haber fotoğrafçılığının ötesine geçmektedir.

Modern anlamda fotojurnalizmin ortaya çıkışında ve foto-röportajın bir görsel anlatım tekniği olarak yaygınlaşmasında en önemli faktör, elde taşınabilir küçük boyutlu fotoğraf makinelerinin ilk kez Weimar Cumhuriyeti döneminde üretilmeye başlanmasıdır. 1925 yılında gazetelerde Dresden şehrinin bir gece fotoğrafı eşliğinde yeni bir kameranın tanıtımı yapıldı:

"FLAŞSIZ GECE FOTOĞRAFLARI VE İÇ MAKÂN ÇEKİMİ.

Tiyatroda bir performans esnasında fotoğraf çekebilirsiniz - kısa ve anlık pozlamalar. Küçük, kullanımı kolay ve hemen farkedilmeyen ERMANOX kamerasıyla."¹⁸⁴

Reklam sloganından da anlaşıldığı gibi, Ermanox hafifti ve flaşa ihtiyaç duymadan iç mekânlarda çekime izin veriyordu. En önemli özelliği ise konuyu rahatsız

¹⁸⁴ Freund, s. 119.

etmeden ve kimi durumlarda farkedilmeden "candid" yani "olduğu gibi" fotoğraflara izin vermesiydi. Alman kamera endüstrisinin ürünleri olan Ermanox ve Leica sayesinde, üç ayak üzerindeki ağır ve hantal fotoğraf makinelerinin menzili dışında kalan konuların ve anların da görselleştirilebilmesi mümkün olmuş ve böylece belgesel fotoğrafçılık bir bakıma olgunluk aşamasına girmiştir. Çünkü fotoğrafik hikâyelerde eksikliği hissedilen dinamizm ve eylem duygusu yani bir olayı tam da gerçekleştiği anda kaydetme edimi artık eskisi kadar imkânsız değildi. Küçük boyutlu kameraların üretiminden önce fotoğrafçılar teknik yetersizlikler nedeniyle ister istemez öznelerine poz verdirmek ve fotoğrafları sahnelemek durumunda kalmışlardı. Fenton'ın Kırım Savaşı sırasında, Brady ve ekibinin ise iç savaş yıllarında ürettiği imgeler durağan bir yapıya sahipti ve çoğunlukla sahnelenmişti. Büyük ölçüde denetime tabi tutulan I. Dünya Savaşı görüntüleri de benzer şekilde sahnelenmişti. Riis ve Hine'in özneleri ise çoğunlukla doğrudan kameraya bakmışlardı. Çıplak gözle görme gücümüzün sınırlarının ötesine geçen eylem anlarının görselleştirilebilmesi henüz mümkün değildi. Bunun gerçekleşebilmesi için 1920'lerin ortalarına kadar beklemek gerekiyordu. Benjamin'in de belirttiği gibi, kameranın "uçucu, gizli görüntüleri" yakalayabilmesi için giderek küçülmesi gerekecektir. Yani fotoğraf makinesi görme gücümüzün ötesine, başka bir deyişle "görsel bilinçdışı"na erişimi mümkün kılacaktı. Benjamin, kameranın bu işlevini Freud'un bilinçdışını açığa çıkaran psikanaliz yöntemine benzetmiş; insan ruhunun derinliklerini ve bilinçdışını psikanaliz sayesinde öğrenmemiz gibi, fotoğrafik yöntemler sayesinde de "görsel bilinçdışı" hakkında bilgi edinebileceğimizi vurgulamıştır.¹⁸⁵ Ancak bunun tam anlamıyla mümkün hale gelmesi küçülen fotoğraf makineleri, hızlı filmler ve lensler sayesinde.

Time-Life editörlerine göre de küçük kameraların üretimi fotoğrafçıların düşük ışık koşullarında ve dikkat çekmeden görüntü üretebilmelerini sağlamıştı. İnsanlar artık kamera için poz vermeden garip, eğlenceli, tehlikeli ve gerçek şeyler yaparak doğal olarak hareket ediyorlardı. Böylece "candid" yani "olduğu gibi" fotoğraflar ortaya çıktı ve bu sayede foto-röportajların doğasında bulunan fakat şimdiye kadar açığa çıkmamış potansiyellerin ilk gerçek kullanımı Alman resimli dergilerinde mümkün hale geldi. Sirk gösterilerini eylem halinde fotoğraflamak, sıradan insanların yaşamlarını derinlemesine incelemek ve öncü fotojurnalistlerden Erich Salomon'un yaptığı gibi

¹⁸⁵ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 12, 37.

diplomatik konferansları kapalı kapıların ardından davetsiz bir şekilde dikizlemek mümkün hale geldi.¹⁸⁶

Fakat *Time-Life* editörlerine tam olarak katılmak mümkün değildir; çünkü bir sirk gösterisinin ya da diplomatik konferansın doğallığını bozmadan çekim yapabilmek mümkün gözükse de sıradan insanların yaşamlarına dahil olarak yaşanan anın doğallığına müdahale etmeden çekim yapabilmek her koşulda mümkün değildir. Kullanılan kameranın küçük olması ve dikkat çekmemesi bu gerçeği değiştirmemektedir.

Ermanox ve onun hemen ardından piyasaya sürülen 35 mm formatındaki Leica gibi "candid" kameraların ilk etkileri Alman resimli dergilerinde, özellikle de *Münchner Illustrierte Presse*'de hissedildi. Derginin Macaristan doğumlu yenilikçi editörü Stefan Lorant, yeni kameralar tarafından üretilen eylem duygusunu okuyucularına iletme fırsatını hemen değerlendirdi.¹⁸⁷ Lorant, fotoğrafçılıkta poz verilmesine tamamen karşıydı. Lorant'tan önce resimli basında fotoğraflar birbirlerinden bağımsız olarak çoğaltılıyordu. Fotoğraflar iletilmek istenen mesajı taşıma işlevini genellikle münferit olarak gerçekleştiriyorlardı. Fakat bir dizi görüntünün belli bir konuyu betimlemesi esasına dayanan foto-röportaj ya da diğer adıyla foto-öykü fikrini ilk geliştiren kişi Lorant olmuştu. Ona göre, bu foto-röportajların bir başlangıcı ve sonu olmalıydı ve tıpkı klasik tiyatrodaki olduğu gibi belli bir zaman, mekân ve eylem tarafından tanımlanmalıydı. Fakat tiyatrodaki fark, izleyicinin eylemin kurgusal doğasının farkında olmasıydı. Öte yandan, bir resimli dergi alımlayıcısı fotoğraflarda gördüğü şeyleri gerçek olarak algılıyordu. Böylece Lorant'ın etkisi altındaki fotojurnalistler, derginin tüm sayfalarını, belli bir tema çerçevesinde oluşturulmuş bir dizi fotoğrafla doldurmaya başlamışlardı. Lorant aynı zamanda halkın sadece ünlüler hakkında bilgilenmek istemediğini, gündelik yaşamla ilgili konularla da ilgilendiğini fark eden ilk kişi olmuştu. Bu fikir, sadece birkaç yıl sonra Amerika'da yayınlanan *Life* dergisinin kazanacağı başarıların altındaki temel faktör oldu. Lorant'ın bu yenilikçi fikrinden sonra resimli dergilerde sadece tanınmış kişiler ve tarihi olaylar değil, aynı zamanda sokaktaki insanların hayatları da tasvir edildi. Bu açıdan, resimli dergiler Weimar'a hâkim olan

¹⁸⁶ *Photojournalism*, Time-Life Books, Verona 1976, s. 55.

¹⁸⁷ *Photojournalism*, s. 58.

liberal ruhun bir simgesi haline geldiler.¹⁸⁸

Weimar Cumhuriyeti döneminde resimli dergiler için çalışan fotojurnalistler ise önceki nesil fotoğrafçıların aksine daha seçkin kimselerdi ve eğitimleri, kılık kıyafetleri ve davranışlarıyla birer centilmen olarak dikkati çekiyorlardı. Bu fotoğrafçılar, sosyal statülerini koruyan fakat I. Dünya Savaşı'ndan sonra ekonomik ve politik güçlerini kaybeden burjuva ya da aristokrat sınıfının üyeleriydiler. Almanya'nın savaştan sonra karşılaştığı ekonomik zorluklar nedeniyle kendi disiplinlerinde çalışma olanağı bulamayan bu kişiler fotoğrafçılığa yönelmek zorunda kalmışlardı. Bu fotoğrafçıların en ünlüsü de hiç kuşkusuz Dr. Erich Salomon'du. Salomon, hukuk eğitimi almıştı; fakat ülkenin savaş sonrası ekonomik durumu, aldığı eğitimle ilgili bir iş kurmasına mücadele etmiyordu. Çünkü burjuva sınıfından gelen pek çok aile gibi Salomon'un ailesi de servetlerinin önemli bir bölümünü kaybetmişti. Geçinebilmek için iş dünyasının çeşitli departmanlarında çalışan Salomon sonunda fotoğrafçılıkta karar kılmıştı.¹⁸⁹ Bir fotoğrafçı olarak öne çıkan özelliği fotoğrafta poz verdirmemesiydi. Salomon, ilave bir ışık kaynağına ihtiyaç duymadan elde taşınabilir Ermanox kamerasıyla mitingleri, konferansları, meclisi, tiyatro temsillerini ve konserleri dikkat çekmeden fotoğraflama konusunda uzmanlaşmıştı. Onun özneleri kameraya bakarak poz vermiyorlardı. Bu nedenle, o dönem için son derece sıradışı olan bu görüntüler, bir İngiliz sanat editörü tarafından "candid" fotoğraflar olarak adlandırılmıştı.¹⁹⁰

Salomon, 1930'da 44 yaşına geldiğinde artık bir grup genç fotoğrafçı da onun etrafında gelişmişti. Bu fotoğrafçıların tamamı bağımsızdı ve öykülerini kendileri tasarlıyorlardı. Fotoğraflarının her biri imzalıydı. Bu imzalar fotoğrafçının kişiliğine gösterilen ilginin bir işaretiydi. Tıpkı Salomon gibi onlar da sadece bir fotoğrafçı değildiler; aynı zamanda kendi metinlerinin ve fotoğraf altı yazılarının bağımsız bir editörüydüler. Çoğu burjuva sınıfına mensuptu. Üniversite eğitimi almıştı, fakat ülkenin içinde bulunduğu koşullar nedeniyle fotoğrafçılığa geçmişti. Bu fotoğrafçılardan bazıları resimli dergilere görüntü temin eden Dephot adlı fotoğraf ajansının bir parçasıydı. Dephot, yetenekli fotoğrafçıları bünyesinde barındırıyordu ve fotoğrafçıların çoğu sonradan ünlü olmuştu. Sonradan Felix H. Man takma adıyla

¹⁸⁸ Freund, s. 124-125.

¹⁸⁹ Freund, s. 118, 125.

¹⁹⁰ Newhall & Newhall, s. 134.

ünlenecek olan Hans Bauman bu fotoğrafçılardan biriydi. Modern fotojurnalizmin oluşumunda kilit isimlerden biri olan Man, aynı zamanda Lorant ile yakın çalışan ilk fotojurnalistlerdendi. Sonradan ünlenen diğer fotojurnalistlere baktığımızda çoğunun 1920'lerin Alman resimli dergilerinde çalıştıklarına tanık oluruz: László Moholy-Nagy, Alfred Eisenstead, André Kertész ve Martin Muncaszi.¹⁹¹

Almanya'da filizlenen ve 1932'de gelişmesinin zirvesine ulaşan fotojurnalizmin bu parlak yılları tıpkı Cumhuriyet gibi kısa sürmüştü. 1929'da patlak veren global ekonomik kriz, Hitler'i iktidara taşıyan sürecin de başlangıcını simgeliyordu. Terör dönemi başladığında basın susturuldu, fotojurnalist ve editörlerin de dahil olduğu sanatsal ve entelektüel çevre yurt dışına kaçtı. Zamanında kaçamayanlarsa tutuklandı ve toplama kamplarına gönderildi. Salomon, eşi ve iki oğluyla birlikte Hollanda'daki akrabalarının yanına kaçtı. Fakat on yıl kadar sonra, Yahudi olduğu için bir oğluyla birlikte Auschwitz'de öldürüldü. Dephot ajansının tüm üyeleri yurt dışına kaçtı. Felix H. Man, Hitler'in yükselişe geçtiği dönemde yurt dışındaydı ve bir daha Almanya'ya dönmedi.¹⁹² Amerika'ya ve Avrupa'nın değişik şehirlerine kaçanlarsa başlattıkları geleneği oralarda da sürdürdüler ve yeni dergilerin ve fotoğraf ajanslarının kuruluşuna önayak oldular.

2.2.5. Belgesel Fotoğrafın Taşıyıcıları: Resimli Dergiler

Hitler'in iktidara gelişiyle ağır bir sansüre uğrayan resimli dergiler, fotojurnalizmde çığır açan önemli editörlerini de kaybetti. Resimli dergilerin yenilikçi editörlerinin yerlerini Hitler'e bağlılığını kanıtlayanlar aldı. Hapse atılan Stefan Lorant, birkaç ay sonra Macar geçmişini kanıtlamasıyla serbest bırakıldı ve İngiltere'ye yerleşerek önce *Illustrated Weekly*'yi, ardından da 1938'de *Picture Post*'u kurdu. Alfred Eisenstaedt ve Fritz Goro Amerika'ya yerleşerek *Life* dergisi için çalışmaya başladı. Kariyerine henüz 17 yaşında Dephot ajansında fotoğrafçı olarak başlayan Andrei Friedmann Fransa'ya gitti ve Robert Capa takma adını kullanarak *Vu* dergisi için fotoğraflar çekti. Capa adıyla İspanya İç Savaşı sırasında çektiği fotoğraflarla ünlü oldu. 1947'de ise bir grup arkadaşıyla birlikte Magnum ajansını kurarak belgesel fotoğrafçılık ve fotojurnalizm tarihinin en önemli işlerinden birine imza attı. Kısacası, Almanya'da

¹⁹¹ Freund, s. 125-127.

¹⁹² Freund, s. 131-132.

modern fotojurnalizmin kurumlaşmasında katkıları olan tüm yaratıcı ekip, fikirlerini yurtdışına yayarak ABD, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerdeki resimli dergiler ve fotoğraf ajansları üzerinde belirleyici bir etkiye sahip oldu.¹⁹³

Bu etkilerin görüldüğü dergilerden biri de 1928'de Fransa'da Lucien Vogel tarafından kurulan *Vu* dergisiydi. *Berliner Illustrirte Zeitung* çizgisine yakın olan *Vu*, Vogel tarafından "bir eylem aracı, bir ifade biçimi" olarak görülmüştü. Vogel, aynı zamanda Kertész, Capa ve Cartier-Bresson gibi önemli fotoğrafçıları bünyesine katmıştı. Capa, Almanya'dan kaçan isimlerden biriydi. Capa'nın İspanya İç Savaşı'nın en ünlü fotoğrafı olan ve günümüze kadar etkisini sürdüren *Düşen Asker* (1936) adlı çalışması *Vu*'de yayınlanmıştı.¹⁹⁴

Vu'nun Capa'nın fotoğraflarının da yer aldığı İspanya İç Savaşı özel sayısı 1936 sonbaharında Cumhuriyetçi bir bakış açısıyla sunulmuştu. Fakat *Vu*'nun konu seçimi ve politik çizgisi derginin finansörlerini memnun etmiyordu. Vogel istifaya zorlanmıştı. Zamanla derginin kalitesi düştü, okuyucuları uzaklaştı ve sonunda 1938'de yayın hayatına son verildi. Vogel 1954'te öldüğünde, *Life*'in editörü Henry Luce, Vogel'in ailesine bir telgraf çekti: "*Vu* olmadan, *Life* asla yaratılamazdı."¹⁹⁵

İlk kez Alman resimli dergilerinde kendisini gösteren bu yeni görsel anlatım dili, *Vu*'nun ardından *Life*'ta da kendisini gösterdi ve *Life* 1970'li yıllara kadar fotojurnalizm ve belgesel fotoğrafçılığın en önemli taşıyıcısı oldu. Alman röportaj stilini benimseyen *Life*, ilk sayısını 23 Kasım 1936'da çıkardı ve Henry Luce başyazısında derginin ilkelerini şu cümlelerle açıkladı:

"Hayatı görmek, dünyayı görmek, büyük olayların görsel tanığı olmak; yoksulların yüzlerini ve güçlülerin jestlerini gözlemlemek; tuhaf olanı görmek-makinalar, ordular, kalabalıklar, ormandaki gölgeler ve ay üzerindeki gölgeler; insanın çalışmasını görmek-resimlerini, seyahatlerini ve keşiflerini; duvarların ve odaların arkalarına saklanmış şeyleri, beliren tehlikeli şeyleri görmek; görmekten zevk almak; görmek ve kuşatılmış olmak; görmek ve öğrenmek; görmek ve gösterilmek şimdi insan neslinin yarısının dileği ve yeni beklentisi budur."¹⁹⁶

¹⁹³ Freund, s. 131-133.

¹⁹⁴ Pierre-Jean Amar, *Basın Fotoğrafçılığı*, (2000), (Çev.: İnci Çınarlı), Kırmızı Yayınları, İstanbul 2009, s. 57.

¹⁹⁵ Freund, s. 139.

¹⁹⁶ Amar, s. 59-60.

Kendisini presbiteryen ve kapitalist olarak tanımlamış olan Luce, büyük sermayenin politikalarını destekleyen bir cumhuriyetçiydi. 1930'lu yılların ekonomik ve sosyal koşullarını göz önünde bulundurarak kitleleri daha iyi bir geleceğin onları beklediğine inandırmak ve bireysel çalışmanın erdemlerini arttırmak istemekteydi. Nitekim derginin ilk sayısında başkan Roosevelt'in işsizliğe karşı verdiği mücadelenin anlatıldığı bir makalesi de yer almaktaydı.¹⁹⁷ Ayrıca, derginin ilk sayısının kapağında Margaret Bourke-White'ın Montana'daki Fort Peck Barajı'nı gösteren fotoğrafı kullanılmıştı. Roosevelt iktidarı tarafından inşa edilen barajın devasa görüntüsü Yeni Düzen politikalarının işlediğinin ve ülkenin ilerlediğinin görsel bir kanıtı olarak sunulmuştu. Bu görüntü, hem makine çağının ihtişamlarına duyulan ortak güvenin hem de teknolojinin Amerika'yı Büyük Bunalım'dan kurtaracağına duyulan inancın âdeta bir özetiydi. Fakat kapakta yer alan görüntü aslında orijinal görüntünün neredeyse yarısı kadardı. Fotoğrafın geri kalan bölümü, yapının henüz tamamlanmamış kısmını gösteriyordu.¹⁹⁸ Yani, fotoğrafçının kontrolü dışında gelişen bu editöryal seçim, bir tür simülasyondur. Sahte bir gerçeklik yaratmıştı.

Life, bireyci değerlerin yeniden üretiminde de üzerine düşeni gerçekleştiriyordu. Film yıldızlarının yaşam öykülerine ayrılan sayfalar, bireysel yeteneklerin sistem tarafından ödüllendirileceğini ima ediyordu. Aristokratların bahçe partilerini gösteren fotoğraflar, elitlerin yaşam tarzlarını sıradan Amerikalıların evlerine taşıyordu. Okuyucularına bilimin mucizeler gerçekleştirdiğini de öğretmeye çalışıyordu. Bu açıdan Freund'a göre *Life*, "ışıldılı" ve "sahte bir dünya" tasvir ediyordu.¹⁹⁹

Bu, madalyonun bir yüzüydü. Diğer yüzünde ırk ayrımcılığına, çevrenin sorumsuzca kirletilmesine ve savaşımlara karşı gerçekleştirilen hatırı sayılır fotojurnalistik çalışmalarla karşılaşırız. Bu çalışmalar da ancak "doğrudan" fotoğraf yaklaşımının *şimdiyle* sınırlı zaman-mekân kavrayışı dahilinde gerçekleştirebilmişlerdir. Bu sınırlar, fotojurnalizm ve belgesel fotoğrafçılığın erişemeyeceği yapıları da belirlemektedir. Bu fotoğrafik yaklaşımlar derin yapıları açığa çıkaramasa da, sadece yüzey görünimleri betimlese de en azından dünyamızın ve savaşların neye benzediğine dair çıkarımlarda bulunmamıza yardımcı olabilmektedir.

¹⁹⁷ Amar, s. 60-61.

¹⁹⁸ Goldberg & Silberman, s. 90.

¹⁹⁹ Freund, s. 148.

Bourke-White, *Life*'ın ilk sayısı için çektiği kapak fotoğrafından ziyade, 1937'de yine *Life* için siyahların çoğunlukta olduğu bir bölgede yaşanan sel felaketinin ardından çektiği ırk ayrımcılığına ve eşitsizliğe karşı pek çok kez kullanılmış fotoğrafıyla hatırlanır. Benzer şekilde, Eugene Smith tarafından gerçekleştirilen ve *Life*'ta yayınlanan önemli foto-röportajlar, fotoğrafçının hayata karşı sorumluluğunu simgeleyen çalışmalardı. Smith, 1951'de yayınlanan *Ebe-Hemşire* adlı foto-röportajında Maude Callen adlı Afro-Amerikan bir ebe-hemşirenin çalışma koşullarını belgeleyerek siyahların maruz kaldığı ırk ayrımcılığına karşı çıkmıştı. Goldberg ve Silberman'ın belirttiği gibi fotojurnalizm insani konulara duyulan ilginin kapısını iyice aralamıştı. Amerikalılara ülkeleri hakkında gerçekten bir şeyler öğretmişti. Ülkenin doğal anıtları daha önceleri fotoğraflarda sayısız kez temsil edilmesine rağmen sıradan insanlar ve gündelik yaşam daha önce hiç temsil edilmemişti. Fotojurnalizm, ülkenin ve vatandaşlarının nasıl görüldüğü konusunda bir şeyler öğretmişti.²⁰⁰

Fakat fotojurnalizmin konuları sadece Amerika ile sınırlı değildi. Fotojurnalistler, tıpkı uzaklardan gelen hikâye anlatıcıları gibi dünyanın farklı yerlerinden biriktirdikleri hikâyeleriyle ülkelere döndüler. Bunun en iyi örneği, Smith'in Japon balıkçı kasabası Minamata'da gerçekleştirdiği çalışmaydı. Smith, 1972'de *Life*'ta yayınlanan *Minamata* adlı foto-röportajıyla çevre felaketine yol açan bir fabrikanın faaliyetlerine âdeta meydan okumuştı. Benzer şekilde, savaşların yeryüzünde yarattığı tahribat yine fotojurnalistler sayesinde açığa çıkmıştı. Robert Capa, Eugene Smith, David Douglas Duncan, Margaret Bourke-White ve Lee Miller'ın II. Dünya Savaşı sırasında *Life* için yaptıkları foto-röportajlar modernite ve Aydınlanma projesinin ulaştığı akıldışı konumun birer görsel kanıtıydı. Benzer şekilde Vietnam'da fotojurnalistlerin savaşı sona erdirecek denli eleştirel tavırları savaş karşıtı eylemlerin birer katalizörüydü.

Life, Bourke-White, Capa ve Smith gibi isimleri birer yıldızla dönüştürmüştü.²⁰¹ Kuşkusuz bunun en önemli nedeni televizyonun henüz her eve girmediği bir dönemde *Life*'ın en önemli görsel iletişim kaynağı olmasıydı. Fakat bu figürler fildişi kulelerine kapanmış elitler değildi. Capa, 1954'te Fransa-Vietnam Savaşı sırasında bir kara mayınına basarak yaşamını yitirmişti. Smith, II. Dünya Savaşı'nda ciddi şekilde yaralanmış, Minamata'da fabrikanın adamlarının fiziksel şiddetine maruz kalarak bir

²⁰⁰ Goldberg & Silberman, s. 89-91.

²⁰¹ Goldberg & Silberman, s. 89-91.

gözünü büyük ölçüde kaybetmişti. Russell Miller'ın belirttiği gibi, 1978'de öldüğünde banka hesabında sadece 18 dolar vardı.²⁰² Bu örnekler, fotojurnalistlerin dünyanın gidişatına karşı birtakım kaygılarının olduğunu göstermekteydi. Bu nedenle, Robert Capa'nın kardeşi Cornell Capa, dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek isteyen fotoğrafçıları tanımlamak üzere "kaygılı fotoğrafçılar" (concerned photographer) ifadesini kullanmayı tercih etmişti. Capa'ya göre, "kaygılı fotoğrafçılar" bu işi herhangi bir destek almadan, sadece insanlık için duydukları endişe nedeniyle yapmaktaydı. Bu, tıpkı bir dini inanç gibiydi.²⁰³

Amerika'daki resimli dergilerin ilk örneği olan *Life* yayın hayatına sık sık ara vermek durumunda kalmıştı. 1937'de kurulan *Look*, *Life*'a göre aktüalite ile daha az ilgili olsa da insanoğlunun deneyimlerine tanıklık etmek istemiştir. Almanya'da *Der Spiegel*, Fransa'da *Paris-Match* ve Komünist Parti çizgisindeki *Regards* aynı düşünce çizgisindeki resimli yayınlardan bazılarıydı.²⁰⁴

Başta *Life* olmak üzere resimli dergileri fotojurnalistik çalışmalarla besleyen kurumların başında ise fotoğraf ajansları gelmekteydi. Belgesel fotoğrafçılar, kendilerini izleyici ile buluşturan en önemli taşıyıcı konumundaki resimli dergilerin yanı sıra fotoğraf ajanslarında da kendilerine yer buldular. Kimi zaman da editoryal sınırlamalardan kurtulmak, yaşamlarını kazanabilmek ve güvenli bir yer ihtiyacını karşılamak amacıyla kendi fotoğraf ajanslarını kurdular. Bu ajansların başında fotoğraf tarihine yön veren ve günümüzde de etkinliğini devam ettiren Magnum gelmekteydi.

2.2.6. Bir Kooperatif Ajans Olarak Magnum

Magnum 1947 yılında Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour ve George Rodger tarafından kuruldu. Birbirlerine hiç benzemeyen, farklı uyruklardan ve geçmişlerden gelen bu dört ismi bir araya getiren şey fotoğrafa olan ortak tutkularıydı. Bir fotoğraf ajansı kurma fikri dünyanın en büyük savaş fotoğrafçısı olarak kabul edilen Capa'ya aitti. Magnum kurulmadan önce *Life* ve *Vu* gibi dergiler için fotoğraflar çeken

²⁰² Russell Miller, *Magnum: Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi*, (1999), (Çev.: Tamer Tosun), Agora Kitaplığı, İstanbul 2012, s. 194.

²⁰³ Howard Chapnick, *Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism*, University of Missouri Press, Columbia 1994, s. 24.

²⁰⁴ Amar, s. 61-62.

Capa, bu dergilerdeki editoryal kısıtlamalardan ve taleplerden her zaman rahatsızlık duymuş ve II. Dünya Savaşı'ndan önce kooperatif bir yapılanma fikrini fotoğrafçı arkadaşlarıyla sık sık tartışmıştı. Capa'nın amacı, bizzat fotoğrafçıların sahip olup yöneteceği, kendi işlerini kendilerinin seçeceği, hayatlarını editoryal kaprislerden ve sınırlamalardan bağımsız sürdürebilme özgürlüğü verecek bir organizasyon kurmaktır.²⁰⁵ Kurucu üyelerden Rodger, "Bu kardeşliğin hedefi, her tür editoryal peşin hükümden kurtulmak, üzerinde çalışmak istediğimiz haberler hakkında çalışma özgürlüğüne kavuşmak ve bütün ayak işlerine bakacak birilerinin olmasıydı."²⁰⁶ demektedir.

Kooperatif bir organizasyon olan Magnum'u diğer ajanslardan farklı kılan en önemli şey kâr amacı taşımamasıydı. Rodger'a göre, kurucu üyeler kâr amaçlı bir işletme kurma hedefiyle yola çıkmamıştı. Mutabık oldukları nokta, ajansa hissedar olan her bir fotoğrafçının bireysel çalışma, ifade ve kanaat özgürlüğüne sahip olmasıydı.²⁰⁷ 1947-1954 yılları arasında Magnum'un üyesi olan Gisèle Freund'a göre de, üye fotoğrafçılar fotoğrafçılığı sadece para kazanmanın bir yolu olarak görmüyorlardı. Onlar için fotoğrafçılık, dönemin toplumsal sorunları hakkında kendi duygularını ve fikirlerini ifade etmenin bir aracıydı. Örneğin Capa, Magnum için son derece masraflı bir foto-röportaj olan *Dünya Gençliği (World Youth)*'nin yayınlanmasını reddetmişti. Çünkü ilk başta fikri kabul eden yayıncı, makalenin ruhuna ters düşecek değişikliklerin yapılmasını empoze etmek istemişti. Altı ay sonra ise söz konusu makale, üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmayacağını taahhüt eden *Holiday* dergisinde yayınlanmıştı.²⁰⁸

Magnum'un kuruluşu belgesel fotoğrafçılık ve fotojurnalizm tarihinde bir dönüm noktasıydı. Çünkü bir Magnum üyesi aynı zamanda kendi negatiflerinin de sahibiydi. Üye fotoğrafçı kendi negatiflerini saklama hakkına sahipti. Bu, kendi fotoğraflarının gerçek sahibi olduğu anlamına geliyordu.²⁰⁹

²⁰⁵ Miller, s. 23-24, 40-41.

²⁰⁶ BBC2'den aktaran Miller, s. 48.

²⁰⁷ Miller, s. 122.

²⁰⁸ Freund, s. 162.

²⁰⁹ Michelle Vignes, "Magnum Fotoğraf Ajansı: İlk Yıllar", Ken Light (Haz.), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012, s. 51.

Magnum'a sonradan Werner Bischof, Ernst Haas, Inge Morath, Maria Eisner, Eve Arnold, Dennis Stock, Erich Hartmann, Gisèle Freund, Erich Lessing, Marc Riboud ve Elliot Erwitt gibi isimler de katılmıştı. Fakat düşünce ve yaklaşımlarıyla belgesel fotoğrafçılığı derinden etkilemeleri nedeniyle iki isim öne çıkıyordu: Capa ve Cartier-Bresson. Magnum'un bir dönüm noktası olmasının başka bir nedeni, Capa ve Cartier-Bresson gibi kurucu isimlerin aynı zamanda bir foto-röportajın nasıl yapılması gerektiği konusundaki fikirleriydi. Capa'nın savaşları hep ön cephede eyleme yakın görüntülemesi ve Cartier Bresson'ın "karar anı" yaklaşımı fotojurnalizm ve belgesel fotoğrafçılıkta temel ilke durumuna gelmişti. Bu açıdan, Capa ve Cartier-Bresson kendilerinden sonraki kuşağın fotoğrafik çalışmaları üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmaları nedeniyle Magnum kurucuları içinde ayrı bir öneme sahiptir.

Capa'nın belgesel fotoğrafçılığın nasıl yapılması gerektiği konusundaki fikirleri İspanya İç Savaşı sırasında şekillenmişti. Cumhuriyetçi bir askerin Franco güçleri tarafından öldürülüşünü tam da gerçekleştiği anda yakalayan Capa, bunu hiç kuşkusuz küçük boyutlu bir kamera olan Leica'ya borçluydu. Küçük kameraların etkisinin belirgin bir şekilde hissedildiği iç savaş görüntüleri geçmişin savaş görüntülerinden önemli ölçüde farklıydı. Çoğunlukla sahnelenen ve eylemden yoksun savaş görüntüleri yerini dinamizm ve eylem duygusu veren görüntülere bırakmıştı. Capa'nın iç savaş sırasında yaptığı gibi artık fotoğrafçılar küçülen kameralar sayesinde eyleme yakın durabilirdi. Nitekim Capa, "Fotoğraflarınız yeterince iyi değilse, yeterince yakın değilsinizdir." demişti. Capa'nın eyleme yakın olmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan *Düşen Asker*, bu açıdan bir prototipti ve sonraki kuşağın savaş fotoğrafçıları da etkileyerek eyleme yakın olmalarını sağlamıştı. Gerçek bir anı yansıtıp yansıtmadığı tartışmaları hâlâ sürse de, Capa'nın deklanşöre basmasıyla bir şok imgesine dönüşen o an, değişen savaş fotoğrafçılığının bir simgesi olarak tarihe geçmişti.

Leica için "O benim gözümün bir uzantısı oldu ve bir daha ondan hiç ayrılmadım."²¹⁰ diyen Cartier-Bresson ise foto-röportajın olgunluğa küçük boyutlu kameralar, yüksek duyarlıklı filmler ve hızlı objektifler sayesinde eriştiğini belirtir. 1952 yılında yayınlanan *Karar Anı (The Decisive Moment)* adlı kitabı, bir foto-röportajın nasıl olması gerektiğini ele alması nedeniyle fotoğraf tarihinin en önemli

²¹⁰ Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 36.

yayınlarından biri olarak kabul edilir. Fakat çalışmanın belki de asıl önemi belgesel fotoğrafın zaman algısı konusundaki vurgularıdır. Cartier-Bresson için fotoğrafın ayrıksı özelliği *şimdiyi* göstermesidir. Fotoğraf, geri dönüşü olmayan bir zaman algısına sahiptir. Bir fotoğrafçı için kaçan bir an sonsuza dek kaçmıştır; yeryüzünde o anı geri getirecek hiçbir yöntem yoktur.²¹¹

Cartier-Bresson'a göre, iyi bir fotoğrafik kompozisyon fotoğrafçının temel kaygılarından biri olmalıdır. Bu nedenle de bir fotoğrafçı deklanşöre "karar anı"nda basmalıdır. Cartier-Bresson, bir fotoğrafçının deklanşöre "karar anı"nda basması durumunda görüntünün bir geometrik düzen oluşturacağını, bu anı yakalayamayan fotoğraflarınsa hem estetik hem de içerik yönden eksik kalacağını vurgulamaktadır:

"Ancak hareketin içinde öyle bir nokta vardır ki, orada hareket halindeki öğeler bir dengeye ulaşırlar. Fotoğrafçı bu anı yakalamalı ve bu anın dengesini dondurup saklamalıdır... Belki ansızın görüş alanınızdan biri geçer. Vizörünüzden onun ilerleyişini izlersiniz. Beklersiniz, beklersiniz, sonunda düğmeye basarsınız ve oradan (neden olduğunu tam olarak bilmeseniz de) gerçekten bir şey yakaladığınızı duygusuyla ayrılırsınız. Daha sonra, bunu sınamak için, bu fotoğrafın bir baskısını alıp üstünde bir çözümleme yapabilir ve ortaya çıkan geometrik biçimleri çizebilirsiniz; eğer deklanşöre karar anında bastıysanız, içgüdüsel olarak bir geometrik düzen gerçekleştirdiğinizi göreceksiniz; bu düzen olmasa, hem biçimden, hem de yaşamdan yoksun kalır bu resim."²¹²

Kitabın işleniş ve ele aldığı konular belgesel fotoğrafçılara esin kaynağı oldu. Öyle ki, Magnum'a sonradan katılan Inge Morath, "*Karar Anı*"nın insanların fotoğrafa farklı bir şekilde bakmasını ve ona olağanüstü bir değer ve haysiyet vermesini sağladığını düşünüyorum."²¹³ demektedir.

Vietnam, bu etkinin en yoğun şekilde hissedildiği yer oldu. Vietnam'dan gelen afallatıcı görüntüler, eyleme yakın olmanın ve doğru anda deklanşöre basmanın bir sonucuydu. Vietnam, Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında başlattığı eyleme yakın olma geleneğinin âdeta bir zirvesiydi. Cepheden gelen görüntüler savaşın arkasındaki güçleri, nedenlerini, nasıl ortaya çıktığını açıklayamasa da, geleneksel bir toplumu tüketim toplumuna dönüştürme adına yapılan kötülükleri açığa çıkarması ve bu sayede kamuoyunun yönünü tayin etmesi açısından önemliydi. Görüntülerin gerçekliği,

²¹¹ Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 38, 44.

²¹² Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 41.

²¹³ Miller, s. 127.

fotojurnalistlerin Vietnam'daki tanıklığı tartışılmazdı. Körfez Savaşı'na atfedilen "simülasyon" niteliği Vietnam için söz konusu bile değildi.

2.2.7. Bir "Zoraki Şehirleştirme" Hikâyesi: Vietnam

"Amerika'nın Vietnam'daki uzun kâbusu, 1966'da çenebaz ve huysuz Welshman'ın Philip Jones Griffiths adıyla Saygon'a varmasıyla daha da kötüleşti."²¹⁴ diyor Russell Miller. Magnum üyesi Griffiths'in sıradışı görüntüleri Amerikalıların Vietnam halkına ne yaptığını gösteriyordu. Griffiths'in ilk kez 1971'de yayınlanan *Vietnam Inc.* adlı "öfkeli" kitabı, savaşa dair en güçlü fotoğrafik tanıklıklardan biriydi. Vietnam halkına yapılan kötülükleri teşhir ederek bu ülke hakkındaki pek çok miti yıktı ve Amerikalıların algısında sarsıcı bir etki yarattı. *Vietnam Inc.* Amerika'da ilk yayınlandığında Griffiths'in mektup kutusu bir ay içinde ülkenin her yanından gelen çok sayıda mektupla doldu. Griffiths'e göre en iğneli cümle şuydu: "Tanrım, öykünmemiz gereken insanları öldürüyoruz." İnsanlar bunları yazdığında, Griffiths yapmak istediği şeyi başardığını anlamıştı. Onun istediği şey, hayatın çelişkilerine dair rahatsız edici yorumlar yapmaktı. Bunu yapmadıkça fotoğraf çekmenin hiçbir anlamı yoktu. *Vietnam Inc.* yayımlandığında Güney Vietnam'ın ABD yanlısı başkanı Thieu şöyle diyecektir: "Ülkemde tekrar görmek istemediğim pek çok insan var, ama inanın bana Mr Griffiths'in adı listenin başındadır." Kitabın yaşanan gerçekleri açığa çıkarması Griffiths'in bir daha geri dönmek üzere oradan sürgün edilmesine yol açmıştı.²¹⁵

Vietnam Inc. yeşillikler içindeki geleneksel Güney Vietnam köylerinin yakılmasının ve sakinlerinin zor kullanılarak topraklarından sürülmesinin öyküsüdür. Savaşı planlayanların stratejisi, Samuel Huntington'ın deyişiyle, Güney Vietnam kırsalının "zoraki kentleştirme ve modernleştirme"²¹⁶ye tâbi tutulmasıdır. Griffiths'in kitabının en önemli özelliği de; Vietkong güçleriyle yaşanan sıcak çatışmalardan ziyade Amerikan askerleri tarafından yakıp yıkılan ve şehirlere doğru zorunlu göçe tâbi tutulan köyleri göstermesidir. Kitabın "Vietnam Köyleri" başlıklı ilk bölümü köylülerin sakin ve huzurlu hayatlarının betimlenmesiyle başlamaktadır. Kendi ihtiyaçları için üretim yapan, doğayla baş başa, kendi halinde bir toplulukla karşılaşırız. Henüz bir tehlike

²¹⁴ Miller, s. 259.

²¹⁵ Miller, s. 259-260.

²¹⁶ Samuel P. Huntington, "The Bases of Accommodation", *Foreign Affairs*, 46 (4), (July 1968), s. 652.

işareti yoktur; ta ki Amerikan helikopterlerinin "Zippo" olarak adlandırılan ilk birlikleri köylerin hemen dışına indirmesine kadar. Tarlalarında çalışan çiftçiler, Griffiths'in deyişiyle, "yabancı askerlerin gelişine geleneksel bir şekilde gülümsemeyle tepki gösterirler."²¹⁷ Ardından çocukların köyün içinde karşılaştıkları yabancılara endişeli bakışlarıyla karşılaşırız. Köylüler bir karabasanın içindedir artık. Adını bir sigara çıkarmağından alan "Zippo" birliği, evleri, tarım ürünlerini, hatta hayvanları beslemek için kullanılan samanları bile ateşe verirler. Son perde, yangından geriye kalan her şeyi un ufak etmek için topçu atışlarının ve hava saldırılarının gerçekleştirilmesidir. Noam Chomsky'nin de belirttiği gibi, tarım ürünlerinin yok edilmesi ve napalm bombasının kullanılması kararlaştırılmıştır. Böylece kırsal nüfusu, iç düşman olarak nitelendirilen Vietkong'tan "korumak" üzere toplama kamplarına sürmek için harekete geçilir. Chomsky'ye göre bu uygulamalar "ulusal kurtuluş savaşlarına yönelik bir çözüm"²¹⁸ olarak düşünülen "zoraki kentleştirme ve modernleştirme"nin ilk aşamalarıdır. Chomsky, milyonlarca insanın yakıp yıkılan kırsal alanlardan kent varoşlarına sürülüşünün, iç düşman olarak nitelendirilen Vietkong'un siyasi bir taban oluşturmasını engellemek amacıyla hayata geçirildiğini belirtir.²¹⁹

Kitabın geri kalan bölümleri 15-55 yaş arası potansiyel Vietkong şüphelisi erkeklerin askerlerce zorla götürülüşlerini, yangınları, yangınlardan kurtarabildiklerini olarak yollara düşen köylüleri ve kent varoşlarına yerleştirilmelerini betimlemektedir. Bu çalışmasında Griffiths, "kasıtlı bir politika" olarak nitelendirdiği "zoraki şehirleştirme"nin izini sürmüştür. Griffiths'e göre, Vietnam'daki bu savaş, niteliksel olarak diğerlerinden farklıdır. Çünkü Amerika, Vietnam topraklarını ya da deniz yollarını ele geçirerek sömürmek için değil insanların düşünce ve zihinleri için Vietnam'dadır. Griffiths'in deyişiyle, "Amerika, Vietnamlılara bir doktrin satmaya çalışmaktadır." Fransa daha önce Vietnam topraklarını yağmalamak ve sömürmek için gelmiştir. Fakat Amerika'nın amacı herhangi bir şey almak değil vermektir. Vietnamlılardan istenen, Amerikan değerlerini, normlarını, inançlarını, kısacası

²¹⁷ Philip Jones Griffiths, *Vietnam Inc.*, Phaidon Press, London & New York 2001, s. 28.

²¹⁸ Huntington, "The Bases of Accommodation", s. 652.

²¹⁹ Griffiths, s. I-II.

ideolojisi benimsenmiştir. Sonuç olarak Griffiths, Vietnamlıların "diğer markanın [komünizm] farklı lezzetlerinden 'kurtarılmak' için" öldürüldüklerini belirtir.²²⁰

Görüldüğü gibi Griffiths'in söylemleri savaşı planlayanların söylemlerinin bir antitezidir. İlk kez 1971'de yayınlanan *Vietnam Inc.* albümünün 2001 baskısı için kaleme aldığı ön sözde Noam Chomsky, "Sanıyorum, Griffiths'in fotojurnalizminin yıkıcı dolaysızlığına ve uzak bir evrenden satranç taşı oynatır gibi yönetenlerin uzak ve soğukkanlı manevra ve yorumlarını Griffiths'in fotojurnalizminden ayıran derin çatlağa gösterdiğim tepkilerde yalnız değildim."²²¹ demektedir. Yani Chomsky'ye göre, Griffiths savaşı planlayanların söylemlerini çürütmüştür. ABD ana akım haber medyasına yönelik eleştirel ekonomi-politik yaklaşımıyla bilinen ve geliştirdiği "propaganda modeli" ile ana akım medyanın ekonomi-politiğini ve propagandist rolünü sorgulayarak egemen sınıfın çıkarlarına hizmet ettiğini vurgulayan Chomsky, *Vietnam Inc.*'e yazdığı ön sözden de anlaşılacağı üzere Griffiths'i bu güç çevrelerinden tamamen ayrı tutmakta ve farklı bir noktaya yerleştirmektedir. Chomsky, Edward S. Herman ile birlikte kaleme aldığı *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Polisiği* adlı kitabında, ana akım medyanın ABD'nin müdahil olduğu Nikaragua, El Salvador, Kamboçya ve Vietnam gibi ülkelerdeki olayları nasıl resmettiğini "propaganda modeli" ile test ederken Griffiths'e de atıfta bulunur. Griffiths'in sahadaki gözlemlerine değinen Chomsky, onun Hue'nin yeniden ele geçirilmesi sırasında binlerce sivilin "Amerikan ateş gücünün şimdiye kadar görülmüş en histerik şekilde kullanılmasıyla öldürüldüğü", ardından da "komünistlerin yaptığı bir katliamın kurbanı olarak" gösterildikleri sonucunu çıkardığını belirtir ve onun Amerikan propaganda sistemi çerçevesinin sınırlamalarına tâbi olmadığını vurgular.²²²

Günümüzde de etkisini ve güncelliğini koruyan Griffiths'in görüntüleri, Chomsky gibi entelektüellerin Vietnam olayına bakışını etkilemiştir. Bu çalışmanın gösterdiği bir diğer şey, fotoğrafı egemen sınıf ideolojisini pekiştiren bir kültür endüstrisi olarak gören, savaş fotoğrafçılığını da "avcılık" olarak niteleyen Susan Sontag ve postmodernist fotoğraf eleştirmenlerinin savlarının bütün bir fotoğraf pratiğine

²²⁰ Griffiths, s. 4, 81.

²²¹ Griffiths, s. I.

²²² Edward S. Herman ve Noam Chomsky, *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Polisiği*, (2002), (Çev.: Ender Abadoğlu), Bgst Yayınları, İstanbul 2017, s. 287.

genellenebilir mutlak doğrular olmadığını göstermesidir. Griffiths'in *Vietnam Inc.* albümünün "çarpıcı görsel kayıtlar ve yorumlar"²²³ sunduğunu belirten Chomsky, esasen bu fotoğraf eleştirmenleri ile zıt kutupta yer almaktadır. Şöyle diyor Chomsky:

"Washington'ın Güney Vietnam'a yönelik saldırılarını devlet teröründen açık saldırı seviyesine çıkarmasının kırkuncı yılında, Philip Jones Griffiths'in bizlere sunduğu yalın ve dehşete düşüren görüntülerini, eğer istersek kendimize dönüp bakmamız ve uygun eylemde bulunmamız için nadir bir fırsat olarak karşılayabiliriz; dünya çapında, şimdi ve muhtemel gelecek için."²²⁴

Vietnam, bir "fotoğrafçılar savaşı" olarak nitelendiriliyordu. ABD yönetimi halka savaşı satma düşüncesiyle fotoğrafçılara cephe hattına serbest erişim imkânı sağlamıştı. Sansür yoktu. Fakat basının 'takımın parçası' olacağını düşünen Amerikan stratejisi savaşın ilerleyen günlerinde çökmeye başladı.²²⁵ Fotoğrafçılar ABD yönetiminin hiç ummadığı kadar eleştireldi. Magnum'un New York ofisi savaşa tamamen karşıydı. Griffiths'in en etkili görüntülerinden biri, Amerikan helikopterinden açılan ateş sonucu hayatını kaybeden kız kardeşini arayan bir Vietkonglu çocuğu gösteriyordu. Bu fotoğraf (Şekil 2.1.) Magnum ofisi tarafından el ilânı olarak birkaç bin kopya bastırıldı. Magnum personeli onları New York sokaklarında ve mağazalarda dağıttı. Böylece bu fotoğraf giderek büyüyen savaş karşıtı hareketin bir parçası oldu.²²⁶



Şekil 2.1. Philip Jones Griffiths, Vietnam 1968.

²²³ Griffiths, s. III.

²²⁴ Griffiths, s. IV.

²²⁵ Miller, s. 264, 275.

²²⁶ Miller, s. 276-277.

Cephede yer alan bir diğer Magnum fotoğrafçısı Don McCullin de hem Vietnamlılara yapılanları hem de Amerikan askerlerinin cephede yaşadığı travmaları gözler önüne sermişti. Magnum üyesi olmayan Larry Burrows, Malcolm Browne, Eddie Adams ve Nick Ut gibi fotoğrafçıların da konumu önemliydi. Burrows'un görüntüleri Amerikan askerlerinin içinde bulunduğu travmatik ruh halini yansıtıyordu. Browne'un Güney Vietnam hükümetinin Budistlere uyguladığı muameleyi protesto etmek için kendini ateşe veren keşişi gösteren görüntüsü, Nick Ut'un napalm saldırısı sonrası korku içinde kaçışan çocukları gösteren görüntüsü, Adams'ın Güney Vietnamlı bir askerın Vietkonglu bir genci başından vurmasını tam da gerçekleştği anda ölümsüzleştirmesi savaştan geriye kalan ve belleklerden silinmeyen görüntülerden bazılarıydı. Vietnam, televizyonlardan yayınlanan ilk savaş olması sebebiyle bir "oturma odası savaşı"²²⁷ olarak nitelendirilmişse de belleklere kazınan hareketli görüntüler değil, fotoğraflar olmuştu.

Goldberg ve Silberman'a göre, cepheden gelen görüntülerin Amerikan kamuoyu üzerindeki etkisini tam olarak ölçmenin bir yolu yoktur.²²⁸ Fakat Griffiths'e gelen mektuplar, Güney Viatnam devlet başkanının onu ülkesinde bir daha görmek istememesi, savaş karşıtı protestolar sırasında Vietnam'da çekilen görüntülerin kullanılması ve belki de hepsinden önemlisi Başkan Nixon'ın "basınımızın düşmanlarımıza müttefiklerimizden daha dost olmasıyla tarihimizde bir ilk olduğu"²²⁹ şeklindeki sözleri fotojurnalistlerin savaşın seyrinin değişmesinde önemli bir katalizör olduğunun ipuçlarını vermektedir. Bu nedenle savaşın seyrini değiştirerek makro ölçekli bir değişime yol açan bu fotoğrafik çalışmalar toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımının en önemli örneklerine dönüşürler. Aynı zamanda bu çalışmalar, toplumsal ilerlemeye ve reforma adanmış, üst sınıflara yardım çağrısında bulunan geçmişin toplumsal belgeci çalışmalarından radikal bir kopuşa işaret etmektedir. İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'in reformist örgütler ile Amerikan otoritesine iliştilirilmiş toplumsal belgeci fotoğrafçılığın tamamen farklıdır. İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'de sosyal reformlar için bir silah olarak kullanılan kamera, bu kez Amerikan otoritesine karşı bir silaha dönüşmüş ve onun aleyhine çalışmıştır.

²²⁷ Michael J. Arlen, *Living-room War*, Viking Press, New York 1969.

²²⁸ Goldberg & Silberman, s. 176.

²²⁹ Miller, s. 275.

Pirinç yetiştiren, doğayla uyumlu geleneksel bir toplumu silah zoruyla kapitalist modern bir topluma dönüştürme adına yapılan kötülüklerin belgelenmesiyle aşağı yukarı aynı yıllarda bu kez Eugene Smith, Japonya'da toplumsal ilerleme ve modernleşme adına yapılan kötülükleri belgeliyordu. Eugene Smith, eşi Aileen Smith ile birlikte Japon modernleşmesinin simgelerinden biri olan Chisso adlı bir petrokimya fabrikasının zehirli cıva atıklarını Minamata Körfezi'ne dökmesi sonucu ortaya çıkan çevresel ve insani felaketin en önemli tanığı konumundaydı. Smith çifti, Minamata'da yaşanan trajediyi "endüstriyel soykırım"²³⁰ olarak adlandırıyordu.

2.2.8. Bir "Endüstriyel Soykırım" Hikâyesi: Minamata

1900'lü yılların başında Minamata, teknoloji kullanımının düşük düzeyde olduğu, doğa ile uyumlu, sakin bir balıkçı kasabasıydı. Çok çeşitli deniz mahsulleri sunan okyanus hem en önemli geçim kaynağıydı hem de gündelik yaşam pratiklerini şekillendiriyordu. Fakat bir kimya devi olan Chisso, 1908 yılında Minamata'da bir kimyasal gübre fabrikası kurdu. Chisso'nun önemi, Japonya'nın Avrupa ve Amerika ile olan modernleşme rekabetinde başı çeken işletmelerden biri olmasıydı. Başlangıçta şirket, ülkenin enerji kaynağı eksikliğini gidermek için hidroelektrik güç üretti. 1920 ve 1930'larda ise Japonya Doğu Asya'daki hâkimiyetini kurmaya çalışırken, Chisso kıt toprak kaynakları üzerindeki tarımsal üretimi en üst düzeye çıkarmak için kimyasal gübrelerin üretimini önemli ölçüde üstlendi. 1932'de ise kapitalist endüstriyel ilerlemeyi tercih eden Japonya'nın Doğu Asya'daki hâkimiyeti için son derece önemli olan ilaç, plastik ve bir dizi endüstriyel ürün üretmek için kullanılan bir kimyasal olan asetaldehit üretmeye başladı. Şirket, asetaldehit üretimi için kimyasal bir katalizör olarak inorganik cıva kullandı ve bunu 1968 yılına kadar Minamata Körfezi'ne boşalttı.²³¹

II. Dünya Savaşı sırasında Japonya'nın maruz kaldığı yıkımın telafi edilmesinde ve ülkenin yeniden inşa edilerek modernleşmesinde Chisso yine ön plandaydı. Şirket, ülkenin kimyasal bir gelecek kurması için üretimini daha da arttırdı. Böylece, 1900'lü yılların başında tarım ve balıkçılıkla geçinen Minamata halkı balıkçılık sularının

²³⁰ W. Eugene Smith & Aileen M. Smith, *Minamata*, Alskog-Sensorium Book, New York 1975, s. 33.

²³¹ Andrew L. Jenks, *Perils of Progress: Environmental Disasters in the Twentieth Century*, Prentice Hall, Boston 2011, s. 13-14.

giderek kirlenmesi pahasına modern bir endüstriyel topluma dönüşmeye başladı.²³² Chisso, doğanın sunduğu eşsiz mirası bir atık çöplüğüne dönüştürene kadar atık boruları aracılığıyla (Şekil 2.2.) Minamata Körfezi'ne endüstriyel zehirler döktü. Böylece önce Minamata'nın balıkçılık sularını, ardından sucul besin zincirini, son olarak da çok sayıda insanı zehirledi ve adını fabrika ve kasabadan alan Chisso-Minamata hastalığına neden oldu.²³³ Smith'lerin belirttiği gibi, hastalık "... ilk önce, belki de cehalet ve dikkatsizlikten, ama sonra kibirden, açgözlülükten ve hatta endüstriyel soykırım olarak adlandırılabilir bir şeyden ötürü"²³⁴ ortaya çıktı. Smith'ler, halk arasında önceleri "tuhaf hastalık" olarak adlandırılan Chisso-Minamata'yı şu şekilde tanımladılar:

"Sinir sistemi körelmeye ve dejenere olmaya başlar. Önce, dudaklar ve uzuvlarda uyuşma ve karıncalanma giderek artar. Görüş alanı daralır, motor fonksiyonlar ve konuşma ciddi şekilde bozulabilir. Erken dönemde, aşırı vakalarda bilinç kaybı, istemsiz hareketler ve sıklıkla kontrolsüz çılgınlıklar görülür. Otopsiler, hücrelerin yavaş yavaş yok olmasından dolayı beynin süngerimsi hale geldiğini gösterir. Görünüşe göre, sağlıklı annelerde bile, cıvanın fetüse ulaşmak için plasentaya nüfuz edebileceği kanıtlanmıştır."²³⁵



Şekil 2.2. Eugene Smith, Minamata 1972.

²³² Jenks, s. 14-15.

²³³ Smith & Smith, s. 26.

²³⁴ Smith & Smith, s. 33.

²³⁵ Smith & Smith, s. 18.

Eşi Aileen Smith ile birlikte Minamata'ya yerleşerek kasabada yaşananlara üç yıl boyunca fotoğrafik görünürlük kazandıran Eugene Smith, *Minamata* (1975) adını verdiği çalışmasının objektif olmadığını ve gazetecilik folkloründen ilk çıkarmak istediği sözcüğün objektiflik olduğunu belirtir. Smith'e göre objektifliği atmak, "özgür" basında hakikate doğru büyük bir adım olurdu ve belki de "özgür" sözcüğü gazetecilik pratiğinden çıkarılması gereken ikinci sözcüktür. Smith'in görüşüne göre, bir gazeteci ve fotoğrafçı ancak bu iki çarpıklıktan kurtulduğunda gerçek sorumluluğuna kavuşabilirdi.²³⁶

Smith'lerin Minamata'da yaşanan trajediye olan yaklaşımı, objektif olma olasılığını bir kenara koyarak durumun karmaşıklığını dürüst bir şekilde anlamaya çalışmak oldu. Smith'lerin amacı, kelimeler ve fotoğraflar aracılığıyla farkındalık yaratmak ve dünyayı uyarmaya çalışmaktı.²³⁷

Smith'ler Minamata'yı hayatlarının meselesi haline getirdiler, kasaba halkının Chisso'ya ve işbirlikçi konumdaki Japon hükümetine karşı verdikleri hak arama mücadelesinde üç yıl boyunca yanında yer aldılar. 1975 yılında yayımladıkları *Minamata* kitabı, yarattığı etki bakımından Griffiths'in *Vietnam Inc.* çalışması kadar önemliydi. Çünkü kitap, toplumsal ilerleme ve modernleşmenin bir enstrümanı olmaktan çok, ekonomik ve siyasi güç/iktidarın aleyhine çalışmıştı. Fabrikanın zehirli atıklarını denize boşaltan tahliye boruları, sakat ve özürlü doğumlar, zehirlenmiş balıklar, halkın hak arama mücadelesi, protesto gösterileri, mitingler, mahkeme koridorları, fabrikanın önündeki uzun bekleyişler, yaşamını kaybedenlerden geriye kalan tıbbi raporlar ve sağ kalanların günlük yaşamlarını sürdürmede karşılaştıkları zorluklar Smith'lerin objektifine yansıyan temel konular oldu. Griffiths'in Güney Vietnam'dan kovulması gibi, Smith de bu mücadelesinin cezasını bir protesto gösterisi sırasında fabrikanın adamlarının fiziki şiddetine maruz kalarak çekti. Çünkü Smith'in yaptığı şey ortadaydı; dünya kamuoyunun dikkatini Minamata'ya çekmişti. "Bir fotoğraf, en iyi ihtimalle küçük bir sestir, ancak bazen -sadece bazen- bir ya da bir grup fotoğraf duyguları cezbederek farkındalık yaratabilir..."²³⁸ diyen Smith, Minamata meselesinde bu farkındalığı bir gözünü neredeyse kaybetme pahasına yaratmayı

²³⁶ Smith & Smith, s. 7.

²³⁷ Smith & Smith, s. 7-8.

²³⁸ W. Eugene Smith, (10 Nisan 2018), <https://www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith/>

başarmıştı. Eleştirmen Gene Thornton'ın New York Times gazetesinin 11 Mayıs 1975 tarihli sayısında belirttiği gibi "Smith'in karanlık, dramatik fotoğrafları, yoksul balıkçıları kahramanlık azizlerine ve şehitlere dönüştürdü ve büyük bir sanayi şirketinin liderlerini ve ajanlarını caniler düzeyine indirdi."²³⁹ Bu çalışmanın ortaya koyduğu diğer bir önemli nokta, üst sınıflara yardım çağrısında bulunarak merhamet, hayırseverlik ve bağışçılığa yol açan İlerleme Dönemi ile Yeni Düzen'in toplumsal belgeci fotoğrafçılığının ötesine geçerek bir dayanışma örneği göstermesiydi.

Chisso-Minamata hastalığı, endüstriyel atıkların yol açtığı su kirliliğinin ölümcül sonuçlarının ilk klasik örneği olması sebebiyle tarihsel bir öneme sahipti. Kumamoto Üniversitesi'nin yaptığı araştırmalar Chisso-Minamata hastalığından etkilenenlerin sayısının 10.000'e ulaşabileceğini öne sürdü. Hastalar ise Chisso'nun suyu açıkça kabul etmesini ve ihmalin sorumluluğunu üstlenmesini talep etti. 1969'da başlayan ve dört yıl süren davada mahkeme Chisso'nun ihmalin sorumluluğunu üstlenmekten kaçamayacağına hükmederek 1968 yılına kadar balıkçılık sularını kirlletmeye devam ettiği sonucuna vardı.²⁴⁰ Ayrıca Chisso başkanı, kurbanlar için resmi bir özür dilemeye ek olarak tüm tıbbi masrafları karşılamayı ve her bir kurbanı 60.000 dolar tazminat ödemeyi kabul etti. 1979 yılında görülen bir başka davada ise iki şirket yöneticisi iki yıl hapse mahkûm edildi. Kurbanlara verilen tazminatlar ve körfezin temizlenmesinin maliyeti toplamda yaklaşık 2 milyar doları buluyordu. Sonuçta, Minamata mücadelesi politikacıların yanı sıra Japon halkının "ilerleme" anlayışlarını değiştirmelerine yol açtı. Japonya için çevresel koruma ile ekonomik büyüme arasında bir denge kurmak yeni bir siyasi zorunluluk haline geldi.²⁴¹

Smith'lere göre, mahkemenin verdiği kararlar yasal ve ahlâki mücadele içerisindeki gruplar için gerçek bir zafer olamazdı. Olsa olsa, mağdurlar ve onların bakımını üstlenenler için finansal yardım elde edilmişti. Chisso-Minamata hastalığının yarattığı trajedi devam edecekti.²⁴² Nitekim zaman onları haklı çıkardı. Ama Smith'lerin üç yıl boyunca Minamata'da asistanlığını yapan Takeshi Ishikawa, bayrağı devralarak hastalığın olumsuz etkilerini taşıyan mağdurları görüntülemeye devam etmektedir.

²³⁹ Gene Thornton, *Photography View*, Erişim (10 Nisan 2018),

<https://www.nytimes.com/1975/05/11/archives/photography-view-minamata-victims-transformed.html>

²⁴⁰ Smith & Smith, s. 33, 39, 129, 172.

²⁴¹ Jenks, s. 25, 30.

²⁴² Smith & Smith, s. 172.

2.2.9. Bir "Direniş" Olarak Belgesel Fotoğraf: Susan Meiselas

Griffiths'in Vietnam'da, Smith'lerin ise Minamata'da gerçekleştirdikleri hatırı sayılır çalışmaların ardından bir başka önemli çalışma Susan Meiselas tarafından Nikaragua ve El Salvador gibi Orta Amerika ülkelerinde gerçekleştirildi. Orta Amerika'daki çatışmaların Vietnam'dan farkı, ABD'nin doğrudan fiili bir askeri müdahalede bulunmaksızın, istikrarsızlaştırmaya yönelik müdahaleci dış politikasını, desteklediği askeri darbeler ve beraberinde gelen diktatörlükler aracılığıyla uygulamasıydı. 1976'da Magnum'a katılan Meiselas, Vietnam'ın ardından Soğuk Savaş'ın en önemli alanlarından biri haline gelen Orta Amerika ülkelerindeki çatışmaların ve insan hakları ihlallerinin en önemli görsel tanığı durumundaydı. Meiselas, ABD destekli diktatörlükler ile onlara karşı koymaya çalışan direnişçiler arasındaki iç savaşı görüntülemek üzere önce Nikaragua'ya, ardından da El Salvador'a giderek bu ülkelerde uzun ve tehlikeli yolculuklar yaptı.

Latin ve Orta Amerika, 1970'li yılların ortalarından başlayarak 1980'ler boyunca ABD'nin politik, askeri ve kültürel çıkarları için bir test alanıydı. ABD'nin Soğuk Savaş'ın şekillendirdiği jeopolitik kaygıları Latin ve Orta Amerika'ya doğru kaydığı için ABD ana akım medyasının ilgisi de Soğuk Savaş senaryolarının ve vekil savaşlarının yeni adresi olan bu bölgelere kaydı. Medya, Amerikalıların algılarını bir ahlâki dram ve politik aciliyet duygusuyla dolduran ana çerçevelerin ve anlatıların inşa edilmesinde her zaman olduğu gibi önemli bir rol oynadı. Ana akım haberciliğinin, askeri diktatörlükler ile halk direnişleri arasındaki çatışmaların nedenleri ve sonuçlarının anlaşılmasını güçleştirilmesi söz konusuydu. Bu kafa karışıklığı, Amerikan medyasında zaten çokça kullanılan Orta Amerika hakkındaki mitler ve stereotipler aracılığıyla daha da pekiştirildi. Muhafazakâr ve ilerici medya, ABD'nin Orta Amerika'ya müdahalesinin nasıl olması gerektiği konusunda hemfikir olmamakla birlikte, bölgeyi politik şiddet ve yaygın "istikrarsızlık" alanı olarak görme eğilimindeydi. Soğuk Savaş jeopolitiğinin beraberinde getirdiği yer paylaşımı nedeniyle medya metinleri "demokrasi ve diktatörlük" gibi basit dikotomiler sunmuş, Orta Amerika siyasetinin ve kültürlerinin anlaşılmaazlığını vurgulamış ve bölge halkları arasındaki şiddet eğilimlerinin üzerinde durarak politik mücadelelerin nedenlerinin ve etkilerinin anlaşılmasını güçleştirmiştir. ABD medyasının bölgede yaşananları Amerikan perspektifinden sunmasının ideolojik

bir sonucu olan bu anlam belirsizliği kuşkusuz bilinçli bir tercihti.²⁴³ Robin Andersen, El Salvador'daki çatışmalar sırasında üretilen ana akım haber fotoğrafları üzerine gerçekleştirdiği araştırmada bu görüntülerin bağlamından koparılıp sunulduğunu ve statükoyu pekiştirmek için kullanıldığını vurgulamaktadır:

"Bu görüntüleri üreten toplumsal ve politik gerçekleri... göz önünde bulunduralım. Güvenlik güçleri ve sağcı keskin nişancılar tarafından vurulan, sokaklarda koşan insanlar onlarca yıllık ekonomik, sosyal ve politik adaletsizliğin sonucudur. Bu eşitsizlikler, zengin bir azınlığın baskı yoluyla sürdürdüğü varsıllık nedeniyle onlarca yıldır vardı. Bu görüntüleri üreten esas gerçeklik budur. Bağlamından koparıldılar ve ABD medya çerçevesine yeniden yerleştirildiler. Yeni bağlamdaki mesajları, mücadele = ölüm, devrim = kaos ve değişim = patoloji şeklindeydi. Bu anlamlar, aslında Orta Amerika'daki değişimi patoloji ile eşleştiren haber metinlerinde sunuldu..."²⁴⁴

Askeri diktatörlükler ile halk direnişi arasındaki çatışmaların görselleştirilmesinde ana akım haber fotoğrafçıların yanı sıra muhalif belgeselciler de rol oynadı. Kuşkusuz bu belgeselciler arasında bir Magnum üyesi olan Meiselas başı çekiyordu. Meiselas, Miller'ın ifade ettiği gibi, Harvard'dan master derecesi olan New Yorklu aktif bir siyasal militandı. Kariyerinin henüz başlarında fotoğraf makinesinin yoksullar için bir ses olabileceğine dair idealist bir inanca sahipti.²⁴⁵ Orta Amerika'daki güç mücadeleleri başladığında önce Nikaragua'ya gitti ve ABD destekli bir diktatör olan General Anastasio Somoza'nın Ulusal Muhafızları ile Sandinista devrimcileri arasındaki çatışmaları yaklaşık bir yıl boyunca görüntüledi. Bu süre zarfında sansasyonel haberciliğin ötesine geçmeye çalıştı, tanıdığı olduğu bu tarihsel gelişmeyi belgelemek istedi.²⁴⁶ "Latin Amerika'daki çalışma dönemi boyunca Amerikan güç ilişkilerine baktım." diyen Meiselas, ABD'nin müdahaleci dış politikasının ardında yatan nedenleri keşfetme arzusundaydı. ABD'nin Orta Amerika'da yaşanan tarihi gelişmelerdeki rolünü, bu bölgede neler yaptığını bilme sorumluluğu bir Amerikalı olarak Meiselas için giderek belirginleşmeye başladı.²⁴⁷ Bu niyet ve amaç, Meiselas'ı ana akım haber fotoğrafçılarından ayıran en önemli göstergiydi. Önce 1936'dan beri Somoza ailesi

²⁴³ Liam Kennedy, *Afterimages: Photography and U.S. Foreign Policy* [Elektronik Sürüm], The University of Chicago Press, Chicago and London 2016, s. 84-87.

²⁴⁴ Robin Andersen, "Images of War: Photojournalism, Ideology, and Central America", *Latin American Perspectives*, 16 (2), (Spring 1989), s. 101.

²⁴⁵ Miller, s. 302-303.

²⁴⁶ Susan Meiselas, "Orta Amerika ve İnsan Hakları", Ken Light (Haz.), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012, s. 113.

²⁴⁷ Meiselas'tan aktaran Kennedy, s. 98.

tarafından yönetilen ülkenin gündelik yaşamını, ardından protesto gösterilerini, halk ayaklanmasını ve sokak çatışmalarını, son olarak da halk devrimini ve ülkenin yeniden inşâsını görüntüledi. Bu çalışmasını 1981 yılında *Nikaragua: Haziran 1978 - Temmuz 1979* adıyla kitaplaştırdı. Muhafif bir söylem geliştiren Meiselas, ürettiği görüntüleri ve onlara eşlik eden metinleri eleştirel bir bağlama yerleştirerek sundu.

Cuesta del Plomo ve *Molotov Man*, Meiselas'ın Nikaragua'da ürettiği görüntülerden en etkili olanlarıydı. Haziran 1978'de ayaklanmanın başlamasından bir ay önce çekilen *Cuesta del Plomo* (Şekil 2.3.), Ulusal Muhafızlar tarafından birçok suikastın işlendiği bir tepede akbabalar tarafından parçalanmış bir cesedi gösterir. Meiselas'ı bu fotoğrafı çekmeye iten şey havada daireler çizen akbabalardı. Meiselas'a göre, bu ceset bir bakıma kanıt teşkil ediyordu. Onu gören herkesi yıldırma ve dehşete düşürmek amacıyla bırakılmıştı. Meiselas, "Cesedin kime ait olduğunu bilmiyorum, pantolonu üzerindeydi, ne yapmış veya ne düşünmüş olduğunu bilemiyorum ama ceset *görölsün* diye orada bırakılmıştı." demektedir. Meiselas için bu fotoğraf, Nikaragua'da işlenen insan hakları ihlallerinin bir kanıtı olmakla birlikte, tanık olduğu ve düşündüğü şeylerin tamamını temsil edememektedir. Uzun bir süre boyunca bu fotoğrafın, bildiği her şeyi aktarmadaki yetersizliğiyle yaşamıştır. Tepenin aşağısında yer alan diğer ceset parçalarını, ailelerinin halini, insanların evlerinden zorla alınıp götürülürken onları seyretmek zorunda kalanların çaresizliğini düşünen Meiselas, tüm bunların bu fotoğraf tarafından temsil edilemediğini vurgulamaktadır.²⁴⁸



Şekil 2.3. Susan Meiselas, *Cuesta del Plomo*, Nikaragua 1978.

²⁴⁸ Susan Meiselas, "Yamaçtaki Ceset", Geoffrey Batchen v.d. (Ed.), *Fotoğrafın Krizi: Vahşeti Fotoğraflamak*, (Çev.: Ayça Göçmen), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2017, s. 108-110.

Cuesta del Plomo adlı fotoğraf, evlerinden alınıp götürülenler için kullanılan "kayıp" sözcüğünün ülkenin günlük yaşamının bir parçası olmasından çok sonra çekilmişti. Meiselas'a göre, Nikaragualıların kendi deneyimlerinin bir parçası olan bir şeyi anlamaları için bu fotoğrafa ihtiyaçları yoktu; Amerikan halkı da kendi gerçekliğini bu görüntüyle ilişkilendiremezdi. Gördükleri şeyi izah edemezlerdi. Bu nedenle, tüm yaşananları Amerikan izleyicisi için anlaşılabilir hale getirmek için yalıtılmış görüntülerin bir araya getirilerek bir bağlama yerleştirilmesi, yani kitaplaştırılması gerekiyordu.²⁴⁹



Şekil 2.4. Susan Meiselas, *Molotov Man*, Nikaragua 1979.

Kitapta yer alan diğer bir önemli çalışma, zamanla Nikaragua devriminin önemli bir simgesi haline gelen *Molotov Man* (Şekil 2.4.) adlı fotoğraftı. Meiselas, Temmuz 1979'da Somoza'nın ülkeyi sonsuza dek terk edeceği günün hemen öncesinde bir Sandinista direnişçisi olan Pablo 'Bareta' Arauz'u Ulusal Muhafızların kontrolünde kalan son askeri birliğe bir molotof kokteyli atarken görüntüledi. İzleyen aylar ve yıllar boyunca bu görüntü Somoza diktatörlüğüne karşı kazanılan zaferin bir sembolü haline geldi; farklı aktörler tarafından farklı amaçlar için kullanıldı. Fotoğrafın öznesi Pablo

²⁴⁹ Susan Meiselas, "Some Thoughts on Appropriation and the Use of Documentary Photographs", *Exposure*, 27 (1), (Summer 1989), s. 11.

'Bareta' Arauz'un bir haç taktığını fark eden Nikaragua Katolik Kilisesi liderleri, 1978'de Somoza rejimine karşı savaşırken ölen Cizvit rahip Caspar Garcia Laviana'ya bir saygı ifadesi olarak bu fotoğrafı bir devrimci Hristiyan derginin kapağına taşıdı. 1983'te ise CIA tarafından finanse edilen Contra'ların Honduras sınırı boyunca yeniden ortaya çıkması ve karşı devrimin güç kazanması nedeniyle Sandinista'lar popüler bir milis gücü oluşturmak için Nikaragua duvarlarında bir çeşit viral kampanya başlattı ve *Molotov Man*'in suretini İspanya İç Savaşı'nın anti-faşist sloganı olan "no pasaran" (geçit yok) ile yan yana kullandı. Ülkenin her tarafında grafiti ve duvar resimlerine konu oldu; tişörtlere, broşürlere, ilânlara, pullara, kilimlere, kibrit kutularına ve plâk kapaklarına basıldı. 25 yıl sonra ise 'Bareta'nın sureti Somoza diktatörlüğünün devrilişinin resmi sembolü olarak kabul edildi.²⁵⁰

Meiselas'ın belirttiği gibi, bu görüntüler Nikaragua halk tarihinin önemli bir parçası haline gelmiştir.²⁵¹ Bu açıdan, görüntüyü üreten Meiselas'ın zamanla kontrolünden çıkarak Nikaragua halkının kendi deneyimlerinin yarattığı bir popüler kültür imgesine dönüşen bu fotoğraf, İngiliz Kültürel Çalışmalar Ekolü kuramcılarının -Raymond Williams, John Fiske ve Stuart Hall- popüler kültürün hegemonyaya²⁵² karşı

²⁵⁰ Joy Garnett & Susan Meiselas, "On the Rights of Molotov Man", *Harper's Magazine*, (February 2007), s. 57.

Meiselas, "Some Thoughts on Appropriation and the Use of Documentary Photographs", 13-14.

Susan Meiselas, *Nicaragua*, Erişim (20 Nisan 2018), <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=reconstruction>

²⁵¹ Meiselas, "Some Thoughts on Appropriation and the Use of Documentary Photographs", s. 14.

²⁵² Hegemonya, Kültürel Çalışmalar Ekolü üyelerinin medya metinlerini çözümlemeye İtalyan düşünür Antonio Gramsci'den ödünç aldıkları bir kavramdır. Gramsci, ideoloji sorununu ele alırken küçük bir azınlığın çoğunluk üzerindeki tahakkümünü nasıl sürdürdüğü üzerine yoğunlaşır ve bunu hegemonya kavramıyla açıklar. Gramsci, hegemonyayı kısaca rızanın örgütlenmesi olarak tanımlar. Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri*, (Çev.: Kenan Somer), Onur Yayınları, İstanbul 1986, s. 219.

Egemen sınıf yalnızca zora başvurarak değil, aynı zamanda yönetilen sınıfların aktif rızalarını kazanarak hegemonyaya işlerlik kazandırır. Bu nedenle, Gramsci'nin hegemonya teorisi açısından meşruluk ve rıza kavramları son derece önemlidir. Egemen sınıfın hegemonya inşa etmesi, kendi değer yargılarının tâbi sınıflarca kabul görebilmesi ancak meşruluk ve rıza yoluyla mümkün olabilir. Bu nedenle, hegemonya tek başına altyapıda, yani üretim ve ekonomi alanında üretilmez. Daha ziyade üstyapıda üretilir ve örgütlenir. Stuart Hall, "Kültür, Medya ve İdeolojik Etki", Mehmet Küçük (Der.), *Medya, İktidar, İdeoloji*, (Çev.: Mehmet Küçük), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999, s. 222, 230.

Gramsci'ye göre, üstyapıda iki büyük "kat" söz konusudur: Sivil toplum ve devlet katı (Gramsci, s. 318.). Hegemonya ise yasa, polis ve ordu gibi devletin baskı organları yanı sıra sivil toplum alanındaki aile, eğitim sistemi, kilise, medya ve kültürel kurumlar gibi failer aracılığıyla başarılıdır (Hall, s. 223.). Yani, egemen sınıfın sivil toplum alanını ele geçirerek kendi inanç ve değerlerini tâbi sınıflara aşılması söz konusudur. Hegemonyanın sivil toplum alanında örgütlenmesi ise Gramsci'nin "organik aydınlar" olarak adlandırdığı gruplar tarafından yerine getirilir. Gramsci'ye göre, güç/iktidarı elde etmeye çalışan grupların en belirgin özelliği, organik aydınları kendi amaç ve idealleri doğrultusunda kazanmak için yürüttüğü savaşımdır. Bu organik aydınlar, başta kilise adamları olmak üzere eğitimcilerden ve

aynı zamanda bir direniş ve mücadele alanı olabileceği yönündeki argümanlarını doğrular niteliktedir. Frankfurt Okulu kuramcılarının -Adorno ve Horkheimer- kültürel kötümserliğinin aksine Williams, Fiske ve Hall kültür analizlerinde daha iyimser ve kabul edilebilir bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Kellner'in belirttiği gibi, popüler kültürü göz ardı eden teorilere kaşı çıkan İngiliz Kültürel Çalışmalar kuramcıları, "Gramsci'nin hegemonya ve karşı hegemonya modelini işe koşup, 'hegemonik' olanı/başat toplumsal-kültürel güçleri çözümleyerek, direnmenin ve mücadelenin 'karşıhegemonik' güçlerini bulmaya çabaladı."²⁵³

Kültür ve topluma yönelik Adorno ve Horkheimer-vari yaklaşımları reddederek popüler kültürü olumlayan Williams, bu kültürün halk tarafından yaratıldığını belirtir²⁵⁴ ve hiçbir üretim tarzının, hiçbir egemen sosyal düzenin ve hiçbir egemen kültürün; insan pratiğini, enerjisini ve amacını her zaman tamamıyla içine alamayacağını ya da tüketemeyeceğini vurgular. Ona göre, toplumda her zaman alternatif ya da muhalif kültürel ve politik pratikler mevcuttur.²⁵⁵ Fiske de popüler kültürün kültür endüstrisi tarafından değil, halk tarafından üretildiğini belirtir. Fiske'ye göre, kültür endüstrisinin yapabileceği tek şey, çeşitli halk gruplarının kendi popüler kültürlerini yaratırken kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri metinler ya da kültürel ürünler üretmektir. Bu açıdan Fiske, Frankfurt Okulu üyelerince geliştirilen "kültür endüstrisi" kavramının varsaydığı edilgin, kendilerine sunulan kültür ürünlerini pasif bir şekilde soğuran izleyici anlayışı yerine daha aktif bir izleyici anlayışı geliştirir: "Popüler kültür halk

gazeteciler gibi kitle iletişim çalışanlarından oluşur ve egemen sınıfın değerlerini topluma yayarlar (Gramsci, s. 17, 309-318.).

Gramsci'nin kuramında öne çıkan kavramlardan biri de "karşı-hegemonya"dır. Gramsci, işçi sınıfının iktidara karşı nasıl savaşım vereceği, iktidarı nasıl ele geçirebileceği ya da karşı-hegemonya oluşturabileceği konusunda da tartışır. Terry Eagleton'ın belirttiği gibi, sadece politika alanında değil, aynı zamanda kültür alanında da topyekün mücadele edilmelidir. Çünkü, egemen sınıfın iktidarı maddi olmakla birlikte, aynı zamanda da manevidir. Herhangi bir "karşı-hegemonya", siyasi alanda yürüttüğü mücadeleyi, ihmal ettiği kültür alanına, yani "değerler ve alışkanlıklar, dilsel kalıplar ve ritüel pratikler alanına" da taşınmalıdır. Terry Eagleton, *İdeoloji*, (1991), (Çev.: Muttalip Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996, s. 165. Bu bağlamda, Kültürel Çalışmalar, Gramsci'nin hegemonya kavramına başvurarak kitle iletişim araçlarının hegemonyanın örgütlenmesindeki kültürel işlevlerini sorgular. Fakat aynı zamanda, karşı-hegemonya kavramını da işe koşarak, hegemonik güçlere karşı direnmede ve muhalefet geliştirmede kültür ürünlerinin oynayabileceği rolü de sorgular.

²⁵³ Douglas Kellner, "Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik", Sevilay Çelenk (Der.), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, (Çev.: Hakan Ergül), De Ki Basım Yayın, Ankara 2008, s. 149.

²⁵⁴ Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York 1985, s. 237.

²⁵⁵ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford & New York 1977, s. 113, 125.

tarafından oluşturulur, onlara dayatılamaz; yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar." Fiske, popüler kültürün disipline edici ve hegemonyacı güçleri de içerdiğini kabul etmekle birlikte, bu kültürün aynı zamanda bir mücadele alanı olduğunu; güç/iktidara direnmenin, ondan sıyrılmanın ve baş etmenin yollarını içerdiğini savunur.²⁵⁶ Hall ise, benzer şekilde popüler kültürü hem bir "rıza" hem de bir "direnış" alanı olarak görür. Hall popüler kültür için, "Kısmen hegemonyanın yükseldiğı ve güvence altına alındığı yerdir... Fakat aynı zamanda sosyalizmin oluşturulabileceğı yerlerden biridir. Bu yüzden 'popüler kültür' önemlidir."²⁵⁷ ifadesini kullanır. Meiselas'ın ürettiğı görüntü Kültürel Çalışmalar'ın geliştirdiğı bu kuramsal yaklaşımlar bağlamında ele alındığında, halk tarafından yaratılan bu popüler kültür imgesinin bir mücadele ve direniş esin kaynağı olduğunu belirtmek mümkündür. *Molotov Man*'in taşıdığı anlamlar tarihsel süreç içerisinde defalarca yeniden üretilmiş ve halk için bir direniş sembolüne dönüşmüştür.

ABD Başkanı Ronald Reagan, Nikaragua'daki Somoza diktatörlüğüne son veren halk direnişinin ardından "solcu etki" olarak adlandırdığı şeyi sınırlamaya ve bu etkinin komşu ülkelere yayılmasını engellemeye karardı. Bu nedenle Reagan yönetimi 1979'daki darbenin ardından iktidara gelen El Salvador cuntasını 1980'ler boyunca finanse etti ve askeri yardımlarda bulundu. Bu süre zarfında ordunun terörize ettiği sivil ölüm mangaları bazen tek seferde yüzlerce kişiyi öldürdü. İç savaşta toplamda 75.000 sivil hayatını kaybetti.²⁵⁸

ABD'nin Orta Amerika'daki izini süren Meiselas ise Nikaragua'dan ayrıldıktan kısa bir sonra El Salvador'a geçti ve 1979'da gerçekleşen askeri darbenin yol açtığı on iki yıllık iç savaşın en önemli görsel tanığı oldu. ABD eğitimli askerlerin ve onların yönlendirdiğı sivil ölüm mangalarının işlediğı cinayetleri, cenaze törenlerini, "kayıp" aileleri için düzenlenen yardım kampanyalarını, direnişçileri korkutmak için kapılara bırakılan işaretleri ve Ulusal Muhafızlar tarafından infaz edilen dört Amerikalı rahibenin gömüldükleri yerden çıkarılışını görüntüledi. En önemli tanıklıklarından biri

²⁵⁶ John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, (t.y.), (Çev.: Süleyman İrvan), Parşömen Yayınları, İstanbul 2012, s. 33, 36, 38, 41.

²⁵⁷ Stuart Hall, "Notes on Deconstructing 'the Popular'", John Storey (Ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Prentice Hall, London 1998, s. 453.

²⁵⁸ Kristen Lubben, *El Salvador*, Erişim (21 Nisan 2018), <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/el-salvador/#id=intro>

de El Mozote ve Arambala köylerinde ABD ordusu tarafından eğitilmiş Atlacatl Taburu'nun gerçekleştirdiği katliamdı.

1983 yılında El Salvador'daki iç savaş devam ederken Meiselas'ın da dahil olduğu otuz uluslararası fotoğrafçı yaşanan insan hakları ihlallerine dikkat çekmek ve farkındalık yaratmak amacıyla ortak bir proje düzenleyerek *El Salvador: Otuz Fotoğrafçının Çalışmaları* adlı bir kitap yayınladılar. Bu fotoğrafçılar, görüntülerin daha çok izleyiciye ulaşması durumunda El Salvador'da yaşananların daha iyi anlaşılacağına ve ABD'nin iç savaşındaki rolünün sorgulanacağına inandılar.²⁵⁹ Meiselas'a göre, sadece bu görüntüleri çekmek yeterli değildi; aynı zamanda El Salvador halkının yanlarında olmaları gerekiyordu. Durumun aciliyeti, bu görüntüleri kitabın ulaştırabileceği hedef kitlenin de ötesine iletmeyi gerektiriyordu. Bu nedenle, otuz fotoğrafçı müze ve galeriler de dahil olmak üzere halk kütüphanelerinde, okullarda ve mağaza önlerinde sergiler düzenlediler.²⁶⁰

Meiselas, ABD'nin bölgedeki rolünü sorgulama amacıyla yola çıkmışsa da ifşa etmek istediği şey aslında fotoğrafın gösterme gücünün ötesindedir. Nikaragua ve El Salvador'daki hatırı sayılır çalışmalarının gösterdiği en önemli şey, uygulayıcısı olduğu fotoğraf pratiğinin görünenin ötesindeki anlamları ve derin yapıları ifşa etmedeki yetersizliğidir. Meiselas'ın görüntüleri incelendiğinde dikkati çeken en önemli açmaz, yazılı metinler işe koşulmaksızın sadece görüntüler dolayısıyla ABD'nin insan hakları ihlallerindeki rolüne dair bir anlamlandırmada bulunmanın imkânsızlığıdır. Meiselas, bir fotoğrafçı olarak ABD güç ilişkilerine bakma amacını taşımış olsa da bu ilişkilere dair anlamlar ancak görüntülere eşlik eden yazılı metinler aracılığıyla verilebilmektedir. Bu görüntülerde ABD'ye dair tek gösterge *Molotov Man*'in öznesi Pablo 'Bareta' Arauz'un elindeki Pepsi şişesidir. Fakat Pepsi göstergesi de ABD'nin bölgede süregelen rolüne dair bir kanıt olmaktan çok, görüntüye Amerikan emperyalizminin bölgedeki varlığına ilişkin sembolik bir anlam yüklemektedir. Kuşkusuz ki bu sorunsalların nedeni, aynı zamanda bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olan belgesel fotoğrafçılığın geleneksel sınırlarıdır. Zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı bir fotoğrafik yaklaşım olan belgesel fotoğrafçılık, bu sınırlar nedeniyle sadece yüzey görünümüleri

²⁵⁹ Lubben, a.g.m.

²⁶⁰ Meiselas, "Some Thoughts on Appropriation and the Use of Documentary Photographs", s. 14.

betimleyebilmekte, görünenin ötesindeki anlamlara ancak yazılı metinler aracılığıyla erişebilmektedir.

Nitekim Meiselas, Nikaragua ve El Salvador'daki çalışma süreci boyunca uygulayıcısı olduğu pratiğin sınırlarına dair bir farkındalık geliştirmiştir. Liam Kennedy'nin de belirttiği gibi Meiselas, bölgedeki ABD gücünü belgelemede fotoğrafın bir kanıt olarak potansiyelinin yeterliliği konusunda zamanla iyimserliğini yitirmiştir.²⁶¹ Meiselas için söz konusu yetersizliğe dair farkındalık El Mozote katliamının ardından iyice belirginleşmiştir. "Resimlerim sadece parçaları gösterdi, bir şey kanıtlamak için yeterli değildi, yine de gerçekten bir şeyin gerçekleşmiş olduğunu gösterdi... 'Bu kadar. Kanıtımız var!' diye düşündük..."²⁶² diyen Meiselas, El Mozote köyünden arda kalan görüntülerin sadece bu katliamın gerçekleşmiş olduğunu kanıtladığını, fakat perde arkasındaki güçlerin rolünü kanıtlamada yetersiz olduğunu vurgulamaktadır.

Kuşkusuz Meiselas, Soğuk Savaş'ın Vietnam ayağını görselleştiren Griffiths kadar şanslı değildi. Meiselas'ın karşılaştığı güçlük, ABD'nin doğrudan fiili bir askeri müdahalede bulunmaksızın bölgedeki müdahaleci rolünü perde arkasında kalarak vekil savaşlar aracılığıyla oynaması ve belgesel fotoğrafçılığın geleneksel sınırlarının da perde arkasındaki bu güçlere erişimi mümkün kılmamasıydı.

Her şeye rağmen Meiselas, ürettiği görüntülerle Nikaragua'daki direnişin sürdürülmesine esin kaynağı olmuş, El Salvador'da ise ABD'nin perde arkasındaki rolünün sorgulanmasını sağlamıştır. Bu çalışmalar, en azından Amerikalılara Amerika hakkındaki bazı gerçekleri öğretmiş, politik ve ahlâki konumlarını sorgulamalarını sağlamıştır. Amerikalı eleştirmen Danny Lyon, otuz fotoğrafçının imzasını taşıyan *El Salvador* kitabını eleştiren 1984 tarihli yazısında itiraf etmektedir: "*El Salvador*'un verdiği korkunç mesaj, biz Amerikalıların artık bir zamanlar olduğumuz insanlar olmadığımızdır. Bir zamanlar düşmanlarımıza atfedilen ölüm ikonografisi, şimdi de tarihimizin bir parçasıdır."²⁶³ Fakat Lyon'ın yanıldığı nokta, sözünü ettiği "ölüm ikonografisi"nin El Salvador'la değil, beyaz adamın kıtaya ayak basmasıyla başlamış olmasıdır.

²⁶¹ Kennedy, s. 98.

²⁶² Meiselas'tan aktaran Kennedy, s. 99.

²⁶³ Danny Lyon, "Art is Politics: A Review of *El Salvador* and *A Vanishing World*", *Aperture*, No: 96, (Fall 1984), s. 3.

Vietnam Inc., *Minamata*, *Nicaragua* ve *El Salvador* gibi önemli ve hatırı sayılır çalışmaların gösterdiği bir diğer şey, belgesel fotoğrafçılığın ve türevlerinin salt kapitalist modernleşme ve toplumsal gelişmede kullanılan bir silah olmadığıdır. İlerleme Dönemi ya da Reform Çağı olarak adlandırılan zaman diliminde mevcut toplumsal formasyon için giderek bir tehlike arz etmeye başlayan alt sınıfların olumsuz koşullarının reforme edilmesinde fotoğraf pratiği de işe koşulmuştur. Benzer şekilde, FSA projesi kapsamında tarımsal iş gücünün fiziksel yetilerinin yeniden harekete geçirilmesinde fotoğraf pratiğinin ikna etme ve inandırma gücünden yararlanılmıştır. İtalyan düşünür Antonio Gramsci'nin hegemonyanın sivil toplum alanında örgütlenmesinde çeşitli entelektüel uzmanlık alanlarında yer alan organik aydınların rolü üzerine geliştirdiği kuramsal yaklaşım bağlamında ele alındığında, ABD'de İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'de gerçekleştirilen toplumsal belgeleri çalışmaların hegemonyacı bir işlev taşıdığı savı ileri sürülebilir. Söz konusu çalışmaların aktörlerinin uzmanlık alanları Gramsci'nin organik aydınlar olarak nitelendirdiği gruba denk düşmektedir. Gazeteci Jacob Riis, sosyolog Lewis Hine, bir diğer sosyolog Roy Stryker ve onun ekibindeki "fotoğraf makineli sosyologlar" olarak nitelendirilen fotoğrafçıların hegemonyanın sürdürülmesinde organik aydınlar olarak işlev gördükleri söylenebilir. Fakat belgesel fotoğrafçılık ve türevleri aynı zamanda kontrolsüz modernleşmenin yarattığı çevresel ve insani felaketlere, Vietnam ve Orta Amerika örneklerinde olduğu gibi Amerikan güç/iktidarının silah zoruyla gerçekleştirmeye çalıştığı modernleştirmelere, yerli halklara uyguladığı politik şiddete ve insan hakları ihlallerine bir yanıt niteliğindedir. Griffiths, Smith ve Meiselas güç/iktidarı çevreleyen söylemleri onaylamak ve pekiştirmekten çok bu söylemlerin aleyhine çalışmışlardır. Bu nedenle belgesel fotoğrafçılık ve türevleri salt alt sınıflar hakkında üst sınıflara bilgi taşıyan ve yardım çağrısında bulunan bir pratik değildir. Tıpkı popüler kültürün hem bir hegemonya hem de bir direniş alanı olması gibi popüler bir pratik olarak belgesel fotoğrafçılık da hem hegemonyanın sürdürülmesinde, fakat hem de bir direniş ve muhalefet geliştirmede işe koşulabilen bir alandır.

2.2.10. Dijital İletişim Çağında Belgesel Fotoğraf

Vietnam Inc., *Minamata* ve *Nicaragua* gibi başarılı belgesel çalışmaların gerçekleştirildiği 1970'li yıllar aynı zamanda televizyonun başat iletişim aracı haline

gelmeye başladığı yıllardır. Televizyonun hemen her eve girmeye başlaması kaçınılmaz olarak resimli dergi yayıncılığını sarsmış ve dolayısıyla belgesel fotoğrafçılık da bu durumdan etkilenmiştir.

1970'li yıllarda büyük fotoğraf dergileri iki sorunla karşılaştılar: Reklâm veren kuruluş ve şirketlerin televizyona yönelmesiyle resimli dergilerdeki reklâmların azalması ve posta ücretlerindeki artışla birlikte aboneliklerin giderek azalması. Bu sorunlarla baş edemeyen *Look*, *Life*, *Picture Post* ve *Saturday Evening Post* gibi önemli dergiler kapandı. Hayatta kalmayı başaran dergiler de formatlarını değiştirdi, belgeselden uzaklaşarak hayat tarzı, magazin ve ünlü kişilerle ilgili haberlere yöneldi.²⁶⁴ Televizyonun başat iletişim aracı haline gelmesiyle büyük fotoğraf dergilerinin ölmeye yüz tutması, belgeselcileri kendilerine izleyici kitlesi yaratan en önemli mecradan yoksun kıldı. Televizyonun hızına yetişemeyen resimli dergilerin içine düştüğü bunalım Tremain'e göre belgesel fotoğrafçıları üç şeyden yoksun bıraktı: "Gelir kaybı, etki kaybı ve güvenli politik bir yuva yoksunluğu."²⁶⁵

Resimli dergilerin altın yıllarının geride kalmasına rağmen günümüz belgesel fotoğrafçılarından Ken Light, Tremain kadar karamsar değildir. Light'a göre, kapanan *Life* ve *Look* gibi önemli resimli dergilerin yerini fotoğraf sergileri aldı; kitap ve gösteriler, belgesel çalışmaları izleyici ile buluşturan temel mecralardan biri haline geldi. Light, fotojurnalizm ve belgesel fotoğrafçılığın ölmediğini, ölen şeyin sadece resimli dergiler olduğunu, şaşırtıcı ve güçlü belgesel çalışmaların üretimine devam edildiğini belirtmektedir.²⁶⁶

Resimli dergi yayıncılığındaki olumsuz gelişmelere rağmen belgesel fotoğrafçılar 1970'lerin sonlarından günümüze değin açlık, savaş, çatışma ve devrimleri görüntülemeye devam ettiler. Abbas İran, Kuzey İrlanda ve Güney Afrika'yı; Gilles Peress İran, Ruanda ve Bosna'yı; James Nachtwey de Sudan ve Somali'deki açlığı, Güney Afrika, Bosna, Ruanda ve Çeçenistan'daki çatışmaları görüntüledi. Sebastião Salgado ise uzun soluklu projelerinde göçmenleri, işçileri, çocukları, topraksız köylüleri ve açlığı konu edindi. Dünyanın dört bir yanındaki işçileri, Sahel'deki açlığı, Brezilya'da Serra Pelada altın madenindeki insanlık dışı çalışma koşullarını ve topraksız köylüleri

²⁶⁴ Miller, s. 284.

²⁶⁵ Tremain, "Görmek ve İnanmak", s. 17.

²⁶⁶ Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", s. 23.

fotoğrafladı. Belgesel fotoğrafçılığı bir yaşam biçimi haline getiren Salgado, Sahel'de 15 ay, işçiler üzerine olan çalışmasında ise onlarla bazen haftalarca, bazen de aylarca yaşadı. Çeşitli sivil toplum örgütleriyle de çalışan Salgado, fotoğraflarını bu yapıların hizmetine sunarak onları destekledi.

XX. yüzyılın son çeyreğinde savaş fotoğrafçılığı bağlamında dikkati çeken gelişme ise eleştirel ve muhalif fotoğrafçıların hiçbirinin İngiltere ve ABD'nin müdahil olduğu çatışma alanlarında yer alamamasıydı. Vietnam Savaşı'ndaki muhalif belgeselciliğin yarattığı etkiden bir bakıma ders çıkaran Amerikan yönetimi bu fotoğrafçıların alana erişimini yasaklamış ve muhalif belgeselciler Quentin Bajac'ın deyişiyle "düşmanlık sahnesinde *persona non grata*'ya, savaş alanında istenmeyen kişiye dönüşmüştür." Vietnam Savaşı'nı görüntüleyen en önemli isimlerden biri olan ve tıpkı Philip Jones Griffiths gibi Vietnam'dan kovulan Don McCullin'in 1982'de Falkland Savaşı'nı görüntüleme isteği İngiliz hükümeti tarafından kabul görmemiş, ardından aynı durum I. Körfez Savaşı'nda da yinelenmiştir.²⁶⁷

Muhalif belgeselcilere getirilen yasağın yarattığı sonuç, Körfez Savaşı'nda yaşananlara dair gerçeklerin gizli kalması ve kamuoyunun ana akım medya söyleminin yarattığı sahte bir gerçekliğe maruz kalmasıydı. Sonuçta Jean Baudrillard, CNN ve benzeri ana akım medya kuruluşları dolayısıyla yaratılan sahte gerçekliği vurgulamak ve savaşa dair gerçek görüntülerin yokluğuna göndermede bulunmak amacıyla Körfez Savaşı'nın aslında gerçekleşmemiş olduğu tezini öne sürdü. Baudrillard'a göre, Körfez Savaşı'nda "... her şey gizli saklıdır: Uçaklar gizlenir, tanklar gömülür, İsrail ölü taklidi yapar, görüntüler sansürlenir ve bütün enformasyon çölde kuşatma altına alınır: Sadece televizyon mesajsız bir araç olarak işlev görür..." Baudrillard, savaşın sahte gösterisine tekabül eden üç görüntüden söz eder: Kudüs stüdyolarında gaz maskeli CNN muhabirleri, petrole bulanmış deniz kuşu ve Irak televizyonu ekranında tövbe eden dövülmüş mahkûmlar. Savaş alanından herhangi bir görüntü yoktur; ama maskelerin, yenilmiş yüzlerin ve tahrifatın görüntüleri vardır. Bu nedenle, "Orada gerçekleşen savaş

²⁶⁷ Quentin Bajac, *Fotoğraftan Sonra: Analog Fotoğraftan Dijital Devrime*, (2010), (Çev.: Marşa Franco), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 49.

değil, dünyanın çirkinleşmesidir." Baudrillard'a göre, şayet gerçek görüntüler olsaydı bu sözde savaşın gerçekte bir skandal olduğu açığa çıkardı.²⁶⁸

Bu noktada sorulması gereken soru Baudrillard'ın savaşın aslında gerçekleşmediği yönündeki argümanına neyin sebep olduğudur. Neden Vietnam Savaşı için aynı argümanı öne sürmek mümkün değildir? Gerçek neden, Vietnam'ın ardından muhalif ve eleştirel belgeselcilere getirilen erişim yasağıdır. Griffiths ve McCullin'in Vietnam'dan kovulmasıyla başlayan resmi sansür sürecinin yarattığı bir sonuçtur.

Belgesel fotoğrafçılara uygulanan sıkı denetim 11 Eylül olayında da kendisini gösterir. 11 Eylül'den sonra *Ground Zero*'da kalıntıların fotoğraflanması için sadece Joel Meyerowitz'e izin verilmesi "resmi el koyma"nın başka bir örneği olur. Meyerowitz'in görüntüleri, bizzat ABD otoritesi tarafından düzenlenen bir sergide görülebilmektedir. Savaş ve çatışma alanlarına erişim sorununun ötesinde artık belgesel fotoğraf pratiğinin sıkıca denetlendiği ve kontrol edildiği apaçık ortadadır.²⁶⁹

Belgesel fotoğrafçılığa uygulanan sıkı denetimin yanı sıra bu pratik açısından başka bir önemli gelişme, dijital (sayısal) görüntü üretim teknolojilerinin 1990'lı yılların ortalarından itibaren yaygınlaşmaya başlamış olmasıdır. Belgesel fotoğrafçılık açısından hem olumlu hem de olumsuz gelişmelerin bir işareti olan dijital devrim, bu pratiğin televizyonunun hızına yetişmesini ve görüntülerin çok daha büyük bir kitleye iletimini mümkün kılmış, fakat öte yandan belgesel fotoğraf yaklaşımı çerçevesinde üretilen dijital görüntülerin doğruluğu ve güvenilirliği konusunda ontolojik ve epistemolojik tartışmaların ivme kazanmasına yol açmış ve fotoğrafın ölümü üzerine çeşitli savların ortaya atılmasına neden olmuştur. Dijital imgenin fiziksel bir materyalden, yani negatif şeritten yoksun olması ve manipülasyonun dijital fotoğraf üzerinde çok daha hızlı ve kolay yapılabilir hale gelmesi postmodern dönemle birlikte süregelen ontolojik ve epistemolojik tartışmaları daha da alevlendirmiş ve farklı bir boyuta taşımıştır.

Analog fotoğrafın hüküm sürdüğü dönemde ışığın negatif şerit üzerinde bıraktığı izlerin görüntüye belirtisel (index) bir nitelik kazandırdığı düşünülmüş ve bu izler görüntüleyen özne ile görüntülenen nesnenin belli bir zaman ve mekânda bulunmuş olduğunun sugötürmez bir kanıtı olarak görülmüştür. Fakat kimi görüşlere göre, görüntü

²⁶⁸ Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1995, s. 40, 63, 81.

²⁶⁹ Bajac, s. 50.

üretim teknolojisinde analogdan sayısala geçişle birlikte ışığa duyarlı malzemede yaşanan köklü değişiklik fotoğrafın bu otoritesini ciddi ölçüde sarsmıştır.

Üç boyutlu bir nesne ya da varlıktan yansıyan ışığın bıraktığı izi analog materyal üzerinde görmek mümkünken, sayısal fotoğrafta bu mümkün değildir. Çünkü analog görüntüde var olan fiziksellik sayısal görüntüde yoktur. Varlığın bir kanıtı olarak görülen ışık izleri negatif yüzey üzerinde sabitlenip kalıcı hale gelirken, sayısal görüntünün bu türden bir fiziksellikten yoksun oluşu pek çok sonuca yol açmış, fotoğraf ve gerçeklik sorunsalına dair yeni teorilerin geliştirilmesini beraberinde getirmiştir. Bu noktada Baudrillard'ın teorileri dikkat çekicidir. Negatif şeridin ortadan kalkmasının doğurduğu sonuçları tartışan Baudrillard, fotoğraf ve gerçeklik ilişkisine dair analog dönemde teoriler geliştiren Bazin ve Barthes gibi gerçekçi kuramcılarla zıt kutupta yer almaktadır. Bu durum bir fikir çatışmasından çok, değişen teknolojinin yarattığı zorunlu bir fikir ayrılığıdır. Tıpkı 1930'larda mekanik yeniden üretimin (fotoğraf ve sinema) *aura*'yı, yani biriciklik ve tekliği ortadan kaldırmasına ağıt yakmış olan Benjamin gibi, Baudrillard da sayısallaşmanın fotoğrafı ve gerçekliği öldürmesine ağıt yakmaktadır:

"Artık son demlerini yaşadığına tanık olduğumuz gerçekliğin sistematik bir şekilde yok edildiğini gösteren en güzel örnek günümüzde imgenin başına gelenlerdir. Hiç gözünün yaşına bakılmadan sayısal imgeye dönüştürülen analogik imgenin ortadan kaybolmasıdır."²⁷⁰

Negatif şeridin ortadan kalkmasını gerçekliğin yitimi olarak gören Baudrillard, analogdan sayısala geçişin değişik boyutlarda sayısız sonuca yol açtığını belirtmektedir. Baudrillard'a göre, nesnenin görüntüsünün sayısal bir şekilde üretilebilmesi artık gerçek nesneye olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. Fotoğraf çekmek artık özgün bir edim değildir, çünkü imge anında silinebilmekte ve yeni baştan çekilebilmektedir. Analog dönemde tanıklığı sugötürmez olan negatif kopya artık bu özelliğini kaybetmiştir. Analogik görüntü özne ve nesnenin aynı zamanda ve aynı mekânda olduklarını gösteren bir kanıt niteliğine sahipti. Bu açıdan, analogik görüntünün yitimi bir anlamda fotoğrafın özünün yitimidir. "Sayısal, dijital teknoloji biçime, bilgisayar programı bakışa egemen

²⁷⁰ Jean Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?*, (2007), (Çev.: Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2012, s. 18.

olduğunda hâlâ bir fotoğraftan söz edebilmek mümkün müdür?" diye soran Baudrillard, bütün bu gelişmelerin fotoğrafın ölümüne yol açtığını vurgulamaktadır.²⁷¹

Baudrillard'ın eleştirilerinin bir başka uğrağı da bilgisayar üzerinde modellemeler yardımıyla yoktan var edilen, herhangi bir göndergeden yoksun "sentetik" imgelerdir. Bu gelişmeyi "imgenin maruz kaldığı en son şiddet biçimi" olarak nitelendiren Baudrillard, sentetik imgelerin üretimi sırasında referans işlevi gören bir gerçekliğin varlığına gerek kalmadığını, imgenin sanal gerçeklik şeklinde üretildiğini vurgulamaktadır.²⁷²

Fotoğrafın ölümüne bir bakıma ağıt yakan, sayısal görüntülemenin fotoğrafın özünü zedelediğini düşünen Baudrillard'ın aksine, geçmişin fotoğrafik temsilinde zaten bu türden bir özün ve özgünlüğün mevcut olmadığını savunan görüşler, dijital görüntülemenin yarattığı gelişmeleri olumlu karşılamaktadır. Bu görüşlere göre, fotoğrafik doğruluk ve otantikliğin zaten hiç bir zaman var olmamış olduğu hakikati sayısal devrim sayesinde daha da anlaşılır hale gelecektir. Bu görüşte olan William J. Mitchell, oyunun kurallarının artık önemli ölçüde değiştiğini, görüntüyü insan elinden çıkma ürünlerden ziyade otomatik olarak kaydedilmiş doğal fenomenler olarak sunan geleneksel anlatının artık bizleri ikna etme gücüne sahip olmadığını belirtir. "Dijital görüntüleme teknolojisinin yarattığı yeni grafik değer giderek artan dolaşımı, eski fotoğrafik ortodoksluğu acımasızca istikrarsızlaştırmakta, grafik iletişimin yerleşik kurallarının doğasını değiştirmekte ve imge üretim ve değişimin alışıldık pratiklerini bozmaktadır." diyen Mitchell, bu durumun insan elinden çıkma görüntülere atadığımız geleneksel değerlerin eleştirel bir bakışla yeniden değerlendirilmesini gerektirdiğini savunmaktadır.²⁷³

Görüldüğü gibi, ışığa duyarlı malzemede yaşanan köklü değişikliğin hiç hesapta olmayan sonuçlarından biri de fotoğraf ve gerçeklik ilişkisine dair analog dönemde geliştirilen gerçekçi teorilerin sayısal görsel üretim çağında geçerliliklerinin sorgulanır hale gelmesidir. Görüntülenen nesnenin gerçekten de var olduğuna kesin olarak inanabilir miyiz? Ya da şöyle sormak mümkün: Analog dönemde teoriler geliştiren

²⁷¹ Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?*, s. 19, 24.

²⁷² Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?*, s. 23.

²⁷³ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge 1992, s. 31, 223.

düşünürler bugün aynı şeyleri tereddüt etmeden söyleyebilirler miydi? Barthes'ın analogik görüntünün belirtisellik karakterinden temellenen "bu vardı" ya da "bu oldu" şeklindeki savları, Bajac'ın da vurguladığı gibi, sayısal görsel üretimin yarattığı şüphe çağında "belki oldu"ya dönüşür.²⁷⁴ Fakat bu noktada sorulması gereken soru bir tür dijital negatif olan işlenmemiş "raw" imajların bu şüpheyi giderip gidermediğidir. Kastımız bilgisayar üzerinde modellemeler yardımıyla yoktan var edilen, göndergeden yoksun "sentetik" imgeler değilse şayet, dijital kameralar aracılığıyla üretilen görüntüler hâlâ üç boyutlu bir nesne ya da varlıktan yansıyan ışığın bir sonucudur. Yani dijital kameraların görüntü üretebilmesi için hâlâ bir göndergenin, yani dış dünyadaki üç boyutlu bir nesne ya da varlığın mevcudiyeti kaçınılmazdır. Sorun, üretilen sayısal görüntünün bilgisayara aktarıldıktan sonra herhangi bir manipülasyona maruz kalıp kalmadığıdır. Fakat negatif şeridin fiziki varlığının görüntü üzerinde herhangi bir manipülasyonun yapılıp yapılmadığını anlamamanın bir yolu olması gibi, bir tür dijital negatif olan "raw" imajlar da dolaşıma sunulmuş nihai görüntünün herhangi bir manipülasyona maruz kalıp kalmadığını kanıtlama özelliğine sahiptir.

Tüm bu kuramsal tartışmalar bir yana, alımlayıcının fotoğrafik gerçekliğe duyduğu inanç hâlâ varlığını sürdürmektedir. Scott Walden'in belirttiği gibi, yeni teknolojinin manipülasyon işlemlerini ciddi ölçüde kolaylaştırması bu teknoloji dolayısıyla üretilen görüntülere olan güveni ve bunları alımlamanın sonucunda şekillenen inançlarımızı sarsmalıdır. Ancak öte yandan artık kullanımı bir kural haline gelen dijital teknolojiye rağmen, fotojurnalistik ve belgesel görüntülere olan güven hâlâ büyük ölçüde eksilmemiş durumdadır.²⁷⁵ Görme ve görüntüleme biçimlerinde yaşanan köklü değişikliğe rağmen, görüntüyü okuma ve anlamlandırma bakımından hâlâ geleneksel değer sisteminde bulunuyoruz. Söz konusu dijital bile olsa, fotoğrafik görüntünün meydana gelişi dış dünyadaki bir nesne ya da gerçekliğe bağlıdır. Nitekim 2004 yılında, "Inconvenient Evidence" (Uygunsuz Kanıt) başlığıyla New York Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nin açtığı sergide, Amerikan askerlerinin Ebu Garib hapishanesinde Iraklılara uyguladıkları işkenceleri gösteren, cep telefonlarıyla kaydedilmiş amatör dijital görüntülere yer verildi. İşkenceci askerlerin yargılandığı

²⁷⁴ Bajac, s. 117.

²⁷⁵ Scott Walden, "Fotoğrafta Gerçeklik", Scott Walden (Der.), *Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalem Üzerine Denemeler*, (Çev.: Aylin Ünal ve Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2018, s. 134.

davalarda birer kanıt olarak kullanılan bu amatör görüntüler, serginin başlığından da anlaşılacağı üzere, fotoğrafın hem kanıt olma hem de tanıklık etme rolünü bir kez daha onayladı.²⁷⁶

Ebu Garib görüntüleri eş zamanlı olarak Pittsburgh'daki Andy Warhol Müzesi'nde de sergilendi. Andy Grundberg'e göre, bu sergi son decele önemliydi; çünkü müzenin üstü kapalı bir şekilde onayladığı husus, fotojurnalizmin artık geri dönülemez bir şekilde değiştirilmiş olduğuydu.²⁷⁷

Ebu Garib görüntülerinin önemi, kapalı kapılar ardında Nazi yöntemlerini aratmayacak cinsten yöntemlerle aşağılanan, cinsel istismara ve işkenceye maruz kalan insanların bizzat bu yöntemleri uygulayan askerlerce görüntülenmesiydi. Gizli saklı yaşanan bu olay kuşkusuz fotojurnalistlerin tamamen menzili dışındaydı. Profesyonel bir gözün görüntüleme gücünün çok ötesindeydi. Ebu Garib, tanıklıkları resmi makamlarca zaten büyük ölçüde sınırlandırılmış eleştirel fotojurnalistlerin tanık olmalarının belki de asla mümkün olmadığı bir olaydı. Yaşanan vahşetin basit bir cep kamerasıyla bizzat olayın içinde olanlarca görüntülenmesi fotojurnalizm ve belgesel fotoğrafçılığın kimi işlevlerinin artık amatörlerce paylaşıldığı bir dönemin içine girildiğinin işaretiydi. Belgesel fotoğrafçıların savaş ve çatışma alanlarındaki tanıklık işlevlerinin resmi otoriteler tarafından iyiden iyiye sınırlandırıldığı bir dönemde Ebu Garib görüntülerinin açığa çıkması, bu sınırlandırılmışlığın amatör kullanıcılar tarafından daha da pekiştirildiği yönündeki savları da beraberinde getirdi. Bu olayın gösterdiği bir diğer şey, ordu birliklerine iliştilmiş, resmi söylemleri onaylayan ve pekiştiren haber fotoğrafçıların kendi konumlarının politik ve etik açıdan ne kadar sorunlu olduğunu açığa çıkarmasıydı.

Susan Sontag'a göre, belgesel fotoğrafçıların albümlere konulmak ve gösterilmek üzere vahşet anlarını fotoğraflamaları bir tür avcılıktı. Ne var ki, Amerikan askerleri tarafından Ebu Garip'te çekilen görüntüler, görüntülerin kullanımında yaşanan önemli bir değişimin işareti olmuştur. Görüntülenmesi büyük ölçüde belgesel fotoğrafçıların

²⁷⁶ Bajac, s. 117.

²⁷⁷ Andy Grundberg, "Point and Shoot: How the Abu Ghraib Images Redefine Photography", *The American Scholar*, 74 (1), (Winter 2005), s. 106.

yetki alanında olan savaş ve çatışma alanları cep telefonlarına yerleştirilen kameralar sayesinde artık birer fotoğrafçı olan askerlerin de ilgi alanındadır.²⁷⁸

Genel olarak fotoğrafa özelden ise belgesel fotoğrafçılığa soğuk ve mesafeli kültür eleştirmeni Sontag dahi Ebu Garib görüntülerinin belge niteliğini onayladı. Ona göre, bu fotoğraflar yayınlanana kadar sadece kelimeler vardı. Fotoğraflar açığa çıkmadan önce Amerikan ordusu tarafından yönetilen hapishanelerde "tutuklular" ve "şüpheli teröristler" üzerinde uygulanan barbarca işkenceler hakkında Uluslararası Kızıl Haç Komitesi ile gazetecilerin raporları ve insani yardım kuruluşlarının protestoları vardı. Bu raporların Başkan Bush ve diğer hükümet yetkilileri tarafından okunduğu şüpheliydi. Gerçeğin örtbas edilmesini engellleyen, Bush ve diğer yetkililer için her şeyi "gerçek" yapan sadece fotoğraflardı.²⁷⁹

Vahşet görüntülerini etik açıdan sorunlu bulan kültür eleştirmenleriyle zıt kutupta yer alan ve belgesel fotoğrafçılığın işlevlerini önemseyen Susie Linfield ise, Ebu Garib görüntülerinin fotoğrafik gerçekliği ve doğruluğu zayıflatmaktansa daha da güçlendirdiğini, işkencelere dair hiçbir yazılı belgenin bu etkiyi yaratamayacağını belirtir. Linfield'a göre, bu görüntüler "kırk yıllık postmodern kuramdan ve Photoshop ile geçen yirmi yıldan sonra bile" fotoğrafın gerçekleşmiş bir olayın kanıtı olabileceğini doğrulamıştır.²⁸⁰

Linfield'ın sözlerinden de anlaşılacağı üzere, fotoğrafik doğruluk ve gerçekliğin sorgulanır hale gelmesi sayısal görsel üretim yöntemleri henüz ortaya çıkmadan önce postmodern dönemle birlikte başlamıştır. 1970'li yıllardan itibaren fotoğrafik medyumun gerçekliği temsil yeteneğinin sorgulanması postmodern kuramın en önemli uğraklarından biri olmuştur. Bu dönem, sadece fotoğrafik hakikate dair ontolojik tartışmaların değil, aynı zamanda fotoğrafik medyumun taşıyabileceği bilginin sınırlarına yönelik epistemolojik tartışmaların yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemin öne çıkan tartışma konularından bir diğeri ise belgesel fotoğrafın politik ve etik değeridir. Belgesel fotoğrafın geçerliğinin ve otoritesinin sorgulandığı postmodern dönem, bu tez

²⁷⁸ Susan Sontag, "Regarding the Torture of Others", Uli Linke & Danielle Taana Smith (Ed.), *Cultures of Fear: A Critical Reader*, Pluto Press, London and New York 2009, s. 275.

²⁷⁹ Sontag, "Regarding the Torture of Others", s. 279.

²⁸⁰ Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik: Fotoğraf ve Politik Şiddet*, (2010), (Çev.: M. Emir Uslu), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013, s. 170.

alışmasının *post belgesel fotoğraf* olarak adlandırdığı yeni bir belgesel yaklaşıma giden yolun taşlarının döşendiğı bir süreci ifade eder.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POST BELGESEL FOTOĞRAF

Fotoğrafçılığa ilişkin çeşitli kırılmaların yaşandığı belli başlı üç dönemden söz etmek mümkündür. İlk dönem 1830'larda fotoğrafın icadının kamuoyuna duyurulmasıyla birlikte başlamış, ikinci dönem 1920'ler ve 1930'larda, üçüncü ve son dönem ise 1960'lar ve 1970'lerde karşımıza çıkmıştır.²⁸¹ Bir gösterge olarak fotoğrafın keyfi ve uzlaşımsal olabileceğinin tartışılmaya başlandığı; özgünlük, orijinallik ve gerçeklik gibi kavramların sorgulandığı 1960'lar ve 1970'lerde Walter Benjamin, Roland Barthes, Jean Baudrillard ve Michel Foucault gibi Avrupalı düşünürlerin fotoğraf üzerine yazdıkları yazılar İngilizce'ye tercüme edilmiştir. Susan Sontag'ın 1970'lerin başlarında yazmaya başladığı çeşitli makalelerin *Fotoğraf Üzerine (On Photography)* adıyla 1977'de kitaplaştırılması büyük bir etki yaratarak fotoğrafçılığa yönelik eleştirel ilgiyi arttırmış²⁸² ve bunu İngiliz sanatçı ve eleştirmen Victor Burgin'in 1982'de yayınlanan *Fotoğrafi Düşünmek (Thinking Photography)* adlı kitabı izlemiştir. Douglas Crimp bu döneme ilişkin olarak, "Fotoğraf 1839'da icat edilmiş olabilir ama asıl keşfedildiği dönem 1960'lı ve 1970'li yıllardır."²⁸³ demektedir. "Teorik sapma"²⁸⁴ olarak da kavramsallaştırılan bu dönem, geleneksel belgesel fotoğrafa yönelik eleştirileri beraberinde getirmiş ve bu tez çalışmasının *post belgesel fotoğraf* olarak kavramsallaştırdığı yeni bir belgesel fotoğraf pratiğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

3.1. BELGESEL FOTOĞRAFIN ELEŞTİRİSİ

Postmodernizmin modernizme yönelik eleştirilerinin önemli bir uğrağı da genel anlamda fotoğraf, özelde ise belgesel fotoğraf olmuştur. Belgesel fotoğrafa yönelik postmodernist eleştirilerin hazırlayıcısı konumunda yer alan düşünürlere baktığımızda Bertold Brecht, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, John Berger, Roland Barthes, Umberto Eco ve Susan Sontag gibi isimler öne çıkmaktadır. Benjamin'in mekanik yeniden üretimin sanatın karakteri

²⁸¹ David Bate, *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, (2009), (Çev.: Bahar Şimşek), De Ki Basım Yayın, Ankara 2013, s. 44

²⁸² Barrett, *Fotoğrafi Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş*, s. 218.

²⁸³ Hacking, s. 419.

²⁸⁴ Mary Warner Marien, *Fotoğrafçılığı Değiştiren 100 Fikir*, (2012), (Çev.: Göksu Şimşek), Literatür Yayınları, İstanbul 2015, s. 188.

üzerindeki etkilerini tartışmaya açması ve fotoğrafın estetize etkilerine dair kaygıları, Brecht'in fotoğrafın toplumsal gerçekleri açıklamadaki "yetersizliği"ne dair vurguları, Kracauer'in "kitle süsü" ile Adorno ve Horkheimer'ın "kültür endüstrisi" kavramları, Eco'nun kendi göstergebilim yaklaşımı çerçevesinde fotoğrafı bir simge olarak kabul etmesi, Barthes'ın göstergebilime yaptığı katkılar ve özgünlük ve orijinallik gibi kavramları tartışmaya açması, Berger ve Sontag'ın belgesel fotoğrafı etik açıdan sorgulamaları belgesel fotoğrafa yönelik postmodernist eleştirilerin hazırlayıcısı olarak değerlendirilmelidir. Bu eleştirmenlerin başında Victor Burgin, Allan Sekula, Martha Rosler, John Tagg, Douglas Crimp ve Abigail Solomon-Godeau gibi isimler gelmektedir. Bu isimlerin genel anlamda fotoğrafa, özelde ise belgesel fotoğrafçılığa yönelik eleştirilerini doğru kavrayabilmek için XIX. yüzyıl estetiğine, diğer bir deyişle erken dönem fotoğraf eleştirisine ve bu dönemin temsil konusundaki kabullerine de yer vermek gerekmektedir. XIX. yüzyıl estetiği fotoğrafı şeffaf bir araç, gerçeği yansıtan ayna ve dünyaya açılan pencere olarak kabul etmiştir. Bu bağlamda belgesel fotoğrafçılığa yönelik postmodernist eleştirilerin en önemli uğrağı temsil konusudur. Burgin'in bu amaçla yayınlanan *Fotoğrafi Düşünmek (Thinking Photography)* adlı kitabı Eco, Tagg ve Sekula gibi isimlerin makalelerine yer vermiş ve Mary Warner Marien'in belirttiği gibi 1970'lerde başlayan "teorik sapma" sırasında önde gelen metinlerden biri olmuştur.²⁸⁵ Bu metin, Eco'nun göstergebilim yaklaşımından hareketle bir gösterge olarak fotoğrafı keyfi ve uzlaşımalsal yani bir simge olarak kabul etmiş ve belgesel fotoğrafın nesnellik, gerçeklik ve şeffaflık gibi dayanaklarını yoğun bir eleştiriye tâbi tutmuştur. Postmodernist eleştirmenlerden Sekula "teorik sapma"nın en önemli sonuçlarından birini şu sözlerle dile getirmiştir: "... bir zamanlar fotoğrafın hakikat olduğu mitinin yerini, bugün fotoğrafın hakikat olduğu mitinin bir mit olduğu aldı."²⁸⁶ Postmodernizmin diğer bir eleştirel uğrağı da belgesel fotoğraf pratiğinin aktarabileceği bilginin ya da açığa çıkarabileceği gerçeğin sınırlarına yönelik epistemolojik tartışmalardır ve bu tartışmaları büyük ölçüde Brecht'in savları şekillendirmektedir. Diğer bir eleştirel uğrak ise belgesel fotoğraf pratiğinin gerek politik gerekse etik açıdan değeridir. Belgesel fotoğraf devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak görülmüş, gerçek bir politik tavır yerine sadece merhamet ve acıma

²⁸⁵ Marien, s. 196.

²⁸⁶ Ahu Antmen, "Güncel Sanat ve Fotoğraf Üzerine Birkaç Not", *Kontrast*, Sayı: 39, (Ocak-Şubat 2014), s. 11.

duygularını harekete geçirdiği iddia edilmiştir. Belgesel fotoğrafçılar ise "voyör" olarak nitelendirilmiş ve bu pratiğin vahşet ve ızdırap anlarına tanıklığı "pornografik" bulunmuştur. Papaioannou'ya göre, akademik ve sanatsal çevrelerde yaşanan bu kuramsal çalkalanma, belgesel fotoğrafları alımlayanlardan çok onun yaratıcılarına daha büyük darbe vurmuştur.²⁸⁷

3.1.1. Fotoğraf Eleştirisinin Tarihi

Fotoğraf eleştirisinin tarihi Joseph Nicéphore Niépce'in ilk görüntüyü ışığa duyarlı malzeme üzerine sekiz saatlik bir pozlama sonucunda kaydettiği yıl olan 1826'ya kadar uzanmaktadır. Joseph Nicéphore Niépce, Louis Mandé Daguerre ve Henry Fox Talbot gibi öncü isimler ışığa duyarlı malzemenin geliştirilmesi ile ilgili teknik meselelerle haşır neşir olmalarının yanı sıra fotoğrafa ve onun doğayla ilişkisine dair ilk düşünceleri de ortaya koymuşlardır. Doğanın ya da görünen dünyanın temsilinde fotoğrafın geleneksel sanatların asla ulaşamayacağı bir tamlığa sahip olduğu görüşü erken dönem fotoğraf söyleminin ana temalarından birisidir. Fotoğrafın "doğanın kalem" olduğuna dair söylem, insan elinin aradan çıktığına ve dolayısıyla onun nesnel, tarafsız ve gerçekliği yansıtan bir araç olduğuna göndermede bulunmaktadır.

Tarihin bilinen ilk fotoğrafını çeken Niépce, helyografi adını verdiği ve güneşle yapılan çizim anlamına gelen icadın otomatik çoğaltıma dayandığını belirterek işlemin kendiliğindenliğine vurgu yapmıştır.²⁸⁸ Daguerre ise kendi keşfi olan dagerotip (dagerreotype)²⁸⁹ sayesinde herkesin şatosunun veya kır evinin manzarasını yapabileceğini ve her çeşit koleksiyonu oluşturabileceğini belirtmiş ve sanatın dagerotipin tamlığını ve ayrıntılardaki kusursuzluğunu taklit edemeyeceğini vurgulamıştır.²⁹⁰ Daguerre'e göre, "dagerotip sadece doğayı çizmeye yarayan bir araç değildir; aksine doğanın kendisini yeniden üretme gücünü veren kimyasal ve fiziksel bir

²⁸⁷ Hercules Papaioannou, "Post-Doc Yaklaşımı", (Çev.: Pınar Zeynep Ünal), *Fotoğrafsız*, Sayı: 2, (Kış 2010), s. 37.

²⁸⁸ Joseph Nicéphore Niepce, "Memoire on the Heliograph", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 5.

²⁸⁹ Dagerotipin en önemli özelliği çoğaltılamamasıydı. Doğrudan pozitif bir görüntüye yol açan dagerotip levhalar bu bağlamda biricik ve tek olma özelliğine sahipti. Negatif/pozitif yöntemi sayesinde bir fotoğrafın sonsuz sayıda çoğaltılabilmesi ise Talbot'un kalotipi sayesinde mümkün olmuştur.

²⁹⁰ Louis Jacques Mandé Daguerre, "Dagerreotype", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 12.

süreçtir."²⁹¹ Amerikalı yazar Edgar Allan Poe, 1840 yılında kaleme aldığı *The Daguerreotype* adlı yazısında "modern bilimin en önemli ve belki de en olağanüstü zaferi" diye nitelediği fotoğrafı övmekte, dagerotipin doğanın temsilindeki doğruluğuna ve kesinliğine vurgu yapmakta ve fotoğrafın kendisi ile temsil ettiği gerçeklik arasındaki özdeşliğe dikkati çekmektedir. Poe'ya göre, doğanın temsili söz konusu olduğunda dagerotip, insan eliyle yapılmış herhangi bir resme göre son derece doğrudur. Sıradan bir sanat eserini bir mikroskop yardımıyla incelersek doğaya benzerliğin bütün izlerinin kaybolduğunu fark ederiz. Oysa herhangi bir fotoğraf ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde "daha kesin bir gerçeği" ve "daha kusursuz bir özdeşliği" bizlere sunacaktır.²⁹² Kalotip (Calotype) adını verdiği yöntem sayesinde bir negatiften sonsuz sayıda baskı elde edilebilmesini sağlayan Talbot ise ilk fotoğraflı kitap olma özelliğine sahip *Doğanın Kalemi (The Pencil of Nature)*'nin giriş bölümünde kitapta yer alan imgelerin sanatçının kaleminin yardımı olmaksızın tamamen ışığın yardımıyla elde edildiğini belirtmiştir. "Onlar, çizim sanatıyla tanışık herhangi birinin yardımı olmaksızın sadece optik ve kimyasal yollarla oluşturulmuş veya tasvir edilmiştir."²⁹³

Ressamın fırçasının hiçbir şekilde işe karışmaması, diğer bir deyişle doğanın yeniden üretiminde insan elinin aradan çıkması fotoğrafın nesnel bir araç olduğu görüşünü beraberinde getirmiş ve bu durum sosyal fenomenleri doğa bilimlerinin yöntemleriyle açıklamaya ve anlamaya çalışan pozitivistler tarafından fotoğrafın bilimsel araştırmalarda kanıt olarak kullanılmasına yol açmıştır. Allan Sekula, fotoğrafların pozitivistlerce olgusal ve pozitif bilgi kaynakları olarak görüldüğünü ve fotoğraf makinesinin pozitivism için objektif deliller ve veriler sağladığını belirtmektedir.²⁹⁴

Doğanın yeniden üretiminde fotoğrafın sağladığı "tamlık" coşkusuyla karşılandığı kadar şüpheyile de karşılanmıştır. Erken dönem fotoğrafçılar arasında yer alan Hippolyte Bayard, fotoğrafın gerçekliği kusursuz bir şekilde yansıttığı görüşünü sorgulayan

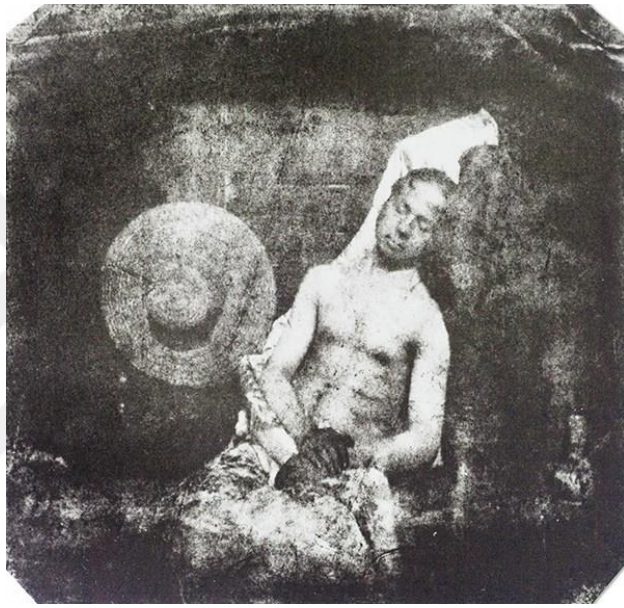
²⁹¹ Daguerre, "Daguerreotype", s. 13.

²⁹² Edgar Allan Poe, "The Daguerreotype", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980, s. 37-38.

²⁹³ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Erişim (10 Ocak 2017), <http://www.thepencilofnature.com/introductory-remarks/>

²⁹⁴ Allan Sekula, "Reading An Archive: Photography Between Labour and Capital", Liz Wells (Ed.), *The Photography Reader*, Routledge, London 2003, s. 447.

alışmalara imza atmıştır. Kendi pozitif baskı tekniğini geliştiren,fakat resmi bir destek görmediği için Daguerre'in ününü yakalayamayan Bayard, *Boğulmuş Bir Adam Olarak Otopertre* (1840) adını verdiği kurgusal bir çalışmada (Şekil 3.1.) kendisini anlaşılmamış ve intihar etmiş bir mucit olarak betimleyerek fotoğrafın erken dönemine hakim olan "gerçekliğin aynası" tanımını sorgulamak istemiştir. Erken dönem fotoğraf pratiğinde, fotoğrafın gerçeklikle ilişkisini sorgulayan girişimlere rastlansa da, dönemin hâkim söylemi fotoğraf ile temsil ettiği gerçeklik arasında bir özdeşlik olduğu şeklindedir.²⁹⁵



Şekil 3.1. Hippolyte Bayard, *Boğulmuş Bir Adam Olarak Otopertre*, 1840.

Fotoğrafın erken döneminin egemen anlayışına karşı çıkan seslerden biri de Fransız şair Charles Baudelaire'dir. Baudelaire, fotoğraf ile temsil ettiği nesne arasında özdeşlik olduğu fikrine karşı çıkmakta ve fotoğrafın tıpkılık konusunda güvence sağladığına inanılmasını "aymazlık" olarak değerlendirmektedir. Fotoğrafın icadını küçümseyen Baudelaire aynı zamanda fotoğrafın sanat olup olmadığını sorgulamaktadır:

"Yaşamakta olduğumuz şu acınası dönemde, imanındaki ahmaklığı Fransız anlayışında yüce olarak ne kalabildiyse, onu da batırmaktan geri durmayan, yeni bir sanayi peydah oldu. Bu tapınma tutkunu kalabalık, besbelli ortada ki, kendine yakışır ve doğasına uygun bir ülkü peşinde koşmaktaydı. Resim ve yontu alanında, ekâbiran takımının, özellikle de Fransa'da ... güncel *Amentüsü* şu: 'Ben

²⁹⁵ Koray Değirmenci, *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, Doğu Kitabevi, İstanbul 2016, s. 42-44.

doğaya inanıyorum ve yalnızca doğaya inanıyorum ... Sanatın doğanın tam bir yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka da bir şey olmadığına inanıyorum ... Böylece bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlak sanat olacaktır.' Öç alıcı bir Tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre onun mesihi oldu."²⁹⁶

Baudelaire, mekanik bir yeniden üretim olması sebebiyle fotoğrafın sanat olamayacağını vurgulamaktadır. Ona göre, fotoğrafın görevi bilime yardımcı olmak ve değerli şeyleri belgeleyerek unutulmaktan kurtarmaktır. Fotoğraf, "bilimlerin ve sanatların hizmetkârı" olarak kendi sınırları içine çekilmelidir.²⁹⁷ Bu bağlamda, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusu XIX. yüzyıl fotoğraf eleştirisinde karşımıza çıkan bir diğer tartışma olmaktadır. Doğanın aslına uygun bir şekilde kopya edilmesinin sanat olamayacağını savunan İngiliz ressam Sir William Newton, fotoğraf görüntüsünün "Güzel Sanatlar'ın kabul edilmiş ilkelerine uygun" sonuçlar üretmek üzere değiştirilebileceğini önermiştir. Newton'a göre, film şeridine elle müdahale edilebilir ve fotoğraflar bir dereceye kadar netsiz olabilirdi.²⁹⁸

1930'lara gelindiğinde ise Walter Benjamin, fotoğrafın sanat değeri taşıyıp taşımadığı tartışmasının gereksizliğine dikkat çekmekteydi:

"Daha önce, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulabilmek için - fotoğrafın bulunmasıyla birlikte, sanatın karakterinin bir bütün olarak değişip değişmediğini bir ön soru niteliğiyle ortaya atmaksızın- boşuna çaba harcanmıştı..."²⁹⁹

Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* (1936) adlı çığır açan makalesi fotoğraf ve sinema gibi mekanik yeniden üretim teknolojilerinin hem sanatın karakteri hem de sanat yapıtının alımlanması üzerinde yarattığı sonuçlara dair kapsamlı bir analizi içermektedir. Benjamin, gerçekçi bir kuramcı olmaktan çok fotoğraf ve sinema gibi yeni teknolojilerin potansiyelleri üzerine düşünmüş bir kuramcıdır. Benjamin'in metni, 1930'lu yıllarda yükselişe geçen faşizmin eleştirilmesi ve kitlelerin özgürleşmesi noktasında yeni teknolojilerin işe koşulabileceğini savlayarak politik sanat vurgusu taşımıştır.

²⁹⁶ Baudelaire, "Fotoğrafi Sanat Mı?", s. 25-26.

²⁹⁷ Baudelaire, "Fotoğrafi Sanat Mı?", s. 27.

²⁹⁸ Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, s. 71.

²⁹⁹ Walter Benjamin, *Pasajlar*, (1982), (Çev.: Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 61.

Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim sanat yapıtının aurasını, yani biricikliğini, şimdi ve buradalığını ortadan kaldırmakta ve kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Mekanik yeniden üretimin yarattığı kitlesellik ve kopyaların çokluğu sanat yapıtının alımlanmasını belli bir azınlığın tekeli olmaktan çıkarmakta ve demokratikleşmeyi sağlamaktadır. Bazı Madonna resimleri bütün bir yıl boyunca örtülü kalmakta, bazı tanrı heykellerini ise sadece rahipler görebilmektedir. Fakat mekanik yeniden üretim, belki de dünya tarihinde ilk kez sanat yapıtını kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtarmaktadır. Bir negatiften sonsuz sayıda baskı yapılabilmesi, hangisinin özgün baskı olduğu sorusunu anlamsız kılmakta, sanatsal üretimde hakikilik ölçütü iflas etmekte ve sonuç olarak sanat köklü bir değişim geçirerek politikleşmektedir.³⁰⁰

Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim aynı zamanda görsel bilinçaltını açığa çıkarmaktadır: "Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz."³⁰¹ Benjamin, bu eşsiz tespitinde Freud'un yöntemleri ile fotoğraf makinesinin yöntemleri arasında benzerlik kurmakta, nasıl psikanaliz insan ruhunun gizli köşelerini aydınlatıyorsa fotoğraf makinesinin de optik yakınlaştırma gibi yöntemler sayesinde çıplak gözle fark edemediğimiz gerçeklikleri açığa çıkararak algı evrenimizi zenginleştireceğini vurgulamaktadır.

Benjamin yeni teknolojilere karşı büyük ölçüde iyimser olmakla birlikte, bu teknolojilerin yaşamı estetize etme gayretleri karşısında aynı zamanda endişe de duymakta ve "... bir ucuz apartman katını ya da bir çöp yığını, bunları yüceltmeksizin fotoğraflayamaz hale gelmiştir." demektedir. Benjamin, Yeni Nesnelci³⁰² yaklaşımın temsilcilerinden Albert Renger-Patzsch'ı konularını estetize ettiği için eleştirmektedir.

³⁰⁰ Benjamin, *Pasajlar*, s. 55, 58-59, 69.

³⁰¹ Benjamin, *Pasajlar*, s. 73.

³⁰² Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) adlı akım, ilk kez iki dünya savaşı arasında Alman ressamlar tarafından Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımına bir tepki olarak geliştirilmiştir. Fotoğrafçılıkta da etkisini gösteren bu akım, radikal kompozisyon stratejilerinin kullanımına mesafeli yaklaşıyor ve maddeselliğe dayalı bir estetiği savunuyordu. Yeni Nesnelciliği benimseyen Albert Renger-Patzsch, fotoğraf makinesinin ana işlevinin gerçeği belgelemek ve yansıtmak olduğunu düşünüyordu. Manipüle edilmemiş bir fotoğrafçılık anlayışını benimseyen Renger-Patzsch, izleyicinin fotoğrafçının özel bakışına maruz bırakılmasına karşı çıkıyordu. Fotoğrafçının rolü, nesneyi en ince ayrıntılarına kadar göstererek gerçekçi bir üslupla yeniden üretmektir. Renger-Patzsch, bu estetik yaklaşımdan hareketle modern yaşamı hakimiyeti altına almaya başlayan yeni mimari yapıları fotoğraflıyordu. Yani Nesnellik akımıyla beraber anılan *Fabrika Bacaları* (1925) adlı çalışma bunun örneklerinden biridir. Batı Avrupa'da giderek artan makineleşmeyi gözler önüne seren bu görüntüler mevcut duruma toplumsal bir eleştiri getirmek yerine, estetik bir kaygı taşıyordu. Hacking, s. 205, 218-219.

Renger-Patzsch'ın *Dünya Güzeldir* adlı kitabı, "sefaleti de zevk alınacak bir nesne haline getirmeyi başarmıştır." Benjamin, bazı fotoğrafçıların "insan sefaletini bir tüketim nesnesi haline" getirdiğini vurgulamaktadır.³⁰³ Bu vurgularıyla belgesel fotoğrafın acı ve sefalette güzelliği yakaladığına yönelik postmodernist eleştirileri etkilemiştir.

Weimar Cumhuriyeti döneminin bir diğer kültür eleştirmeni Siegfried Kracauer ise özellikle erken dönem yazılarında fotoğrafın potansiyeli konusunda Benjamin kadar iyimser değildir. "Fotoğraf, insanın geçmişini karın altına gömülüymüş gibi saklar."³⁰⁴ diyen Kracauer, fotoğrafın görsel bilinçaltını açığa çıkardığına inanan Benjamin ile zıt kutupta yer almaktadır. Liberal bir gazete olan *Frankfurter Zeitung*'da 1920-1933 yılları arasında yazılar yazan Kracauer bu yazılarını 1963 yılında *Kitle Süsü (The Mass Ornament)* adlı kitapta bir araya getirmiştir. Fotoğraf, sinema, çok satan kitaplar, biyografi, seyahat ve dans gibi pek çok konunun eleştirel bir yaklaşımla ele alındığı çalışmada "kitle süsü" kavramı şu şekilde tanımlanmaktadır: "Kitle süsü, hâkim ekonomik sistemin peşine takıldığı rasyonalitenin estetik refleksidir."³⁰⁵ Kracauer, kitle kültürü eleştirileriyle Frankfurt Okulu teorisyenlerini de etkilemiş ve "kitle süsü" kavramı Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'ın "kültür endüstrisi" kavramının öncülü olmuştur. Susie Linfield'a göre, Kracauer, çağdaşı Benjamin ve Brecht ile birlikte XX. yüzyılın ikinci yarısının postmodernist ve postyapısalcı fotoğraf eleştirmenlerini de yoğun biçimde etkilemiştir.³⁰⁶

Erken dönem çalışmalarında elitist bir yaklaşım sergileyen Kracauer, belgesel fotoğrafın en önemli taşıyıcısı durumunda olan ve ilk örneklerini Wiemar Cumhuriyeti döneminde gördüğümüz resimli dergileri ve bu dergilerdeki fotojurnalistik çalışmaları kitle kültürünün bir parçası olarak görmektedir: "Resimli dergilerin icadı, yönetici sınıfın ellerinde anlama yetisine karşı grevin en güçlü araçlarından biri olmuştur." Kracauer'e göre, bu dergilerdeki fotoğraf seli belleğin, algının ve fikrin düşmanıdır.³⁰⁷

³⁰³ Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, (t.y.), (Çev.: Haluk Barışcan ve Güven Işısağ), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 107-109.

³⁰⁴ Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü*, (1963), (Çev.: Orhan Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 28.

³⁰⁵ Kracauer, *Kitle Süsü*, s. 52.

³⁰⁶ Linfield, s. 30.

³⁰⁷ Kracauer, *Kitle Süsü*, s. 34-35.

1960'lara gelindiğinde ise Kracauer gerçekçi modu tercih edecek ve fotoğrafa karşı daha olumlu bir yaklaşım benimseyecektir. Erken dönem yazılarının bir araya getirildiği *Kitle Süsü*'nde "Fotoğraf bir konunun/nesnenin saydam yönlerini muhafaza etmez..."³⁰⁸ diyerek fotoğrafın şeffaf bir araç olmadığını vurgulayan Kracauer, gerçekçi bir estetik inşa etmeye çalıştığı geç dönem yazılarında ise "Hammaddesini neredeyse el değmemiş bir halde bırakan tek sanat, fotoğrafın yanı sıra, filmidir."³⁰⁹ diyecektir. Gerçekçi film kuramcısı Kracauer'e göre, fotoğraf ve film, fiziksel gerçekliğin derinliklerine nüfuz etme görevini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır.³¹⁰ Ona göre, fotoğraf ve filmin doğayla ilişkisi geleneksel sanatların ilişkisinden farklıdır. Resim, edebiyat ve tiyatro gibi geleneksel sanatlar gerçekte doğayı göstermezler, onu daha çok bir hammadde olarak kullanırlar. Ortaya çıkan sanat yapıtında bu hammaddeden geriye hiçbir şey kalmaz. Sanatçı, bu hammaddeye yeni bir biçim verdiği için gerçek yaşam malzemesi sanatçının niyetleri içinde yitip gitmektedir. Bu nedenle, geleneksel sanatlar gerçeği kaydetmekten çok yoğururlar. Buna karşın, kendi hammaddesini yani doğayı ortaya koyan yegâne temsil türleri fotoğraf ve filmidir.³¹¹

Kracauer'e göre, fotoğrafın erken döneminde insanlar bu yeni mecranın fiziksel gerçekliği kaydetme ve açığa çıkarma gibi kendine has özelliklerinin farkındaydılar. Bu dönemde fotoğrafın doğayı kusursuz bir şekilde yeniden ürettiği konusunda bir oйдаşma vardı.³¹² İnsanlar dagerotipin temsil gücü karşısında hayrete düşmüştü. Pont Marie'yi temsil eden bir dagerotip, toprağın girintilerini, iskeledeki malları, nehrin kenarındaki su altında kalan küçük taşları ve suyun farklı şeffaflık derecelerini inanılmaz bir doğrulukla göstermişti.³¹³ Ancak gerçekçilerin görüşleri hem sanatçıların hem de bazı fotoğrafçıların muhalefetiyle karşılaştı. Çünkü doğanın eksiksiz bir temsili sanat olamazdı. Sanat bundan çok daha fazlasıydı; sanatçı hammaddeye şekil verirken yaratıcılığını işe koşması gerekiyordu. Bu nedenle Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy, Julia Margaret Cameron ve Henry Peach Robinson gibi sanatçı-fotoğrafçılar "doğrudan"

³⁰⁸ Kracauer, *Kitle Süsü*, s. 30.

³⁰⁹ Siegfried Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, (1964), (Çev.: Özge Çelik), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 67.

³¹⁰ Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, s. 516.

³¹¹ Siegfried Kracauer, "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu", (Çev.: Nijat Özön), *Türk Dili*, XVII (196), (Ocak 1968), s. 387, 389.

³¹² Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, s. 74.

³¹³ Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, s. 17-18.

yaklaşımı reddederek deneysel çalışmalar ortaya koymuşlardı. Kracauer'e göre, biçimci eğilime sahip bu sanatçı-fotoğrafçılar sanatsal bir etki yaratmak ya da sanatçı olabilmek uğruna bu mecranın kendine has özelliklerini ihmal etmeye yönelmişlerdir:

"Ham haldeki doğaya karşı yükümlülüklerinden muzdarip gibi, sanatçı olmak için verili hammaddeyi yeniden üretmekten ziyade ifade etmeye yönelik bir yaratı haline getirmek zorundaymış gibidirler. Bu nedenle çeşitli hile ve teknikleri birleştirip -negatifler, fotogramlar, çoklu pozlama, solarizasyon, retikülasyon vb.- ... tasarlanmış fotoğraflar üretirler."³¹⁴

Kracauer, bu sözleriyle gerçekçi bir kuramcı olarak fotoğrafın kendi hammaddesini ortaya koyması gerektiğini, diğer bir deyişle fizik gerçeği açığa çıkarması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü modern insan gerçekliğe sadece parmak uçlarıyla dokunmaktadır. Fotoğraf yolun sonuna geldiğinde ise bu görevi film devralmaktadır. Çünkü "hayatın akışı" sadece filme özgüdür; fotoğraf makinesi hayatı hareket halindeyken yakalayamaz. Kracauer'e göre, geleneksel sanatlar kitleyi sunma konusunda başarısızdır. Fotoğraf ise, yeterli teknik donanımına sahip olduğu için geleneksel sanatların yetersizliği karşısında başarıya ulaşmıştır. Fakat yine de kitleleri hareketli olarak kaydetme işlevini sadece sinema yerine getirmektedir.³¹⁵

Kracauer, sinemayı fiziksel gerçekliğin kurtarılmasını sağlayacak özelliklerle donatılmış bir mecra olarak tanımlamaktadır. Fotoğrafın uzantısı olan film, tıpkı fotoğraf gibi etrafımızı saran maddi gerçeklikle bariz bir yakınlığa sahiptir. "Film ancak fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne serdiğinde gerçekleştirir kendini." Yakın ve ağır çekim göremediğimiz şeyleri görünür kılmakta, maddi dünyayı keşfetmemize etkili bir biçimde yardım etmektedir. Küçük ve büyük nesneleri, gelip geçici anları ve zihnin kör noktalarını gözler önüne sermektedir. Bir elin hareketi ya da yüzdeki bir ifade yakın çekimlerle aktarılabilecek küçük nesnelerdir. Sinema aynı zamanda kitleler gibi büyük nesneleri de görünür kılmaktadır. Geçip giden bir bulutun gölgesi ya da rüzgârda sallanan bir yaprak gibi gelip geçici anları da yakalamaktadır sinema. Yani "başka bir boyutun gerçekliği"ni ifşa etmektedir. Zihnin kör noktaları ise bazı alışkanlık ve ön

³¹⁴ Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, s. 77-83.

³¹⁵ Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, s. 137, 150, 511, 516.

yargılarımızdır. Sinemanın ifşa ettiği bir başka grup da savaşlar, felaketler, şiddet, terör ve ölüm gibi bilinci afallatan fenomenlerdir.³¹⁶

Kracauer her ne kadar fotoğraf ve filmin görünen dünyayla benzer bir ilişki içerisinde olduklarını belirtse de fizik gerçeğin aktarılmasında filmi fotoğrafa göre daha donanımlı bulmakta ve filme daha yüksek bir önem atfetmektedir. Devinimin perdeye aktarılabilmesi, yavaş ve hızlı çekim filme has özelliklerdir. Kitleler gibi büyük nesnelerin hareketli olarak aktarılması işlevini sadece film yerine getirmektedir. Fakat Kracauer'in gözden kaçırdığı nokta, hangi mecranın bellekler üzerinde daha etkili olduğu ve insanları eyleme geçirebildiğidir. Yanıt muhtemelen fotoğraflar olacaktır. Çünkü hareketli görüntülerde *punctum*'un olmadığını söylemek mümkündür. Özellikle savaşlar, felaketler, şiddet, terör ve ölüm gibi "bilinci afallatan fenomenler" söz konusu olduğunda fotoğrafın ifşa, bilgilendirme, kamuoyu oluşturma ve harekete geçirme gücü filme göre daha yüksektir. Vietnam Savaşı örneğinin de gösterdiği gibi fotoğraflar hareketli görüntülere göre insanları eyleme geçirme konusunda daha başarılı olmuşlardır. Vietnam Savaşı televizyonlar tarafından da yayınlanmış olmasına ve hatta sayısız filme konu olmuş olmasına rağmen belleklerimize kazınan Philip Jones Griffiths, Don McCullin, Larry Burrows, Nick Ut ve Eddie Adams gibi fotoğrafçıların imgeleridir. Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği Cumhuriyetçi bir askerin vurulma anını gösteren fotoğrafı, her ne kadar gerçekliği bugün hâlâ tartışılıyor olsa da, savaşa dair en etkili imgelerden biridir. Durağan görüntüler herhangi bir şiddet anını tam da gerçekleştiği anda kaydederken aynı zamanda alımlayana da uzunca bir düşünme fırsatı tanımaktadır. Oysa hareketli bir görüntü yerini hemen bir başkasına bırakmakta, önceki görüntü silinip gitmektedir. Benjamin'in de vurguladığı gibi, "... belli bir sahneye ilişkin çekim görüldükten hemen sonra, yerini bir başkasına bırakmıştır. Eski sahne saptanamaz... Gerçekten de bu görüntüleri izleyenlerdeki çağrışımlar akışı, görüntülerdeki değişmeyle hemen kesintiye uğrar."³¹⁷

1920 ve 1930'ların fotoğraf eleştirisinde karşımıza çıkan bir diğer önemli isim de Benjamin'in yakın arkadaşı olan Bertolt Brecht'tir. Görüşleriyle geleneksel belgesel fotoğrafın aktarabileceği bilginin sınırlarına yönelik epistemolojik tartışmaları başlatarak postmodernist eleştirileri etkileyen ve postmodern belgesel fotoğrafçılara yön

³¹⁶ Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, s. 65, 131-149, 518.

³¹⁷ Benjamin, *Pasajlar*, s. 74-75.

veren Brecht, fotoğrafın gerçeği açığa çıkarma gücü konusunda kuşkuludur. Fotoğrafın yetersiz olduğunu düşünen Brecht'e göre, gerçekliğin basit bir mekanik yeniden üretimi gerçeklik hakkında çok az şey söylemektedir. Örneğin, Krupp ya da A.E.G. fabrikalarına ait bir fotoğraf, bu kurumlar hakkında neredeyse hiçbir gerçeği açığa çıkaramamaktadır.³¹⁸

Bu görüşlerden çıkarılabilecek sonuç, Brecht'in "doğrudan" fotoğrafın yüzey görünümünün ötesindeki anlamları açığa çıkarma gücü konusunda kuşkuludur. Brecht'i fotoğrafın yetersizliğine dair bu argümana götüren neden, aynı zamanda bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olan belgeselin zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı bir pratik olmasıdır. *Şimdi* ve *buradadan* oluşan zaman ve mekân algısı belgesel fotoğrafın açığa çıkarabileceği gerçeğin sınırlarını belirlemektedir.

Aynı zamanda Brecht, belgesel fotoğrafın bir türevi olan fotojurnalizmin politik işlevine dair endişelerini dile getirir. O, bu pratiğin burjuvazinin bir silahı olduğunu, dünyanın hali ve insanlık sorunlarıyla ilgili herhangi bir şey söylemediğini iddia etmektedir:

"Fotojurnalizmin muazzam gelişimi bu dünyanın koşulları hakkındaki hakikatin açığa çıkması konusunda pratik olarak hiçbir katkıda bulunmamıştır. Tam tersine, fotoğraf, burjuvazinin elinde hakikate karşı korkunç bir silah haline dönüşmüştür. Basın tarafından günlük olarak kusulan ve gerçeğin karakterine sahipmiş gibi görünen büyük miktardaki görüntü materyali, aslında sadece gerçekleri gizlemeye hizmet eder. Kamera tıpkı daktilo gibi yalan söyleme kapasitesine sahiptir..."³¹⁹

Riis ve Hine'in İlerleme Dönemi'nde, FSA fotoğrafçılarının ise Yeni Düzen'de gerçekleştirdikleri çalışmalar Brecht'in fotojurnalizmin burjuvazinin bir silahı olduğu yönündeki argümanını haklı çıkarmaktadır. Fakat Brecht'e fotojurnalizmin politik işlevine dair bu argümanını ortaya atarken aceleci davrandığı yönünde bir eleştiri getirilebilir. Meiselas'ın Orta Amerika'daki çatışmalarda ABD'nin perde arkasındaki rolünü tam olarak açığa çıkaramaması Brecht'in fotoğrafın yetersizliğine dair argümanını haklı çıkarmakla birlikte, Meiselas'ın çalışmalarının burjuvazinin bir silahına dönüştüğüne dair bir emare de yoktur. ABD'nin bölgedeki rolünü açığa çıkaramasa da onun ürettiği görüntüler diktatörlüklerin yıkılışının bir sembolü haline

³¹⁸ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 35.

³¹⁹ David Evans, "A Spectre is Leaving Europe: Appropriation in a Post-communist Photo-book", Adam Broomberg ve Oliver Chanarin (Ed.), *War Primer 2*, Mack, London 2011, s. 179.

gelmiş ve direnişin sürdürülmesine esin kaynağı olmuştur. Benzer şekilde, Griffiths ve McCullin'in Vietnam'dan aforoz edilişi güç/iktidar söylemlerinin aleyhine çalışmaları nedeniyledir.

Batı Marksizmi dendiğinde öne çıkan isimlerden bir diğeri Frankfurt Okulu üyeleridir ve Okul'un toplum ve kültür analizleri "eleştirel teori" olarak adlandırılmaktadır. Frankfurt Okulu üyeleri geliştirmiş oldukları "kültür endüstrisi" kavramıyla belgesel fotoğrafa yönelik eleştirileri etkilemişlerdir. Kültür endüstrisi kavramı ilk kez Okul'un üyelerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'ın 1947 yılında yayınladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitapta kullanılmıştır. Kitabın *Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma* başlıklı bölümünün belgesel fotoğraf açısından önemi, Sontag ve postmodernistlerin -Rosler, Sekula, Burgin- belgesel fotoğrafa yönelik eleştirilerini şekillendiren temel metinlerden biri olmasıdır.

Kracauer'ın kitle süsü kavramının bir devamı olarak da görülebilecek olan kültür endüstrisi, Adorno ve Horkheimer tarafından tahakkümün kültürel boyutunu anlamak ve açıklamak üzere geliştirilmiştir. Kültür ürünlerinin tahakkümün sürdürülmesindeki rolünü sorunsallaştıran metin, radyodan sinemaya kadar tüm kültür endüstrisi ürünlerinin eğlence dolayımıyla yanlış bilinç aşılayarak tek boyutlu bireyler yarattığına dikkati çekmektedir. Böylece, tahakküm bir bakıma daha sinsi ve incelikli yöntemler işe koşularak sürdürülmektedir. Kitabın müsveddelerinde önce "kitle kültürü" ifadesini kullanan Adorno ve Horkheimer, daha sonra bu kavram yerine "kültür endüstrisi"ni tercih etmişlerdir. Adorno'ya göre, bunun en önemli nedeni bu kültürün kitlelerin içinden kendiliğinden çıkmadığını, tam tersine kitleler için bilinçli olarak yaratıldığını ifade etmek istemeleridir.³²⁰

Adorno'ya göre, "Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir."³²¹ Yani kapitalist sistem kültür ürünleri dolayımıyla bilinci ele geçirerek tek boyutlu bireyler yaratmaktadır. Adorno ve Horkheimer, kitabın *Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma* başlıklı bölümünde fotoğrafa doğrudan değinmeseler de belgesel fotoğraf pratiğinin en önemli taşıyıcısı durumunda olan *Life* ve *Time* gibi resimli dergileri sinema ve radyo ile birlikte kültür endüstrisinin

³²⁰ Theodor W. Adorno, "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış", (Çev.: Mustafa Tüzel), Ali Artun (Der.), *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 109.

³²¹ Adorno, "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış", s. 110.

bir dalı olarak görmektedirler. Film, radyo ve dergilerin bir sistem meydana getirdiklerini, her bir mecranın söz birliği içinde olduğunu belirten Adorno ve Horkheimer, günümüzde kültürün her şeye benzerlik bulaştırdığını vurgulamaktadırlar. Onlara göre, bilinci tüm katmanlarıyla ele geçiren kültür endüstrisi ürünleri düşünmenin, tasavvur gücünün ve kendiliğindenliğin düşmanıdır. Bu ürünlerin vaat ettiği eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın bir uzantısı olmakta ve teslimiyeti daha da arttırmaktadır.³²²

Adorno, 1963 yılında kaleme aldığı *Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış* başlıklı yazısında 1947'de yazdıkları "Kültür Endüstrisi" metninin arkasında durarak bir yeniden değerlendirme yapar: "Kitleler, haksız yere, yukarıdan kitleler olarak aşağılanıyorlarsa, onların kitlelere dönüşüp aşağılanmalarında ve insanların, çağın üretici güçlerinin izin verdiği olgunlaşmaya erip özgürleşmelerinin engellenmesinde, kültür endüstrisinin sorumluluğu hiç de azımsanamaz." Resimli romanlar, seri imalat filmleri, televizyon dizileri, çok satan plaklar, gazetelerdeki psikolojik danışmanlık ve yıldız falı sütunları dolayısıyla yaratılan kültür endüstrisi ideolojisi, bilinçli bireyler yerine uyumlu ve eblehleştirilmiş bireyler yaratır ve insanlara hayali bir mutluluk telkin ederek onları aldatır.³²³

Görüldüğü üzere Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi ürünlerinin statükoyu üreten ve yeniden üreten gerici niteliklerine vurgu yaparlar. Fakat kültür endüstrisinin manipülasyonuna tamamen açık, pasif ve edilgin bir tüketici/alımlayıcı topluluğu varsaymakta, onların kendilerine sunulan kültür ürünlerini eleştirme ya da reddetme potansiyellerini göz ardı etmektedirler. Adorno ve Horkheimer'ın savlarına karşı en önemli eleştiriler İngiliz Kültürel Çalışmalar Ekolü'nden gelmiştir. Kültürel Çalışmalar kuramcıları -Williams, Fiske ve Hall- Frankfurt Okulu üyelerinin kültürel kötümserliğini reddederek haklı olarak pasif ve edilgin bir tüketici/alımlayıcı anlayışı geliştirdiklerini öne sürerler. Kültürel Çalışmalar kuramcıları, kültür ürünlerinin aynı zamanda hegemonyaya karşı bir direniş ve muhalefet geliştirebileceğini, kültür ürünlerinin bu boyutunun Frankfurt Okulu üyelerince göz ardı edildiğini vurgularlar

³²² Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (1969), (Çev.: Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, s. 162, 170, 183-184, 190, 193, 210.

³²³ Adorno, "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış", s. 115-119.

ve alternatif okumalar da yapabilen daha aktif bir tüketici/alımlayıcı anlayışı geliştirirler.

Adorno ve Horkheimer'in geliştirdiği teoriye bir diğer önemli eleştiri Frankfurt Okulu'nun üçüncü kuşak figürlerinden Douglas Kellner tarafından yani içeriden getirilir. 1984 tarihli *Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrileri: Bir Yeniden Değerlendirme* başlıklı yazısında Kellner, klasik eleştirel teorinin radyo, popüler müzik, televizyon ve filmlerin gerici ideolojik etkilerine saldırdığını, bu anlamda ideolojinin zararlı taraflarını açığa vurma amacıyla kültürel analizi göz ardı eden kaba Marksist ideoloji eleştirisine oldukça benzediğini belirtmektedir. Kellner'e göre sorunun bir kısmı, Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi ürünlerini tamamen değersiz görmeleri idi. Ayrıca medyanın mutlak olarak manipülatif olduğu yönündeki tez, tüketicilerin sürekli olarak kitle aldatmacasının tutsağı olduğunu, mevcut toplumsal formasyon ve onun bir parçası olan kültür endüstrileri tarafından tamamen kontrol edildiğini varsaymaktadır. Tüketicilere yönelik böylesi bir yaklaşıma şüpheyile yaklaşan Kellner, bu yaklaşımın farklı okuma ve anlamlandırmalarda bulunacak görece özerk bir bilincin varlığını göz ardı ettiğini, bunun da umutsuzluk ve teslimiyet siyasetine yol açtığını ve ileri kapitalizme karşı yürütülen mücadeleleri açıklayamadığını belirtir.³²⁴

Fotoğrafın ne olduğu, özü ve gerçeklikle ilişkisi hakkında görüşlerine yer verilmesi gereken önemli bir isim de gerçekçi film kuramcısı André Bazin'dir. Bazin, *Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi*'nde kendi gerçekçi yaklaşımını ortaya koymadan önce plastik sanatların kökenine dair bir arkeolojik kazıyla işe başlamaktadır. "Eğer plastik sanatlar tarihine bakarsanız çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığını görürsünüz." demektedir Bazin. Ona göre, plastik sanatlar tarihi gerçekliğin ya da benzerliğin öyküsüdür. Resim ve heykel sanatının ortaya çıkışı varlığın devam ettirilmesi gibi bir psikolojik istekten kaynaklanmıştır.³²⁵ İlk Mısır heykeli taşlaşmış insan mumyasıydı ve görevi varlığı görünüş yardımıyla kurtarmaktı. XVII. yüzyıla gelindiğinde ise sanat ve uygarlık daha da geliştiği için XIV. Louis kendini mumyalatmak yerine Lebrun'a portresini yaptırmıştır. Leonardo da Vinci'nin karanlık kutusu (camera obscura), ressamın üç boyutlu uzay yanılsaması vermesini

³²⁴ Douglas Kellner, "Critical Theory and the Culture Industries: A Reassessment", *Telos*, 1984 (62), (Winter 1984-85), s. 197, 204.

³²⁵ André Bazin, *Sinema Nedir?*, (t.y.), (Çev.: İbrahim Şener), Doruk Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 15.

sağlıyordu. Gerçeğe en yakın görüntü elde etme ihtiyacı yani "benzerlik kompleksi" plastik sanatların dengesini iyiden iyiye bozmuştu. Fakat Niepce ve Lumiere kurtarıcı olmuşlardı. Plastik sanatları etkisi altına alan benzerlik tutkusu fotoğrafın icadıyla birlikte sona ermişti. Çünkü fotoğraf ve sinema bu tutkuyu herhangi bir yağlı boya tablonun sağlayamayacağı ölçüde gideriyordu. Öznellik, ne kadar becerikli olursa olsun ressamın kaçınamayacağı bir durumdu. İnsan eli arada olduğu için görüntünün gerçekliği konusunda hep bir kuşku söz konusuydu.³²⁶ Oysa fotoğrafın icadıyla birlikte insan eli aradan çıkmış, yanılsama ihtiyacımız tamamen giderilmişti:

"İlk olarak ki temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey girmemektedir. İlk defa, dış dünyanın bir görüntüsü, insan yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekirciliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçılığın kişiliği işe ancak olayın seçimi, yöneltimi, eğitbilimiyle karışmaktadır; bu kişilik son yapıtta ne kadar göze çarpar olursa olsun, ressamın kişiliğiyle aynı nitelikte değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılıkta insanın yokluğundan zevk alırız."³²⁷

Bazin, bu sözleriyle fotoğrafın nesnel bir mecra olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca fotoğrafın sahip olduğu nesnellik nedeniyle, temsil edilen nesnenin mevcudiyetine inanmaya mecbur olduğumuzu belirtir. Fotoğrafçılığı nesnenin parmak izini almaya benzeten Bazin'e göre, fotoğrafik görüntü aynı zamanda nesnenin kendisidir; çünkü fotoğrafik görüntünün oluşumu nesnenin varlığından kaynaklanır. Hatta fotoğrafik görüntü teknik değişkenlerden dolayı ne kadar indirgenmiş olursa olsun yine de nesnenin kendisidir: "Görüntü bulanık, biçim bozumuna uğramış, renklendirilmiş, belge değerinden yoksun olabilir, meydana geliş modelin varlıkbiliminden ileri gelir, modelin kendisidir."³²⁸

Bazin, bu sözleriyle fotoğrafın belirtisel gösterge niteliğine göndermede bulunmaktadır. Fotoğrafın nesnenin kendisi oluşu, temsil edilen nesnenin mevcudiyetine inanmaya mecbur olmamız fotoğrafın belirtisel gösterge olmasından kaynaklanmaktadır. Bu görüşlerini geçtiğimiz yüzyılın ortalarında dile getiren Bazin, fotoğrafın erken dönem söylemine paralel bir söyleme sahiptir. Aslında gerek erken dönem tartışmaların, gerekse Kracauer ve Bazin'deki gerçekçiliğin nedenlerini

³²⁶ André Bazin, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", Caner Aydemir (Der.), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (Çev.: Nijat Özön), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013, s. 35-37.

³²⁷ Bazin, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", s. 37-38.

³²⁸ Bazin, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", s. 38, 41.

fotoğrafın belirtisel gösterge olarak görülmesinde aramak gerekir. Koray Değirmenci'nin de belirttiği gibi, fotoğrafik gerçekçilik, fotoğrafın bir nesne ya da varlığın maddi bir izi olmasından, yani belirtisel gösterge olarak kabul edilmesinden temellenmektedir. Fotoğraf, bir nesne ya da varlığın izini taşıdığı için bir yapıntı değil, doğal bir olgu olarak kabul edilmiştir.³²⁹

Göstergebilimin öncülerinden biri olan Charles Sanders Pierce'a göre üç çeşit gösterge vardır: İkon, belirti ve simge. İkon yani görüntüsel gösterge, temsil ettiği şeylerin fikirlerini onları basitçe taklit ederek iletmeye yaramaktadır. Görüntüsel göstergenin temsil ettiği nesne ile dinamik bir bağı yoktur, onlarla gerçekten ilişki kurmaz.³³⁰ Görüntüsel ilişkide, gösterge nesnesine bazı yönlerden benzemekte, onun gibi görünmekte ya da onun gibi ses çıkarmaktadır. Bir harita ya da kadın ve erkek tuvaletlerini simgeleyen görseller görüntüsel göstergeye örnek verilebilir.³³¹ Belirtisel gösterge ise nesnesiyle fiziksel olarak ilişki kurar ve birlikte organik bir çift oluştururlar.³³² Belirtisel ilişkide, gösterge ile nesnesi arasında doğrudan varoluşsal bir bağlantı vardır. Örneğin, duman ateşin belirtisel göstergesidir.³³³ Simge ise belirli bir şeyi göstermez; belirli bir tür şeyi simgeler.³³⁴ Simgede, yani nedensiz ilişkide gösterge ile nesnesi arasında ne bağlantı ne de benzerlik vardır. İnsanlar arasında var olan uzlaşımlar ve anlaşmalar gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi belirlemektedir. Anlamı oluşturan kültürümüzdeki uzlaşımlar ve kurallardır. Rakamlar ve sözcükler birer simgedirler.³³⁵ Pierce, 1894 yılına ait yazısında fotoğrafı belirtisel gösterge olarak kabul etmiştir:

"Fotoğraflar, özellikle enstantane fotoğraflar oldukça yol göstericidir, çünkü bazı yönlerden tamı tamına temsil ettikleri nesneler gibi olduklarını biliyoruz. Fakat, bu benzerlik fotoğrafların doğaya noktası noktasına tekabül etmeye fiziksel olarak

³²⁹ Değirmenci, s. 95-98.

³³⁰ Charles Sanders Pierce, "What is a Sign?", Pierce Edition Project (Ed.), *The Essential Pierce: Selected Philosophical Writings Volume 2*, Indiana University Press, Bloomington 1998, s. 5, 9.

³³¹ John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (2011), (Çev.: Süleyman İrvan), Pharmakon Yayınevi, Ankara 2015, s. 131-132.

³³² Pierce, s. 9.

³³³ Fiske, s. 133.

³³⁴ Pierce, s. 9.

³³⁵ Fiske, s. 131, 133.

zorlandığı koşullarda üretilmesinen dolayıdır. Bu bakımdan, o halde fiziksel bağıntıdan dolayı ikinci sınıf göstergelere mensupturlar."³³⁶

Pierce, bu sözleriyle bir anlamda fotoğrafik gerçekçiliği onaylamaktadır. Bir fotoğrafik görüntü tekil bir nesne ya da varlığa bağımlıdır. Meydana gelişi üç boyutlu bir nesne ya da varlık sayesinde. Yani, görüntü yoktan üretilemez. Tıpkı dumanın ateşin bir belirtisel göstergesi olması gibi ışığın negatif şerit üzerinde bıraktığı izler de bir nesne ya da varlığın belirtisel göstergesi ve dolayısıyla kanıtıdır. Nesnenin ardında bıraktığı söz konusu izler bir tanıklığın, belli bir zamanda ve belli bir mekânda bulunmuş olmanın da kanıtı olmaktadır.

Görüldüğü üzere ilk göstergebilim kuramları fotoğrafı gerçeğin bir aynası olarak görme eğilimindedir. Daha sonra bütün göstergelerin gelenekselliğini göstermeye çalışan, fotoğrafın gerçekliğin "kodlanmış" bir versiyonunu sunduğunu ileri süren, diğer bir deyişle fotoğrafı bir simge olarak gören göstergebilimsel yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.³³⁷ Göstergebilimdeki gelişmelerin belgesel fotoğraf açısından önemi ise gerçeklik, doğruluk ve nesnellik gibi nosyonların belki de ilk kez ciddi biçimde sorgulanmaya başlanmasıdır. David Bate, XX. yüzyılın son çeyreğine kadar hâkim fotoğraf kuramı olan gerçekçiliği, fotoğrafik gösterge ile temsil ettiği nesne ya da varlık arasında özdeşlik ya da benzerlik olduğunu savunan estetik kuram olarak izah etmektedir. Gerçekçilik gönderge ile onun temsiline (fotoğraf) aynı şey olduğu fikrine odaklanırken, aksine göstergebilim bu ikisi arasındaki farka işaret etmekte ve özdeşlik nosyonunu sorgulamaktadır. Gerçekçinin "gerçeklik" olarak gördüğü şey, göstergebilimcinin bakış açısına göre fotoğrafik söylem ve kodlar aracılığıyla inşa edilmiştir.³³⁸

Fotoğrafı bir simge olarak gören göstergebilimcilerden biri olan Umberto Eco, 1970 yılına ait bir makalesinde fotoğrafik gerçekçiliği onaylayan ilk göstergebilim kuramlarının aksine fotoğrafların tıpkı sözcükler gibi keyfi (nedensiz) ve uzlaşımsal, yani bir simge olduklarını belirtmiş ve fotoğrafik göstergeyi gerçekliğin benzeri olarak gören fotoğraf kuramının geçerliliğini yitirdiğini savunmuştur:

³³⁶ Pierce, s. 5-6.

³³⁷ Philippe Dubois'ten aktaran Göran Sonesson, "Post-photography and Beyond: From Mechanical Reproduction to Digital Production" [Elektronik Sürüm], *Visio*, 4 (1), 1999, 11-36.

³³⁸ Bate, s. 60-61, 69.

"Bugün, fotoğraf ya da resimdeki herhangi bir temsilin görüngüsel denetimi, görüntünün temsil ettiği şeyin hiçbir özelliğine sahip olmadığını gösterir. Böylece, sözel işaretin keyfiliğine karşın bize tartışılmaz görünen görüntüsel göstergenin nedenselliği, bizi görüntüsel göstergenin de tamamen rastgele seçilmiş, geleneksel ve nedensiz olduğu şüphesiyle baş başa bırakarak ortadan kalkar... Fotoğrafı gerçekliğin benzeri olarak sunan fotoğraf kuramı -her ne kadar savunucuları hâlâ varsa da- hükmünü kaybetti... Gerçek olaylar ile gündelik bir bağlantı içinde olsa bile, duysal olayların fotoğrafik emülsiyon üzerine, tamamıyla keyfi grafik görüntüler şeklinde uyarlandığını biliyoruz."³³⁹

Üç boyutlu dünyayla onun iki boyuta indirgenmiş temsiline bir ve aynı olamayacağı ve fotoğrafın tamamen keyfiliğe dayalı, uyuşumsuz bir temsil biçimi olduğu görüşü Pierre Bourdieu tarafından da dile getirilir. Fotoğrafın doğruluk ve nesnellik modeli olarak ele alınmasını eleştiren Bourdieu'ya göre, fotoğraf aslında vizörün ardındaki gözün keyfi bir seçiminin sonucudur. Fotoğrafta gördüğümüz nesnenin tüm özellikleri değil, o nesnenin tek bir görüş açısından bir an için beliren özellikleridir. Nesnenin sahip olduğu özellikler teknik değişkenlerden dolayı dönüşüme uğramakta, sözgelimi renkler siyah ve beyaza çevrilmekte ve nesneler her zaman iki boyutlu bir düzleme yansıtılmaktadır.³⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty de *Algılanan Dünya* adlı çalışmasında gözle görülür dünya ile geometrik perspektif yasaları gereğince inşa edilmiş imgelerin aynı olmadığını vurgulamaktadır.³⁴¹ Bu görüşe göre, iki gözün algılaması ile kameranın tekgözlü bakış açısı asla bir ve aynı olamaz. "Fotoğraf makinesi insanın değil tek gözlü devlerin görüşüne sahiptir."³⁴² Erwin Panofsky'ye göre, perspektif yasaları dışımızdaki dünyayı iki gözümüzle algıladığımızı yadsımakta ve optik imge ile retina imgesinin birbirinden tamamen farklı olduğunu göz ardı etmektedir.³⁴³

XIX. yüzyıl estetiğinin aksine tüm bu tarihçi, sosyolog ve göstergebilimcilerin vurgulamak istediği fotoğrafın temsil yeteneğinin sorunlu olduğu ve görünen dünyanın temsiline geleneksel sanatlardan daha üstün olmadığıdır. Fransız göstergebilimci

³³⁹ Umberto Eco, "Görüntü Eleştirisi", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafı Düşünmek*, (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013, s. 39-40.

³⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Fotoğrafın Toplumsal Tanımı*, (Çev.: Özgür Yaren), Erişim (07 Mart 2017), https://www.academia.edu/1554994/Fotoğrafın_Toplumsal_Tanımı_La_définition_sociale_de_la_photographie_Pierre_Bourdieu

³⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, (2002), (Çev.: Ömer Aygün), Metis Yayınları, İstanbul 2014, s. 22-23.

³⁴² Pierre Francastel'den aktaran Bourdieu, a.g.m.

³⁴³ Erwin Panofsky, *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, (1927), (Çev.: Yeşim Tükel), Metis Yayınları, İstanbul 2013, s. 13.

Roland Barthes ise fotoğrafı bir yandan "ilkel bir tiyatro", "düz ve tam anlamıyla yavan" olarak tanımlamakta, öte yandan diğer temsil türlerine göre üstün ve farklı bulmaktadır: "Fotoğraf, tam anlamıyla göndergenin fişkırmasıdır."³⁴⁴

1980'de yayınlanan son kitabı *Camera Lucida*'da erken dönem çalışmalarından farklı olarak gerçekçi bir çizgiyi tercih eden Barthes, yukarıda söz edilen sosyolog ve göstergebilimcilerin öne sürdüğü perspektif kodları gibi kanıtları anlamsız bulmaktadır. Çünkü, ona göre fotoğraf kodlanmış değil, analogik yani andırımsaldır; fotoğrafın doğrulama ve kanıtlama gücü temsil gücünü aşmaktadır:

"... dediklerine bakılırsa Fotoğraf dünyanın bir andıranı değildir; temsil ettiği şey yapaydır, çünkü fotoğraf optiği Albert perspektifine (tümüyle tarihsel) tâbidir ve kağıt üzerindeki kayıt üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir resim haline getirir. İleri sürülen bu kanıt anlamsızdır: hiçbir şey Fotoğrafın andırımsal olmasını engelleyemez... Bir fotoğrafın andırımsal mı yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak pek iyi bir çözümleme yolu değildir. Önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması ve tanıklığının nesneye değil zamana dayanmasıdır. Olaybilimsel açıdan bakıldığında Fotoğrafın doğruluğu kanıtlama gücü, temsil gücünün üzerine çıkar."³⁴⁵

Barthes, bu sözleriyle teknik değişkenlerin hacim ve renk üzerinde yarattığı indirgemenin kanıtlama ve doğrulama önünde bir engel oluşturmadığını vurgulamaya çalışmaktadır. *Camera Lucida*'da annesinin çocukluğuna ait *Kış Bahçesi* fotoğrafı üzerinden fotoğrafın ne olduğunu, doğasını ve özünü sorgulayan Barthes, sonuç olarak "Fotoğraf'ta o nesnenin orada bulunmuş olduğunu asla yadsıyamam." diyecektir. Barthes'a göre fotoğrafın *noema*'sının adı "Bu vardı." olmalıdır. Fotoğraf bir nesne ya da varlığın gerçekten de var olduğuna tanıklık etmekte ve temsil ettiği nesneyi onaylamaktadır. Fakat, Barthes'a göre bir varlığın var oluşu hakkında asla yalan söylemeyen fotoğraf onun anlamı hakkında pekâlâ yalan söyleyebilmektedir.³⁴⁶ Yani fotoğrafın bir belirtisel gösterge olması temsil ettiği nesne ya da varlığın anlamı hakkında yalan söylemeyeceği anlamına gelmemektedir. Fotoğrafın belirtisel karakteri, nesnel ve tarafsız bir araç olduğunun ve her zaman gerçeği yansıttığının bir garantisi değildir.

³⁴⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, (1980), (Çev.: Reha Akçakaya), Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul 2000, s. 99.

³⁴⁵ Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, s. 106-107.

³⁴⁶ Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, s. 92-106.

Barthes, geç dönem çalışması *Camera Lucida*'da farkında olarak ya da olmayarak belgesel fotoğrafın da dahil olduğu "doğrudan" fotoğrafı onaylamakta ve tıpkı gerçekçi film teorisyeni Bazin gibi fotoğrafın belirtisel gösterge niteliğini vurgulamaktadır. Jonathan Culler, geç dönem Barthes'ı "oldukça gerilemeci" bulmuş ve onun göstergebilim öncesi kavramları yeniden onayladığını belirtmiştir.³⁴⁷

Barthes'ın erken dönem çalışmaları ise postmodern fotoğraf pratiği üzerinde belirleyici bir rol oynamış ve aynı zamanda erken dönem postmodern belgesel çalışmaları da derinden etkilemiştir. 1957'de çeşitli metinlerin yan anlam düzeylerinin sorgulandığı *Çağdaş Söylenler*, 1961'de *Fotoğraf İletisi*, 1964'te *Görüntünün Retoriği* ve 1968'de *Yazarın Ölümü* adlı makaleler yeni bir fotoğraf pratiğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

1960'lı yıllarda bir disiplin olarak ağırlığını hissettirmeye başlayan göstergebilim asıl gelişimini kuşkusuz Barthes'a borçludur. Haftalık dergilerde yer alan fotoğraflardan reklam afişlerine, sinema filmlerinden fotoğraf sergilerine kadar pek çok metnin yan anlamlarını sorguladığı *Çağdaş Söylenler*, fotoğrafın ideolojisine dair çözümlemeleri içermektedir. 1954 ve 1956 yılları arasında yazılmış çeşitli yazıların bir araya getirildiği bu çalışmada Barthes, fotoğrafı yan anlamlı yani kodlanmış bir mesaj olarak görmektedir. Barthes kitabın *Çarpan Fotoğraflar* başlıklı bölümünde Orsay galerisinde sergilenen şok fotoğraflarının pek azının çarpıcı olmayı başardığını belirtmektedir. Çünkü fotoğrafçı olaya bilerek dehşetin dilini eklemiş, etkili olamayan bu fotoğrafları aşırı derecede kurgulamıştır. Barthes, *İnsanların Büyük Ailesi* başlıklı bölümde ise insan davranışının evrenselliğini göstermeyi ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı moral bozukluğunu ortadan kaldırmayı amaçlayan *The Family of Man (İnsanlık Ailesi)* sergisinde yer alan belgesel fotoğrafları eleştirmektedir. Dünyayı dolaşan serginin Paris ayağında serginin adının Fransızlar tarafından *İnsanların Büyük Ailesi* olarak tercüme edilmesini Barthes şu şekilde yorumlar: "Böylelikle, yalnızca davranışların aynılığını, bir türün birliğini göz önüne alan, hayvanbilimsel türden bir deyim gibi görülebilecek olan ad burada geniş ölçüde törelleştirilip duygusallaştırılmış." Barthes, söz konusu

³⁴⁷ Jonathan Culler, *Barthes*, (1983), (Çev.: Hakan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2008, s. 139.

sergide çalışmanın doğum ve ölüm gibi evrensel olgular arasında gösterilmesini de eleştirmektedir.³⁴⁸

1961'de *Communications* dergisinde yayınlanan *Fotoğraf İletisi* adlı makalede basın fotoğraflarını sorunsallaştıran Barthes, bu fotoğrafların iletisinin "verici bir kaynak, bir aktarım kanalı ve alıcı bir ortam" tarafından kurulduğunu belirtmektedir. Fotoğrafı çeken, seçen, düzenleyen, işlemiden geçiren ve ona bir başlık, kısa bir açıklama ve yorum ekleyen teknisyenler grubu verici kaynağı, gazeteyi okuyan insanlar alıcı ortamı, gazetenin kendisi ise aktarım kanalını oluşturmaktadır. Fotoğrafın çevresinde metin, başlık, açıklama yazısı, sayfa düzeni ve gazetenin adı yer almaktadır. Barthes'a göre gazetenin adı fotoğraf iletisinin okunuşunu tamamen değiştirebilecek bir güce sahiptir; bir fotoğraf muhafazakar bir gazete ile komünist bir gazetede farklı farklı okunacaktır. Ayrıca fotoğrafın yananlam kazanma yollarından biri de metindir. Görüntüye eşlik eden metin, ona bir ya da birçok yananlam katacaktır.³⁴⁹ Kısacası Barthes, fotoğraf iletisinin çeşitli aktörler tarafından kodlanmış olduğunu, bu nedenle de fotoğrafın nesnel bir araç olmadığını vurgulamaya çalışmaktadır.

Fotoğrafçı Robert Doisneau'nun başından geçenler Barthes'ı doğrulayan mükemmel bir örnektir. Doisneau'nun 1958'de bir yaşam tarzı dergisi için Paris'teki bir kafede çektiği, parmaklarının ucuyla kadehine dokunan genç ve güzel bir kadın ile ona doğru bakan ve tanışmak istiyormuş izlenimini veren bir adamı gösteren fotoğrafı (Şekil 3.2.) bir yaşam tarzı dergisi ile Yeşilay dergisinde ya da bir dedikodu gazetesinde farklı okumalara maruz kalacaktır. Fotoğrafçısının izni alınmadan farklı mecralarda yayınlanan bu fotoğraf, her seferinde anlam değişikliğine uğramıştır. Nitekim sansasyonel haber ağırlıklı bir tabloid gazete söz konusu fotoğrafı bağlamından kopararak "Champs-Elysees'de Fuhuş" altıyazısıyla yayınlamış ve anlamı kendince sabitlemiştir. Barthes'ın *Görüntünün Retoriği*'nde vurguladığı gibi, her görüntü sabit olmayan bir gösterilenler dizisi barındırır ve dolayısıyla çok anlamlıdır. Fakat belirsiz gösterilenler terörünü önlemek isteyen her toplum, anlamı sabitleştirmek için farklı yöntemler geliştirir. Dilsel ileti bu yöntemlerden biridir. Her dil de şeylere ilişkin taraf tutmakta, gerçekliği parçalara ayırarak bile olsa yananlamlı bir biçimde göstermektedir.

³⁴⁸ Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, (1957), (Çev.: Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 97-98, 160, 162.

³⁴⁹ Roland Barthes, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, (1992), (Çev.: Ayşenaz Koç ve Ömer Albayrak), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 9, 18.

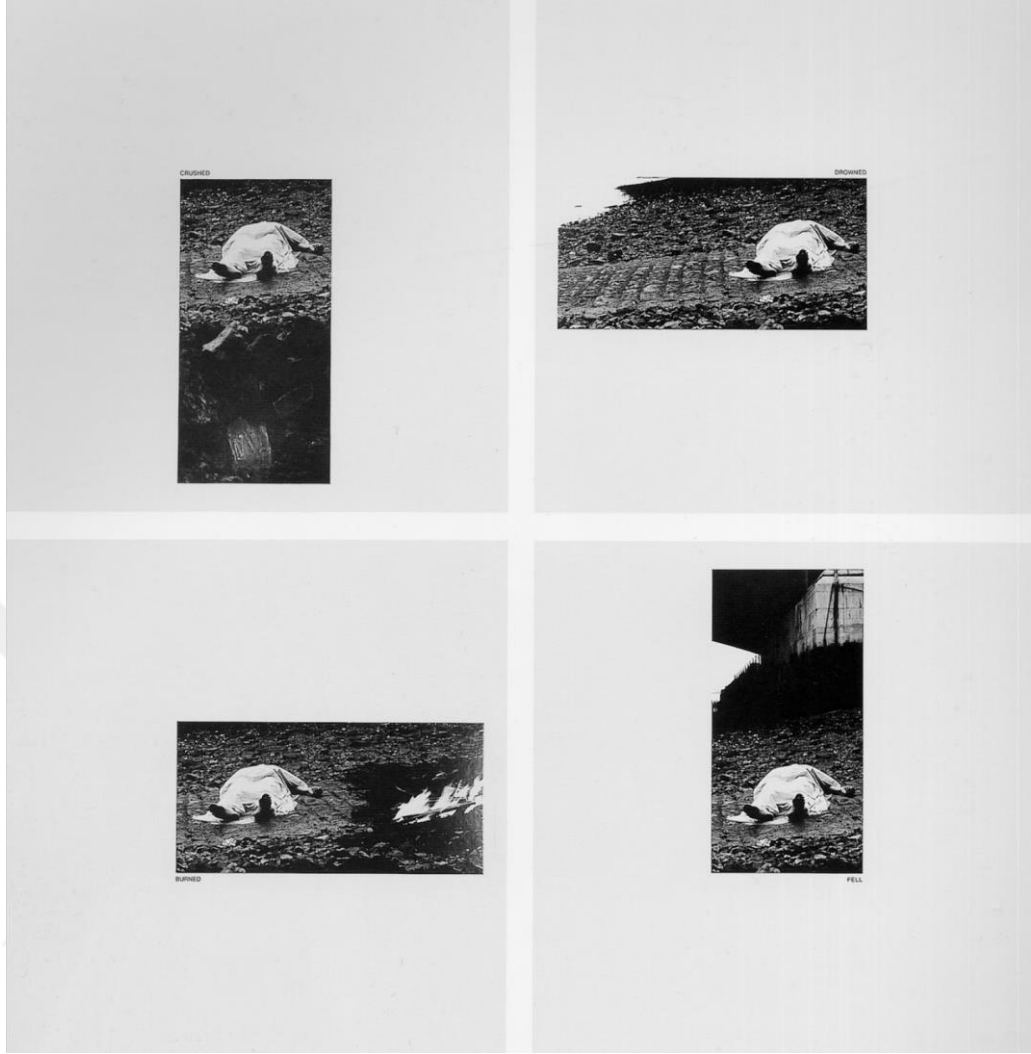
Fotoğrafın okunuşu da yan anlam kodu sayesinde her zaman tarihsel ve kültürel; alımlayıcının "bilgi"sine bağlıdır.³⁵⁰ Yani Barthes'a göre, fotoğraf nesnel ve tarafsız bir araç değildir.



Şekil 3.2. Robert Doisneau, *At the Café*, Paris, 1958.

XX. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafik gerçeklik ve doğruluk nosyonlarını sadece kuramcılar değil, aynı zamanda sanatçılar da sorgulamaya başlamıştır. İngiliz kavramsal sanatçı John Hilliard 1974 yılına ait *Ölüm Nedeni (Cause of Death)* adlı çalışmasında (Şekil 3.3.) belgesel fotoğrafın temel dayanağı olan gerçeklik kavramını sorgulamaktadır. Üzeri beyaz bir örtü ile kaplı cansız bir bedenin görüldüğü çalışmada dört farklı çerçeveleme ve onlara eşlik eden sözcükler (Ezilmiş, Boğulmuş, Yanmış, Düşmüş) yer almaktadır. Bu dört farklı kadrage ve ölüm nedenini anlatan sözcükler fotoğrafın anlamını her seferinde değiştirmektedir. Hilliard bu çalışmasında fotoğrafik görüntünün keyfilğine ve kodlanmış bir mesaj olduğuna vurgu yapmaktadır.

³⁵⁰ Barthes, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, s. 20-21, 29-30.



Şekil 3.3. John Hilliard, *Ölüm Nedeni*, 1974.

1970'lerde öne çıkan ve görüşleriyle belgesel fotoğrafa yönelik postmodernist ve postyapısalcı eleştirileri de etkileyen bir diğer kuramcı ise John Berger'dir. 1972'de kaleme aldığı *Istirabın Fotoğrafları* adlı makalesinde doğrudan belgesel fotoğrafı hedef alan Berger, Don McCullin tarafından 1968 yılında Vietnam Savaşı sırasında çekilmiş fotoğraflar (Şekil 3.4.) üzerinden savaş ve politik şiddet anlarını belgeleyen imgelerin yan anlamlarını etik açıdan sorgulamakta ve "Bu fotoğrafların etkisi nedir?" diye sormaktadır. Berger'in amacı belgesel fotoğrafın taşıdığı "muhtemel çelişkileri" ifşa etmektir. O, bu fotoğrafların üzerimizdeki etkisi konusunda iyimser değildir. Çünkü ona göre savaş fotoğraflarının amacı kaygı uyandırmak ve yaşanan gerçekliği tüm çıplaklığıyla ifşa etmek olarak varsayılsa da bu fotoğraflar aslında bizleri eyleme geçirmek yerine bir tür ahlaki yetersizlik duygusu içine sokarlar:

"Artık okurun kendi ahlaki yetersizliği onun gözünde savaşta işlenen cinayetler kadar sarsıcı olabilir. Ya bu yetersizlik duygusunu, yalnızca çok bildik bir duygu olduğu için omuz silkerek uzaklaştırır ya da bir tür kefaret 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."³⁵¹



Şekil 3.4. Don McCullin, Hue, Vietnam 1968.

Berger, bu cümleleriyle belgesel fotoğrafı etik açıdan çelişkili bulmakta, postmodernist ve postyapısalcı kuşağın belgesel fotoğrafa yönelik sıkça dillendireceği bir eleştiriyi vurgulamaktadır: Bu fotoğraflar gerçek bir politik tavır ve eylem yerine sadece merhamet duygularını harekete geçirirler. Berger'e göre, bu görüntülerin herhangi bir sansüre uğramadan yayınlanabilmelerinin nedeni de budur.³⁵² Fakat Vietnam Savaşı sırasında cepheden gelen sarsıcı görüntüler ile I. ve II. Körfez Savaşları'nda uygulanan sansür Berger'in savlarını desteklemek yerine çürütmektedir. Vietnam'da belgesel fotoğrafçılar tarafından üretilen görüntülerin bu savaşın sona ermesindeki katkısı bugün herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Bu fotoğraflar onları alımlayanların merhamet duygularını körüklemektense savaşı sona erdirecek denli gerçek bir politik tavra ve eyleme yol açmıştır. Bu durumdan ders çıkaran ABD de, I. ve

³⁵¹ John Berger, "İstirabın Fotoğrafları", (Çev.: Semih Sökmen), Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen (Haz.), *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 67.

³⁵² Berger, "İstirabın Fotoğrafları", s. 68.

II. Körfez Savaşları'nda eleştirel belgeselcilere sıkı bir denetim uygulayarak iştirilmiş muhabirlik kavramını hayata geçirmiştir.

Berger'in belki de asıl önemi fotoğrafik zaman sorununa getirdiği yaklaşım nedeniyledir. O, "doğrudan" fotoğrafın *şimdi* ile sınırlı zaman algısını eleştirmekte ve bu zaman algısından kaynaklı olarak tıpkı Brecht gibi fotoğrafın yetersizliğine vurgu yapmaktadır. Yani *şimdi* ile sınırlı bir fotoğrafik zaman algısının epistemolojik açıdan birtakım sorunlar doğurduğunu düşünmektedir.

Berger, hayatın içinde anlamın bir anlık şekillenmediğini vurgulamıştır. Anlamın bir şeyin başka bir şeye bağlandığı kesişme noktasında keşfedildiğini ve gelişmesiz var olmasının mümkün olmadığını belirten Berger, bu açıdan bütün fotoğrafları belirsiz bulmuştur. Çünkü bütün fotoğraflar bir süreklilikten çekilip alınan kısacık bir andır. Bir manzara fotoğrafı bile ışığın ve havanın sürekliliğini kesmektedir. Fotoğrafın bu süreksizliği Berger'e göre, her zaman belirsizlik doğurmaktadır. Bu nedenle fotoğrafın kendi başına sunabileceği ya da iddia edebileceği doğru, sınırlı ve yetersiz bir doğru olacaktır. Berger, bu anlam belirsizliğinin fotoğrafın kelimelerle olan işbirliğiyle çözülebileceğini, fotoğrafa anlamını kelimelerin kazandırdığını da görüşlerine eklemektedir. Kelimeler, başka bir deyişle belgesel fotoğrafçılıkta sıkça kullanılan fotoğraf altı yazıları, fotoğrafların belirsizliğini onlara bakan sıradan gözlerden gizlemektedir.³⁵³

Berger, pozitivism, fotoğraf makinesi ve sosyolojinin bir arada serpilip geliştiklerini, üçünün de dayanağını oluşturan gözlemlenebilir ve ölçülebilir olguların insanlığa doğa ve toplumsal dünya hakkında doğru ve tam bilgiyi sunacağına ve tüm hakikatlerin ampirik bilgiyle aydınlığa kavuşacağına inanıldığını belirtir. Oysa Berger'e göre pozitivist ütopyaya henüz ulaşılamadığı gibi, belgesel fotoğraf yani onun deyimiyle "halka dönük fotoğrafçılık" da "pozitivizmin umutlarının çocuğu olarak kalmıştır." Berger, bazı önemli fotoğrafçıların kamuoyunun dikkatinin kritik konulara çekilmesinde önemli katkılarda bulunduklarını inkâr etmemekle birlikte, yine de bir fotoğrafçının deneyimleri aracılığıyla görülen şeyin tam doğruyu yansıttığına inanmanın doğrunun diğer boyutlarını gözden kaçırma riski taşıdığını savunur.³⁵⁴

³⁵³ Berger ve Mohr, s. 81-84, 89, 112.

³⁵⁴ Berger ve Mohr, s. 90-92.

Susan Sontag ise fotoğraf eleştirisi tarihinin dönüm noktalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sontag, yoksulluk ve savaşlara tanıklık eden belgesel fotoğraf pratiğini politik ve etik açıdan sorgulamış ve o güne değin sorulmamış soruları tartışmaya açmıştır. 1977 yılında yayınlanan *Fotoğraf Üzerine (On Photography)*, belgesel fotoğraf pratiğini sorgulayan kapsamlı bir çalışma olarak gerek eleştirmenler gerekse fotoğrafçılar üzerinde etki bırakmıştır. Öncelikle belirtilmesi gereken nokta, Sontag'ın metninin büyük ölçüde Frankfurt Okulu kuramcıları tarafından geliştirilen "kültür endüstrisi" kavramının etkisinde olduğudur. *Fotoğraf Üzerine*'yi, Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisinin en büyük dalı olarak büyük ölçüde sinema için geliştirdikleri savların Sontag tarafından fotoğrafa uyarlanması şeklinde görmek mümkündür.

Sontag, fotoğrafı "bir ayak izi ya da ölüm maskı gibi 'gerçek'i doğrudan çoğaltan bir şey" olarak değerlendirerek tıpkı Bazin ve Barthes gibi bir belirtisel gösterge olarak kabul etmektedir. Ona göre, fotoğraf hiçbir yağlıboya resmin yapamayacağı şekilde, temsil ettiği gerçekliğin maddi bir izini taşımaktadır. Bir fotoğrafın çarpıtılması mümkün olsa da fotoğraflar doğrulayıcıdır ve bize kanıt teşkil ederler. Yani fotoğraflar bir olayın gerçekleşmiş olduğunu doğrularlar. Fakat Sontag, fotoğrafın bu niteliğinden çok da hoşnut değildir. Çünkü Haziran 1871'de Paris Komünü sırasında fotoğraflar komünarların teşhis edilerek polisler tarafından öldürülmelerinde kullanılmış ve ilerleyen yıllarda da modern devletler tarafından kitlelerin gözetlenip denetim altına alınmalarında kullanılan bir araç haline gelmiştir.³⁵⁵

Fotoğraf ve gerçeklik ilişkisine dair bu açıklamalarına rağmen, Sontag, fotoğrafın özüne ve ne olduğuna dair ontolojik kaygılar gütmekten çok, genel anlamda fotoğrafın özelde ise belgeselin politik ve etik değerini sorunsallaştırmaktadır. Keskin ve hatta yer yer eleştiri sınırlarını aşan üslubunun da gösterdiği gibi, Sontag, belgesel fotoğrafa ve uygulayıcılarına karşı sempati duymamaktadır. Belgesel fotoğrafın insanı insana anlatma ve tanıklık işlevleri Sontag için bir avcı davranışı, hatta voyörizmdir. Sontag, fotoğrafçıları "dikizci gezginin silahlı versiyonu"³⁵⁶ olarak nitelemektedir. Sontag'a göre, fotoğraf çekmek pasif bir gözlemci davranışını aşan bir duruma işaret etmektedir.

³⁵⁵ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, (1990), (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s. 5, 181-182.

³⁵⁶ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 67.

O, fotoğraflama edimini tıpkı "cinsel dikizcilik gibi" yaşanmakta olan bir olayın sürmesini teşvik etmenin örtük, çoğunlukla da açık bir yolu olarak görmektedir. Yani Sontag'a göre, savaş ve diğer ızdırap anlarına tanıklık eden belgesel fotoğrafçılar mevcut statükonun sürmesinden yana olan kişilerdir. En azından iyi bir fotoğraf elde edene kadar mevcut olayın gidişatına seyirci kalan, müdahale etmeyen fotoğrafçılar bir bakıma bu olay ya da durumla bir suç ortaklığına girmektedirler.³⁵⁷ Yine Sontag'a göre, voyörizm ve tehlikeyi bir araya getiren ve kaynaştıran sadece savaş fotoğrafçılığıdır.³⁵⁸

Sontag, geç dönem yazılarında da aynı çizgisini korur. Griffiths ve McCullin'in Vietnam'da, Meiselas'ın ise Orta Amerika'da hatırı sayılır başarılarına rağmen Sontag, 2004 yılına ait *New York Times* dergisindeki bir yazısında fotoğrafçılar tarafından albümlere konulmak ve gösterilmek üzere üretilen linç ve vahşet fotoğraflarının bir tür avcılık olduğunu belirtir.³⁵⁹ Fakat böylesi bir söylem ancak bu vahşet anlarını yaratan güçlerin işine gelebilir. Sontag, Griffiths'in *Vietman Inc.* albümünün neleri başardığından habersiz gibidir ve Noam Chomsky'nin Griffiths'te gördüklerini görmemiş ya da görmek istememiştir.

Pek çok savaşa tanıklığıyla bilinen McCullin, 1964 yılında Kıbrıs'ta saldırıya uğradığı için tahliye edilen bir Türk kasabasında "vurulmasını ve öldürülmesini görmek istemiyordum" dediği yaşlı bir kadını kucağına alarak hızla tehlike bölgesinden uzaklaştırmıştır (Şekil 3.5. ve 3.6.). Elindeki değneklerle zar zor yürümeye çalışan yaşlı kadının olası bir vurulma anını pekâlâ kaydetme şansı varken buna tenezzül etmeyen McCullin, yaşadığı o ana dair "Orada sadece diğer insanların sefaletini ve olası ölümlerini izlemek için bulunan bir çeşit voyör olmadığımı hissettirdi."³⁶⁰ demektedir. Henüz Sontag *Fotoğraf Üzerine*'yi yazmadan önce yaşanan bu olay onun savının tüm fotoğrafçılara genellenemeyeceğini göstermektedir. 1989 yılında kaleme aldığı *Susan Sontag, Frankfurt Okulu ve Türk Fotoğrafında "Müktesep Cehalet"* başlıklı makalesinde Cengiz Özakıncı, Sontag'ın vahşet anlarını gösteren savaş görüntülerini ve onları üreten belgeselcileri bayağı bulduğunu, onları fotoğraf elde edebilmek adına vahşet ve

³⁵⁷ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 14.

³⁵⁸ Susan Sontag, *On Photography* [Elektronik Sürüm], RosettaBooks, New York 2005, s. 31.

³⁵⁹ Sontag, "Regarding the Torture of Others", s. 275.

³⁶⁰ David Morris, Jacqui Morris (Yapımcı), Belirtilmemiş (Senarist) ve David Morris, Jacqui Morris (Yönetmen), *McCullin* [Belgesel Film], ABD 2015.

sefaletin sürüp gitmesini isteyen ve hatta kışkırtan insanlar olarak göstermeye çalıştığını belirtmektedir.³⁶¹



Şekil 3.5. Don McCullin, Kıbrıs 1964. Şekil 3.6. McCullin Yaşlı Kadını Taşıyor, Kıbrıs 1964.

Sontag'ın kitabında öne çıkan benzetmeler voyörizmle sınırlı değildir. Fotoğrafçılar birer "avcı" ve "vicdansız yağmacılar", fotoğraf makineleri "silah" ve "fantezi cihazlarıdır." Fotoğraf çekme ediminde ise "hoyratça" bir yön vardır ve hatta fotoğraf çekmek "yüce bir cinayet işleme ayarındadır." Fotoğrafçı, Sontag'ın gözünde en iyi ihtimalle bir "turiist" olabilir. Onun bakış açısına göre, kamera, onu kullananları başka insanların gerçekliğinin bir turisti yapmaktadır.³⁶²

Sontag, geleneksel belgesel jargonda sıkça dillendirilen bir işlevi, belgeselin hakikati ortaya çıkarma işlevini sorgulamakta ve tıpkı Berger gibi ama bu kez daha kapsamlı bir şekilde onun "muhtemel çelişkileri" üzerinde durmaktadır. Bu çelişkilerin başında güzelleştirme yani estetize etme eğilimi gelmektedir: "Fotoğraf karışık sinyaller gönderir: Hem ciddi bir olayı yansıttığı konusunda sizi uyarır, ama aynı zamanda da şöyle haykırır: Ne manzara ama!"³⁶³ Zehirli atıklarını denize döktüğü için insanların

³⁶¹ Cengiz Özakıncı, "Susan Sontag, Frankfurt Okulu ve Türk Fotoğrafında 'Müktesep Cehalet' ", *Argos*, Sayı: 5, (Ocak 1989), s. 140.

Özakıncı'nın 1989 yılında yayınlanan ve pek bilinmeyen bu makalesi Sontag'ın *Fotoğraf Üzerine*'de ileri sürdüğü savlara bir yanıt niteliğindedir. "Ben, bir fotoğrafçı olarak, bu alaycı, aşağılayıcı betimlemelerde hedef alınan, kişiliklerine saldırılan, küçümsenip dalga geçilmeye çalışılan 'Toplumsal Belgeci Fotoğrafçıların' gerçekte kimler olduklarını belirtme sorumluluğunu iliklerimde duyuyorum..." diyen Özakıncı, aynı zamanda fotoğrafa bu ölçüde tepeden bakan bir eleştirmenin Türk fotoğrafçıları arasında bu derece el üstünde tutulmasını da yadırgamakta ve bu durumu okuduğumuzu tam olarak anlamamakla, Batı hayranlığıyla ve toplumumuzdaki "müktesep cehalet"in fotoğraf sanatımıza sirayet etmesiyle izah etmektedir. Özakıncı'ya göre, Sontag'ın savlarını onaylayan bir fotoğrafçının vereceği en doğru karar fotoğrafı bırakmak olacaktır. Özakıncı, "Susan Sontag, Frankfurt Okulu ve Türk Fotoğrafında 'Müktesep Cehalet' ", s. 140-146.

³⁶² Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 17-18, 69, 80.

³⁶³ Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s. 77.

sakat kalmasına neden olan Chisso adlı kimya fabrikasının yol açtığı trajedileri üç yıl boyunca belgeleyen Smith'lerin *Minamata* projesindeki fotoğraflar özellikle de annesinin kucağında duş alan Tomoko Uemura'nın fotoğrafı (Şekil 3.7.) Sontag'a göre, estetize etme eğilimi taşıyan örneklerden biridir. 1934 yılında Paris'te Faşizm İncelemeleri Enstitüsü'nde yaptığı konuşmada fotoğrafın bir çöp yığınının bile güzelleştirerek aktardığını belirterek yeni teknolojilerin estetize etkileri konusundaki kaygılarını vurgulayan Benjamin'in sözlerini Sontag bu kez belgesel fotoğrafa uyarlamaktadır. Smith'lerin *Minamata* projesindeki ızdırap fotoğraflarını Pietà'ya benzeten Sontag, bu fotoğrafların öfkemizi uyandırarak üzerimizde sarsıcı bir etki yarattıklarını belirtmekle birlikte, güzel olmaları nedeniyle de bu etkiyi nötralize ettiklerini ve bizden uzaklaştıklarını vurgular.³⁶⁴



Şekil 3.7. Eugene Smith, *Tomoko Uemura'nın Banyosu*, Minamata 1971.

Fakat Sontag, güzel oldukları için bizlere uzak kaldığını, tarihi seyirlik bir malzemeye çevirdiğini ve duyguları nötralize ettiğini belirttiği bu fotoğrafların neleri başardıkları konusunda suskundur. Smith'ler, hem zehirli atıklarını denize döken fabrikanın faaliyetleri hakkında hem de dünyanın hakkında herhangi bir şey bilmediği Minamata hastalığı konusunda güçlü bir kamuoyu oluşturmuş ve tüm dikkatlerin bu küçük Japon balıkçı kasabasına çekilmesini sağlamıştır. Nitekim Eugene Smith, bundan

³⁶⁴ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 128.

hiç de memnun kalmayan Chisso firmasının adamlarının fiziksel şiddetine maruz kalmıştır. Kısacası, Smith'lerin fotoğrafları Sontag'ın iddia ettiği gibi tarihi seyirlik bir malzemeye çevirmemiş, aksine bu insanlara tarih önünde yer vererek kendilerini ifade etme olanağı sunmuştur.

Sontag'a göre yoksulluk, adaletsizlik, savaş ve vahşet görüntülerine defalarca maruz kalmak aynı zamanda bu olaylara ve durumlara olan duyarlılığı azaltmakta ve onları giderek daha az gerçek yapmaktadır. Bu görüntülere olan aşinalık onları sıradanlaştırmakta, tanıdık ve uzak bir kılığa sokmaktadır. Gösterebileceğimiz tepkinin niteliği, bu tür görüntülere olan aşinalığımıza bağlı olarak değişmektedir. Nitekim McCullin'in 1970'lerin başlarında Biafra'daki açlığı gösteren fotoğrafları bazı insanların nezdinde Werner Bischof'un 1950'lerin başlarındaki benzer bir çalışmasından daha az etkili olmuştur. 1973'te pek çok dergide kendine yer bulan Güney Sahra'daki Tuareg ailelerinin fotoğrafları ise artık tamamen klişe görüntüler haline gelmiştir. Yani Sontag'a göre, toplumsal belgeci fotoğraf mevcut durum hakkında bilinç yaratarak vicdanları harekete geçirdiği kadar onun körelmesine de katkıda bulunmuştur.³⁶⁵ Fakat Sontag'ın daha az etkili olduğunu iddia ettiği McCullin'in Biafra fotoğrafları uluslararası infiale yol açarak insani yardım konusunun yeniden ele alınmasını ve daha da önemlisi günümüzün en etkili sivil toplum kuruluşlarından biri olan Sınır Tanımayan Doktorlar'ın 1971'de kurulmasını sağlamıştır.³⁶⁶ Ayrıca günümüze kadar göçmenlere dair pek çok çalışma yapılmış olmasına rağmen bir haber fotoğrafçısı olan Nilüfer Demir'in Suriyeli Aylan bebeğin sahile vurmuş cansız bedenini gösteren fotoğrafı tüm zamanların en etkili fotoğraflarından biri olarak tarihe geçmiştir. Bu örnekler Sontag'ın savlarının mutlak doğrular olmadığını göstermektedir.

Sontag, fotoğrafı epistemolojik açıdan değerlendirirken bir fotoğrafik kayıttan asla herhangi bir şey anlayamayacağımızı belirterek tıpkı Brecht ve Berger gibi fotoğrafları belirsiz ve yetersiz bulur ve Brecht'i referans göstererek, Krupp fabrikalarını gösteren bir fotoğrafın bu fabrikalar hakkındaki herhangi bir gerçeği açığa çıkaramayacağını belirtir.³⁶⁷

³⁶⁵ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 23-26.

³⁶⁶ Linfield, s. 63-64.

³⁶⁷ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 29.

Fotoğrafi politik işlevleri açısından da değerlendiren Sontag, fotoğrafın statükoyu onaylayan ve pekiştiren yönlerine odaklanır. Sontag, endüstrileşen fotoğrafçılığın modern devletlerin toplumları denetim altına alırlarken kullandıkları akılcı yöntemlerden biri olduğunu, denetim kurumlarının yani devletin polis, ordu ve mahkemeler gibi baskı aygıtlarının içerisinde işe koşulduğunu belirtir. Kapitalist ekonomik sistemin bilgi toplamaya, doğal kaynakları sömürmeye, statükoyu korumaya ve savaşlar çıkarmaya ihtiyacı olduğunu belirten Sontag, kameranın nesnel bir aygıt olma yönündeki kapasitesinin bu ihtiyaçlara ideal bir şekilde hizmet ettiğini ve onları kuvvetlendirmeye yaradığını vurgular; fakat bunu mutlak doğru kabul ederek aynı zamanda savaşlara karşı bir silah olarak kullanılmış olduğunu da göz ardı eder ve hiç hesaba katmaz. Ona göre, kamera gerçekçiliği ileri kapitalizmin sorunsuz işleyişi açısından temel öneme sahiptir. Çünkü, hem kitleler için seyirlik malzeme sağlar hem de egemenler için bir denetim aracı olarak işlev görür ve egemen ideolojiyi üretir ve yeniden üretir. Görüntülere dayalı bir kültüre gereksinim duyan kapitalist ekonomik sistem, sınıf eşitsizliğinin yarattığı hasarları gidermek için kitlelerin eğlence ile kendilerini avutmalarını ister. Sontag'a göre, nihayetinde fotoğraf tıpkı seks ve dans kadar yaygınlaşmış bir eğlence aracıdır.³⁶⁸

Görüldüğü gibi bir kültür eleştirmeni olarak Sontag, fotoğrafı bir kültür endüstrisi olarak görmekte ve fotoğrafik gerçekçiliğin denetim aygıtlarına ve kültür endüstrilerine hizmet ettiğini savunmaktadır. Büyük ölçüde Frankfurt Okulu'nun birinci kuşak teorisyenlerinin yani klasik eleştirel teorinin etkisindedir ve *Fotoğraf Üzerine* adlı çalışması, Adorno ve Horkheimer'in başta sinema olmak üzere kültür ürünlerine yönelik kötümser bakışlarının ya da daha doğrusu kültürel ve teknolojik kötümserliklerinin bir devamı niteliğindedir.

Bu savların ve genel anlamda fotoğrafa, özelde ise belgesel fotoğraf ile onun bir türevi olan toplumsal belgeci fotoğrafa yönelik eleştirilerinin *Fotoğraf Üzerine* adıyla yayınlanmasının en önemli sonuçlarından biri de 1970'lerde fotoğrafa yönelik eleştirel ilgiyi arttırmış olmasıdır.³⁶⁹ Bu ilginin merkezinde John Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin, Martha Rosler, Douglas Crimp ve Abigail Solomon-Godeau gibi postmodern ve postyapısalcı eleştirmenler yer almaktadır.

³⁶⁸ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 8, 26, 212-213.

³⁶⁹ Barrett, *Fotoğrafi Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş*, s. 218.

3.1.2. Belgesel Fotoğrafa Postmodernist Eleştiriler

Benjamin'in fotoğrafın estetize etkilerine dair kaygıları, Kracauer'in "kitle süsü" kavramı ile Adorno ve Horkheimer'ın "kültür endüstrisi" kavramları, Brecht'in fotoğrafın "yetersizliği"ne dair vurguları, Eco ve Barthes'ın göstergebilime yaptığı katkılar, yine Barthes'ın özgünlük ve orijinallik kavramlarını tartışmaya açması, Berger ve Sontag'ın belgesel fotoğrafı politik ve etik açıdan sorgulamaları postmodernist eleştirilerin hazırlayıcısı olarak değerlendirilmelidir. Birinci kuşak Frankfurt Okulu teorisyenlerinin ve Sontag'ın keskin ve genellemeci üsluplarının birer devamı olarak görülebilecek bu eleştiriler belgesel fotoğrafı politik, etik, ontolojik ve epistemolojik açıdan sorgulamaktadır. Susie Linfield'a göre, bu keskin eleştirmenler Barthes, Berger ve Sontag'ın kuşkularını 1970'lerin ortasından itibaren uç noktalara taşımışlardır. Linfield'ın birer "saldırganlık" ve "nefret" olarak nitelediği postmodernist eleştirilerin kökeninde fotoğrafın modern bir buluş olması ve modernitenin ortaya çıkardığı kaygıları ve kederleri yansıtması yatmaktadır. Postmodernistler için "fotoğrafa, özellikle de yüksek modern ve belgesel fotoğrafa saldırmak, modernizmin şatolarını yerle bir etmek" anlamına geliyordu.³⁷⁰ Nitekim postmodernist eleştirmenlerden Douglas Crimp'e göre, modernizmi şekillendiren kurumların başında ilk olarak müze, ardından sanat tarihi ve son olarak da fotoğraf gelmektedir. Postmodernizm ise bu kurumlardan bir kopuşu simgelemektedir. Modernist fotoğrafa atfedilen yaratıcılık, özgünlük, orijinallik, tekillik ve benzersiz sanat yapısı kavramlarını sorunsallaştıran Crimp, sanat yapısının mutlak olarak özgün ve benzersiz görülmesine karşı çıkmakta ve özgün yapının karşısına kopyaların çoğulluğunu koymaktadır. Çünkü, mekanik yeniden üretim çağında sanat yapısının aurası ve biricikliği ortadan kalkmış, kopyaların çokluğu hakîkiliğin değerini azaltmış ve gözden düşürmüştür. Bu durum, sanat yapısını çeşitli testlere tâbi tutarak ona hakîkîlik payesini verecek olan sanat tarihi branşını ve müzeciliği de artık işlevsizleştirmiştir.³⁷¹ Benjamin ve Barthes etkisindeki Crimp'in benzersiz ve özgün sanat yapısı nosyonlarına yönelik eleştirilerini fotoğraftan da

³⁷⁰ Linfield, s. 21-22, 27.

Linfield, *Acımasız Aydınlik: Fotoğraf ve Politik Şiddet* adlı çalışmasını, "Sontag'ın postmodern ve postyapısalcı varislerinin, belgesel fotoğrafçılığının gelenek, pratik ve ideallerine yönelik küstah nefretlerine bir karşı duruş" olarak nitelendirmektedir. "Sontag, Berger ve Barthes'ın postmodern ve postyapısalcı çocukları" olarak nitelediği bu eleştirmenlere aynı tonda yanıt vermekte ve onlar için "atalarının kuşkuculuğunu apaçık bir zehre dönüştürmüştür." demektedir. Linfield, s. 10, 21.

³⁷¹ Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", s. 121-123.

yararlanan bir grup genç sanatçının 1977'de açılan "Resimler" adlı sergisi izlemiştir. Küratörlüğünü Crimp'in üstlendiği sergi "kuramsal bir dönüm noktası"³⁷² olarak nitelenmiş ve sergide yer alan genç isimler başkalarının çalışmalarını kendilerine mal etmişlerdir. Crimp'in görüşüne göre bu sanatçılar "fotoğrafın özgünlük iddialarını ele almış, bu iddiaların kurmaca yönünü ortaya koymuş, fotoğrafın her zaman bir temsil olduğunu, her zaman 'zaten görülmüş' bir şey olduğunu göstermiştir."³⁷³

İngiliz eleştirmen John Tagg ise genel anlamda fotoğrafın, özelde ise belgeselin politik işlevini ve gerçeklikle olan ilişkisini sorgulamakta, fotoğrafa gerçeklik hissini kazandıran şeyin ne olduğu sorusunu sormaktadır. Bunu yaparken Althusser'in ve Foucault'nun ideoloji sorununa yaklaşımlarını işe koymaktadır. Althusser'in "devletin baskı aygıtları" ve "devletin ideolojik aygıtları" kavramları ile Foucault'nun Ortodoks Marksizmi yadsıyarak farklı iktidar olma biçimleri üzerinde durması Tagg'in temel hareket noktalarıdır.

Tagg'e göre, fotoğrafa gerçekliği yansıtan bir araç olarak yaklaşılması sadece onun mekanik bir araç olmasından kaynaklanmamaktaydı. Fakat aynı zamanda fotoğrafın devletin baskı aygıtları içerisinde işe koşulması, bir gözetim teknolojisi olarak kanıtlayıcı ve suçlayıcı bir araç olarak işlev görmesi fotoğrafa gerçeklik duygusu gücünü vermektedir.³⁷⁴ Fotoğrafa atfedilen "gerçeklik" sayesinde suçlamak ve mâhkum etmek, dolayısıyla egemenliği sürdürmek mümkün olmaktadır.³⁷⁵ Tagg'e göre, "Devlet gibi kamera da asla tarafsız değildir. Ürettiği temsiller yüksek derecede kodlanmıştır ve kullandığı güç asla kendisinin değildir... Fakat onu etkin bir şekilde kullanan ve görüntünün otoritesini bir kanıt ya da hakikat gibi kaydederek yeniden inşa eden yerel devletin aygıtlarının gücüdür."³⁷⁶ Ordu, polis ve mahkemelerden oluşan ve zor kullanarak işleyen devletin baskı aygıtlarının içinde fotoğraf bir çeşit kanıt kaynağı ve gözetim teknolojisi olarak işlev görmek ve dolayısıyla kapitalizmin kendini yeniden üretmesini güvence altına almaktaydı. XIX. yüzyılın sonlarına doğru yükselişe geçen burjuva devleti, mutlak monarşinin açık ve şiddete dayalı güç uygulamalarını revize

³⁷² Grundberg, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", s. 115.

³⁷³ Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", s. 126.

³⁷⁴ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, New York 1988, s. 61.

³⁷⁵ Ertuğrul Özkök, *Sanat, İletişim ve İktidar*, Tan Yayınları, Ankara 1982, s. 180.

³⁷⁶ Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, s. 63-64.

etmiş ve daha incelikli yöntemler kullanarak bu uygulamaları dikkat çekmeyen bir yapıya büründürmüştür. "Bu kılcal gücün koltuğu yeni bir 'teknoloji'ydi." demektedir Tagg.³⁷⁷ Bilgi ile iktidar arasındaki karşılıklı ilişkiyi sorgulayan ve iktidar kavramını ekonomik terimlerle açıklamayı reddederek ona farklı bir yorum getiren Foucault, iktidarın işleyişinin sürekli olarak bilgi yarattığını, diğer yandan da bilginin iktidar etkilerine yol açtığını vurgulamakta ve iktidarın sürdürülmesinin koşulunun bilgi üretimi olduğuna dikkati çekmektedir.³⁷⁸ Bu bağlamda Tagg'e göre, fotoğraf daha icadını izleyen ilk günlerden itibaren iktidar ilişkilerini yeniden üreten "yeni bir bilgi türü" olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁷⁹ Tagg, *Fotoğrafın Değeri* başlıklı makalesinde fotoğrafa atfedilen "gerçeği yansıtan ayna" görüşünün aynı zamanda devletin baskı aygıtları ile ideolojik aygıtlarını ürettiğine ve yeniden ürettiğine dikkati çekmektedir:

"Fotoğraf şunu beyan ediyor gibi görünür: 'Bu, gerçekten oldu, kamera gerçekten oradaydı. Kendin gör.' Bununla birlikte eğer fotoğrafın bu bağlayıcı niteliği tanımlı itibarıyla, kısmen, 'içsel ilişkiler'e zorlanırsa, bilimsel kuruluşlar, devlet kurumları, polis ve kanun gibi ayrıca belirli, imtiyazlı, ideolojik aygıtlar üretilir ve yeniden üretilir."³⁸⁰

Tagg'e göre, genel anlamda fotoğraf, özelde ise belgesel fotoğraf devletin ideolojik aygıtlarından biridir: "Elde edilen ile itaatkâr işçi gücü yeniden üretilir ve ilişkiler sisteminin kabulü sağlanarak üretimin içindeki yeri oluşturulur."³⁸¹ Tagg, Roosevelt yönetimindeki ABD'nin Yeni Düzen politikalarının bir parçası olan FSA projesi üzerinden belgesel fotoğrafın oynadığı ideolojik rolü sorgulamaktadır. Ona göre, FSA çatısı altındaki fotoğraf düzeni "bir güç kanalı ve kontrol aygıtı olarak" işlemiştir.³⁸² Tagg, bu argümanında haklıdır. Çünkü tarihin bilinen en büyük toplumsal belgeleri fotoğraf çalışması olarak kabul edilen ve tarım işçilerinin içinde bulunduğu zorlu koşulları belgeleyen FSA projesi, bu işçilerin yaşamlarında belli bir iyileştirme sağlayarak onların iş gücü içindeki yerlerini yeniden üretmiştir. FSA'nın başındaki Stryker'dan istenen "Amerika'yı yaşlı bir adamın evi gibi gösteren" fotoğraflar değil,

³⁷⁷ Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, s. 61-62.

³⁷⁸ Michel Foucault, *İktidarın Gözü*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s. 35-36.

³⁷⁹ Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, s. 63.

³⁸⁰ John Tagg, "Fotoğrafın Değeri", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafı Düşünmek*, (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013, s. 127.

³⁸¹ Tagg, "Fotoğrafın Değeri", s. 132.

³⁸² Tagg, "Fotoğrafın Değeri", s. 139.

"Amerika'ya inanıyormuş gibi görünen" insanların fotoğraflarıdır. Tagg'e göre, FSA arşivindeki fotoğraflar Büyük Bunalım yıllarını gerçekte olduğu gibi değil, resmi ideolojinin olmasını istediği gibi gösteriyordu.³⁸³

Yeni Düzen politikaları sonunda 'yanlışlar'ın düzeltildiğini belirten Tagg, sonuç olarak belgesel fotoğrafın politik işlevine dair şu soruyu sormaktadır: "Burjuvazi devletinde mutsuzluğun gerçekçi temsilinin görevi, işleyişi nedir?" Tagg'e göre, belgesel fotoğraf, güç/iktidarın kendisinden korktuğu bir temsil türü değildir. Aksine güç/iktidarın sosyal yapıya nüfuzunda kullanılan o incelikli yöntemlerden biri olarak görülmelidir. Belgesel fotoğraf, "sosyal yapının içinde yaygın, nüfuzu olan güçler ve ilişkilerle işlemektedir."³⁸⁴ Yani iktidar mekanizmasının "kılcal var olma biçimi"³⁸⁵nin bileşenlerinden biridir.

Fotoğraf tarihine baktığımızda kuşkusuz güç/iktidar ilişkilerini yeniden üreten belgesel fotoğrafçılar vardır. İngiliz Krallığı tarafından 1855 yılında Kırım Savaşı'nı görüntülemek üzere görevlendirilen ilk savaş fotoğrafçısı Roger Fenton bunlardan biridir. Fenton'ın cephe gerisinden oluşan ve herhangi bir ölü bedene rastlayamayacağımız Kırım fotoğrafları savaşı estetize eden, savaşın gerçeğini yansıtmaktan çok resmi ideolojinin olmasını istediği görüntülerden oluşmaktadır. Fakat Fenton ve FSA örneğinden hareket ederek tüm bir belgeselci kuşağını ideolojik aygıtların bir bileşeni ya da Gramsci'nin terimleriyle söyleyecek olursak "organik aydınlar" olarak görmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Şayet belgesel fotoğraf ve gerçekçilik her zaman ve her koşulda "gücün sosyal yapıya akıtıldığı bir kanal" ise, I. Körfez Savaşı'na neden belgesel fotoğrafçılar alınmamıştır? Neden Vietnam Savaşı bir simülasyon değildir de Körfez Savaşı simülasyondur? Bunun nedenlerini ABD başkanı Nixon'ın fotojurnalistlerin kendilerinden çok Vietnamlıların lehine çalıştıkları yönündeki sözlerinde aramak gerekir. Nixon'ın serzenişi savaş meydanlarının fotojurnalistlere neden kapandığının ve savaşların gerçek anlamda fotoğraflanmadığının

³⁸³ Tagg, "Fotoğrafın Değeri", s. 136-137.

³⁸⁴ Tagg, "Fotoğrafın Değeri", s. 140, 146.

³⁸⁵ Foucault, *İktidarın Gözü*, s. 23.

İktidar kavramını ekonomik terimlerle açıklamayı reddeden Foucault, "Ama ben iktidar mekanizmasını düşündüğümde, iktidarın bireylerin tohumuna kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği kılcal var olma biçimini düşünüyorum." demektedir. On sekizinci yüzyıldan başlayarak on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar yeni bir tür iktidar işleyişinin oluşumuna tanıklık ettiğimizi belirten Foucault, bu iktidar olma biçiminin toplumsal beden içinde işlediğinden söz etmektedir. Foucault, *İktidarın Gözü*, s. 23.

bir açıklaması olmaktadır.³⁸⁶ Fotoğraf makinesini bir itiraz dili olarak kullanan pek çok belgesel fotoğrafçıdan biri olan Eugene Smith'in Minamata'da güç/iktidarın fiziksel şiddetine maruz kalmasını ve bunun yarattığı travmalar neticesinde bir gözünü kaybetme noktasına gelmesini nasıl anlamlandırabiliriz? Benzer şekilde Griffiths ve McCullin'in Vietnam'dan aforoz edilmesini nasıl anlamlandırmalıyız? Meiselas'ın Orta Amerika'da güç/iktidar söylemlerinin lehine çalıştığı dair bir emare de yoktur. Belgesel fotoğraf pratiğini tamamıyla güç/iktidarın bir bileşeni olarak görerek tarih sahnesinin dışına atmak yerine, Vietnam, Orta Amerika ve Minamata örneklerinin de gösterdiği gibi askeri, siyasi ve ekonomik seçkinlerin aynı zamanda gücünden ve etkisinden tedirginlik duydukları bir temsil türü olarak görmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Tagg, FSA'nın politik duruşuna dair argümanında haklıdır. Fakat Tagg'in metnini sorunlu hale getiren şey bütün bir belgesel pratiğini FSA'ya indirgemesidir.

Belgesel fotoğrafın politik değerini sorgulayan bir diğer eleştirmen Martha Rosler ise bu fotoğrafik yaklaşımın liberal duyarlılığın toplumsal vicdanını temsil ettiğini belirtmekte³⁸⁷ ve tıpkı Berger gibi, insanları eyleme geçirmek yerine merhamet ve acıma duygularına yol açtığını vurgulamaktadır:

"Liberal belgesel, izleyicilerinde herhangi bir vicdan kıpırdanmasını hafifletmeyi, kaşıntıdan kurtulma yolunu ve aynı zamanda göreceli servetleri ve sosyal konumları hakkında rahatlamalarını sağlar... Belgesel korku filmleri gibidir, tehdit fanteziye, bir imaja dönüştürülür ve korkuyla yüzleşilir. Bazıları görüntüleri arkalarında bırakarak bu durumdan kurtulabilirler. (*Bu onlardır, biz değil.*)"³⁸⁸

Merhamet ve acıma duygusunun sonucu ise politik edilgenliktir. Acımayı politik edilgenlikle ilişkilendiren siyaset bilimci Hannah Arendt'a göre merhamet ve acımanın alternatifi dayanışmadır. Dayanışmanın eyleme ilham verdiğini ve ona rehberlik ettiğini belirten Arendt, insanların dayanışma sayesinde duygulara kapılmadan, bilinçli bir şekilde sömürülenlerle bir çıkar ortaklığı kurabileceklerine inanmaktadır.³⁸⁹

Rosler ise merhamet ve acıma duygularına yol açtığını belirttiği belgesel fotoğrafın toplumsal eşitsizliğe bir çözüm olamayacağını, hatta bu eşitsizliği daha da güçlendirdiğini vurgulamaktadır. Sistemin mağduru olan insanlar bu kez de kameranın

³⁸⁶ Arzu Yayıntaş, "Düşman Gözler", *Geniş Açı*, Sayı: 22, (Mart-Mayıs 2002), s. 71.

³⁸⁷ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 176.

³⁸⁸ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 178-179.

³⁸⁹ Hannah Arendt, *Devrim Üzerine*, (1991), (Çev.: Onur Eylül Kara), İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 111-112, 114-115.

ve fotoğrafçının mağduru olmaktadır. Belgesel fotoğraf pratiğinin devrimci bir politik söyleme ya da programa bağlı olmadığını savunan Rosler, mevcut toplumsal ilişkiler hakkında tartışma başlatacak gerçek bir belgeselin henüz ortaya çıkmadığını, "liberal belgesel" in böyle bir tartışmasının olmadığını belirtmektedir. Onun görüşüne göre "liberal belgesel" eşit olmayan toplumsal ilişkileri değişmez doğa yasaları olarak göstermektedir. Yoksulluk doğal afetlerle aynı kategoriye konur, ona yol açan sebepler sorgulanmaz ve herhangi bir suçlama yapılmaz³⁹⁰ ve yine onun görüşüne göre, "Reforma ithaflarla doldurulmuş olan belgesel... egzotizm, turizm, röntgencilik, ruhbilimcilik ve metafizik, ganimet avcılığı ve kariyerizmin bileşimine dönüşmektedir."³⁹¹

Rosler, İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'de Riis, Hine ve FSA fotoğrafçılarının gerçekleştirdiği çalışmalardan hareket ederek reformist belgesellerin bağışçılık ve hayırseverliğe yol açtığını, hayırseverliğin de zenginliğin korunması ve sürdürülmesi için var olan bir argüman olduğunu belirtir. Rosler'a göre, reformist belgeseller sistem için tehlike arz eden alt sınıfların gönlünü almak için onlara biraz vermek gerektiği hakkındaki bir argümanı temsil etmektedir. Bu argüman, aynı zamanda Hristiyanlık etiğiyle de yakından ilişkilidir.³⁹² Rosler, İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'de gerçekleştirilen fotoğrafik çalışmalar için ileri sürdüğü bu argümanında haklıdır. Çünkü Dorathea Lange'ın FSA projesi kapsamında çektiği ikonik *Göçmen Anne* adlı fotoğrafın kahramanı Florence Thompson yıllar sonra yeniden gündeme gelmiş ve açılan banka hesabına yüklü miktarda bağış yapılmıştır. Bu durum aynı zamanda belgesel fotoğrafın yarattığı sosyal değişimlerin bazı durumlarda geçici olabileceğini göstermektedir. Rosler'ın argümanı aynı zamanda yanlıştır. Çünkü hayırseverlik, merhamet ve acıma gibi kavramların çok daha ötesine geçen belgesel çalışmalar da mevcuttur. Güney Amerikalı yazar Eduardo Galeano'nun işaret ettiği gibi, hayırseverlik dikeydir, aşağılar. Dayanışma ise yataydır, yardım eder. Fotoğrafı hızla çekip uzaklaşan haber fotoğrafçılarının aksine Sebastião Salgado gibi belgesel fotoğrafçılar dayanışma içinde fotoğraf çeker. Nitekim Salgado, Sahel Çölü'ndeki açlığı belgelemek üzere burada on

³⁹⁰ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 177-179, 195-196.

³⁹¹ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 178.

³⁹² Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 177.

beş ay kalmıştır.³⁹³ Eugene Smith ise eşi Aileen Smith ile birlikte Minamata'ya yerleşerek üç yıl boyunca kasaba halkının verdiği mücadelenin yanında yer almıştır. Smith'lerin hayır kurumlarına yapılan bağışlarla karşılaştırılamayacak ölçüdeki başarısı hayırseverlik değil, bir dayanışma örneğidir. Eugene Smith'in fabrikanın adamlarının fiziksel şiddetine maruz kalması, onun fotoğraflarının hayırseverlik ve merhamet duygularını aşan sonuçlara yol açması nedeniyledir. Benzer şekilde, Meiselas'ın Orta Amerika'daki çalışmalarının hayırseverlik ya da acıma ile hiçbir ilgisi yoktur. El Salvador'da Meiselas'ın da dahil olduğu otuz fotoğrafçının çalışmalarının bir araya getirildiği kitap ve sergiler, Meiselas'ın da vurguladığı gibi El Salvador halkının yanında olmak gerektiği düşüncesinden doğmuştur ve bu bir dayanışma örneğidir. McCullin'in kuruluşunda katkısı olduğu Sınır Tanımayan Doktorlar Örgütü ise merhamet ve acımayı değil dayanışmayı simgelemektedir. Fakat Eugene Smith, Don McCullin, David Douglas Duncan, Larry Burrows, Robert Capa, Diane Arbus, Dorothea Lange, Russell Lee ve Walker Evans gibi isimler Rosler'a göre, "hâlihazırda en parlak belgesel yıldızlarıdır."³⁹⁴ Yani Rosler için belgesel fotoğraf pratiği bir bakıma kültür endüstrisinin bir dalıdır.

Rosler'ın temel argümanlarından biri de belgeselin ölümünün artık çok uzaklarda olmadığıdır. Ölümünün eşiğindedir. Çünkü uygulayıcıların mesleki statüsünü ve uygulamanın kendisini koruyan "nesnellik", belgesel için uygun olmayan bir idealdir. Rosler, fotoğrafik doğruluğu sorgulamakta ve belgesel sinema ile belgesel fotoğrafçılığın dramatize etme eğilimine dikkati çekmektedir.³⁹⁵

Rosler da tıpkı Tagg gibi belgesel fotoğrafın politik değerini sorgulamakta, fakat Tagg'in savlarını sorunlu hale getiren nedenler burada da dikkati çekmektedir. Yani, İlerleme Dönemi ve Yani Düzen'de gerçekleştirilen reformist belgeseller için öne sürdüğü savları bütün bir belgesel fotoğraf pratiğine genelleme yanlısına düşmektedir.

Rosler'ın argümanlarını destekleyen Abigail Solomon-Godeau ise *Kim Böyle Söylüyor? Belgesel Fotoğraf Hakkında Bazı Sorular* adlı makalesinde Riis, Hine ve FSA çalışmalarından hareket ederek bir işaret sistemi olarak belgesel fotoğraf pratiğinin oynadığı rolü ve söylemsel alandaki yerini sorgulamaktadır. Rosler'ın "Belgesel

³⁹³ Galeano, "İsimsiz", s. 90.

³⁹⁴ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 180.

³⁹⁵ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 210, 226, 230.

fotoğrafçılık, devrimci bir siyasetin söylemine ya da programına bağlı olmaktan ziyade, ahlakçılık alanında çok daha müreffeh olmuştur."³⁹⁶ şeklindeki argümanını onaylayan Solomon-Godeau, bu pratiği hakim ideolojilerin bir bileşeni olarak görmektedir:

"Kendilerini statükoyu eleştiren ya da en azından reformist niyetli olarak nitelendiren belgesel uygulamalarının altında yatan çelişki, onların normalde kendilerini sınırlandıracak, kontrol altına alacak ve nihai olarak etkisiz hale getirecek şekilde işlev gören daha büyük sistemler içinde çalışıyor olmalarıdır... Buna göre fotoğraf, kısaca, tarihsel zamanda herhangi bir anda gerçeklik olarak algılanan karmaşık ideolojik ağın teyit ve onaylanması işlevini görür."³⁹⁷

Fotoğrafın bu işlevi, Solomon-Godeau'ya göre ilk toplumsal belgeci olarak kabul edilen Riis'in XIX. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleştirdiği göçmen işçiler üzerine olan çalışması *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor* ile başlamaktadır. Solomon-Godeau, Riis'in göçmen işçilerin sağlıksız barınma koşullarını belgeleyen "kurban fotoğrafları"nın oynadığı rolü "reformcu ya da iyileştirici" olarak nitelendirmektedir. Zira önce bir polis muhabiri, ardında da serbest gazeteci olarak çalışan Riis, çoğunlukla görevlendirilmiş olarak fotoğraf çekmiştir. Bu nedenle *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor* adlı çalışma gözetim ve toplumsal kontrolün bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Rosler'in gecekondü mahallelerinde görüntülenen öznelerin hem sistem hem de fotoğrafçı tarafından mağdur edildikleri yönündeki argümanını referans gösteren Solomon-Godeau sonuç olarak, "belgesel hareketinin bir çifte boyun eğdirme eylemi içerip içermediğini sormalıyız." demektedir. Ona göre, bu "çifte boyun eğdirme"nin ilki insanların kurban konumlarını üreten toplumsal dünyada, ikincisi ise görüntü rejimleri içerisinde gerçekleşmektedir.³⁹⁸

Postmodernist eleştirmenler tarafından ilerlemeci ve reformcu eğilimlerle ilişkilendirilen bir başka çalışma olan FSA projesi ise, Solomon-Godeau'ya göre Buhran kurbanlarını yoksulluğu hak edenler olarak betimledi ve tüm problemleri politik, ekonomik ve sosyal alanlardaki başarısızlıklar yerine bireysel talihsizliklere bağladı. FSA fotoğrafçısı Dorothea Lange, 1930'lardaki sosyal koşulların bireysel şanssızlıklardan ziyade kapitalizmin kendisinden kaynaklandığının farkındaydı. Bununla birlikte, Solomon-Godeau'ya göre Lange, fotoğraflarına konu olan kişileri

³⁹⁶ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 177.

³⁹⁷ Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, s. 171.

³⁹⁸ Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, s. 173-176.

"merhamet ve endişe nesnesi" olarak sunmuştur.³⁹⁹ Yani izleyicilerinde bir tür "emperyalist duyarlılığı" oluşturmıştır. Rosler'in "Emperyalizm, kültürel hayatın her aşamasında bir emperyalist duyarlılığı üretir."⁴⁰⁰ şeklindeki argümanına atıfta bulunan Solomon-Godeau, Amerika'daki toplumsal belgeleri fotoğraf çalışmalarının egemen toplumsal ilişkileri yeniden ürettiği yönündeki görüşleri desteklemiştir.⁴⁰¹

Rosler ile benzer vurgulara sahip olan Allan Sekula'ya göre de fotoğraf, aynı zamanda fotoğrafçıların kariyerlerini geliştirmek için kullanılmıştır. Lewis Hine'in işçi sınıfı fotoğrafları bir fotoğrafçı olarak kariyerindeki dönüm noktalarından biridir.⁴⁰² Ayrıca olayın kendisinden çok onu fotoğraflayan konuşulmaktadır: "... bütün fotoğraflar, dehanın gizemli olasılığını taşır. Temsil azalır ve sadece sanatçının saptanmış değeri kalır."⁴⁰³ Nitekim Rosler'a göre de Amerika'da yayınlanan *Camera 35* adlı dergi Minamata'daki büyük mahkeme mücadelesi kazanıldığında Smith'in portresini kapak fotoğrafı yapmış ve onu "Yılın Adamı" ilan etmiştir.⁴⁰⁴ Fakat fotojurnalizm ve belgesel fotoğraf sadece kariyerizmle değil, onun karşıtı olan idealizmle de ilişkilendirilebilir, çünkü bu pratik aynı zamanda pek çok fotoğrafçının hayatını kaybetmesine de yol açmıştır. Robert Capa ve Larry Burrows gibi isimler Vietnam'da hayatını kaybeden belgesel fotoğrafçılardan sadece birkaçıdır.

Sekula'ya göre, belgesel fotoğraf pratiği pek çok kanıt biriktirmesine rağmen toplumsal dünyaya yönelik eleştirel bir anlayışa çok az katkıda bulunmuş, bunun yerine daha çok "gösteri, retinal uyarım, voyörizm, terör, kıskançlık ve nostalji"yi beslemiştir.⁴⁰⁵ Sekula, erken dönem fotoğraf eleştirisine hâkim olan tarafsızlık ve şeffaflık iddialarını da naif bulmakta, Talbot'un "doğanın kalemi" deyiminin insan unsurunu göz ardı ettiğini belirtmektedir. Ona göre, hiçbir mesaj tarafsız değildir. Erken dönemde "Fotoğrafın kültürel kararlılıktan yoksun bir anlamın ilkel çekirdeğini taşıdığı

³⁹⁹ Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, s. 179.

⁴⁰⁰ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 191.

⁴⁰¹ Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, s. 180.

⁴⁰² Allan Sekula, "Fotoğrafik Anlamanın Keşfi Üzerine", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafı Düşünmek*, (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013, s. 98, 101.

⁴⁰³ Sekula, "Fotoğrafik Anlamanın Keşfi Üzerine", s. 117.

⁴⁰⁴ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 181.

⁴⁰⁵ Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", *The Massachusetts Review*, 19 (4), (December 1978), s. 863-864.

düşünülür."⁴⁰⁶ Sekula, belgesel fotoğrafı dışavurumculukla ilişkilendirerek bu pratiğin nesnel olmadığına dikkati çekmektedir:

"Özgürlükçü ve 'kaygılı' belgeseli tamamen gerçekçilikle tanımlamak hata olur. Hine'nin örneğinde de gördüğümüz gibi, en ruhsuz muhabirlerin uğraşı bile dışavurumcu yapıya bulaşmıştır. Hine'den W. Eugene Smith'e kadar dışavurumculuğun sürekli geleneği, 'gerçek'in krallığında yerini almıştır."⁴⁰⁷

Belgesel türünü sanatçının kendisini ifade etme biçimi olarak gören Sekula, fotoğrafik gerçekçilik teorisinin pozitivizmin hem "ürünü" hem de "hizmetçisi" olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadır.⁴⁰⁸ Ayrıca, Hine örneğinden hareket ederek belgesel fotoğrafı tıpkı Rosler ve Solomon-Godeau gibi reformizmle ilişkilendirmektedir. *Charities and Cosmos* ve *Survey* isimli liberal-reformcu gazetelerle çalışan Hine'in fotoğraflarında anlamın iki düzeyinde de ortaya çıkan şey özgürlükçü reform retoriğinin özellikleridir. Hine'in çocuk işçiler üzerine çalışmasının yan anlamları sorgulandığında içeriğin tümüyle bir reform olduğu ortaya çıkacaktır. "Politik anlamda, Hine'nin öznesi olan herkes bir kurban rolü üstlenir. İkinci seviyede çıkan yan anlam ise 'ezilenin saygınlığı'dır." Çocuk işçilerden biri olan ve bir bacağını kaybeden Neil Gallagher'in gösterildiği fotoğraf "kendisinin kurban olarak konumunu zafer edasıyla kutlar."⁴⁰⁹ Sonuç olarak Sekula, reformist olarak nitelendirdiği belgeselin politik edilgenliğe yol açtığını ve ezilenlere yapay bir ayrıcalık tanıdığını vurgular:

"Soyut insanlık övgüsü, herhangi bir politik durumda edilgen kurbanın saygınlığının övgüsü haline gelir. Bu, fotoğrafik görüntünün liberal politik uçlara tahsisinin nihai sonucudur. Ezilenlere, sadece kendi içinde saklı ve kendi koşullarında var olan yapay bir ayrıcalık verilir."⁴¹⁰

Belgesel fotoğrafa yönelik eleştirilerin bir başka boyutu da bu fotoğrafik yaklaşım çerçevesinde üretilen acı ve ızdırap imgelerinin "pornografi" olarak nitelendirilmesidir. Bu eleştirilerin en önemli nedeni, acı ve ızdırabın tıpkı cinsellik gibi özel yaşam alanına ait olarak görülmesidir. Örneğin, Danimarkalı insani yardım aktivisti Jorgen Lissner, açlık çeken Afrikalı çocukların görüntülenmesini etik bulmadığını ve bu tür imgelerin tehlikeli bir şekilde pornografik olmaya yaklaştığını belirtmektedir. Lissner için özellikle

⁴⁰⁶ Sekula, "Fotoğrafik Anlamın Keşfi Üzerine", s. 95, 97

⁴⁰⁷ Sekula, "Fotoğrafik Anlamın Keşfi Üzerine", s. 117.

⁴⁰⁸ Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 862, 864.

⁴⁰⁹ Sekula, "Fotoğrafik Anlamın Keşfi Üzerine", s. 113-114.

⁴¹⁰ Sekula, "Fotoğrafik Anlamın Keşfi Üzerine", s. 117.

reklâm kampanyalarında karınları şişmiş Afrikalı çocukların imgelerinin kullanılması pornografiktir; çünkü acı ve ızdırap hali insan yaşamında tıpkı cinsellik gibi son derece hassas ve kişisel bir konudur.⁴¹¹ Sekula ise benzer bir yaklaşımla belgesel fotoğraf pratiğini "sefaletin 'doğrudan' temsilinin pornografisi"⁴¹² olarak görmektedir. Fakat sorun farklı bir perspektiften de ele alınabilir. Açlık, savaşlar, göçler ve hatta Ebu Garib benzeri işkenceler kişisel değil de toplumsal bir sorun olarak ele alındığında fotoğrafçının "orada" olma durumu meşruluk kazanmaktadır. Vietnam ve Orta Amerika'daki çatışmalar, Minamata'da Chisso adlı kimya fabrikasının yol açtığı trajediler özel yaşam alanında kalması gereken mahrem konular değil, bilakis ifşa edilmesi gereken konulardır. Çünkü bu sorunların ifşa edilmemesi bizzat onları yaratan güçlerin lehinedir. Söz konusu işkence, sömürü ve zulüm olduğunda mahremiyet iddiasının sorunlu hale geldiğini belirten Linfield, soruna Lissner ve Sekula'dan farklı bir bakış getirmektedir. Ona göre, açlık ve sefalet durumları özel yaşam alanında kalması gereken sorunlar değil, bilakis toplumsal sorunlardır.⁴¹³

Sekula, sefalet görüntülerinin sadece acıma ve merhamet duygularına yol açtığı yönündeki eleştirilere bir yenisini daha eklemektedir: "Liberal estetiğin öznel yönü, kolektif mücadeleden ziyade merhamettir. 'Yüksek sanat'ın takdiriyle dolayımlanan acıma duygusu, politik anlayışın yerini almaktadır." Onun görüşüne göre Smith, Japon balıkçı kasabası Minamata'da çevreyi zehirli atıklarıyla kirleten fabrikaya karşı yerel halkın mücadelesinde daha çok merhameti temsil etmektedir.⁴¹⁴

Sekula, "burjuvazi folklörünün inatçı parçası" olarak nitelendirdiği fotoğrafı ekonomi-politik açıdan değerlendirirken onun tamamen medyayı kontrolü altında bulunduran sınıfın çıkarlarına hizmet ettiğini belirtir.⁴¹⁵ Görüldüğü gibi Sekula, fotoğraf pratiğinin burjuvazinin ellerinde olduğunu iddia eden Brecht ile aynı fikirdedir. Fakat bu iddiaların aksine belgesel fotoğraf pratiği tüm dünyada liberallerin ve Marksistlerin

⁴¹¹ Jorgen Lissner, *Merchants of Misery*, Erişim (16 Eylül 2017), <https://newint.org/features/1981/06/01/merchants-of-misery/>

⁴¹² Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 867-869.

⁴¹³ Linfield, s. 54-55.

⁴¹⁴ Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 875.

⁴¹⁵ Sekula, "Fotoğrafik Anlamanın Keşfi Üzerine", s. 97, 105.

ellerinde olmuştur.⁴¹⁶ Paul Strand'tan Susan Meiselas'a kadar pek çok belgeselci tıpkı Brecht ve Sekula gibi Marksist dünya görüşüne sahiptir. Sekula'nın savı Riis ve Hine için ileri sürülebilir; fakat Meiselas için sürülemez. Orta Amerika'daki hatırı sayılır çalışmaları "burjuvazi folklorünün" değil aksine Nikaragua halkının bir parçası haline gelmiştir. "Görüntülerimin Nikaragua halk tarihinin bir parçası olduğunu anladım ve onların tarihi görüntülerimden daha önemliydi."⁴¹⁷ demektedir Meiselas. Ülkenin her tarafında grafiti ve duvar resimlerine konu olan; tişörtlere, broşürlere, ilanlara, pullara, kilimlere, kibrit kutularına ve plak kapaklarına basılan ve böylece bir halk kültürüne dönüşen bu görüntüler burjuvazinin değil, halkın bir parçası olmuştur. Bu örnek, Sekula'nın savınının genellenemeyeceğini ve mutlak doğru olmadığını göstermektedir. Görüldüğü gibi fotoğraf eleştirmenleri bir ya da birkaç örnekten hareket ederek geliştirdikleri argümanları bütün bir belgesel pratiğine genelleme kolaycılığına düşmektedirler.

Brecht etkisindeki bir diğer eleştirmen Victor Burgin'in fotoğrafa epistemolojik açıdan yetersizlik atfeden *Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı* başlıklı makalesi Brecht'in cümleleriyle başlamaktadır:

"... o halde gerçeğin basit bir yeniden üretiminin yapıldığı hiçbir an, bize gelecek hakkında hiçbir şey söylemez. Krupp'un ya da GEC ürünlerinin fotoğrafları bize bu kurumlar hakkında neredeyse hiçbir bilgi vermezler. Gerçeklik, işlevselliğin içinde sıkışıp kalır. İnsan ilişkilerinin maddeleştirilmesi ya da başka bir deyişle fabrikalaştırılması bu ilişkileri hiçbir şekilde ortaya koymaz. Dolayısıyla, aslında bir şey oluşturulmalıdır; yapay bir şey, kurulu bir şey..."⁴¹⁸

Brecht, bu cümleleriyle "fotoğraf çekmek" yerine, iddia ettiği yetersizliği aşmak için fotomontaj benzeri yöntemleri kullanarak "fotoğraf yapmak" gerektiğini vurgulamaktadır. Diğer bir deyişle, "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı yerine kurulu fotoğraf (constructed photography) yaklaşımını önermektedir.

Burgin için "hiçbir gerçek, kameranın önünde masum olamaz."⁴¹⁹ Eco ve Barthes'ın göstergebilimini birleştirmeyi amaçlayan Burgin, fotoğrafın gerçeklik ve özgünlük iddialarını eleştirmektedir. XIX. yüzyıl estetiğinin fotoğrafik gerçekliğe

⁴¹⁶ Linfield, s. 37.

⁴¹⁷ Meiselas, "Some Thoughts on Appropriation and the Use of Documentary Photographs", s. 14.

⁴¹⁸ Victor Burgin, "Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafi Düşünmek*, (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013, s. 49.

⁴¹⁹ Burgin, "Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı", s. 55.

ilişkin kabullerinin hâlâ daha fotoğraf eğitimini ve yazılarını etkilediğini belirten Burgin, göstergebilim çalışmalarının ise bizlere fotoğrafın şeffaf bir araç ve gerçeğin aynası olmadığını gösterdiğini belirtmekte ve fotoğrafın "yazara giden yola" indirgenemeyeceğini, diğer bir deyişle özgün bir edim olmadığını vurgulamaktadır.⁴²⁰

Görüşleri Sontag ile de benzerlik gösteren Burgin, fotoğrafçılığı avcılığa benzetmekte, fotoğrafçıları da "parmakları deklanşörün üzerinde bekleyen fotoğraf fırsatçıları" ⁴²¹ olarak görmektedir. Onların "çok büyük kısmı geniş ölçüde, dünya üzerinde bulunan anlamları bayır aşağı dolaşan tavşanlar kadar bol bulup kendilerini bunların hepsini nişan alıp vuracak kadar yetenekli" ⁴²² görmektedir. Burgin'e göre, simgesel düzenin bir ürünü olan fotoğraf kurumu, bu düzenin kendini yeniden üretmesine katkıda bulunmaktadır. İdeoloji için yanlış tanımların kesinlikle gerekli olduğunu belirten Burgin, fotoğrafın bu amaca hizmet ettiğini ve egemen ideolojinin yeniden üretimini sağladığını vurgulamaya çalışmaktadır. ⁴²³ Fotoğraf, öznenin konumunu egemen sosyal düzenin lehine olacak şekilde sürekli olarak onaylamaktadır. ⁴²⁴ Yani Burgin için fotoğraf kurumu tıpkı sinema gibi kültür endüstrisinin bir bileşenidir.

Özetle, geleneksel belgesel fotoğrafın politik, etik, ontolojik ve epistemolojik açıdan sorgulandığı tüm bu eleştirilerde Batı Marksizmi ile postyapısalcı felsefenin izlerini görmek mümkündür. Özellikle de Frankfurt Okulu'nun birinci kuşak teorisyenleri, geliştirmiş oldukları kültür endüstrisi kavramıyla geleneksel belgesel fotoğrafa yönelik postmodernist eleştirileri büyük ölçüde etkilemişlerdir. Toplumsal belgeci çalışmaların politik ve etik değerini daha çok FSA projesi ile Riis ve Hine'in çalışmaları üzerinden inceleyen postmodernist eleştirmenler, ilerlemeci ve reformist olarak nitelendirdikleri bu temsil türünün devrimci bir siyasi anlayışı desteklemek yerine merhamet ve acıma duygularına hitap ederek hayırseverlik ve bağışçılığa yol açtığına, devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak bilgi ürettiğine ve dolayısıyla güç/iktidar ilişkilerini meşrulaştırdığına dikkati çekmektedirler. İlerleme Dönemi'nde

⁴²⁰ Victor Burgin, "Fotoğrafa Bakmak", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafi Düşünmek*, (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013, s. 162.

⁴²¹ Burgin, "Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı", s. 50.

⁴²² Burgin, "Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı", s. 50.

⁴²³ Burgin, "Fotoğrafa Bakmak", s. 156-157, 162.

⁴²⁴ Victor Burgin, "Fotoğraf, Kurgu ve İşlev", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafi Düşünmek*, (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013, s. 215.

Riis ve Hine'in, 1930'larda ise Yeni Düzen politikalarının bir parçası olan FSA fotoğrafçıların gerçekleştirdikleri geleneksel hümanistik toplumsal belgeci çalışmalar güç/iktidarın hizmetinde olmuştur. Hine'in bir parçası olduğu Ulusal Çocuk Emeği Komitesi ile Dorethea Lange ve Walker Evans gibi fotoğrafçıları bünyesinde barındıran FSA, Grant H. Kester'in da belirttiği gibi, toplumsal baskıyı yöneten kurumsal yapılardan bazılarıdır ve toplumsal belgeci fotoğraf bu kurumsal yapıların hizmetinde temsili bir dil olarak kullanılmıştır.⁴²⁵ Bu nedenle geleneksel toplumsal belgeci fotoğraf postmodernistler için ilerlemeci ve reformcu eğilimleriyle ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla Riis, Hine ve FSA fotoğrafçıları hegemonyanın örgütlenmesinde bir bakıma "organik aydınlar" olarak işlev görmüşlerdir. Fakat postmodernist eleştirmenler İlerleme Dönemi ile Yeni Düzen'de gerçekleştirilen fotoğrafik çalışmaların egemen ideolojiyi onayladığı ve pekiştirdiği yönündeki savlarında haklı olmakla birlikte, bu eleştirileri sorunlu hale getiren şey yaklaşık 150 yıllık bir geçmişe sahip belgesel fotoğraf pratiğini FSA, Riis ve Hine'in çalışmalarına indirgemeleri ve bu pratiğin aynı zamanda bir muhalefet ve direniş geliştirebilme potansiyelini göz ardı etmeleridir. Temsil sorununa tıpkı Sontag gibi tek boyutlu bir bakış getiren postmodernist eleştirmenler çoklu söylem geliştirmekten uzaktırlar. Göz ardı ettikleri nokta, Griffiths, Meiselas ve Smith'lerin fotoğrafik çalışmalarının da gösterdiği gibi, egemen ideolojinin fotoğraf pratiğini tamamıyla massedebilmesinin mümkün olmadığıdır.

Postmodernist eleştirmenlere göre, bu pratik salt duyuşal deneyimle görünür dünyayı tasvir etmekle yetindiği için de pozitivizmin bir "hizmetçisi" konumundadır ve epistemolojik açıdan değerlendirildiğinde aktarabileceği bilgi yetersiz bir bilgidir. Bu fotoğrafik yaklaşımın vahşet ve ızdırap anlarına tanıklığı ise postmodern perspektiften bakıldığında bir tür voyörizm ve pornografidir. Yine bu perspektife göre, "liberal dışavurumcu" belgesel artık miadını doldurmuştur. Çünkü bu temsil türünün doğruluk ve nesnellik gibi temel dayanakları tıpkı geleneksel epistemolojide olduğu gibi artık geçerliliğini yitirmiştir. Tüm bu eleştirilerin doğurduğu en önemli sonuç ise belgesel fotoğrafa yönelik yeni yaklaşımları gündeme getirmiş olmasıdır. Bu yaklaşımları "Post Belgesel Fotoğraf" başlığı altında toplamak mümkündür.

⁴²⁵ Grant H. Kester, "Toward a New Social Documentary", *Afterimage*, 14 (8), (March 1987), s. 13.

3.2. POST BELGESEL FOTOĞRAF

Bir şemsiye kavram olarak görebileceğimiz *post belgesel fotoğraf*, bünyesinde çeşitli ekolleri ve yaklaşımları barındırmaktadır. Bu fotoğrafik yaklaşımın altında photo-text, fotomontaj, dijital montaj, sahnelenmiş (staged) belgesel ve hem dijital montaj hem de sahneleme unsurlarını bir arada kullanan farklı ekoller ve yaklaşımlar bulunmaktadır. Fotoğraf ve metni yan yana getirmeleri, birbirinden farklı parçaları birleştirmeleri, mizansene (*mise-en-scène*) yer vermeleri, kısacası görüntüyü inşa etmeleri nedeniyle tüm bu yaklaşımlar aynı zamanda *kurulu fotoğraf* (*constructed photography*) başlığı altında anılırlar. "Doğrudan" fotoğrafın ilkesel olarak tam zıddı olan *kurulu fotoğraf*, terim olarak ilk kez 1931'de Walter Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihi* adlı makalesinde kullanılmıştır.⁴²⁶ Benjamin bu makalesinde, Brecht'in basit bir mekanik yeniden üretimin gerçekler hakkında neredeyse hiçbir şey söylemediğine ilişkin argümanını referans göstererek "doğrudan" fotoğrafın bu yetersizliğine alternatif olarak *kurulu fotoğrafı* göstermiş ve "doğrudan" yaklaşımı benimseyen fotoğrafçılara görüntüyü kurmalarını salık vermiştir. Benjamin'e göre Sürrealizmin en önemli başarısı, bu tür bir fotoğrafik girişimin öncülüğünü yapmış olmasıdır.⁴²⁷

Görüldüğü üzere *kurulu fotoğrafın* tarihi XX. yüzyıl başlarındaki Sürrealizm ve Dadaizm gibi avangard sanat akımlarına ve hatta fotoğrafın erken dönemine kadar uzanmaktadır. Hippolyte Bayard'ın kendisini boğulmuş olarak gösteren ve böylece fotoğrafik gerçekliği sorgulayan 1840 tarihli *Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre* adlı çalışması *kurulu fotoğrafın* ilk örneklerindendir. Gökyüzü ve deniz fotoğrafları çeken Fransız fotoğrafçı Gustave Le Gray, 1856 tarihli *Büyük Dalga* (*The Great Wave*) adlı çalışmasında dönemin negatiflerinin düşük ton aralığına sahip olması nedeniyle gökyüzü ve denizi farklı poz değerleriyle fotoğrafladıktan sonra karanlık odada iki farklı negatifin bir bileşimini kullanarak etkili bir deniz manzarası yaratmıştır. *Kurulu fotoğrafın* babası olarak sayılan Oscar Gustave Rejlander, 1857 tarihli *Hayatın İki Yolu* (*The Two Ways of Life*) adlı çalışmasında hem birden çok negatifin bir araya getirilmesiyle oluşan kombine baskı tekniğine hem de sahneleme stratejilerine yer vermiştir. Rejlander'den yaklaşık bir sonra ise Victoria dönemi fotoğrafçısı Henry Peach

⁴²⁶ Peter Smith & Carolyn Lefley, *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education*, Routledge, New York 2016, s. 120.

⁴²⁷ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 35.

Robinson, *Solup Gitme (Fading Away)* adlı çalışmasını beş negatifi bir araya getirerek oluşturmuştur.⁴²⁸

Bu erken dönem kurulu fotoğraf uygulamalarının gerekçeleri birbirinden farklıdır. Le Gray, negatiflerin sahip olduğu ton aralığının dar olmasının yarattığı teknik yetersizlik nedeniyle kombine baskı tekniğini uygulamak zorunda kalmıştır. Günümüzde bu teknik yetersizlik farklı düzeyde de olsa devam etmekte ve bu nedenle HDR (High Dynamic Range) yani yüksek dinamik aralıklı görüntüler kimi amatörlerce üretilmeye devam etmektedir. Rejlander ve Robinson'ın çalışmalarının kökeninde ise bir mekanik yeniden üretim aracı olan fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışması yatmaktadır. Bu fotoğrafçılar, gözle görülür dünyanın basit bir mekanik kopyasının sanat olamayacağı düşüncesiyle hareket ederek aracın sınırlarını zorlamışlar ve resim sanatına özgü bir yöntemi benimseyerek farklı parçaları bir araya getirmişlerdir. Bayard'ın gerekçesi ise, günümüz kurulu fotoğraf uygulamalarının gerekçeleri ile benzerlik göstermesi açısından anlamlıdır. Erken dönem fotoğraf estetiğinin kabullerini sorgulayan çalışması pek ses getirmese de, Bayard, fotoğrafik gerçekliğe meydan okuyan Pedro Meyer ve Max Pinckers gibi çağdaş sanatçıların bir prototipi gibidir. Bayard ve bu tez çalışmasında incelenen Martha Rosler, Pedro Meyer ve Max Pinckers gibi sanatçıların ortak özelliği fotoğrafın gerçeği yansıtan bir ayna olduğu düşüncesine karşı çıkmalarıdır. Fotoğrafın gerçeği yansıtan bir araç olmadığı yönündeki görüş, postmodernizm döneminde üretilen kurulu fotoğrafların temel gerekçelerinden birini oluşturmaktadır.

XX. yüzyıl başlarındaki avangard sanat akımlarında da kurulu fotoğrafın önemli bir yer tuttuğunu görürüz. I. Dünya Savaşı'nın yarattığı hayal kırıklığı ve karamsarlığın ortaya çıkardığı Dada, burjuva değerlerine ve dünyanın gidişatına karşı bir başkaldırı ve protesto girişimiydi. Akımın temsilcilerinden George Grosz, Dada için, "Uzun zamandır

⁴²⁸ Smith & Lefley, s. 115-117

Yine Victoria döneminde (1837-1901) popüler olan *post-mortem*, yani ölüm sonrası fotoğrafçılık bir nevi sahneleme içerdiği için kurulu fotoğraf pratiğine örnek olarak gösterilmektedir. Benzer şekilde, eğlenceye yönelik fotoğraf kartpostalları, Rejlander ve Robinson'ın kullandığı görüntü kurma tekniğine dayalıydı; fakat gerçeküstü görünimleri ile onlardan ayrılıyordu. William H. Martin'in 1909 tarihli kartpostal görüntüsü *Kazlarımızı Pazara Götürürken (Taking Our Geese to Market)*, insanlardan çok daha büyük olan kazların pazara götürülüşünü betimliyordu. Cottingley Perileri'nde ise, 1917'de Bradford'un Cottingley kasabasından iki genç kuzen olan Elsie Wright ile Frances Griffiths, perilerin karton baskılarını kesip sanki bunlar gerçekmiş gibi bahçede pozlayıp kendilerini de resme dâhil etmişlerdi. Smith & Lefley, s. 114, 117-119.

duyduğumuz rahatsızlığın, mutsuzluğun ve alaycılığın bir ifadesiydi."⁴²⁹ demektedir. Zürih, New York, Paris, Berlin ve Köln gibi önemli şehirlerde kendisini gösteren akımın Berlin ayağında John Heartfield, Hannah Höch ve Raoul Hausmann buluntu imgelerden yararlanarak fotomontaj ve kolaj gibi teknikleri uygulamışlar ve böylece günümüz sanatına da esin kaynağı olmuşlardır. Bu tez çalışması kapsamında incelenen Martha Rosler'in buluntu imgelerle oluşturduğu fotomontajlarında Heartfield'in izlerini görmek mümkündür. 1918 yılında "Dada Manifestosu"nu yazan Fransız şair ve yazar Tristan Tzara, Dada için, "Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantiğin yerle bir edilmesidir; işte Dada budur... Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..."⁴³⁰ ifadesini kullanmıştır. Zıtların birliğini Rosler ve Meyer gibi çağdaş sanatçıların işlerinde de görmek mümkündür. Bu çağdaş sanatçılar çalışmalarında montajın zıtlıkları bir araya getirebilme özelliğinden yararlanmışlardır. Rosler ve Meyer'ın Berlin Dada'nın önemli figürlerinden farkı, çalışmalarının bildiğimiz anlamıyla fotoğrafçılığa bağlı kalmasıdır. Heartfield, Höch ve Hausmann fotoğraftan da yararlanmakla birlikte, fotomontajlarında illüstrasyonlara ve fotoğrafik olmayan imgelere de yer vermeleri nedeniyle bildiğimiz anlamıyla fotoğrafçılığın dışına çıkmaktadırlar.

Dadaizm'in bir devamı olan ve benzer gerekçelerle ortaya çıkan Sürrealizm ise bilinçaltı, hayal ve rüyalara göndermede bulunabilmek için çoklu pozlama, fotogram, solarizasyon, kombine baskı ve fotomontaj gibi tekniklerden yararlanmıştır. Sürrealizmin Man Ray, Herbert Bayer, Meret Oppenheim ve Maurice Tabard gibi figürleri hem bu tekniklerden yararlanmışlar hem de tıpkı bir yönetmen gibi modellerini yönlendirerek sahneleme stratejisine başvurmuşlardır.

Dadaizm ve Sürrealizm gibi avangard sanat akımları içerisinde kullanılmış bu strateji ve teknikler farklı gerekçelerle de olsa günümüzde varlığını sürdürmektedir. Sahneleme ve fotomontaj, postmodernizmin tarih sahnesine çıkışından günümüze değin yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Bunun temel nedenlerinden biri de modernist fotoğrafı tanımlayan nesnellik ve tarafsızlık gibi kavramların postmodern dönemde yoğun bir eleştiriye tabi tutularak, sanatçılar arasında fotoğrafik gerçekliğe duyulan güvenin sarsılmasıdır. Diğer bir önemli gerekçe, sanatçının zamanı algılama biçiminin

⁴²⁹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 131.

⁴³⁰ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 122.

postmodernizm ile birlikte geçirdiği dönüşümle doğrudan ilişkilidir. Zamanı an yerine süreç olarak algılamaya başlayan sanatçının süreç duygusu yaratabilmesi, farklı anları bir araya getiren montaj tekniğini ve sahneleme stratejisini gerekli kılmıştır. Fakat bu yöntemlerin ilkesel olarak zıddı olan "doğrudan" fotoğraf yaklaşımıyla da süreç duygusu yaratılabilmektedir. Nitekim bu tez araştırmasının örnek olarak incelediği Simon Norfolk, "doğrudan" fotoğraflarıyla süreç duygusu yaratmakta ve bu nedenle *postmodern savaş fotoğrafçısı* olarak nitelendirilmeyi hak etmektedir. Norfolk, olayın olup bitmesini bekleyerek savaşlardan geriye kalan harabeleri ve manzaraları görüntülemektedir. Norfolk'un her şeyin tamamlanmasını beklemesi, zamanı an olarak değil, süreç olarak algıladığının bir işareti olarak görülmelidir.

Bu tez çalışmasının örnek olarak incelediği diğer sanatçılar ise "doğrudan" fotoğrafın ilkesel olarak zıddı olan kurulu fotoğraf kavramı içerisinde yer alırlar. Yeni toplumsal belgesel hareketinin üyelerinden Fred Lonidier photo-text, Martha Rosler ise fotomontaj türünde çalışmalar üretmektedir. Pedro Meyer, kişisel bilgisayarların kullanıma sunulmasıyla birlikte kesip yapıştırmak yerine bilgisayarın 0 ve 1'lerden oluşan ikili dilinden yararlanarak dijital fotomontajlar yapmaktadır. Max Pinckers, tıpkı bir yönetmen gibi çalışarak sahnelenmiş belgesel yaklaşımını benimsemektedir. Julie Blackmon ise, kişisel anlatılarını hem dijital montaj hem de sahneleme unsurlarını bir arada kullanarak gerçekleştirmektedir. Norfolk da dahil olmak üzere tüm sanatçıların ortak özelliği zamanı an olarak değil, süreç olarak algılamalarıdır.

3.2.1. Post Belgesel Fotoğrafta Zaman, Mekân ve Olgu Algısı

Zaman kavramı düşünce tarihinin var olma kavramının yanı başında kullandığı, yanıt aradığı en önemli kavramlardan biridir. Ölçülebilir nicelik olarak süreyi tanımladığı varsayılan zaman, yalnızca insanın algı sisteminde oluşturulmuş bir işaretleme biçimidir. Oysa zaman büyük ölçüde bu işaretlemenin dışında çağları, yaşamları, insan edim ve eylemlerini çok yakından ilgilendiren süreç algısıdır. Zaman tıpkı mekân gibi öznel ve nesnel açıdan değerlendirilebilir. Zaman kavramının fizik bilimdeki gelişmelerle birlikte ölçülebilir niteliğinde, algılanması, anlamlandırılması, hatta yorumlanması çağımızda bütünüyle değişmiştir.

Paralel zamanlar, eş zamanlı olay ve olgu dizinleri, zamanın gün batımından başlayan yeni gün batımına doğru ilerleyen bir süreç olmasını değiştirmiş, bütünüyle bugün ile geçmiş arasında bir kavrayış biçimine dönüşmüştür.

İdealizmin mutlak zaman algısı bütünüyle değişmiş, yeni sorular ve algı biçimleriyle zaman sanatın ana problemi haline gelmiştir. Almanca'da çıkış bulan *zeitgeist* (zamanın ruhu) kavramı, *hermeneutik* (yorumbilgisi) teorileriyle sanatın temel tartışma alanlarından biri haline gelmiştir. Estetiğin hemen hemen bütün ekol örneklemelerinde zaman, yanıtlanması gereken bir sorunsal olarak ele alınmıştır. Çünkü zaman anlamının ya da kavrayabilmenin ana çıkış bilgisidir.

Bütün sanat alanlarının problemi olarak estetik tarihinde bağlı bulunulan felsefenin ilkeleriyle tartışılırken, fotoğraf tekniği tüm bu tartışmalara farklı bir boyut getirmiştir. Çünkü artık zaman somuttur, kısaltılmıştır; şimdinin bir an öncesidir. Fotoğraf sanatı teknolojinin hızını kullanırken böylesine somut bir zaman kullanımı yöntemi sanattaki zaman tartışmalarını büyük ölçüde değiştirmiş hatta büyülü bir *zamanı yakalama* aracı olarak görülmüştür. Ne var ki bu heyecanlı buluş, zaman üzerine teorilerini geliştiren filozofları tatmin etmemiş, kaydedilen görüntünün bir anı temsil etmesi nedeniyle deklanşör hızının değil görüntünün zamanı temsil etmesi gerektiği düşünülmüştür. Görüntünün temsili sorusu, kuşkusuz zaman kavramının yanında mekân ve yer ya da toplam anlamda uzam kavramını tartışmayı zorunlu kılmıştır. Sanatta ve felsefede fotoğraf öncesi ve sonrası zaman tartışmaları büyük ölçüde sanatta yansımaları bulmuş, ancak sanatçı doğrudan hangi zaman algısına yanıt verdiği sorusunu açıklamak yerine *hissediş* ya da *öyle kabul etmek* gibi belirsizlik içeren söylemlerle yetinmiştir. Çünkü fotoğraf üreten beyin, doğrudan görüntünün nesnel yansıması ile ilgileniyordu.

Tez çalışmasının kapsamının sınırları nedeniyle felsefe tarihinin zaman tartışmalarının bütününe değinilmeyecektir. Ancak postmodern sürecin kendisini açıklarken referans aldığı, kendisinden önce oluşturulmuş teorilere değinilecektir. Ancak bu değinmeler bütünüyle sanatçının bir seçimi olarak algılanmamalıdır. Büyük ölçüde anlamlandırma ve eleştirinin ana kaynağı olarak görülmelidir.

Fotoğraf ediminde zaman olgusunu öncelikle Emmanuel Levinas, Roland Barthes, John Berger, Pierre-Yves Soucy ve Edmund Husserl tartışmalarına dayanarak

açıklama yolu seçilmiştir. Ayrıca söz konusu teorisyenlerin atıfta bulunduğu Hegel, Kant ve Heidegger'in kavramlarına da değinilecektir.

Kant'ın eleştirel düşüncesinin yer aldığı *Yargı Gücünün Eleştirisi* çalışmasında zaman temel bir kavram olarak ele alınmış, bu kavrayışta öznenin bilişsel yapısına değinilerek, her şeyin ancak zaman-mekân içinde anlaşılabilceğine vurgu yapılmıştır. Kant'a göre, zaman özne için içsel olmakla birlikte, dış gerçekliğin yani nesnel gerçekliğin olanaklarını kavrayabilen bir yapıdır. Bu anlatımda özellikle zaman, işlevsel bir boyut kazanır. Özne, tanık olduğu durumun içine kendi varoluşunu yerleştirir. Zaman değişen şeyleri öznenin kendi algısı içinde, düzene sokma biçiminde uzamsal bir kavrayışla yaklaşılan soyut bir kavramdır. Özne, bu düzene sokuş yönteminde uzamı kullanmak zorundadır. Çünkü değişimi başka bir işaretle sabitleyebileceği, bir yere bağlama gereksinimi duyar. Kant'a göre saf olarak bilinen şey öznenin kendi varlığıdır. Özne, sonsuz olan zaman içinde kendi bulunduğu dilimi işaretleyebilmek için uzam gereksinimi duymuştur. Yani *ben varım*, çünkü *ben buradayım*, *burası bir sokak*, *ben XVIII. yüzyılda Paris'te bir sokaktayım* algısı öznenin kendi var oluşunu kendine kanıtlayabilme yöntemi olmuştur.

Kant'ın sabit ve değişmeyen *ben* kavramına Husserl karşı çıkmıştır. Çünkü öznenin kendini algılayabilmesi biçiminde kullandığı zaman ve mekân atıfları ne kadar değişkense, kendi varlık biçimi de o denli değişkendir. Ancak Husserl bu teorisini daha ileri taşımamış, Heidegger'in Kant'ın zaman kavramına olan eleştirisine zemin hazırlamıştır. Heidegger'in fenomenolojik savlarına temel oluşturan Kant eleştirisi, zaman ve mekân düşüncesini önemli bir noktaya getirmiş ve sanatın kullanabileceği bir yöntemin tamamlanmasını sağlamıştır. Heidegger bilincin değil, dünyada oluşumuzun önceliğinde nesnel gerçekliğimizin varoluşunu geçerli sayar. Ona göre, öznenin farkındalığı, nesneyi bilişi ile başlar. Dolayısıyla içsel zamanın özne tarafından kavranması spekülatif bir yargıdır. Özne merkezli düşüncenin karşısında nesneyi bilme olanağının koşulu olarak; varolmanın farkındalığı, Heidegger'in zaman kavrayışını netleştirmiştir. Heidegger, nesnenin algısını uzama bağlamış, uzamın ayırdedilişi ile zamanın ayırdedilişini açıklamıştır. Heidegger'e göre mekân görüşü, nesnelerin görünümlerinin aldığı konumsal temeldir. Bu konumsal temel, mekânda yan yana, art arda bulunuşları ile nesnel gerçekliği kanıtlar. Özne, bu kanıta dayalı olarak kendi tanıklığını var oluş biçimi olarak mekân içine yerleştirir. Bu anlamda zaman algısı

mekân algısından daha öznelidir. Zaman mekân içinde olan şeylerin yer değiştirilişlerin, hareket edenlerin sayısal dizilimidir. Dolayısıyla özne, mekân formlarının uzamda yer alışlarıyla zamanı belirler. Yani nesneden zamana ulaşır. Mekân tüm öznel için *aynı* iken zaman tüm öznel için *farklıdır*.

Zaman mekânda yer değiştiren, hareket eden şeylere çıkış noktası olamaz. Ancak, zaman orda olan şeylerin birbirleriyle arasındaki varolma durumlarını dizgeye sokar. Bu dizge öznenin zihninde gelişir. Zaman, statik bir süreç değil, öznenin kendi varoluşuyla (self-active) yani kendi eylemiyle bir tasarım olarak var olur. Heidegger, fenomenolojisinde zamanı varoluşçu bir boyutta tartışır ve zamanın sürekli olarak şimdilerin ardışıklığında, birbirinden farklılıklarını da sürdüren bir varlık olarak kabul etmez. Zaman, içsel bir algılayışın sürecidir. Ona göre, zaman bir süreçtir ve bu süreçte birey özdeşlik ve farklılık temelinde kendi konumunu belirler. Özetle, Heidegger'e göre zaman öznenin nesnel gerçekliğini belirlemesinde onu yönlendiren devinimli bir varoluş temelidir.⁴³¹

Fotoğraf sanatını özellikle postmodern dönemde yoğun biçimde etkileyen kavram Heidegger'in *Dasein* kavramı olmuştur. Heidegger, Husserl'in savlarını da dikkate alarak geliştirdiği, varlıksal karakter olarak zamanı tartıştığı *Dasein*, gerek postmodernizmin gerekse postmodern ardıllarının atıfta bulunduğu bir kavramdır. *Dasein*, zamanı günlük hayatın içinde, örtük biçimde, *zaten-her zaman* anlamında kullanılan bir kavramdır. Zaman anlamı bugünlük aktivitelerde (eylem dizisi) açıkça ve kamusal olarak ifade edilen durumdur. Varlık burada dışa vurulur, algılanır ve yansıtılır. *Dasein* şeylerin varoluşlarına da atıf yapar. Kendi varlığı ve varoluşunun *Dasein* içinde kavranışı sağlanır. *Dasein* bir varolma potansiyelidir. Doğal olarak hareket, görünüş, değişim gibi statik olmayan durumlar *Dasein*'da vurgulanır. *Dasein* öznel değildir. Herkes için şimdi, şu an dilimini ifade eder. Bir başka deyişle varlıklar içinde yalnızca *Dasein*, şimdiyi, şimdi içinde *benin* oluşunu kanıtlayabilir. *Dasein*'ın zaman anlayışı, öznenin kendini anımsamasını sağlar. *Dasein*, ontolojik olarak varoluşu bilme biçimidir.

Levinas *Tanrı, Ölüm ve Zaman* adlı kitabında Heidegger'in *Dasein* kavramını yeniden ele almış, *Dasein*'ın kapsadığı alanı kavramsal olarak yeniden tanımlamıştır. Bu

⁴³¹ Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, (Çev.: Churchill Bloomington), Indiana University Press, Indianapolis 1962.

Heidegger açıklamaları bu araştırmanın toplamından özetlenmiştir.

tanımlamasında var olmak durumunu garantileyen *Dasein* karşısına ölüm kavramını koyması, romantik bir tartışmanın başlatılması gerekçesiyle değildir. *Dasein*'in sınırlarını belirleyebilmenin bir yöntemi olarak ölüm kavramını kullanmıştır. Levinas'ın çalışmalarında *Dasein* henüz olmamışa da ya da henüz oluşum sürecinde olana da ışık tuttuğu savını geliştirmiştir. Uzun kavram analizlerinin ardından, *Dasein*'in şimdinin olanaklarını hazırlarken, daha şimdiden bir sonraki anın ipuçlarını içinde barındırdığını açıklar. Ona göre, *Dasein* varolmak zorunluluğudur; varolmaksa ölmenin önkoşuludur. Varoluş karşısında yokoluş olgusunu ortaya koyan Levinas, fotoğrafın şimdi içinde geleceğe veri sunan imgeleri de taşıyabilme olanağına kapı açar.

Levinas, teorisini ortaya koyarken *Dasein* kavramına bir kavram daha eklemiştir. Bu kavram *Zu-sein*'dir. *Dasein*'a uzam kazandıran bir kavramdır. *Zu*, *orada olmak* durumuna işaret eder. Başka bir deyişle, Heidegger'in *zaten-her zaman* var olan anlamındaki *Dasein*'in, *orada* eklemesiyle mekân kazanmasını sağlamıştır. *Orada* değişkendir, değiştirilebilir, dönüştürülebilir bir durumdur. Tıpkı varolmanın karşıtı olarak ölüm, varolanın içinde saklı olması gibi *orada* olanın içinde de başka bir yerde olanın belirtileri saklı tutulabilir. Doğal olarak bu ekleme Heidegger'in zaman kavrayışına mekân kazandırmıştır.⁴³²

Yapısalcı felsefenin temsilcileri de zaman kavrayışını ele alan önermeler geliştirmişlerdir. Ancak *eşsüremlilik* ve *ardsüremlilik* kavramlarını temel alan yapısalcılıkta zaman merkezi bir öneme sahip değildir. Yalnızca yapının ilettiği, başka bir deyişle göstergenin, gösterdiği süreci ele alan bir anlayış geçerli kılınır. Bir açıdan yapısalcılıkta da *şimdi* söz konusudur. Ancak buradaki *şimdi*, bir süreksizliğin de ifadesidir. Bir tür zamansızlaştırmanın ifadesidir. Yapısalcıların zaman kavrayışına bakışı Pierre-Yves'in *Çalınmış Uzam* adlı yapıtında tartışılmıştır.⁴³³

Yves, zaman kavrayışını edebiyat eserleri üzerinde açıklama yolunu seçmiştir. Söylemin neye işaret ettiğinin analizlerini yaparak, öznenin zaman kavrayışını temellendirmek istemiştir. Bu yöntemin, diğer yapısalcılardan Ronald Barthes'ın görüntü analizlerinde denendiğini görürüz. Yazın dilinde söylemin göndergeyi, gösteren

⁴³² Emmanuel Levinas, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, (Çev.: Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2011, s. 49-57.

⁴³³ Ertuğrul Efeoğlu, "Çalınmış Uzam Çerçevesinde", *Türk Dili Dergisi*, Sayı: 66, (Mayıs-Haziran 1998). Efeoğlu'nun makalesinden yorumlanmıştır.

Pierre-Yves Soucy'nin öbür yapıtlarının adları: *Fragments* (Parçalar), *Huit Fragments* (Sekiz Parça).

bir araç olması yoluyla zaman kavramını açığa çıkarmak istemiştir. Şu anda söylenenle onu algılayacak kişinin zihninde bir gösterge yaratması bekleniliyorsa, iki durum arasında geçen bir süreç vardır. Algılayan iletinin oluşturulduğu anı mı yoksa kendi zihninde oluşan göstergenin bulunduğu anı mı dikkate alacaktır? Örneğin, "korkulan durum cinayetle sonuçlandı" tümcesinde "korkulan" sözcüğü önceyi, "sonuçlandı" sözcüğü şimdiyi ifade ederken, okurun zihninde de bu iletinin verildiği zamandan kendisine ulaşınca kadar geçen süreç içinde ne olup bittiğini bilememesi koşulu oluşturulmuştur. Okurdan, iletinin sunulduğu ana gelmesi ve o ana tanıklık etmesi beklenir. Yani eşzamanlı algılayış talep edilir. Bu talep bir *süreksizleştirme* talebidir.

Fizik zaman açısından doğru bir kavrayış olmamakla birlikte, yapısalcı felsefenin temel önermelerinden biri olan *yapı*, tüm zamanlarda varoluş örgüsü içinde kendisini kanıtlar. Bu savı nedeniyle okurun algılama zamanı yok sayılmıştır. Bu nedenle göstergebilim yapısalcılığın önermelerini kullandığı analizlerinde zaman ve süreç kavramlarını ikincil ya da yan anlam içerisinde değerlendirir. Soyut resimlerin yapısalcı analizlerde sağladığı kolaylık zamana işaret etmemesiyle ilgilidir.

Tıpkı Yves gibi Barthes da zamanı genelleştirip belirsizleştirmiştir. Yapıyı oluşturan iç denge ve yapı öğelerinin birbiriyle dayanışarak oluşturdukları tutarlı dizge, yapıyı zamansız ve mekânsız da algılamamızı sağlar. Tutarlı dizgenin zaman ve uzam gereksinimi yoktur. Dolayısıyla *an* da yoktur. Bu nedenle belirsizlik zaman ve mekân anlamında genelleştirilerek, tüm zamanlar ve mekânlar biçimine sokulmuştur. Yves teorilerini açıklarken fotoğrafı örneklemiştir. *Çalınmış Uzam* adlı yapıtında yer alan her fotoğraf belli bir betimlemeyi, ilişkiyi, bağlantıyı ortaya koyar.

Fotoğraf sanatçısı Frank Vantournhout'nun gerçekleştirdiği görüntülerle teori örneklendirilmiştir. Tıpkı yapıtında yer alan şiir parçacıklarının örnek açıklamalara konu olması gibi, görüntü parçacıkları da teorinin açıklamasında örnek olarak kullanılmıştır. Yves görüntünün doğal dil olmadığını, yapılandırılmış bir dil olduğunu kabul ediyordu, tıpkı şiirdeki gibi. Doğal dilin başka bir dile çevirisi olan fotoğraf, doğal dili görüntü diline dönüştüren bir çevirmendi. Yves bu denemeyi yaparken hem Fransızcanın yanlış anlaşılmasını engellemek hem de alıntı yaptığı edebiyat örneklerinin okur üzerindeki daha önce edinilmiş bilgilerden arındırmak için gerçekleştirmişti. Görüntüler daha önce hiç görülmemiş yani hakkında bir ön yargı gelişmemiş olan

görüntülerdi. Kullanılan görüntüler, Berger'in "Bakmak bir seçme edimidir."⁴³⁴ sözlerini anımsatır. Seçme, gözün nesneye şu ya da bu biçimde etkide bulunması demektir. Nesne gözü etkilediği gibi göz de nesneye etkide bulunur. Berger bu durumu şöyle açıklar: "Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır."⁴³⁵ Fotoğraflarda bile görme biçimi kişinin bizim fark edemeyeceğimiz kapalı anılarıyla ilintilidir. Yves'in yapıtı bu açıdan önemlidir. Fotoğraflar bir zamansızlaştırma içinde hatta uzamsızlaştırma içinde sunulmuş olsa da izleyici, ona kapalı anılarından aktaracağı bir zaman tanımı verecektir. Dolayısıyla Yves'in yapısalcı zamansızlaştırma denemeleri simge ve sembollerin ötesinde başarıya ulaşmamıştır. Fragmanlar biçiminde sunulan görüntüler bütünüyle zamansızlaştırılamamıştır. Çünkü izleyicinin anılarında bu görüntülere nasıl bir zaman etiketi yapıştırıldığı bilinmemektedir. Bu deneme tıpkı Barthes'ın trafik ve reklâm spotlarını zamansızlaştırma denemesinde olduğu gibi sonuçlanmıştır. Özetle söylenirse, gerek yapısalcılığın gerekse yapıbozumun zaman ve mekânı genelleştirerek, onları belirsizleştiren tutumu, izleyiciyi ya da iletinin gönderildiği alımlayıcıyı düşündüğümüzde amacına bütünüyle ulaşamamış olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle yapısalcılığa bağlı olan göstergebilim analizleri belgesel fotoğraflarda bütünüyle varsayımsaldır.

Modernizmin sonlarına doğru yoğun ilgi gören yapısalcılık postmodernizmde düşünüş kaydetmiş, yapısalcılık öncesi hermeneutik analizler yeniden tartışma gündemine sokulmuştur. Özellikle eklektik yapıları bir değerler toplamı olarak gören postmodernizm, zaman ve mekânı da melezleştirerek tek ürün içinde yapay bir zaman yaratarak vermeyi seçmiştir. Postmodernizm, belgeye dayalı analizlerde önem taşıyan hermeneutik anlayışı deforme ederek parçaların hermeneutiğini oluşturmak istemiştir.

Hermeneutik, Gadamer'in tanımıyla: "Bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır."⁴³⁶ Sözcük, Yunan tanrılarında "Tanrıların habercisi" olan Hermes adından türetilmiştir. Bu kavram yeni bir kavram değildir. Yunan felsefesinden günümüze kadar ulaşan ve yorumbilgisi olarak geliştirilen kavram, XIX.

⁴³⁴ John Berger, *Görme Biçimleri*, (t.y.), (Çev.: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 8.

⁴³⁵ Berger, *Görme Biçimleri*, s. 10.

⁴³⁶ Hans Georg Gadamer, "Hermeneutik", Doğan Özlem (Der.), *Hermeneutik (yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, (Çev.: Doğan Özlem), Ark Yayınevi, Ankara 1995, s. 11.

yüzyılda sanat için de önem taşıyacak bir boyuta ulaşmıştır. Pozitivizmin doğa ve deney kaynaklı açıklama ve anlamlandırma yöntemlerini tarih, sosyoloji ve psikoloji gibi alanlara da uygulama isteği, çok sayıda anlam bilimciyi rahatsız etmiş ve özellikle felsefenin böyle bir yöntemle açıklanamayacağı savunularak, Dilthey tarafından hermeneutik yeniden güncellenmiştir. Heidigger'in *Dasein* yorumu, hermeneutiğin güncellenme ötesinde geliştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Gadamer bu yöntemin çağın anlatı dillerinde uygulanabilirliğini göstermesi, hermeneutiğin sanatta kullanılabilmesini sağlamıştır. Frankfurt Okulu ve Foucault, hermeneutiği ontolojik olarak ele alıp günümüzde sanatta bir yorum biçimi olarak kullanımını kolaylaştırmıştır.

Hermeneutiğin tez kapsamında geniş biçimde uygulanmasının nedeni, incelenen fotoğraf örneklerinin bu yöntemle analiz edilmesi zorunluluğuna dayanmaktadır. Çünkü hermeneutik analizler zamanı merkeze alır, zamanı izler, önce ve sonraya yapılan göndermelerin izini sürer. Bu nedenle postmodern fotoğrafın savunduğu melezleşmiş zaman ancak hermeneutik yöntemle yorumlanabilir. Modernist fotoğraftaki *şu an*, postmodern fotoğrafta *anların tek zamanda buluşması* biçiminde oluşmuştur. Bu buluşmayı anlamak hermeneutik yöntemle mümkündür. Bu yöntem şimdiyi değil, şimdi içinde toplanmış tüm zaman ve uzam dilimlerinin biraraya gelişi biçimleriyle yorumlar.

3.2.1.1. Yeni Toplumsal Belgesel Hareketi

Allan Sekula ve Martha Rosler gibi fotoğraf eleştirmenleri sadece yazılarıyla değil aynı zamanda pratiğe yönelik çalışmalarlarıyla da fotoğraf tarihine geçmişlerdir. "Yeni Belgesel" ya da "Yeni Toplumsal Belgesel" olarak adlandırılan grubun Allan Sekula, Martha Rosler ve Fred Lonidier gibi temsilcileri geleneksel belgeseli politik, etik, ontolojik ve epistemolojik açıdan yoğun bir eleştiriye tabi tutarak kendi yol haritalarını belirlemişlerdir. Nitekim Sekula, toplumsal bilinç sahibi Amerikalı sanatçıların, seleflerinin, diğer bir deyişle İlerleme Dönemi ile Yeni Düzen'in Hine, Riis, Lange, Rothstein ve Evans gibi fotoğrafçılarının "ödünlerinden ve işbirliklerinden" ders çıkarmaları gerektiğini düşünmektedir.⁴³⁷ 1970'li yıllardan itibaren "yeni" olarak nitelendirilen belgesel çalışmalara imza atan bu fotoğrafçı-eleştirmenler liberal ve reformist olarak nitelendirdikleri geleneksel belgeseli yoğun bir şekilde eleştirmekle

⁴³⁷ Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 864.

birlikte bir temsil türü olarak belgeseli tümüyle inkâr etmemekte, daha radikal ve muhalif bir belgeseli savunmaktadırlar. Nitekim Rosler, geleneksel belgeselin devrimci bir politik söyleme sahip olmadığını, toplumsal ilişkiler hakkında tartışma başlatacak gerçek eleştirel bir belgeselin henüz ortaya çıkmadığını ve bu nedenle geleneksel belgeselin "görevden alınmayı hak ettiğini"⁴³⁸ belirtmektedir. "Ezilen sınıflar için egemen sınıf üyelerine acıma ve kurtarma çağrısında bulunan liberal belgesel artık maziye karışmıştır."⁴³⁹ diyen Rosler daha radikal bir belgeseli savunmaktadır. Sekula da benzer şekilde tekerci kapitalizmin insanca bir yaşamı sağlama konusundaki yetersizliğini ifşa eden bir sanatı savunmakta ve hatta toplumsal formasyonda radikal bir dönüşümü önererek politik sanat vurgusu taşımaktadır.⁴⁴⁰

Geleneksel belgeselin böylesi bir direnişe esin kaynağı olmaktan çok uzak olduğunu düşünen bu sanatçılar, 1970'li yıllardan itibaren yeni temsil stratejileri geliştirme konusunu gündemlerine almışlardır. Yazar ve fotoğrafçı Diane Neumaier 1984 yılına ait *Post-belgesel (Post-documentary)* adlı makalesinde ilerici niyetlere sahip olduğunu belirttiği bir dizi fotoğrafçının geleneksel toplumsal belgesel kavramını yeniden tanımlama çabası içerisinde olduğunu belirtmektedir. Neumaier, "Yeni belgesel" teriminin bu fotoğrafçıları geçmiş kuşağın geleneksel belgesel fotoğrafçılarından ayırt etmek için kullanılan bir terim olduğunu ve bu yeni kuşak fotoğrafçıların liberal duyarlılığa yol açmadan gizli sosyal yapıları ortaya çıkarmaya çalıştıklarını vurgulamaktadır.⁴⁴¹ Fotoğraf eleştirmeni Abigail Solomon-Godeau ise, "Belgeseli ciddi ve titiz bir şekilde tekrar düşünmeye kararlı yeni nesil fotoğrafçılardan söz etmek giderek haklı görünüyor."⁴⁴² ifadesini kullanmaktadır.

Yeni toplumsal belgesel hareketinin doğuşunda ilk büyük kıvılcım Güney Kaliforniya'da ortaya çıkmıştır. 1970'lerin ortalarında, belgesel yönelimli kavramsal sanatın yuvası olarak ünlenen Kaliforniya Üniversitesi San Diego Görsel Sanatlar Bölümü (UCSD), aynı zamanda postmodernizmin gündeminin belirlendiği yerdin ve Allan Sekula, Martha Rosler, Fred Lonidier ve Phillip Steinmetz gibi sanatçılar burada

⁴³⁸ Martha Rosler, "Some Contemporary Documentary", *Afterimage*, 11 (1-2), (Summer 1983), s. 13.

⁴³⁹ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 195.

⁴⁴⁰ Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 883.

⁴⁴¹ Diane Neumaier, "Post-documentary", *Afterimage*, 11 (6), (January 1984), s. 15.

⁴⁴² Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, s. 183.

ya öğrenci olarak kayıtlıydı ya da ders veriyordu.⁴⁴³ Rosler, kendilerini politik olarak gördüklerini ve bu nedenle bir araya gelmeleri gerektiğinin farkına vardıklarını belirtmektedir.⁴⁴⁴ Politik bir sanatın imkânı üzerine düşünen grup üyeleri, dönemin Vietnam Savaşı karşıtı düşüncelerinden, kadın hareketinin artan gücünden ve Batı Marksizmi'nin Louis Althusser, Bertolt Brecht, Guy Debord, Herbert Marcuse ve Fredric Jameson gibi teorisyenlerinden yoğun olarak etkilenmişlerdir.⁴⁴⁵ Walter Benjamin'in 1936'da yazdığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı çığır açan makalesi grubu etkileyen temel metinlerin başında gelmektedir. Fotoğraf ve sinema gibi mekanik yeniden üretim araçlarının kitleleri özgürleştirme potansiyeli üzerine düşünerek politik sanat vurgusu taşıyan Benjamin, politik sanat yapmak isteyen bu yeni belgeselci kuşağını derinden etkilemiştir. Benjamin için, tekniğin yardımıyla sanat yapıtının çoğaltılabildiği çağda yitip giden o yapıtın biricikliği ve aurasıydı. Fakat bu tarihsel kırılma sanat yapıtının alımlanmasını küçük bir azınlığın tekelinden kurtararak demokratikleşmeyi de beraberinde getirmekte ve sanat yapıtının alımlanmasındaki kitleselleşme yeni bir tarihsel gelişmenin de habercisi olmaktaydı: Sanatın politikleşmesi. Sekula'ya göre, Benjamin'i takiben yeni toplumsal belgeselciler de fotoğrafçılığın politik değerini onun yeniden üretilbilirliğinde ve dil ya da metinle bir araya getirilmesinde görürler.⁴⁴⁶

Yeni toplumsal belgeselciler, Brecht'in fotoğrafa politik ve epistemolojik açıdan getirdiği eleştirilerinden ve politik tiyatro anlayışından oldukça etkilenmişlerdir. Benimsen Brecht'yen görüşler arasında belki de en önemlisi, gerçekliğin basit bir mekanik yeniden üretiminin gerçeklik hakkında hiçbir şey açığa çıkaramadığı, hatta Krupp ya da A.E.G. fotoğraflarının bu kurumlar hakkında bize hiç bir bilgi veremediği yönündeki görüşlerdir. Brecht bu görüşleriyle bir bakıma sanat yapıtının "kurulmasını" ya da başka bir deyişle "yapılmasını" salık vermektedir.⁴⁴⁷ Solomon-Godeau'ya göre, Martha Rosler, Allan Sekula, Fred Lonidier, Connie Hatch, Deborah Bright, Carol Condé, Karl Beveridge, Lisa Lewenz ve Elizabeth Sisco gibi isimler tarafından

⁴⁴³ Kester, s. 10.

⁴⁴⁴ Martha Gever, "An Interview with Martha Rosler," *Afterimage*, 9 (3), (October 1981), s. 11.

⁴⁴⁵ Kester, s. 10.

⁴⁴⁶ Allan Sekula, *Reinventing Documentary*, Erişim (12 Kasım 2017), <https://eastofborneo.org/archives/allan-sekula-reinventing-documentary/>

⁴⁴⁷ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 35.

benimsenen bu muhalif belgeselin kökeni, Brecht'in "doğrudan" fotoğrafın gerçekler hakkında bir şeyler söyleme konusundaki yetersizliğine dair Benjamin tarafından da onaylanan düşüncelerine dayanmaktadır:

"... muhalif belgeselciliğin kökeni Brecht ve Benjamin'in realitenin yeniden üretiminin realitenin kendisi hakkında bir şey söyleyemeyecek kadar güçsüz olduğu fikrine ve esasen politik fotoğraf pratiğinin "kurulması" ve "inşa edilmesi" (örneğin, John Heartfield'in fotomontajlarında olduğu gibi) gerektiği konusundaki ısrarlarına dayanır."⁴⁴⁸

Sekula, "farklıydık, çünkü Brecht hakkında düşünerek sosyal belgesele ulaştık."⁴⁴⁹ diyerek Brecht estetiğinin kendileri üzerindeki etkisine vurgu yapmaktadır. Brecht estetiğinin en önemli ögesi olan epik tiyatro ya da diğer adıyla diyalektik tiyatro, yeni toplumsal belgeselcilerin izleyiciyi etkilemek üzere yararlandıkları stratejilerden biridir. Sinemadaki karşılığını Sergei M. Eisenstein'da bulabileceğimiz, zıtlıkların bir araya getirilmesiyle izleyiciyi etkilemeye ve harekete geçirmeye çalışan diyalektik montaj, Rosler'ın 1967-1972 yılları arasında gerçekleştirdiği *Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek* (*House Beautiful: Bringing the War Home*) adlı fotomontaj serisinde karşımıza çıkmaktadır. Fransız düşünür Jacques Rancière, "aynı türden olmayan öğelerin çarpışması" olarak tanımladığı diyalektik tarzın tarihsel gelişimini şu cümlelerle açıklamaktadır:

"Sürrealist dönemde bu yöntem, burjuva gündelik hayatının yavanlığı altında ezilen arzu ve düşün gerçekliğini göstermeye yarardı. Daha sonra Marksizm, sıradan gündelik hayatın ve demokratik barış görüntüsü altında saklı sınıf tahakkümünün şiddetini hissettirmek için aynı türden olmayan öğelerin aykırı karşılaşmalarına sarıldı. Brecht'in yabancılaştırma ilkesinin esası buydu. 1970'lere baktığımızda, Amerikalı angaje bir sanatçı olan Martha Rosler'ın, Vietnam Savaşı'nın görüntülerini mutlu Amerikan iç mekân görüntüleri üzerine kesip yapıştırdığı *Savaşı Eve Getirmek* adlı seriyi oluşturan fotomontajları görebiliriz."⁴⁵⁰

Eleştirmen James Hugunin de Allan Sekula, Martha Rosler, Fred Lonidier, Connie Hatch gibi isimleri "Marksist Realizm" başlığı altında toplamaktadır. Hugunin, 1984 tarihli *Harita Bölge Değildir* (*The Map is not the Territory*) adlı makalesinde sosyal belgeselciliğe yönelik üç farklı yaklaşım olduğunu belirtmektedir: Geleneksel

⁴⁴⁸ Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, s. 182-183.

⁴⁴⁹ Kester, s. 10.

⁴⁵⁰ Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, (2008), (Çev.: E. Burak Şaman), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 29.

hümanistik belgeselcilik ya da diğer bir deyişle "kaygılı fotoğrafçılık", Marksist-realist siyasi eleştiri ve postmodernist metinsel eleştiri. Hugunin'e göre, Marksist-realist bilgi teorisine dayanan yeni toplumsal belgeselcilikte varsayımlar, fotoğraf ile gerçek arasında bire bir benzeşim olduğuna inanan geleneksel belgesel gibi değildir. Bu yaklaşımda nesnel hayat ve toplumsal koşullar sanatsal olarak yeniden üretilmektedir. Sosyal belge, gerçek hayatın kendisiyle özdeş değildir; alımlama esnasında okuyucu ya da izleyicinin hayal gücü ile tamamlanmaktadır. Hugunin, fotoğraftaki Marksist-realist siyasi eleştiriye Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince ve Cindy Sherman tarafından temsil edilen postmodernist metin eleştirisinden de ayırmaktadır. Eleştirilerini sadece temsili ideoloji seviyesinde tutan ve üretimin toplumsal ilişkilerini büyük ölçüde göz ardı eden postmodernist çağdaşlarının aksine, Marksist-gerçekçi sanatçılar mevcut sosyal gerçekliğimizdeki sömürülerin ekonomik nedenlerini de araştırırlar.⁴⁵¹

Hugunin, toplumsal gerçekliği fotoğrafik olarak kodlayan birbirinden farklı bu yöntemlerin her birinin farklı felsefi kuramları benimsediğini belirtmekte ve bu fotoğrafik yöntemlerin her birini farklı epistemolojik konumlarla eşleştirmektedir. Hugunin'e göre, geleneksel hümanistik belgeselcilik ampirizmin, yeni toplumsal belgeselcilik Marksist realizmin, postmodernist metinsel eleştiri ise konvansiyonalizmin epistemolojik sınır konumlarına karşılık gelmektedir. Lewis Hine, Eugene Smith ve Roy DeCarava gibi isimlerin temsil ettiği geleneksel sosyal belgesel tıpkı ampirik gözlem gibi tarafsız ve objektif bir bilgi toplama metodolojisi önermekte ve bu yaklaşımda fotoğrafik pencere şeffaf olarak kabul edilmektedir. Gözlemin doğruluğuna dair böyle bir varsayım fotoğrafçı tarafından değerlendirilmekte ve birçok göz de buna inanmaktadır. "Kaygılı fotoğrafçılık" olarak da adlandırılan bu geleneğe bilinç ve teoriden bağımsız, duyuşal deneyim yoluyla erişilebilen gerçek bir dünya olduğu varsayılmaktadır. Bu geleneğe dış dünya hakkındaki bilgilerin dışarıda bir yerde bizleri beklediği savı kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde kesindir ve bu bilgileri alımlayacak alıcı bir öznenin varlığına da inanılmaktadır. Ayrıca fotoğrafik imge ile tarif ettiği gerçek bilginin neredeyse noktası noktasına aynı olduğu varsayılır. Marksist ve postmodernist eleştiriler ise geleneksel sosyal belgeselin bu varsayımlarına karşı çıkarak bu geleneğin direnişi teşvik etmektense acıma duygusuna yol açtığını savunmakta, bu

⁴⁵¹ James Hugunin, "The Map is not the Territory", *Exposure*, 22 (1), (Spring 1984), s. 6, 12.

fotoğrafik yaklaşımın sadece yüzeysel betimlemelerle uğraştığını, yüzeyin ardındaki karmaşık toplumsal ilişkiler ağını ifşa etmektense belirsiz bıraktığını iddia etmektedirler. Çünkü yüzeyin altındaki gizli ilişkileri ifşa etme kabiliyeti dış görünüşleri yansıtan bir mekanik yeniden üretim aracı olan fotoğrafın doğasında bulunmamaktadır. Marksist bilgi kuramına göre, bir olgunun özü o olgunun yüzeyinde bulunmamaktadır. Ampirizmin eleştirisinde de vurgulandığı gibi, bilgi gerçek dünyanın pasif bir yansıması değildir.⁴⁵² Bu eleştiriler Brecht'in gerçekliğin basit bir mekanik yeniden üretiminin gerçeklik hakkında çok az şey söylediğine dair argümanını desteklemektedir.

Marksist ve postmodernist eleştiriye göre, dil geleneksel belgeselin ayrılmaz bir parçası değildir; daha çok destekleyici bir unsur olarak bir kenarda durmaktadır. Geleneksel belgeselde görsel bilgilere verilen öncelik, görüntünün tek başına bilgi aktarma yeteneğine sahip olması gerektiği şeklindedir.⁴⁵³ Yeni toplumsal belgeselde ise karşımıza çıkan yenilik, Brecht'in fotoğrafa dair vurgulamış olduğu "yetersizliği" aşmak için *photo/text*, yani fotoğraf ve metin kombinasyonundan ve kökleri John Heartfield ve Hannah Höch gibi Dadacılara kadar uzanan fotomontaj gibi yöntemlerden yararlanmasıdır. Yani, yeni toplumsal belgeci yaklaşım, sosyal gerçekliğe dair yüzeysel görünüşleri aşıp gizli katmanları açığa çıkarmak için Brecht'in sanat eserinin "kurulması" ya da "inşa edilmesi" gerektiği yönündeki argümanını dikkate almakta ve bu doğrultuda yeni temsil stratejileri geliştirmektedir. Örneğin, işçi sendikaları ile birlikte çalışan Lonidier'in 1976-1979 yılları arasında gerçekleştirdiği *Sağlık ve Güvenlik Oyunu (The Health and Safety Game)* adlı *photo/text* serisi işyerlerindeki işçi yaralanmalarına, çeşitli meslek hastalıklarına, bunların ardındaki nedenlere ve şirket ihmallerine dair açıklamalarda bulunan 26 adet panel ile yaklaşık 20 dakikalık siyah-beyaz videodan oluşmaktadır (Şekil 3.8. ve 3.9.). Lonidier'in çalışmasında ilk etapta dikkati çeken unsur; işçilerin kimliklerinin gizli tutulduğu, detay çekimler yapılarak yüzlerinin gösterilmediği, pek de estetik olmayan, hatta flaş kullanıldığı izlenimini veren, herkesin çekebileceği türde imgeler üretmesidir. Bunun nedeni, geleneksel belgesele acı ve ızdırapta güzelliği yakaladığı, acı çeken insanları estetik süjeler olarak sunduğu yönünde getirilen eleştirilerdir. Sekula'ya göre bu çalışmada "Geleneksel 'insan

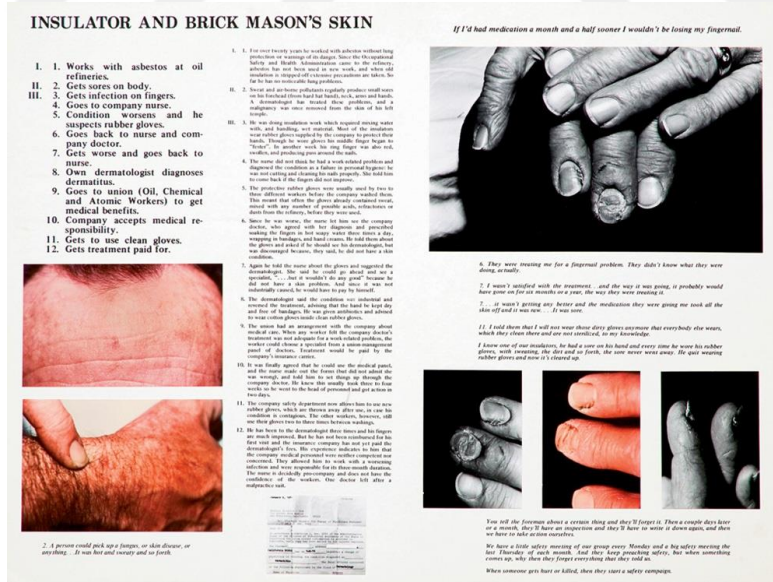
⁴⁵² Hugunin, s. 5-7, 10, 12.

⁴⁵³ Hugunin, s. 7.

ilgisi' yoktur. Lonidier, liberal belgesel sanatçıların şiddet ve acıyı estetik nesnelere ne kadar kolay dönüştürdüklerinin farkındadır."⁴⁵⁴ Fakat bu çalışmayı postmodern yapan unsur etik yönü değil, sanatçının zamanı süreç olarak algılamasıdır ki bunu da galeri duvarlarında dahi yazılı metinleri işe koşarak ve olayın içinde değil de dışında yer alarak yapmaktadır. Geleneksel belgeselciler olayın içinde yer alırlarken, Lonidier dışında yer almakta ve bu da izleyicide süreç duygusu yaratmaktadır.



Şekil 3.8. Lonidier'in Chicago Sanat Enstitüsü'ndeki sergisi, Chicago 2015.



Şekil 3.9. Lonidier'in Chicago Sanat Enstitüsü'ndeki sergisinde yer alan panellerden bir detay, Chicago 2015.

⁴⁵⁴ Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 875.

Sağlık ve Güvenlik Oyunu adlı seride her bir fotoğrafa yaralanmayı ya da hastalığı tanımlayan bir başlık eşlik etmektedir: "Petrol İşçisinin Yanıkları", "İmalat Mühendisinin Kalbi", "Büro İşçisinin Sinirleri", "Marongozun Omurgası", "Et Müfettişinin Hastalığı", "Yalıtım İşçisi ile Duvarcının Cildi". Başlığın altında da şirket ihmalinin sebep olduğu yaralanmanın ya da hastalığın maddeler halinde özetlenmiş hikâyesine yer verilmektedir:

"1- Petrol rafinerilerinde asbest ile çalışmaktadır. 2- Vücudu yaralanır. 3- Parmaklarında enfeksiyon oluşur. 4- Şirket hemşiresine gider. 5- Durum kötüleşir ve lastik eldivenlerden şüphelenir. 6- Hemşireye ve şirket doktoruna geri döner. 7- Kötüleşir ve hemşireye geri döner. 8- Kendi dermatoloğu dermatit tanısı koyar. 9- Tıbbi yardım almak için sendikaya (Petrol, Kimya ve Atom İşçileri) başvurur. 10- Şirket tıbbi sorumluluğu kabul eder. 11- Temiz eldiven kullanmaya başlar. 12- Tedavi masrafını alır."⁴⁵⁵

Ardından şirket ihmali vurgulayan alıntılara yer verilir: "Eğer bir buçuk ay önce ilaç tedavisi alsaydım tırnağımı kaybetmezdim."⁴⁵⁶ "Et Müfettişinin Hastalığı" başlıklı fotoğrafa eşlik eden alıntı ise şöyledir: "İşçilere Bruselloz hastalığına yakalanabileceklerini ve eğer bu hastalığa yakalanırlarsa nelerin olabileceğini anlattıklarını zannetmiyorum. Bunu yapacaklarını zannetmiyorum. Herhangi bir işverenin bunu yapacağından şüpheliyim, çünkü o zaman kimse onlar için çalışmazdı."⁴⁵⁷ "İmalat Mühendisinin Kalbi"nde ise, "Çalıştığım şirket, orada çalışan çok sayıda insanın kalp krizi geçirmesiyle biliniyor... Son dört sene içinde bu şirkette çalışan bir kişinin kalp krizinden hayatını kaybettiğini ve yaklaşık yedi kişinin kalp krizi geçirdiği için açık kalp ameliyatı olduğunu biliyordum."⁴⁵⁸ sözlerine yer verilir. Yani, *Sağlık ve Güvenlik Oyunu* adlı çalışmada Lonidier, görünümünün ötesine geçmek ve görüntülerin tek başlarına anlatamadıklarına ulaşabilmek için çeşitli metin stratejilerinden yararlanmaktadır. Kendisinin de üyesi olduğu bu yeni kuşağın fotoğraf, video, yazılı veya sözlü dilden yararlanan çalışmalarını "bir belgesel çeşidi" olarak nitelendiren Sekula, Lonidier tarzı metin stratejileri ile modernist belgeselin galeri duvarlarındaki sunumunu kıyaslarken, bu sanatçıların görüntülerin tek başlarına sundukları anlamların ötesine geçebilmek için fotoğraflarını dil kullanımıyla

⁴⁵⁵ Aimee Walleston, *Fred Lonidier*, Erişim (13 Aralık 2017),

<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/fred-lonidier/#image-25073>

⁴⁵⁶ Walleston, a.g.m.

⁴⁵⁷ Hugunin, s. 13.

⁴⁵⁸ Hugunin, s. 13.

desteklediklerine ve böylece onları bir anlatı yapısı içerisine oturttuklarına vurgu yapmaktadır:

"Tutumlu bir şekilde başlığı konmuş, galeri duvarında tek başına duran fotoğraf, her şeyden önce, estetiğe ve modernist resim ve heykelin piyasa koşullarına yönelik bir arzunun işaretidir. Bu beyaz boşlukta, anlamın tamamen sanat yapısının içinden çıkacağı düşünülür. Onu çevreleyen söylemin önemi maskelenmiş, bağlam gizlenmiştir. Tam tersine, bu sanatçılar, fotoğraflarını sağlama almak, aykırı düşmek, güçlendirmek, bozmak, tamamlamak, ayrıntılara girmek veya görüntülerin kendileri tarafından sunulan anlamların ötesine geçmek için metinler kullanarak, dil yoluyla fotoğraflarını açık bir şekilde desteklerler. Bu görüntüler genellikle geniş bir anlatı yapısı içerisine oturtulur."⁴⁵⁹

Yeni toplumsal belgeselin metinlerden yararlanmasındaki amaç, fotoğrafın Brecht tarafından dile getirilen "güçsüzlüğünü" ya da "yetersizliğini" aşmak ve sosyal gerçekliği açıklarken yüzeysel betimlemelerin ötesine ulaşarak daha derin yapıları ortaya çıkarmaktır. Ayrıca dilin yardımına başvurma insanların "doğrudan" görüntülenmesini de gereksiz kılmakta ve bu durum geleneksel belgeselin özne temsilini bir pornografi olarak gören Sekula'ya göre, bu pornografiyi ortadan kaldırmaktadır: "Dile olan ilgi, sefaletin 'doğrudan' temsilinin pornografisinin aleyhinedir."⁴⁶⁰

Rosler'ın 1974-1975 yılları arasında gerçekleştirdiği *İki Yetersiz Betimleyici Sistemdeki Bowery (The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems)* fotoğraf ve sözcüklerin yan yana kullanıldığı bir başka çalışma örneğidir. Rosler, ucuz otel ve barlarıyla bilinen, aynı zamanda sarhoşların ve dilencilerin uğrak yeri olan New York'taki Bowery Caddesi'nin âdeta bir safariyi andırırcasına pek çok kez fotoğraflanmasının eleştirisiyle yola çıkmaktadır. Bu çalışmayı Jacob Riis'in New York'taki Mulberry Caddesi'nin göçmen mağdurlarını belgeleyen çalışmasıyla kıyasladığımızda, Mulberry sakinlerinin doğrudan temsilinin Rosler'ın çalışmasında bulunmadığını rahatlıkla gözlemleriz. Rosler'ın fotoğraflarında insan ögesi yoktur. Tıpkı Lonidier'in çalışmasında olduğu gibi bu çalışmada da geleneksel hümanist ilgi bulunmamaktadır. Rosler, Bowery'nin müdavimlerini izleyicilerin bakışından uzak tutmakta, onları doğrudan göstermek yerine arkalarında bıraktıkları nesnelerden yola

⁴⁵⁹ Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 862, 866.

⁴⁶⁰ Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 867-869.

çıkarak betimlemektedir. Bunun için de sözcüklerin yardımıyla metonimik anlatıma başvurmaktadır: Sarhoş, kirli, yenik...

Geleneksel belgeselin özne temsilini sorunsallaştıran Rosler, "bir eleştiri eylemi" ve "bir reddiye" olarak tanımladığı bu çalışmasında "çalınan görüntüler"in olmadığını belirtmekte⁴⁶¹ ve "Çok iyi düzenlenmiş bir refah toplumunda haklardan yoksun insanlar grubu yoksulluk çukuru oluşturuyor. Fotoğrafçıya gösterişli bir kahramanlık ve arayış içinde bunların izini sürmesi öneriliyor. Bowery çalışmamda ben böyle bir heroik iz sürmeyi ya da safariyi de eleştirmişt看im."⁴⁶² ifadesini kullanmaktadır.

Geleneksel perspektiften bakıldığında yoksulların ya da daha az imtiyazlı sınıfların içinde bulundukları kötü koşullar gösterilmelidir. Çünkü bu, mahremiyet teşkil eden özel bir sorun değil, aksine toplumsal bir sorundur ve bu sorunun ortadan kaldırılması ya da bu sorun hakkında toplumsal bilinç yaratılabilmesi için bu durumdan haberdar olmayanların bilgilendirilmesi gerekmektedir. Bu bilgilendirme işlevi geleneksel belgesel jargonda "insana insanı anlatma" ve "tanıklık" olarak ifade edilmektedir. Oysa yeni toplumsal belgeselciler cephesinden bakıldığında, daha az imtiyazlı sınıfların doğrudan temsili hem bir voyörizm ve pornografidir hem de onlar üzerinde sosyal kontrol oluşturma riskini beraberinde getirmektedir. Nitekim Rosler, yoksulların görüntülenmesinin bir tür sosyal kontrol yöntemine dönüşebileceğini savunmaktadır.⁴⁶³

Çalışmanın başlığından da anlaşılacağı üzere Rosler iki betimleyici sistemden yararlanmaktadır: "Doğrudan" bir tarzda çekilmiş fotoğraflar ile sözcükler. Diğer bir deyişle, bu ikili sistemin bir yönünü "doğrudan" fotoğraf, diğer yönünü ise bu fotoğraflara eşlik eden ve genellikle birkaç kelime ya da cümleden oluşan geleneksel altyazılar oluşturmaktadır. Ve yine çalışmanın başlığından anlaşılacağı üzere bu iki betimleyici sistem "yetersiz"dir. Peki hangi konuda yetersiz kalmaktadırlar? Brecht'ten yola çıktığımızda bu sorunun yanıtı *sosyal gerçekliği açıklamak* olmaktadır. Rosler'a göre ise, "Betimleyici sistemler deneyimlemek için yetersizdir."⁴⁶⁴ Bu nedenle Rosler,

⁴⁶¹ Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], s. 191.

⁴⁶² Halil Turhanlı, "Empatiden Eyleme: Martha Rosler ile Söyleşi", Rh+ Sanart, Sayı: 54, (Eylül 2008), s. 36.

⁴⁶³ Turhanlı, s. 36.

⁴⁶⁴ Benjamin Buchloh, "A Conversation with Martha Rosler", Catherine de Zegher (Ed.), *Martha Rosler: Positions in the Life World*, The MIT Press, Cambridge 1998, s. 44.

geleneksel belgeselin hem ilerleme ve gelişmeye olan naif bakış açısını hem de deneyim ile temsil arasında özdeşlik varsaymasını eleştirmektedir.⁴⁶⁵ Riis'in *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor* adlı geleneksel belgesel çalışması Mulberry sakinlerinin nasıl yaşadığını açıklama konusunda iddialı bir başlığa sahipken, Rosler'ın kullandığı başlık fotoğrafın Bowery'nin gerçeğini açıklamadaki yetersizliğine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda, Rosler'ın çalışması Brecht'in 1930'larda sarf ettiği "yetersizlik" iddialarının âdeta fotoğraf pratiğinde vücut bulmuş hali gibidir.

Rosler'ın "yetersizlik" vurgusu bir tanık olarak fotoğrafçıyı da değersizleştirmektedir. Bu nedenle onun çalışması Craig Owens'e göre aynı zamanda bir "ustalık reddi"dir ve *İki Yetersiz Betimleyici Sistemdeki Bowery* örneğinde olduğu gibi, postmodernist eserler bazen geleneksel jargondaki "ustalık" iddialarını kasıtlı olarak reddetmektedirler.⁴⁶⁶

Öte yandan Rosler, görüntünün tek başına bir şeyleri açıklama konusunda yetersiz kaldığı durumlarda kullanılan altyazıların geleneksel işlevini de reddetmektedir. Fotoğraflar ile geleneksel altyazıları çağrıştıran sözcüklerin yan yana durması (Şekil 3.10.), her birinin ne kadar değerli olduklarını belirtmek yerine onları değersizleştirmek için tasarlanmıştır.⁴⁶⁷ Kısacası Rosler, çalışmanın başlığından da anlaşılacağı üzere modernist fotoğrafın ve onlara eşlik eden sözcüklerin [Riis'in "Avare (The Tramp)" şeklindeki tek kelimelik bir altyazıya sahip fotoğrafında (Şekil 3.11.) olduğu gibi] sosyal gerçekliği açıklamada yetersiz kaldığını anlatmaya çalışmaktadır.



Şekil 3.10. Martha Rosler, *İki Yetersiz Betimleyici Sistemdeki Bowery*.

⁴⁶⁵ Buchloh, "A Conversation with Martha Rosler", s. 44.

⁴⁶⁶ Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", Hal Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington 1987, s. 68.

⁴⁶⁷ Gever, s. 15.



Şekil 3.11. Jacob Riis, *Avare (The Tramp)*, New York.

Yeni toplumsal belgeselcilerin sosyal yapının eleştirisinde "doğrudan" fotoğrafın erişemeyeceği derin yapıları ulaşmak için başvurdukları stratejilerden biri de politik mesajlar taşıyan fotomontajlardır. Nitekim fotomontaj sanatçısı José Renau, "gerçek realizm" olarak nitelendirdiği fotomontajı gerçeğin röntgenini çekmeye benzetmektedir.⁴⁶⁸ Fotomontajın öncülerinden John Heartfield'ın nasyonel sosyalizmi eleştiren "kurulmuş" ya da "inşa edilmiş" politik imgeleri ise sosyal yapının yüzeysel görünümünün ötesine geçmeye yönelik erken bir girişimin örnekleri olarak görülmelidir.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Carole Naggar, "The Photomontages of José Renau", *Artforum*, XVII, (Summer 1979), s. 36.

⁴⁶⁹ Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", s. 864.

Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği adlı çalışmasında Merter Oral, toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımının her zaman politik mesajlar taşıdığını ve politik amaçlar için kullanıldığını belirtmekte, fakat politik amaçlarla üretilen her fotoğrafın toplumsal belgeci olamayacağını vurgulamaktadır. Oral'a göre, toplumsal yapıya yönelik politik mesajlar veren kurgulanmış imgeler belgeci nitelik taşımadıkları için toplumsal belgeci fotoğraf olarak nitelendirilemezler. Bu nedenle Heartfield'ın güçlü politik mesajlar veren fotomontajları toplumsal belgeci değildir. Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul (t.y.), s. 33.

Oral, Heartfield için ileri sürülebilecek bu savında haklıdır. Çünkü, Heartfield fotomontajlarında fotoğrafik olmayan illüstrasyon benzeri parçalar da kullanmıştır. Bu nedenle belgeci niteliği sahip değildir. Fakat Rosler'ın fotomontajlarının 1970'li yıllarla birlikte "bir belgesel çeşidi" olarak kabul

Yazılı dilden yararlanan ve farklı imgeleri bir araya getiren Heartfield'in politik fotomontajları faşizmin ekonomi-politiğini sorgulamaktadır. Heartfield, politik bir resimli dergi olan *A.I.Z.*'de yayınlanmış bir fotomontajında gizemli bir kapitalistin devasa cüssesi karşısında küçücük kalmış Hitler'i, sırtı ona dönük vaziyette bir deste banknot alırken göstermektedir (Şekil 3.12.). Heartfield, faşizmin esasen kapitalizmin tekelci aşamasının doğal ve zorunlu bir sonucu olduğu yönündeki Ortodoks Marksist argümandan esinlenmekte ve onu harekete geçiren güçleri -zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı "doğrudan" fotoğraf yaklaşımının yapamayacağı bir şekilde-yapısöküme uğratmaktadır. Bunu başarmaktadır, çünkü uygulayıcısı olduğu fotomontaj pratiği, "doğrudan" fotoğraf gibi zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlandırılmış değildir. Hitler'in, kendisini destekleyen kitleleri kastederek "millionen stehen hinter mir" yani "milyonlar arkamda" sözünü bu fotomontajına yerleştiren Heartfield, gerçekte Nazizm'in arkasında kimlerin olduğunu, yani onu kimlerin harekete geçirdiğini ifşa etmekte ve Hitler'in aslında kapitalistler tarafından kullanılan küçük bir piyon olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır.



Şekil 3.12. John Heartfield, *Milyonlar Arkamda*, 1932.

edildiğini ve "yeni toplumsal belgesel" başlığı altında değerlendirildiğini görmekteyiz. Bunun nedeni, Heartfield'in aksine, Rosler'in fotomontajlarının *Life* ve diğer resimli dergilerden alınan belge niteliğindeki savaş görüntüleri ile mimari dergilerdeki ev içi görüntülerden oluşmasıdır.

1930 yılında, Brecht, toplumsal gerçeklerin ifşa edilmesinde fotojurnalizmin hiçbir rol oynamadığını, egemen sınıfın kontrolünde olan bu pratiğin gerçekleri maskeleye yarayan bir silaha dönüştüğünü savunmuş ve ardından 1930'larda Heartfield'in politik mesajlar taşıyan fotomontajlarının yayınlandığı ana mecra olan komünizm yönelimli resimli dergi *A.I.Z.*'i desteklemiş ve onun önemine dikkati çekmiştir: "Kamera tıpkı daktilo gibi yalan söyleme kapasitesine sahiptir. Bu koşullar altında *A.I.Z.*'in olağanüstü önemli görevi gerçeği yeniden kurmak ve bana öyle görünüyor ki bu amacı ziyadesiyle yerine getiriyor."⁴⁷⁰ Bu cümlelerinden anlaşılacağı üzere Brecht, "doğrudan" fotoğrafın yetersizliğine alternatif olarak Heartfield'in kurulmuş ya da başka bir deyişle inşa edilmiş imgelerini görmektedir. *A.I.Z.* ve Heartfield'tan yaklaşık kırk yıl sonra Rosler, *Savaş Eve Getirmek* adlı seride Amerikan emperyalizminin Vietnamlılar üzerindeki vahşetini ve bu vahşete karşı orta sınıf duyarsızlığını fotomontajlarıyla eleştirmektedir. Rosler bu çalışma için hiç fotoğraf çekmemiştir yani postmodern sanatın kurgu (montaj), kesyap ve kendine mal etme gibi yöntemlerinden yararlanmıştır. Savaş ve militarizm karşıtı bu seride birbirine zıt iki öğeyi, yani mimarlık dergilerinde yer alan huzurlu ev içi ortamları ile Vietnam Savaşı'na dair *Life* ve benzeri resimli dergilerde yayınlanmış belge niteliğindeki görüntüleri kendine mal ederek çarpıştırmaktadır. Alıntılara başvuran Rosler, böylece, bir metnin aslında alıntılardan oluştuğunu savlayarak yazarın özgünlüğünü sorgulayan Barthes'ın görüşlerinden beslenmektedir. Rosler'in çeşitli medya imgelerini kesip yapıştırarak fotomontajlarında kullanması, hâlihazırda var olan imgeleri kullanmakla yetinmek isteyen postmodern kuşağın görüşlerini de yansıtmaktadır. Mary Warner Marien'in da vurguladığı gibi, "Bu yeni sosyal belgeselin çatısını Postmodern nosyonu oluşturunuyordu."⁴⁷¹

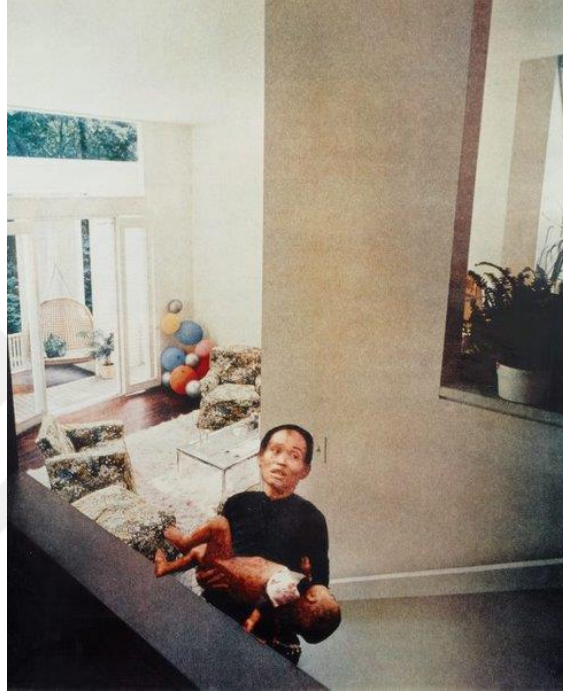
Savaş Eve Getirmek adlı seride yer alan *Balonlar (Balloons)* adlı fotomontajda (Şekil 3.13.) salonun köşesine dizilmiş balonlardan küçük yaşta bir çocuğa sahip olduklarını çıkarabileceğimiz Amerikalı orta sınıf bir çiftin evi ile Vietnam Savaşı'ndan arda kalan gerçek bir vahşet anı gösterilmektedir. Rosler, bu fotomontajında birbirine zıt iki öğeyi, yani Amerikalı askerler tarafından vurulmuş bebeğini kucağında taşıyan

⁴⁷⁰ Evans, "A Spectre is Leaving Europe: Appropriation in a Post-communist Photo-book", s. 179.

⁴⁷¹ Marien, *Fotoğrafçılığı Değiştiren 100 Fikir*, s. 188.

Vietnamlı acılı bir baba ile steril ve mutlu Amerikan iç mekânını bir araya getirerek orta sınıf izleyiciyi kendi konumunu sorgulamaya çağırmaktadır.

Rosler, bu çalışmadan yaklaşık otuz yıl sonra bu kez Körfez Savaşı'na dair haber fotoğrafları ile iç mekân görüntülerini harmanlamıştır. *Savaşı Eve Getirmek* adlı serinin devamı niteliğindeki bu çalışmasında yine orta sınıfın savaş karşısındaki kayıtsızlığını eleştirmektedir.



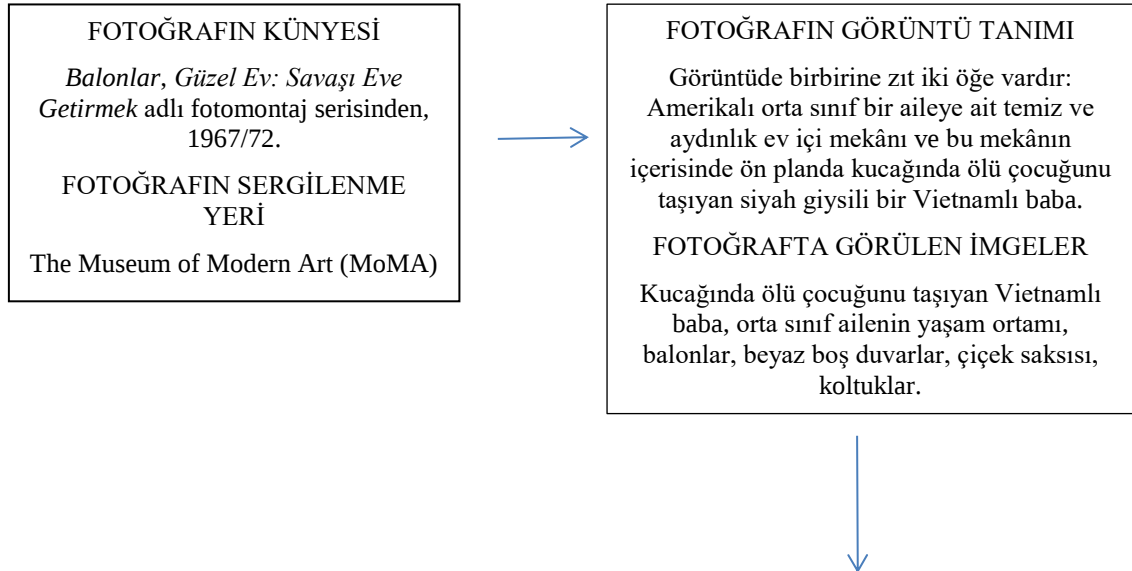
Şekil 3.13. Martha Rosler, *Balonlar (Balloons)*, 1967-1972.

Geleneksel belgesel ile kıyasladığımızda yeni toplumsal belgeselin, photo/text ve fotomontaj gibi temsil stratejilerinin de yardımıyla, sosyal gerçekliği açıklamada daha başarılı olduğunu ve daha derin yapıları ortaya çıkardığını söylemek mümkündür. Çünkü fotomontaj uygulamaları zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı değildir. Rosler, bir "doğrudan" yaklaşım olan geleneksel belgesel fotoğrafın zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı bir pratik olması nedeniyle yapamayacağı şekilde, orta sınıf duyarsızlığını ve bu sınıfın savaşlar karşısındaki konumunu farklı zaman-mekân parçalarını bir araya getirerek ifade etmeyi başarmıştır. Fakat bu yeni belgesel türünün en önemli handikapı alımlayıcı kitlesinin son derece sınırlı olmasıdır. Mary Warner Marien'in da vurguladığı gibi, sınırlı bir başarı elde eden yeni toplumsal belgeselcilerin

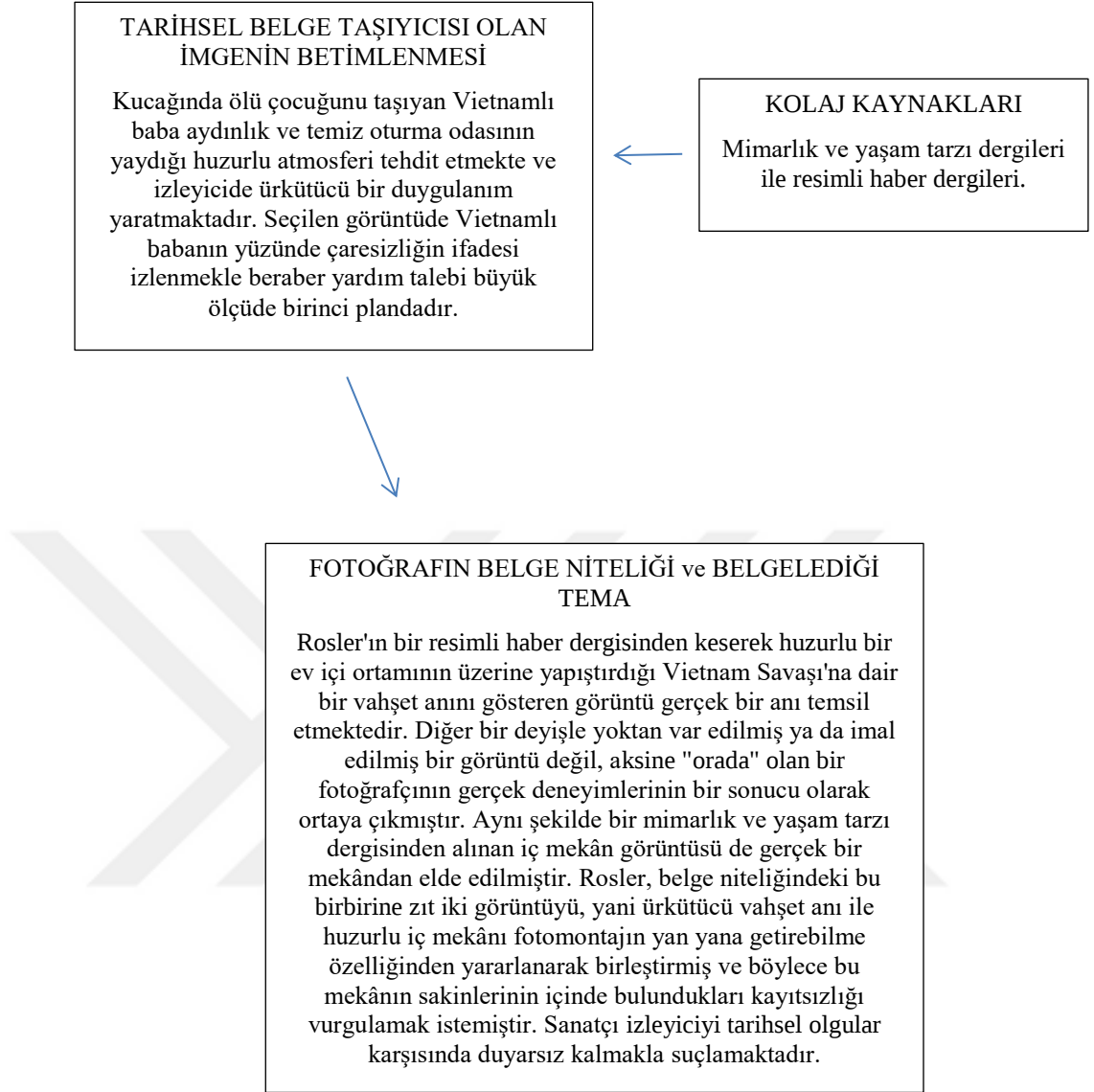
gerek eleştirel yazıları gerekse pratiğe yönelik çalışmaları elitleri ve elitlerin bilgi birikimini hedeflemektedir.⁴⁷²

Sonuç olarak, 1970'li yıllarla birlikte geleneksel belgeselin sınırlarının zorlandığını, onu tanımlayan genel kabullerin değiştiğini söylemek mümkündür. Belgesel fotoğrafın aynı zamanda bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olduğu, kurgulanmış görüntülerin belgesel fotoğraf olamayacağı yönündeki genel kabul artık geçerliliğini yitirmiştir. Rosler'ın hiç fotoğraf çekmeden, çeşitli resimli dergilerdeki belge niteliğindeki imgeleri kesip yapıştırarak oluşturduğu "kurulmuş" ya da "inşa edilmiş" fotomontajları 1970'lerle birlikte "bir belgesel çeşidi" olarak kabul görmeye başlamıştır. Geleneksel belgeselin aksine bu yeni belgeselde görüntü ve metnin eşit derecede önem kazandığı dikkati çekmekte; dolambaçsızlık ve doğrudanlık gibi niteliklerin yerini daha eklektik bir yapı almaktadır. Bu eklektik yapı benimsenen felsefi akımlarda da kendisini göstermektedir. Ortodoks Marksizmden tutun da Batı Marksizminin Adorno, Brecht ve Benjamin gibi temsilcilerine ve hatta oradan Barthes ve Foucault'ya kadar uzanan farklı düşünsel etkilenimlerin varlığı dikkati çekmektedir.

3.2.1.1.1. Martha Rosler'ın *Balonlar* Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi



⁴⁷² Mary Warner Marien, "Siyasetin İfadesi", Caner Aydemir (Der.), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (Çev.: İlkem Kayıcan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013, s. 168-169.



Şekil 3.14. Martha Rosler'ın *Balonlar* Adlı Çalışması İçin Hermeneutik Yöntem Şeması

Rosler, fotoğraf sürecini çekmek değil, yapmak ya da yapılandırmak olarak ele alır. Bu nedenle *Balonlar* adlı çalışma (Şekil 3.13.) bir metin olarak analiz edilmelidir. Bir edebiyat metninin öykü kesitleri, zamanlamaları ve tematik kurgusunda olduğu gibi onun fotoğrafları da görüntü parçacıklarının oluşturduğu bir metindir. İmgelerin bir senaryo etrafında yeniden kurgulanmasını kabul eden sanatçı, fotoğrafı keşfetme ve sanatsal bir süreç olarak görmüştür. Sanatçının çalışmalarını, bir sosyal belgesel niteliği taşıması nedeniyle hermeneutik yöntem kullanarak çözümlemek gerekir. Çünkü sanatçı yeniden yapılandırma sürecinde bir tarihsel söylem içinde bulunur. Analiz edilen şey bu söylemi ifade eden görüntü parçacıklarını keşfetmektir.

Hermeneutik analiz yöntemi tüm metinler için kullanılan, başlangıçta felsefe ve teolojik metinlerde verimli bir analiz süreci olarak kabul edilen bir yöntemdir. Ancak zaman içerisinde bu yöntemin edebiyat ve tiyatro eserlerinde de kullanılması anlamlandırma açısından kayda değer önemde yeni metinlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hermeneutik analiz, ürünün eş zamanlı anlam analizi değildir. Sanat ürünündeki tarihsel ve felsefi arka planı görebilmeyi, ona ışık tutmayı amaçlar. Bir anlamda ürünün tüketicisine bir görme kılavuzu sunar. Rosler'ın fotoğraflarında bu yöntemin seçilmesinin nedeni her fotoğrafın tarihsel bir arka plana ve temaya sahip olmasıdır. Bu gerçekleşmeden yalnızca görüntülerin anlamlandırılması masalsı bir senaryo ortaya çıkarır ki bu da izleyiciyi yanıltacak bir anlamlandırmayla sonuçlanır. Hermeneutik yöntemle anlamlandırma estetik kriterlere dayalı bir anlamlandırma değildir. Estetik kriterlere ilişkin yorumlar da yine zamanlama ve tarihleme kaynağı olarak kullanılır. Bu yöntemin belgesel fotoğrafta kullanılmasının temel gerekçesi, olay ve olgunun gerçekliğinin söz konusu çalışmaya hangi imgelerle yansıdığını bulgulayabilmektir.

Hermeneutik yöntem, çalışmanın analizine geçmeden önce o çalışmanın atıfta bulunduğu olay örgüsünü analiz etmek zorundadır. O olay örgüsünün hangi kesitinin sanatçının çalışmasında imgeleştigiine bakmak gerekir. Özellikle ele aldığımız sanatçı Rosler'ın yönteminde bir tarihsel olay kesitinden çok tarih içinde oluşan bir durumdan söz eden belgeselci tutumundan söz edebiliriz. Rosler, insan trajedilerini tarihin bir gerçekliği içinde sunar. Ancak bu gerçeklik bir tarih belgesinde bulduğumuz kesin mekân ve takvim kesinliği taşımaz. Örneğin, *II. Dünya Savaşı'nın başlamasının beşinci günü Londra'daki X Sokağı* diyemezsiniz. Ancak sanatçı gerçekliğin içinden seçip aldığı görüntüyü kendi kurguladığı gerçeklik içinde yeniden sunar. Hermeneutik yöntem için önemli olan çekip alınan gerçeklik parçasıdır. Bu parçanın neyi ifade ettiği, hangi olaya gönderme yaptığının doğru saptanmasıdır.

Rosler, ABD'nin Vietnam müdahalesinin ardından ortaya çıkan savaş görüntülerini orta sınıf Amerikalı bir ailenin yaşam alanına yerleştirerek izleyicinin kendisini tecrit edemeyeceği bir dünya gerçekliği ile yüz yüze kalmasını ve bu yüz yüze kalışta olay ve olgular üzerinde kendi rolünün de olduğunu düşünebilmesini sağlamak istemiştir. Tarihsel anlamda bu çaba politik bir protestonun da ifadesidir. Amerikan toplumunun kendi devletlerinin verdikleri kararlar ve eylemler sonucunda acı çeken

milyonlarca insandan habersiz yaşadığı eleştirileri çok uzun yıllar boyunca dile getirilmiştir. II. Dünya Savaşı'nda Alman toplumu Hitler'in vahşi davranışlarının sonucu da olsa cezalandırılmışken Amerikan toplumu hiçbir zaman doğrudan Vietnam katliamlarından etkilenmemiştir. Vietnam'da yanlış savaş stratejileri ile milyonlarca sivil halka yaşatılan acı asker aileleri dışında sıradan Amerikalının yaşantısında hiçbir değişim yaratmamıştır. Bu durumu konu eden çok sayıda film ya da roman, mikro öykülendirmelerle olay ve olgunun geniş çerçevesini bir biçimde gözden kaçırmıştır. Rosler'ın bu çalışması yalnızca Vietnam Savaşı'nın insanlık dışı güç kullanımını eleştiren bir çalışma değildir. Görüntüde kullanılan orta sınıf ailenin yaşam ortamı incelendiğinde o ailenin yaşama bakış, var oluş, umut ediş ve geleceğe ilişkin düşünüş biçimlerini yansıtan çok sayıda imge kullanıldığı dikkati çekmektedir. Örneğin, duvarın köşesindeki balonlar çocuklu, neşeli ve hareketli bir ailenin izlerini taşıırken, bahçe içinde yer aldığı açıkça belli olan aydınlık, temiz ve huzurlu oturma odası orada yaşayan insanların dünyasını gölgelendiren hiçbir olumsuzluk imgesi taşımamaktadır. Hatta beyaz boş duvarlarda geçmişi hatırlatan bir anı imgesi bile yoktur; diğer bir deyişle anın huzurunu yaşamamanın dışında kaygı verici bir duyguya işaret edecek hiçbir imgenin olmadığı görülür. İç duvar üzerinde yer alan çiçek saksısı yaşama alanının yaşamaya dair tanıklık eden tek canlısı gibi görünür. Tüm görüntüyü ve huzur duygulanımını bozan, başka bir deyişle tehdit eden görüntü kucagında ölü çocuğunu taşıyan Vietnamlı babadır. İzleyicide bu yabancı görüntü başlangıçta ürkütücü bir duygulanım yaratır. Âdeta kapınızı açtığınızda evinizde bir yabancıyı görmek gibi. Sanatçının da zaten yapmak istediği budur.

Rosler'ın bu çalışması Vietnam Savaşı'na tanıklık etmiş olsun ya da olmasın 1967 ile 1972 yılları arasında yeryüzünde yaşamış, fakat bu savaşın trajedisinden hiç etkilenmemiş tüm insanlara soru soran bir tarihsel anlam içermektedir. Bu anlam Vietnam Savaşı gerçekliğinden kaynaklansa da tarihsel gerekçe evrensel bir gerçekliğe ışık tutmuştur: İnsan yaşanan trajedileri ancak kendi gerçekliğinin süzgecinden geçirerek fark edebilir.

Sanatçının izleyiciyi tarihsel olgular karşısında duyarsızlıkla suçlama yöntemlerinden biri de seçtiği Vietnam Savaşı görüntüsünün o tarihler arasında yayınlanmış bir resimli haber dergisinden kesilerek montajlanmasıdır. Bu, sanatçının bilinçli seçimidir ve orta sınıf izleyiciye aslında olaylara eşzamanlı dönemlerde sadece

seyirci kaldığı suçlamasının belgesidir. Çünkü o dönemde söz konusu dergi binlerce Amerikalı ailenin evine girmiş, okunmuş ve bir kenara atılmıştır. Bir anlamda sanatçının bu seçimi izleyicinin kendini savunmak için kullanacağı "bilmiyordum" savını ortadan kaldırmaktadır.

Seçilen görüntüde Vietnamlı babanın duygulanımı açık biçimde yansımaktadır. Bir çaresizliğin ifadesi izlenmekle beraber yardım talebi büyük ölçüde birinci planda hissedilmektedir. Olup bitene anlam veremeyen ama olup bitenin somut sonucunu kollarında taşıyan babanın yüzünde nefret ya da intikam duygusu değil, "neden, ne yapmalıyım, bana yardım edin" duyguları ön plandadır.

Sanatçının sorgulamak istediği tarihsel gerçeklik bu duygularda düğümlenir. Karşılıklı düşmanlık temalı bir savaş değil, bir tarafın gücü altında yok edilen zayıf tarafla sürdürülen bir savaş görüntüde açıkça ima edilmiştir. İzleyici acı çeken Vietnamlıyı değil, yardım isteyen Vietnamlıyı görememekle suçlanmıştır.

Fotoğrafın tarihsel perspektifinde somut olay Vietnam Savaşı olmasına karşın, somut olayın oluş biçimi ve sonuçları tarihsel gerçeklik olarak olayın önüne geçirilmiştir. Sanatçı bu fotoğrafıyla tarihsel bir sorgulama yapıyor olmasına karşın buradaki tarihsel olay sadece örnek niteliğindedir. Rosler aslında geniş bir tarihsel kesit sunmaktadır. Burada, insanlığın bu örnek olayda olduğu gibi daha birçok olayda da evrensel insan değerlerinden kopuk olduğu, çıkarların ve önceliklerin yönlendirdiği yaşamlarına öteki insanın dramlarını ya da trajedilerini sokmayarak, görmeyerek, görseler de anlamlandırmayarak öznel yaşamlarını korudukları gerçeği ifade edilmektedir. Bu fotoğrafın ifade ettiği gerçeklik, kolektif bir bencilliğin tarihsel bir gerçeklik oluşudur.

3.2.1.2. Dijital Fotomontajlar: Pedro Meyer

Martha Rosler'ın farklı mecralardan imgeleri kesip yapıştırarak yani kısaca *kesyap* olarak adlandırılan yöntemi kullanarak oluşturduğu fotomontajlar yeni toplumsal belgelerin sosyal gerçeklikleri açığa çıkarmak adına başvurdukları temsil stratejilerinden biriydi. Meksikalı sanatçı Pedro Meyer de Amerikalılar ile Meksikalıların sosyal gerçekliklerini açığa çıkarmak için benzer bir stratejiden yararlanmaktadır: Dijital fotomontaj. Rosler'ın fotomontajları görüntülere yeterince

doymuş bir dünyada fotoğraf çekmek yerine hâlihazırda var olan imgelerle yatınmek isteyen postmodern kuşağın estetik anlayışlarının bir dışavurumuydu. Meyer'ın yeni toplumsal belgelerden farkı, geçmişte bir geleneksel belgesel fotoğrafçı olmasının da etkisiyle fotoğraf çekmesi ve bu fotoğrafları kişisel bilgisayarlardan ve çeşitli yazılımlardan yararlanarak harmanlamasıdır. Yani Meyer'ın bilgisayar dilini oluşturan 0 ve 1'lerden yararlanarak oluşturduğu kompozit imgeleri kişisel bilgisayarların kullanılmaya başlanması sayesinde. Fakat Meyer'ın en az iki farklı görüntüyü bir araya getirerek oluşturduğu dijital montajları, Baudrillard'ın fotoğrafın ölümüne bir anlamda ağıt yaktığı çalışması *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?*de sıkça sözünü ettiği "sentetik" imge sınıfına girmemektedir. Yani Meyer'ın kompozit imgeleri yoktan var edilmiş, bir göndergeden yoksun imgeler değildir. Tıpkı Rosler'da olduğu gibi montajlarında kullandığı her bir imge bir belge niteliğindedir. Fakat Rosler'ın aksine Meyer, birbirinden farklı imgeleri anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirirken, ortaya çıkacak tekil görüntünün "doğrudan" fotoğraf izlenimi uyandırmasına da özen göstermektedir. Bu yaklaşımın altında yatan neden, Meyer'ın aynı zamanda bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olan geleneksel belgesel görüntülerin zaten bir manipülasyon sonucu ortaya çıkmış olduğuna inanmasıdır. Bu nedenle Meyer için bilgisayar manipülasyonlarının hiçbir sakıncası yoktur. Bu görüş, Meyer'ın sanatının teknolojik yönüne işaret ettiği gibi belki de daha önemlisi felsefi ve düşünsel yönüne de işaret etmektedir. Fotoğrafların dünyaya açılan birer pencere olduğu yönündeki yaygın inancın 1970'lerde başlayan kuramsal çalkalanmalarla birlikte sorgulanmaya başlaması yani "Fotoğraflar gerçek midir?" şeklinde özetlenebilecek ontolojik tartışmalar Meyer'ın sanatının temelini oluşturmaktadır.

Geleneksel belgesel fotoğrafa yönelik ontolojik, epistemolojik ve etik sorgulamaların beraberinde getirdiği keskin eleştirilerin yanı sıra bu fotoğrafik yaklaşım çerçevesinde çalışmış fotoğrafçıların üretmiş oldukları görüntülerin gerçekliğine dair bazı araştırmaların yapıldığına tanık olmaktayız. Gerçeğin temsilcisi olduğuna inanılan bu fotoğrafçıların bazı çalışmalarında konularını yönlendirerek, hatta görüntüde var olmayan şeyleri karanlık odada ekleyerek ya da var olan şeyleri çıkararak gerçekliği manipüle ettikleri sonucuna varılmıştır. John Mraz, bu fotoğrafçıların tıpkı bir yönetmen gibi çalıştıklarını belirterek, ürettikleri görüntüleri "yönlendirilmiş fotojurnalizm" (directed photojournalism) olarak kavramsallaştırmaktadır. Fotoğrafçının

fotoğraflanan sahneye müdahale ettiğini ifade etmek için "yönlendirilmiş" sözcüğünü kullanan Mraz, bu türü üç farklı kategoriye ayırmaktadır: Yaşayan manzaralar, natürmortlar ve canlı müdahaleler. "Yaşayan manzaralar"; oluşturma ya da tekrarlama stratejilerini içerirken, "natürmortlar"; cansız objelerin ya da bedenlerin düzenlenmesine ve/veya yeniden düzenlenmesine dayanmakta, "canlı müdahaleler" ise oluşacak tepkiyi yönlendirmek için katalizör kullanımını ve gerçek olaylara müdahaleyi ifade etmektedir.⁴⁷³

Robert Doisneau'nun Paris'te Hôtel de Ville yakınlarında genç bir çifti öpüşürken gösteren ünlü *Hôtel de Ville'deki Öpücük*, gerçek olup olmadığı yönündeki tartışmalar henüz bitmemiş olsa da Robert Capa'nın *Düşen Asker*, Eugene Smith'in *Kasaba Doktoru* ve *İspanyol Köyü* adlı projelerinde yer alan bazı fotoğraflar, bir FSA fotoğrafçısı olan Dorethea Lange'ın *Göçmen Anne* ve bir diğer FSA fotoğrafçısı Arthur Rothstein'in *Toz Fırtınasından Kaçış* adlı çalışmaları "yaşayan manzaralar"a örnek olarak gösterilmektedir.⁴⁷⁴ Rothstein'in 1930'ların Amerika'sında bir baba ile iki oğlunun toz fırtınasına karşı güç bela ilerleyişlerini gösteren fotoğrafının öyküsü fotoğrafçının konularını nasıl yönlendirdiğini açıkça göstermektedir. Rothstein, 1943 yılına ait *Resimli Öyküde Yönlendirme (Direction in the Picture Story)* adlı makalesinde çekimden önce küçük çocuğun geride kalmasını ve elini gözlerinin üzerinde tutmasını, babanın ise yürürken öne doğru eğilmesini istediğini belirtmektedir. Bu itirafının da gösterdiği gibi Rothstein, aktif müdahaleyi açık açık savunmakta ve bir fotoğrafçının aynı zamanda bir senaryo yazarı ve yönetmen gibi çalışması gerektiğini düşünmektedir.⁴⁷⁵

Fotoğraflarla hikâye anlatma geleneğinin en güçlü isimlerinden Eugene Smith ise "Görüntülere resimsel ve editoryal ahenk kazandırmak için fotoğrafik hikâyelerin çoğunluğu bir dereceye kadar ayarlama, yeniden düzenleme ve sahne yönetimi gerektirmektedir."⁴⁷⁶ diyerek konularını yönlendirdiğini kabul etmekte ve bunu gerçekliği daha iyi açığa çıkarmak amacıyla yapılması koşuluyla tamamen etik

⁴⁷³ John Mraz, *What's Documentary About Photography? From Directed to Digital Photojournalism*, Erişim (01 Aralık 2017),

http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=970:whats-documentary-about-photography-from-directed-to-digital-photojournalism&catid=5:articles&lang=en&Itemid=

⁴⁷⁴ Mraz, a.g.m.

⁴⁷⁵ Rothstein'dan aktaran Mraz, a.g.m.

⁴⁷⁶ Chapnick, s. 309.

bulmaktadır. Fakat yapılan düzenlemeler "daha dramatik" veya "pazarlanabilir" bir görüntü elde etmek için gerçekliğin çarpıtılmasına dönüşürse bu Smith için kabul edilemez bir durumdur ve tamamen etik dışıdır. Fotoğrafçı "sanatsal özgürlüğün kötüye kullanımı" olarak ifade edebileceğimiz bir duruma bulaşmış demektir. Nitekim Smith'in Japon balıkçı kasabası Minamata'da gerçekleştirdiği uzun soluklu çalışmada belli ölçüde sahne yönetimine başvurduğu anlaşılmaktadır. Annesinin kucağında duş alan Tomoko Uemura'nın fotoğrafı (Şekil 3.7.), Sontag gibi eleştirmenler tarafından ölmüş İsa Mesih'i ve onu kucağında tutan Meryem Ana'yı tasvir eden *Pietâ* adlı ünlü Michelangelo heykeline benzetilmektedir. Smith'in benzer bir etki yaratmak ve kasabanın maruz kaldığı gerçeği açığa çıkarmak adına, çocuğuna banyo yaptıran anneyi yönlendirdiği anlaşılmaktadır.

Minamata'da zehirli atıklarını denize döken fabrikanın yarattığı yıkımı belgeleyen Smith, benzer bir projeyi faşizmin baskısı altındaki İspanya'da gerçekleştirmiştir. Fakat bu kez hedefi ekonomik seçkinler değil siyasi seçkinlerdir. Bu çalışma kapsamında Deleitosa adlı köyde altı ay yaşayan Smith, Franco rejimi altındaki insanların gündelik hayatlarından kesitler sunmaktadır. Asistanı Ted Castle, çalışmanın açılış çekimini nasıl organize ettiklerini daha sonradan şöyle açıklayacaktır:

"Doğru etkiyi elde edebilmek için hemen hemen lânet bir günü harcadık ve çekim neredeyse üç saat sürdü. İnsanları oraya buraya sürüklemek zorundaydım, onlara el ile işaret ederek 'Sen buraya yürü.' 'Sen oraya.' 'Katırınla birlikte yürümeni istiyorum.' 'Senden beklemeni.' Sonunda 'Tamam' demişti ve kendimi bir kapı aralığından içeriye atmıştım ve deklanşöre basmıştı. Sonra 'Haydi tekrar yapalım.' demişti."⁴⁷⁷

Cansız objelerin veya bedenlerin düzenlenmesine ve/veya yeniden düzenlenmesine dayalı olan "natürmortlar"ın belki de en eski örneği 1850'li yıllarda İngiliz hükümeti tarafından Kırım Savaşı'nı fotoğraflamak üzere görevlendirilen Roger Fenton'ın bilinçli bir şekilde tasarladığı *Ölümün Gölgesi Vadisi* adlı ünlü fotoğrafıdır. Sivastopol yakınlarındaki top mermileriyle dolu vadide iki fotoğraf çeken Fenton, yolun ortasında top mermilerinin görünmediği ilk çekimden memnun kalmamış, sol taraftaki

⁴⁷⁷ Hughes'ten aktaran Mraz, a.g.m.

çukurda birikmiş top mermilerini yolun ortasına saçarak ikinci bir çekim daha gerçekleştirmiştir.⁴⁷⁸

Fenton'ın hemen ardından 1860'lı yıllarda Amerikan İç Savaşı'nı fotoğraflayan Alexander Gardner ve asistanı Timothy O'Sullivan'ın ölmüş bir askere ait bedeni bulunduğu yerden kaldırıp daha etkileyici bir görüntü elde etmek için başka bir noktada fotoğraflamışlardır.⁴⁷⁹ Gardner, fotoğrafik görüntülerin doğruluğundan henüz şüphe duyulmadığı bir dönemde dramı yükseltmek adına ölü bedenleri hareket ettirerek tıpkı bir koreograf gibi çalışmıştır.⁴⁸⁰

Benzer bir strateji nesnel gerçekliği bozmak ve fotoğrafladıkları insanları istismar etmekle suçlanan FSA fotoğrafçıları tarafından da uygulanmıştır. Evans, iyi bir kompozisyon elde etmek için mobilyaların ve çeşitli objelerin yerlerini değiştirmek suretiyle yaşam alanlarını gerçekte olduğundan farklı göstermiştir.⁴⁸¹ FSA fotoğraflarının doğruluğunun tartışılmasına ve güven bunalımına yol açan asıl kırılma anı ise Rothstein'in çektiği bir kafatası görüntüsüdür. FSA yöneticisi Stryker tarafından fotoğrafçı olarak işe alınan Rothstein'in kuraklık nedeniyle çatlamış toprak parçası üzerindeki bir kafatasını gösteren fotoğrafı "natürmortlar" kategorisine giren fotoğrafların belki de en ünlüsüdür. Bir ineğe ait olan bu kafatasını Güney Dakota'ya doğru seyir halindeyken fark eden Rothstein, onu olduğu yerden alıp taşıyarak birbirinden farklı noktalarda görüntülemiştir. *Associated Press* editörünün bu görüntülerden birini kuraklığın mükemmel bir simgesi olduğuna karar vererek yayınlamasından kısa bir süre sonra, Rothstein'in kafatasını on adımlık bir mesafe farkıyla da olsa farklı ortamlarda görüntülediği anlaşılmış, bu durum FSA'nın güvenilirliğini tehdit ederek etkinliğine zarar vermiştir. Öyle ki, karikatüristler kolunun altındaki bir kafatası eşliğinde ABD topraklarını dolaşan bir fotoğrafçıyı çoktan resmetmişlerdi bile. Belki de daha önemlisi, Rothstein'in müdahalesi fotoğrafın "nesnel" bir tanık olarak ayrıcalıklı konumuna gölge düşürmüştü. Bu örneğin de gösterdiği gibi

⁴⁷⁸ Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s. 53.

⁴⁷⁹ Mraz, a.g.m.

⁴⁸⁰ Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, s. 28.

⁴⁸¹ Goldberg & Silberman, s. 103.

kurgular, negatife hiç dokunmadan bir fotoğrafın içeriğini manipüle etmenin bir başka yolu olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴⁸²

"Canlı müdahaleler"de ise bir mobilyanın, kafatasının ya da ölü bir insan bedeninin yerini değiştirmek yerine, yaşayan insanlar kendi bilgileri dışında çeşitli senaryolar için işe koşulmaktadırlar. Bu kategori "yaşayan manzaralar"ın bir parçası gibi görünse de arada temel bir fark vardır. Yaşayan manzaralarda insanlar bilinçli olarak kurguya katılmaktayken, burada insanlar neler olup bittiğinden habersizdirler ve bu durum görüntünün etkisini daha da arttırmaktadır. Bu strateji Ruth Orkin ve Nacho López'in fotoğraflarında karşımıza çıkmaktadır. Hem Orkin hem de López çekici kadınları birer katalizör olarak kullanarak sokaktaki adamların bu kadınlara olan "iltifatlarını" kasten yönlendirmişlerdir.⁴⁸³

A. D. Coleman ise 1976'da, yani John Mraz'dan çok daha önce geleneksel belgesel fotoğrafçıların henüz negatif pozlanmadan önce konularını yönlendirdiğini belirtmek üzere "yönetmensele tavrı" (directorial mode) kavramını gündeme getirmiştir. Coleman, 1976 tarihli *Yönetmensele Tavrı: Bir Tanıma Doğru Notlar (The Directorial Mode: Notes toward a Definition)* adlı makalesinde oldukça geniş bir *yönetmensele fotoğrafçılık* geleneği bulunduğunu, sadece postmodern sahnelenmiş tablolar (tableaux) değil, gerçekçi olduğu farz edilen belgesel ve doğrudan/saf fotoğrafçılık içerisinde de yaygın olarak yönetmensele stratejilere başvurulduğunu belirtir. Coleman'a göre, sadece baskı üzerinde değil negatif pozlanmadan önce de istenen etkinin elde edilebilmesi için, belgesel/doğrudan/saf fotoğrafçılığın önde gelen isimlerinin büyük çoğunluğu manipülasyona başvurmakta ve konularını -bu bir nesne ya da insan olabilir- yönlendirmektedir. Bu nedenle Coleman, *belgesel/doğrudan/saf* gibi terimleri yanıltıcı bulur ve uzun bir süre bağlı kaldığımız bu fotoğrafik yaklaşımlardan artık ayrılmanın vaktinin geldiğini düşünür.⁴⁸⁴

Bu örnekler bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olduğu belirtilen belgesel fotoğrafların da sahnelenmiş ya da yönetilmiş olabileceğini göstermektedir. Fenton, Gardner, Evans, Rothstein, Smith, Orkin ve Lopez gibi fotoğrafçılar kurgu ve

⁴⁸² Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, s. 96-99.

⁴⁸³ Mraz, a.g.m.

⁴⁸⁴ A. D. Coleman, "The Directorial Mode: Notes toward a Definition", Vicki Goldberg (Ed.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1988, s. 484-486.

mizansenden yararlanmışlardır. Tüm bu yönlendirilmiş imgeler Meyer'ın dijital montajlarının bir anlamda hazırlayıcısı olarak değerlendirilmelidir. Bir zamanlar kendisi de bir geleneksel belgesel fotoğrafçı olan Meyer'ın bu fotoğrafik yaklaşımı terk etmesinin en önemli nedeni fotoğrafların gerçekliğine dair ontolojik tartışmalardır yani fotoğrafın bir manipülasyon olduğuna inanmasıdır. Ona göre, kompozit bir imge elde etmek için bilgisayarda yapılan düzenlemeyle geleneksel belgeselcilerin çekimden önce yaptıkları düzenlemeler arasında bir fark yoktur:

"Benim resimlerimde, uzamın gerçekliği ölçüsünde, orada olmayan hiçbir şey çerçeve içerisinde bulunmaz. Evet, düzende değişiklikler yapılmıştır; peki ama benim bilgisayarda yaptığım değişikliklerle, kamerayı yerleştirmek için bir açı seçen fotoğrafçının yaptığı şey arasındaki fark nedir?"⁴⁸⁵

Kendi dijital montajlarını "belgesel" olarak nitelendiren Meyer; Fenton, Gardner, Evans ve Rothstein gibi belgeselcilerin cansız obje ve bedenlerin yerlerini değiştirmek suretiyle gerçekleştirdikleri manipülasyonlarla kendi dijital manipülasyonları arasında hiçbir fark görmemektedir. Nasıl ki geleneksel belgeselciler tıpkı bir yönetmen gibi çeşitli sahneleme stratejilerine başvuruyorlarsa, Meyer de bilgisayar ekranını bir sahneye, kendisini de bir tiyatro yönetmenine benzetmektedir.⁴⁸⁶ Geleneksel belgesel görüntüler de bir şekilde düzenlenmiş olduğu halde, bilgisayarda düzenlenmiş bir görüntünün belgesel olarak görülmemesini bir "çifte standart"⁴⁸⁷ olarak nitelendiren Meyer, bazı değişikliklerin görüntünün gerçekliğini zayıflatmaktansa güçlendirmeye katkıda bulunabileceğini düşünmektedir.⁴⁸⁸

Bu noktada Meyer'ın yaklaşımı ile Smith'in yaklaşımı arasında bir fark yoktur. Nasıl ki Smith, yaşanan gerçekliği daha iyi açığa çıkarmak koşuluyla bir dereceye kadar ayarlama, yeniden düzenleme ve sahne yönetimini kabul edilebilir ve etik buluyorsa, Meyer'ın dijital düzenlemeleri de pekâlâ etikdir ve belgesel olarak kabul edilebilir. Yöntem ve kullanılan teknoloji gibi farklılıklara rağmen her iki sanatçı da gerçeği inşa etmektedir. Smith'in Dr. Albert Schweitzer'ı Kongo'da çalışırken gösteren fotoğrafı iki

⁴⁸⁵ Pedro Meyer, "Redefining Documentary Photography", Douglas Cruickshank (Ed.), *The Real and The True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, New Riders, Berkeley 2006, s. 124.

⁴⁸⁶ Pedro Meyer, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*, Aperture, New York 1995, s. 116.

⁴⁸⁷ Pedro Meyer, 'La Realidad' in the Year 2000, Erişim (07 Aralık 2017), http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=580%3Ala-realidad-in-the-year-2000&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&Itemid=7&lang=en

⁴⁸⁸ Meyer, "Redefining Documentary Photography", s. 121.

farklı negatifi karanlık odada birleştirerek oluşturduğu, ön plandaki testere ile insan elini ikinci bir negatiften monte ettiği yıllar sonra keşfedilmiş bir gerçektir. Meyer'ın farkı benzer uygulamaları kişisel bilgisayarlar aracılığıyla yapmasıdır. Smith'in görüntüleri nasıl ki kendi deneyimlerinin bir ürünüyse, Meyer'ın montajlarında harmanlanan birbirinden farklı görüntüler de onun deneyimlerinin bir ürünüdür ve maddi dünyayla olan bağları devam etmektedir. Meyer, deneyimlerinin imal edilmiş ya da uydurulmuş olmadığını, gerçek deneyimler olduğunu ve "orada olmayan" şeyleri montajlarında kullanmadığını belirtmektedir.⁴⁸⁹ Bu nedenle Meyer'ın çalışmaları pekâlâ belgesel olarak kabul edilebilir.

Meyer, aracın kendisini de manipülasyonla eş tutmakta, seçtiğimiz film, odak uzaklığı ve diğer tüm teknik değişkenleri fotoğrafın gerçekliğini sorgulamamız için yeterli nedenler olarak görmektedir.⁴⁹⁰ Kullanılan objektifin türüne bağlı olarak objelerin ve uzaklıkların gerçekte olduğundan farklı gözükmesi, objektifin önüne takılan filtrelerin sonuç görüntü üzerindeki etkileri ve siyah-beyaz filmlerin renk unsurunu devre dışı bırakmaları Meyer için gerçekliğin çarpıtılması anlamına gelmektedir. "Kabul edelim ki, tüm fotoğraflar gerçekliği manipüle etmenin ürünüdür ve başka bir şey değildir."⁴⁹¹ demektedir Meyer. Fotoğrafların herhangi bir şey hakkında gerçek olmadıkları hakikatiyle yüzleşmenin zamanının geldiğini düşünmektedir.⁴⁹² Ona göre, dijital teknolojilerdeki gelişmeler "fotoğrafın rönesansı"dır. Bu teknolojilerin kazandırdığı farkındalık sayesinde fotoğrafın en başından beri bir "aldatma eylemi" olduğunu keşfetmeye başladığımızı savunmaktadır.⁴⁹³

Meyer'ın görüşleri bizi gerçeklik ile onun bir temsili olan fotoğraf arasında özdeşlik olup olmadığı tartışmasına, diğer bir deyişle temsil sorununa götürmektedir.

⁴⁸⁹ Meyer, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*, s. 108.

Meyer, "Redefining Documentary Photography", s. 124.

⁴⁹⁰ Meyer, "Redefining Documentary Photography", s. 120.

⁴⁹¹ Pedro Meyer, *'La Realidad' in the Year 2000*, Erişim (07 Aralık 2017),

http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=580%3Ala-realidad-in-the-year-2000&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&Itemid=7&lang=en

⁴⁹² Pedro Meyer, "Who Has Manipulated What and When?", Douglas Cruickshank (Ed.), *The Real and The True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, New Riders, Berkeley 2006, s. 32.

⁴⁹³ Pedro Meyer, *The Renaissance of Photography*, Erişim (07 Aralık 2017),

http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=381%3Athe-renaissance-of-photography&catid=5%3Aarticles&Itemid=87&lang=en&showall=1

Jonathan Green, *İmgelerin İhaneti* adlı tablosunda (Şekil 3.15.) bir pipoyu resmeden, fakat piponun hemen altına "Bu bir pipo değildir." şeklinde bir not düşen Belçikalı ressam René Magritte ile Pedro Meyer arasındaki benzerliğe vurgu yapmaktadır. Gösterilenin bir pipo değil de sadece bir resim olduğunu vurgulayan Magritte ve sadece birer fotoğraf olmalarından dolayı hiçbir fotoğrafın güvenilir olmadığını vurgulayan Meyer, gerçekliğin çoğunlukla temsiliyle karıştırıldığı yönündeki görüşü paylaşırlar.⁴⁹⁴



Şekil 3.15. René Magritte, *İmgelerin İhaneti* (*The Treachery of Images*), 1928/29.

Geleneksel belgeselcilerin Magritte'ten öğreneceği şeyler olduğunu düşünen Green ve teknik değişkenleri manipülasyon olarak gören Meyer'ın göz ardı ettikleri önemli bir nokta vardır. Teknik değişkenlerin yarattığı indirgeme, diğer bir deyişle geniş açılı bir lensin yarattığı bozulma ya da gerçeklikten rengi soyutlama, Barthes'ın o ünlü tümcesiyle vurgulayacak olursak "bu vardı" ya da "bu oldu" demenin önünde bir engel teşkil etmemektedir. Ebu Garib hapishanesindeki vahşet görüntüleri şayet renkli değil de siyah-beyaz çekilmiş olsaydı orada yaşananları kabul etmeyecek miydik? Ya da orada yaşananların gerçekliği azalacak mıydı? Vietnam'da çekilen fotoğrafların büyük çoğunluğunun siyah-beyaz olması napalm bombasına maruz kalmış çocukların gerçeğini çarpıtmamaktadır ya da Smith'in Japon balıkçı kasabasında çektiği görüntülerin renkli ya da siyah-beyaz olması, kullandığı merceğin odak uzaklığı ve filtreler Chisso adlı işletmenin zehirli atıklarının yol açtığı yıkımların gerçekliğini değiştirmemektedir. Önemli olan yaşanan olayın hakikiliğidir ki; Minamata, Vietnam ve Ebu Garib'te işlenen insan hakları ihlalleri fotoğrafın doğrulama ve kanıtlama gücü sayesinde tartışmaya yer bırakmayacak ölçüde kesindir. Bu örnekler geleneksel belgesel

⁴⁹⁴ Douglas Cruickshank, "Trust the Photographer, Not the Photograph: Pedro Meyer in Conversation with Ken Light", Douglas Cruickshank (Ed.), *The Real and The True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, New Riders, Berkeley 2006, s. 126, 131.

fotoğrafi tarih sahnesinin dışına atmak yerine, neden hâlâ ona ihtiyacımız olduğunu da göstermektedir. Barthes'ın da vurgulamış olduğu gibi fotoğrafın doğrulama ve kanıtlama gücü temsil gücünü aşmaktadır. Bu nedenle teknik değişkenler üzerinde ısrar etmek anlamlı bir tartışma değildir.

Meyer'ın çalışmalarının bir başka önemli özelliği, zaman algısının geleneksel belgesele göre farklılık göstermesidir. Zamanı an olarak kavrayan, tek bir andan oluşan geleneksel görüntü anlayışı Meyer'ın çalışmalarında bulunmaz. Meyer'ın çalışmalarında tekil görüntüyü oluşturan her bir parça geleneksel zaman anlayışına göre üretilse de, bu parçaların bileşiminden oluşan tekil görüntüde geleneksel zaman anlayışının dışına çıkılır. Cartier-Bresson'ın bütün bir fotoğrafçı kuşağını derinden etkileyen ve günümüze kadar çokça tüketilen "karar anı" yaklaşımı geleneksel belgeselin zaman anlayışının âdeta bir özeti gibidir. Meyer'ın zaman anlayışı ise "karar anı" yaklaşımının âdeta bir antitezidir. Modernist fotoğraftaki *mutlak an* vurgusu burada yerini postmodernizmin zamanı ve mekânı melezleştiren *anların tek zamanda buluşmasına* bırakmıştır. Farklı mekânlarda farklı zaman aralıklarıyla fotoğraflanmış kareleri bilgisayar yardımıyla birleştiren Meyer, birden çok anı tek bir karede buluşturmaktadır. Fotoğrafçının otele döndükten sonra öyküsünü bir kez daha oluşturmayaacağını belirten Cartier-Bresson'ın aksine, Meyer öykülerini çekim anında değil, bir sahneye benzettiği kişisel bilgisayarında oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle Meyer için zaman *an* değil, bir süreçtir. Jonathan Green'in belirttiği gibi, Cartier-Bresson'ın "karar anı"nın yerini burada "dijital an" almaktadır.⁴⁹⁵

Gerçekler ve Kurgular (Truths & Fictions) adlı proje bu "dijital an"ların en iyi örneklerini sunmaktadır. Meyer, *Gerçekler ve Kurgular*'ın bir parçası olan *Duygusal Kriz (Emotional Crisis)* adlı çalışmasında (Şekil 3.16.) farklı zaman aralıklarıyla elde ettiği iki farklı fotoğrafı birleştirerek tekil bir görüntü elde etmiştir. Önce Teksas otoyolunda seyir halindeyken fark ettiği duygusal krizle ilgili bir reklâm panosunu tam da ABD'ye özgü bir olgu olduğunu düşünerek görüntülemiş, ardından farklı bir zamanda farklı bir otoyolda fark ettiği ufuk çizgisine doğru uzanan demiryolu hattını, karayolundaki çizgileri ve telefon direklerinin yarattığı derinlik yanılsamasını ilginç

⁴⁹⁵ Jonathan Green, "Pedro Meyer's Documentary Fictions", *Aperture*, No: 136, (Summer 1994), s. 34.

bulmuş ve ikinci çekimi gerçekleştirmiştir. Ardından çizgilerden birini bilgisayar yardımıyla hafifçe bükmüş ve iki görüntüyü birleştirerek tekil bir görüntü yaratmıştır.⁴⁹⁶



Şekil 3.16. Pedro Meyer, *Duygusal Kriz (Emotional Crisis)*, Texas Highway, 1990/93.

Duygusal Kriz'deki ilk kareyi çekerken bir şeylerin gerçekleşmesi için bir hafta ya da on gün beklemek gibi bir niyetinin olmadığını belirten Meyer, bir anlamda geleneksel zaman anlayışını benimsemediğini vurgulamaktadır. Aradaki fark, geleneksel fotoğrafçıların deklanşöre basmadan önce beklemeleri, onunca deklanşöre bastıktan sonra beklemesidir.⁴⁹⁷ Zamanı bir süreç olarak kavrayan Meyer, Cartier-Bresson'ın "karar anı" yaklaşımında vurguladığı zaman anlayışını oldukça katı bulmakta, bugünün dijital fotoğrafçılık dünyasında zaman kavramına ilişkin böylesi bir anlayışın tamamen değiştiğini savunmaktadır. Meyer'a göre, sayısallaşmanın beraberinde getirdiği dönüşümle birlikte, deklanşöre basmadan önce olduğu gibi bastıktan sonra da bir görüntü üzerinde değişiklik yapılabileceği yönünde yeni bir anlayış gelişmiş ve dönüşü olmayan kısa bir an olarak geleneksel zaman kavramı artık

⁴⁹⁶ Meyer, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*, s. 115.

⁴⁹⁷ Meyer, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*, s. 111, 115.

dönüşmüştür.⁴⁹⁸ Yazarın çalışma prensibi ile fotoğrafçının çalışma prensibini farklı kutuplara yerleştiren Cartier-Bresson'ın aksine, Meyer yaptığı işi yazarın metinde yaptığı bileşime ya da gazetecinin haberi inşa ederken farklı bilgi parçacıklarını bir araya getirmesine benzetmekte ve fotoğraflara tıpkı bir metin gibi yaklaşılması gerektiğini düşünmektedir. Bilgisayar teknolojisi sayesinde bir görüntüyü oluşturan bilgi parçacıklarını eleyerek, ekleyerek ya da yeniden düzenleyerek o görüntüyü artık daha güçlü bir görüntü haline getirebileceğini savunmaktadır.⁴⁹⁹

Meyer'ın geleneksel belgeseli bırakıp birbirinden farklı anları buluşturan montaj tekniğini tercih etmesindeki bir başka önemli neden; aracın bir sürecin ya da bir sürekliliğin içinden sadece belli bir anı, örneğin sadece saniyenin ikibinde biri kadar bir süreyi çıkarıp almasını deneyim, hatırlama ve bilgi aktarımı açısından yeterli görmemesidir. Diğer bir deyişle, Meyer için saniyenin iki binde biri kadar bir sürede elde edilen o kısacık an deneyimlerimizi tam anlamıyla temsil edebilme yeterliliğine sahip değildir. Alejandro Castellanos, Meyer'ın henüz geleneksel fotoğrafçılığının ilk zamanlarında aracın karmaşık durumları betimlemede sınırlı bir yeteneğe sahip olduğunun bilincine vardığını ve "aracın zamanı ayırabilme ve içerebilme gücü" konusunda bir farkındalık geliştirdiğini belirtmektedir. *Hatırlamak İçin Fotoğraflıyorum (I Photograph to Remember)* adlı çalışmasında ebeveyninin son günlerini geleneksel yaklaşımla belgeleyen Meyer, bu süreçte görüntüler aracılığıyla hafıza ve deneyimi tam olarak ifade etmenin imkânsızlığını fark etmiştir.⁵⁰⁰ Geleneksel fotoğrafik temsildeki deneyimin objektifin yakalayabildiği unsurlarla sınırlı olduğunu düşünen Meyer, artık yeni teknolojilerin sunduğu olanakların da etkisiyle görüntülere kendi hafızasını ekleyebilmektedir. Meyer, bir zamanlar geleneksel "doğrudan" fotoğrafın kendisini sınırladığını oysa artık çalışmalarının ifade gücü kazandığını belirtmektedir. Belirli bir türe göndermede bulunan "doğrudan" sözcüğünü "alışkanlıklar, teknolojik sınırlamalar ve gelenekler tarafından belirlenen bir sözleşme" olarak niteleyen Meyer, aksine kişisel bilgisayarları "sınırlamaları hafifletmek ve ifade

⁴⁹⁸ Pedro Meyer, *Henri Cartier-Bresson in the Digital Age*, Erişim (7 Aralık 2017), http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1314%3Ahenri-cartier-bresson-en-la-era-digital&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=en

⁴⁹⁹ Meyer, "Redefining Documentary Photography", s. 120.

Cruickshank, "Trust the Photographer, Not the Photograph: Pedro Meyer in Conversation with Ken Light", s. 129, 134.

⁵⁰⁰ Alejandro Castellanos, "Digital Critical Realism", Douglas Cruickshank (Ed.), *The Real and The True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, New Riders, Berkeley 2006, s. 73, 77, 79.

potansiyelimizi genişletmek için mükemmel bir araç" olarak görmektedir.⁵⁰¹ Bu bağlamda, *Meyer Ailesi* (*The Meyers*) adlı fotoğrafı hem çalışmalarına artık hafızasını ekleyebildiğini hem de zamanı bir süreç olarak algıladığını gösteren mükemmel bir örnektir. Fotoğrafta (Şekil 3.17.) aslında üç kişi vardır: Kendisi, oğlu ve babası. Henüz çocuk yaştaki Pedro ile orta yaşlarını süren Pedro aynı karede buluşmuşlardır.

Fakat tek bir ana göndermede bulunan geleneksel zaman anlayışındaki değişim, diğer bir deyişle iki ya da daha fazla karar anının tek bir karede buluşması sadece teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği bir sonuç olarak değil ayrıca zaman kavramına ilişkin felsefi ve kuramsal dönüşümlerin bir sonucu olarak da görülmelidir. Örneğin, günümüzde dijital montaj türünde çalışmalar üreten bir başka sanatçı Sean Sprague, Cartier Bresson'ın "karar anı" kavramını önemli bulmakla birlikte dünyayı bu şekilde deneyimlemediğimizi, yaşamın bugün ve geçmiş arasında bir süreklilik olduğunu vurgulamaktadır. "Yaşam, zaman içinde bir araya gelen oluşların bir montajıdır."⁵⁰² diyen Sprague, bir anlamda postmodern belgeselin zaman mefhumuna bakış açısını ortaya koymaktadır.⁵⁰³



Şekil 3.17. Pedro Meyer, *The Meyers* (*Meyer Ailesi*), Meksika, 1940/2000.

⁵⁰¹ Meyer, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*, s. 108, 111.

⁵⁰² Laurence Butet-Roch, *Meet the Artists Who Play With the Rules of Documentary Photography*, Erişim (02 Mart 2018), <http://time.com/4003022/meet-the-artists-who-play-with-the-rules-of-documentary-photography/>

⁵⁰³ Dijital montaj türünde çalışmalar yapan diğer sanatçılar arasında Jeff Wall, Andreas Gursky, James Mollison, Julie Blackmon ve Scott McFarland gibi isimleri saymak mümkündür. Daha da çoğaltabileceğimiz bu isimlerin ortak özelliği, tıpkı Meyer gibi dijital montajın sağladığı özgürlüğün yaratıcılıklarını olumlu yönde etkilediğini düşünmeleridir.

Zamanı içerebilme gücünün zayıflığı nedeniyle aracın fotoğrafçıyı kısıtladığı yönündeki görüş, aynı zamanda -tıpkı Brecht'te olduğu gibi- "doğrudan" fotoğrafın bilgiyi aktarmada yetersiz olduğunu varsayarken, farklı anları buluşturan fotomontajın gerçekliği açıklamada daha üstün ve yeterli olduğunu varsaymaktadır. Timothy Druckrey dijital fotomontaj için "Görüntüler, hiçbir zaman bu kadar çok bilgiyi, ya da belki de bu kadar çok anlamı taşıma potansiyeline sahip olmamıştı."⁵⁰⁴ ifadesini kullanmaktadır. Renau'nun "Fotomontaj görsel gerçekliğin röntgenini çekmenin bir yoludur."⁵⁰⁵ sözünden esinlenerek Heartfield, Renau ve Meyer gibi sanatçıları "X-Ray Realizmi" başlığı altında toplayan Joan Fontcuberta'ya göre ise "doğrudan" fotoğraf yetersiz kaldığında gerçeğin zırlığını fotomontaj delecektir:

"Eğer Heartfield, Weimar Cumhuriyeti ve Nazizmin yükselişinin bir röntgenini sunduysa; eğer Renau, McCarthyizm ve cadı avının röntgenini çektiyse; Meyer'ın, iktisatçılar ve siyaset bilimcilerin post-Fordizm dedikleri ... geç kapitalizmin ve Reagan-Bush döneminin röntgenini çektiği kesindir."⁵⁰⁶

Bu çalışmalarından birinde (Şekil 3.18.) Meksikalı göçmen işçilerin ABD'deki koşullarını gösterebilmek için fotomontajın birbirine zıt öğeleri ve farklı anları yan yana getirebilme yeteneğinden yararlanan Meyer, bu sayede iki farklı sosyal konum arasındaki uçuruma dikkat çekmiştir. Tarlada çalışan Meksikalı göçmen işçiler ile onlara birkaç kilometre uzaklıktaki "otelinizden ücretsiz lüks servis" yazılı reklâm tabelasını aynı zeminde buluşturarak aslında iki ülkenin birbirinden farklı gerçekliklerini yan yana getirmiştir.



Şekil 3.18. Pedro Meyer, *Meksikalı Göçmen İşçiler (Mexican Migrant Workers)*, 1986/90.

⁵⁰⁴ Timothy Druckrey, "From Dada to Digital: Montage in the Twentieth Century", *Aperture*, No: 136, (Summer 1994), s. 6.

⁵⁰⁵ Naggar, "The Photomontages of José Renau", s. 36.

⁵⁰⁶ Joan Fontcuberta'nın tanıtım yazısından, Meyer, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*, s. 12.

Diğer bir çalışmasında (Şekil 3.19.) ise Meksikalıların ABD'de maruz kaldığı ötekileştirmeyi, ırkçılığı, onlarla ilgili stereotipleri, diğer bir deyişle klişe ve basmakalıp yargıları eleştirmiştir. ABD'de yaygın olarak kullanılan römork evlerin önünü süslemek amacıyla kullanılan minyatür Mariachi figürlerinden rahatsızlık duyan Meyer, bu figürler ile evsahibi Amerikalıları aynı seviyede yan yana getirmiştir. Bunu, onları bilgisayar yardımıyla küçülterek, yani seramik Mariachi figürleriyle aynı seviyeye getirerek yapmıştır.⁵⁰⁷ Meyer, geleneksel fotoğrafik temsilin zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı yetenekleriyle gerçekleştiremeyeceği bu çalışmayı dijital montaj sayesinde gerçekleştirmiştir.



Şekil 3.19. Pedro Meyer, *Meksika Serenadı (Mexican Serenade)*, Yuma, Arizona 1985/92.

Özetle, Meyer'ın çalışmalarının kökeninde geleneksel belgesel fotoğrafların da esasında düzenlenmiş olduğu görüşü yatmaktadır. Fotoğrafın icadını izleyen ilk yıllardan başlayarak geleneksel görüntü üreticilerinin özellikle de Smith, Evans, Rothstein, Lange ve Doisneau gibi ikonik imgelere imza atmış ünlü isimlerin bir şekilde konularını yönlendirmiş olmaları Meyer'ın çalışmalarının temel hareket noktasını oluşturmaktadır. O, fotoğrafik gerçekliğe duyulan güveni artık zamanının geldiğini düşünerek yıkmak istemektedir. Bu bağlamda Rosler, Burgin, Tagg ve Sekula gibi isimlerin eleştirel yazılarında yapmak istedikleri şeyi Meyer *kurulu (constructed)*

⁵⁰⁷ Meyer, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*, s. 120.

fotoğraflarıyla yapmaktadır. Meyer'ın çalışmalarının ardında yatan bir başka neden de zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlı geleneksel fotoğrafik temsilin kendisini sınırlandırıdığına, aksine kişisel bilgisayarların ise yaratıcılığını ve ifade potansiyelini güçlendiğine inanmasıdır. Kısacası, Meyer'ın geleneksel belgesel fotoğrafı bırakıp postmodern belgesele geçmesinin nedeni ontolojik ve epistemolojik kaygılardır.

3.2.1.2.1. Pedro Meyer'ın *Duygusal Kriz* Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi

Meyer'ın *Duygusal Kriz* adını verdiği siyah-beyaz fotoğrafı (Şekil 3.16.), araştırmanın temel konusu olan postmodern belgeselde zaman-mekân kaydırmalarına oldukça farklı bir yaklaşımla örnek oluşturmaktadır. Meksikalı sanatçı, çoğu fotoğrafında yaptığı birkaç fotoğrafla elde edilmiş mekân kurgusundan daha yalın bir yaklaşımla yararlanmıştır. Meksika ve Amerika kültürlerini eleştirel anlamda kıyaslayan sanatçı, bu çalışmasını temelde iki ayrı mekân imgesini tek mekâna dönüştürerek gerçekleştirmiştir. Üçüncü unsur olarak kullanılan yol çizgisinde gerçekleştirilen imge dönüşümü yani eğim, fotoğrafın anlam yükünü üstlenmektedir. Çok yalın bir değişim olmakla birlikte, sanatçının trafikte kullanılan yol çizgisinde gerçekleştirdiği hiç beklenmeyen eğim, bir anlamı yansıtmak için geniş öykülere gereksinim olmadığını kanıtlamıştır.

Fotoğrafta yer alan "duygusal kriz" tabelası Teksas otoyolunda görüntülenmiştir. Bu otoyol aynı zamanda ABD'nin Teksas eyaleti ile Meksika arasında sınır oluşturmaktadır. İkinci fotoğraf başka bir otoyolda çekilen hareket halindeki karşı yönden gelen treni betimlemektedir. Ufuk çizgisine uzanan serbest geçiş şeridi iki görüntüyü büyük ölçüde doğal bir görsel bütünlüğe ulaştırmıştır. Serbest şerit değiştirme işaretleri kaldırılrsa iki ayrı fotoğraf fark edilmeyecek kadar görsel bütünlük oluşturacaktır. Ancak Meyer'ın elde etmeye çalıştığı görüntü bu bütünlüğün içinde karşıtlığın vurgulanması olmuştur. Bu karşıtlık, tabeladaki yazı içeriği ile serbest şerit değiştirme çizgisi arasında gerçekleştirilmiştir. Trafikte asla görülmemesi gereken bir bükülme ile kriz bir tür soyut imge yapılandırması sağlamış, bu yapılandırmada dikkatli bir metafor oluşturulmuştur. Duygusal kriz, Amerikan popüler kültürünün sık rastlanan insan problemleri iken çizgideki bükülme kural ve yasalardaki krizi göstermektedir. Bu kriz Meksika'yı temsil etmektedir. Meksikalıların probleminin evrensel yasalara uyum

sağlayamayan keyfi hukuksuzluklardan kaynaklandığını ortaya koyan alegorik bir anlatım, Amerika kültürünün keyfi insan bunalımıyla karşılaştırılıyor. Bir Meksikalı için duygusal kriz lüks bir karmaşaya düşüş iken bir Amerikalı için gündelik gündeminin sıradan kusursuzu arayış hayallerini vurguluyor. Bu fotoğrafta iki farklı mekân eşleştirmesi ile gerçekleştirilen ironi ve metafor, eleştirel bir düşünceye ulaşılmasını sağlıyor. Yan yana iki coğrafyadaki iki ayrı insan unsurunun dünyalarındaki karşıtlıklara keskin bir vurgu yapılıyor. Bu vurguya, çok sayıda yaşantı kesitini gereksinim duymayan yalın ancak evrensel olarak bilinen tek bir imgeyle ulaşıyor.

Fotoğraftaki eleştirel vurgu, ABD'nin diğer Latin Amerika ülkelerinde olduğu gibi, Meksika'yı da istikrarsızlaştırmaya çalışıyor olmasıdır. Meyer'ın bu çalışması, Meksika'da yaşanan evrensel insan hakları ihlallerinin sorumlusu olan yönetsel rejimin yaşatılmasında ABD'nin rolü olmasıyla ilgili bir suçlamayı içermektedir. Meksika Devrimi ile birlikte İspanya öncesi Meksikalı olma fikrinin siyasallaşmasının ABD tarafından hiçbir zaman benimsenmemiş olması çelişkilerin ana noktasını oluşturmaktadır. Siyasi ve ekonomik karmaşanın düşünsel temelleri bu kültürel farklılıkla inşa edilmiştir. İçinde Meyer'ın de bulunduğu çok sayıda sanatçı⁵⁰⁸ bu sorunu ele alan, ABD politikalarını eleştiren çok sayıda toplu sergiler yapmıştır.

3.2.1.3. Savaş Fotoğrafçılığının Değişen Yüzü: Simon Norfolk

Savaş fotoğrafçılığının tarihi 1850'li yıllarda yaşanan Kırım Savaşı ile başlamaktadır. İngiliz hükümeti tarafından savaşı fotoğraflamak üzere resmi olarak görevlendirilen Roger Fenton tarihin bilinen ilk savaş fotoğrafçısıdır. Fenton, aynı zamanda Körfez Savaşı sırasında belirli sözleşme ve yönetmeliklerin sınırları dahilinde görüntü üreten muhabirleri tanımlamak üzere geliştirilen "iliştirilmiş muhabirlik" kavramının ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Çünkü Fenton'dan istenen savaşın gerçeğini yansıtan görüntüler değil, cephe gerisinde çadırında poz veren asker görüntüleridir. Askerlik anılarının toplandığı albümlerdeki hatıra fotoğraflarını anımsatan bu görüntüler durağandır. Bu nitelik resmi makamların isteklerini

⁵⁰⁸ Yolanda Andrade, Dante Busquets, Livia Corona, Gabriel Figueroa Flores, Pedro Meyer, Gerardo Monteil Klint, Ruben Ortiz Torres ve Gerardo Suter.

yansıtmakla birlikte, teknik yetersizliklerin de bir sonucudur. Henüz o dönemde fotoğraf makineleri ve film teknolojisi enstantane fotoğrafçılığa yani hareketi ve anı dondurmaya uygun değildir. Ağır ve hantal olmalarından dolayı fotoğraf makineleri henüz üç ayak üzerindedir ve filmler yavaştır. Yavaş filmlerin yol açtığı düşük enstantane hızı zorunlu olarak durağan konuların görüntülenmesine yol açmaktadır. Fenton'ın ürettiği görüntüler arasında savaşa dair neredeyse tek iz olan ve bir vadide birikmiş top mermilerini gösteren *Ölümün Gölgesi Vadisi* adlı fotoğrafı bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Fenton, bu fotoğrafta savaşın içinden bir anı değil, savaştan geriye kalan bir manzarayı göstererek, kendisinden yaklaşık 140 yıl sonra ortaya çıkacak ve *netice fotoğrafçılığı* (*late photography*) olarak adlandırılacak yeni bir fotoğrafçılık türünün belki de ilk örneğini gerçekleştirmiştir.

Fenton'ın hemen ardından 1860'lı yıllarda Amerikan İç Savaşı'nı görüntüleyen ekipte yer alan Matthew Brady, Alexander Gardner ve Timothy H. O'Sullivan'ın fotoğrafları da tıpkı Kırım Savaşı fotoğrafları gibi teknik yetersizliklerden ötürü durağandır. Fakat Fenton'ın görüntülerinin aksine bu görüntülerin bir kısmı manipüle edilmiş olsalar dahi yerde uzanmış ölü bedenleri göstermektedir. Bunlar da tıpkı Fenton'ın görüntüleri gibi savaşın içinden enstantaneler değil teknik yetersizliklerin yol açtığı, savaştan geriye kalan sonuç niteliğindeki manzaralardır.

Bu manzaraların yerlerini eyleme yakın görüntülere bırakması fotoğraf teknolojisindeki gelişmeler bağlamında ele alınmalıdır. Belgesel fotoğrafta durağan konuların yerini hareketli konuların alması küçülen fotoğraf makineleri ve hızlı filmler sayesinde. 1920'lerde üretilen Leica ve Ermanox gibi küçük buyutlu fotoğraf makineleri belgesel fotoğrafın belli bir olgunluğa erişmesini sağlamış, görüntülerdeki durağanlık yerini dinamizme bırakmıştır. Küçük boyutlu fotoğraf makineleriyle görüntülenmiş ilk savaş olma özelliğine sahip olan İspanya İç Savaşı'nın eylem duygusu veren görüntüleri Robert Capa'nın dinamizmi ve Leica birlikteliğinin bir sonucu olarak görülmelidir. Capa'nın Cumhuriyetçi bir askerin vurulma anının gösteren *Düşen Asker* adlı fotoğrafı bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Cesareti ve dinamizmi sayesinde savaşları çoğunlukla ön saflarda fotoğraflayan Capa, "Fotoğraflarınız yeterince iyi değilse, yeterince yakın değilsinizdir." şeklindeki sözleriyle fotojurnalistlere eylemin içinde olmalarını salık vermiş ve böylece

kendisinden sonraki fotoğrafçı kuşağını derinden etkilemiştir. Bu etkinin belki de en önemli sonucu Vietnam Savaşı'nın cepheden gelen etkileyici görüntüler sayesinde sona ermesidir. Don McCullin, Philip Jones Griffiths, Larry Burrows, Nick Ut ve Eddie Adams gibi fotojurnalistler eyleme yakın durarak o şok edici anları göstermiş ve bir kısmı bu yakınlığı tıpkı Capa gibi hayatıyla ödemiştir.

Vietnam Savaşı'nı sona erdiren bu görüntülerden memnun kalmayan ABD yönetimi yenilgiden medyayı sorumlu tutmuş ve "düşman"ın lehine çalışmakla suçlamıştır. Bunun en önemli sonucu, Körfez Savaşı'nın da gösterdiği gibi savaş meydanlarının eleştirel fotojurnalistlere kapanmış olmasıdır. Bu durum, Körfez Savaşı ile birlikte artık savaşların neden gerçek anlamda fotoğraflanmadığının ve savaştan geriye kalan izlerin ve manzaraların görüntülendiğinin nedenlerinden biridir.⁵⁰⁹

Savaşlardan geriye kalan manzaraların fotoğrafik görüntüleri David Company'ye göre yeni bir fotoğrafçılık türünün doğmasına yol açmıştır: "Netice fotoğrafçılığı" (Late photography). Simon Norfolk, Luc Delahaye, Joel Meyerowitz, Paul Seawright, Adam Broomberg ve Oliver Chanarin gibi fotoğrafçılar "netice fotoğrafçılığı" başlığı altında anılan en önemli isimlerden bazılarıdır. Capa tarafından başlatılan ve Vietnam Savaşı ile doruğuna ulaşan olaya yakın olma geleneğinin aksine bu fotoğrafçılar olayın ve anın içinde değil, dışındadırlar. Olayın birer tanığı olmaktan çok, olay olup bittikten sonra görüntü üretmektedirler. Company'nin de belirttiği gibi bu fotoğrafçılık modunda "Robert Capa'nın eyleme yakın olma çağrısının aksine, uzaklık çoğu kez yakınlığın yerini almaktadır."⁵¹⁰

Company, netice fotoğrafçılığı için "... bir olayın izi olmaktan çok, bir olayın *izinin izidir.*" ifadesini kullanmakta ve "Olayların neticesini, yani izleri, parçaları, boş binaları, boş sokakları, vücut yaralanmalarını ve dünyaya verilen zararları fotoğraflamaya doğru oldukça aşikâr olan bu dönüşü nasıl anlamlandırmalıyız?"⁵¹¹ sorusunu sormaktadır. Company, bu sorunun yanıtını video teknolojisinin gelişiminde aramaktadır. Company'ye göre, son yirmi yıl içinde fotojurnalistlerin olaya yaklaşımı video teknolojisi nedeniyle kökten değişmiştir:

⁵⁰⁹ Yayıntaş, "Düşman Gözler", s. 71.

⁵¹⁰ David Company, *The Red House*, Erişim (31 Aralık 2017), <http://www.broombergchanarin.com/red-house-full-text/>

⁵¹¹ David Company, *Safety in Numbness: Some Remarks on the Problems of 'Late Photography'*, Erişim (31 Aralık 2017), <http://davidcompany.com/safety-in-numbness/>

"Fotojurnalistler, eskiden olayların merkezinde yer alıyorlardı; çünkü kültürün merkezinde fotoğraf yer alıyordu. Bugün ise, fotojurnalistlerin bir olayın bitişinden sonraki sahnede yer almaları daha muhtemel; çünkü fotoğraf, göreceli konuşmak gerekirse, çağımız kültürünün neticesinde yer alıyor. Fotoğrafçılık, bir olayın yakalandığı bir araç olarak çok daha az kullanılıyor."⁵¹²

Campany'ye göre, bunun nedenlerinden biri de günümüzde fotojurnalistik görüntülerin büyük bir kısmının hareketli görüntülerden, diğer bir deyişle videodan alınan kareler olmasıdır. Böylece fotoğrafçılık, video çağında durağan (still) görüntü üretme üzerindeki tekeli de kaybetmiştir. Birbirinden farklı görüntü üretme teknolojileri arasındaki fark bulanıklaşmıştır. Bu nedenle fotoğrafçılık kendisine başka roller bulmakta, çağdaş görsel kültür fotoğrafçılığa olayın neticesini göstermek gibi yeni görevler atfetmektedir.⁵¹³

Campany'nin bu fotoğrafçılık türünün ortaya çıkmasında etkili olduğunu düşündüğü bir diğer faktör "fotoğrafçılar savaşı"nın sonuncusu olarak nitelendirilen Vietnam'ın ardından I. Körfez Savaşı'nda fotojurnalistlerin savaş meydanlarına alınmamasıdır. Video teknolojisindeki gelişmeler kadar etkili olmasa da bu kısıtlama zorunlu olarak savaşın sonuçlarının, diğer bir deyişle savaştan geriye kalan manzaraların görüntülenmesini beraberinde getirmiştir.

Campany, bu yeni fotoğrafçılık türünün ortaya çıkmasını büyük ölçüde teknolojik gelişmelerin yarattığı zorunlu bir sonuç olarak görmekte ve bu tarihsel gelişmeyi daha çok video teknolojisi ile fotoğrafın karşılıklı etkileşimleri bağlamında ele almaktadır. Fakat geliştirmiş olduğu teknolojik belirlenimci nedensellik ilişkisi fotoğrafçıların bireysel tercihlerini göz ardı etmektedir. Netice fotoğrafçılığı olarak adlandırdığı bu yeni fotoğrafçılık modunun ortaya çıkışının nedenleri fotoğrafçıların birbirinden farklı yaklaşımlarında da aranmalıdır. Nitekim Simon Norfolk, video teknolojisindeki gelişmelerin kendi fotoğrafik yaklaşımı üzerinde herhangi bir etkisi olmadığını, daha incelikli hikâyeler anlatabilmek için daha yavaş bir fotoğraf yöntemine ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir.⁵¹⁴ Bu yavaş fotoğraf yöntemi ise fotoğrafçının zamanı algılayış biçiminden temellenmektedir. Yani zamanı süreç olarak kavramak, ister istemez olayın içinde değil dışında yer almayı ve beklemeyi, diğer bir deyişle savaşın

⁵¹² Campany, *Safety in Numbness: Some Remarks on the Problems of 'Late Photography'*.

⁵¹³ Campany, *Safety in Numbness: Some Remarks on the Problems of 'Late Photography'*.

⁵¹⁴ Simon Norfolk ile kişisel iletişim, 26 Şubat 2018.

sonuçlarına odaklanmayı beraberinde getirmektedir. Norfolk, savaş devam ederken değil, her şey olup bittikten sonra çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Kısacası, sadece teknolojik gelişmeler değil, zaman mefhumuna ilişkin kuramsal ve felsefi dönüşümler de savaş fotoğrafçılığı üzerinde etkili olmaktadır.

Bu bağlamda, Norfolk'un kendi fotoğrafik yaklaşımının gerekçeleri bu tez çalışması açısından Campany'nin teknolojik belirlenimci gerekçelerinden çok daha anlamlı ve önemlidir. Günümüz savaşlarının fotoğraflanış şeklini sıkıcı ve klişe bulan Norfolk, fotojurnalistlerin ve televizyoncuların zaman algısını eleştirmekte ve süreci açıklamadıklarını vurgulamaktadır. Tıpkı Pedro Meyer gibi eski bir fotojurnalist olan Norfolk'un bu fotoğrafik yaklaşımı terk etmesinin en önemli nedeni fotojurnalizmin karmaşık durumları betimlemedeki yetersizliğidir.⁵¹⁵ Norfolk'a göre, fotojurnalizmin bu yetersizliği onun zaman anlayışından kaynaklanmaktadır. Son derece kısa bir anı betimlemesi ve *şimdiye* yaptığı vurgu, yüzeysel betimlemelerin ötesine geçememesine neden olmaktadır:

"Ben bir belgeselciyim; tarihle ve tarihin hikâyesiyle ilgileniyorum. Zaman yöntemidir. En iyi fotoğraf, sebeplere ve süreçlere ulaşmak için yüzeyleri ("şu an olma durumunu," yüzey görünümünü) aştığı zaman ortaya çıkan fotoğraftır. Benim ilgimi çeken şey, tarihin süreçleridir: Emperyalizm, militarizm, ekoloji. 'Bak, bu böyle görünüyor işte!' diyerek, bunu göstererek, bunu resmedemezsiniz. İktisadi kriz neye benzer? Böyle şeyleri fotoğraflayamazsınız; bunu deneyebilirsiniz ve etkilerini fotoğraflayabilirsiniz (bu da zayıf bir ikame olur); fakat gösterme ihtiyacını hissettiğiniz asıl şey süreçtir. Zamanı kullanmak ise bir fotoğrafçılıktır; bunların altında yatan süreçlere erişebilmek için kullanılan bir taktiktir."⁵¹⁶

Zamanı süreç olarak kavramanın önemine yapılan bu vurgu Norfolk'u *postmodern belgesel fotoğrafçı* olarak nitelememize yol açar. Aynı zamanda belli bir sürekliliğin de ifadesi olan bir olayın zaman içindeki gelişimini doğrusal bir çizgi olarak kabul edersek, geleneksel belgeselciler bu çizginin üzerindeki farklı noktalarda yer alırlarken, Norfolk çizginin en sonunda, hatta dışında yer almakta ve fotoğrafçının bu tercihi görüntüde bir süreç duygusunun oluşmasına neden olmaktadır. Süreç odaklı bir zaman anlayışını ve yüzeysel görünümünün ötesini betimlemeyi savunan Norfolk, bir bakıma "Yeni Toplumsal Belgesel" hareketiyle benzer vurgulara sahip olduğunun ipuçlarını

⁵¹⁵ Joshua Ellison & Geoff Monaghan, "Simon Norfolk in Interview", *Irish Pages*, 4 (1), (2007), s. 210. Simon Norfolk ile kişisel iletişim, 26 Şubat 2018.

⁵¹⁶ Simon Norfolk ile kişisel iletişim, 26 Şubat 2018.

vermektedir. Vücut yaralarını görüntüleyen Fred Lonidier ile savaşların yeryüzündeki tahribatını görüntüleyen Norfolk'un yaklaşımları paralellikler göstermektedir. Her iki fotoğrafçı da olay olup bittikten sonra çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Nitekim Norfolk, Lonidier'in çalışmalarına aşina olmamakla birlikte aynı gen havuzundan geldiklerini belirtmektedir.⁵¹⁷

Norfolk'un geleneksel fotojurnalizmi bırakmasının diğer bir nedeni bu fotoğrafik yaklaşımın klişelerinden artık sıkılmış olmasıdır: "bir hendekte ateş eden adam, bir hastanede yaralı çocuk, kışlarında oyalanan askerler..."⁵¹⁸ Norfolk'a göre, modern fotojurnalizm sürekli tekrarlanan bu geleneksel klişeler nedeniyle savaşın sebebini ve ne hakkında olduğunu açıklama konusunda başarısız olmuştur. Yani, zaman algısı nedeniyle fotojurnalizmin karmaşık durumları betimleyememesi aynı zamanda klişelerden oluşan bir kısır döngünün içine hapsolmasına yol açmıştır:

"Demek istediğim, fotojurnalizmin konularından sıkılmadım ama fotojurnalizmin klişelerinden sıkıldım; karmaşık olan herhangi bir şey hakkında konuşamamasından gına geldi. Fotojurnalizm, basit konuları anlatmak için mükemmel bir araç: İşte burada iyi bir adam. Bu, kötü bir adam. Bu çok kötü. Lakin benim uğraştığım şeyler, gitgide daha da karmaşık hale geliyordu; boks eldivenleriyle Rachmaninoff çalmaya çalışıyormuşum gibi hissediyordum..."⁵¹⁹

Norfolk'un bu cümlelerinin ardında yatan neden esasında fotojurnalizmin zaman algısıyla doğrudan ilişkilidir. Kolay konuları betimlemedeki başarısına karşılık karmaşık durumları betimlemede yetersiz kalması onun *şimdi* ile sınırlı zaman anlayışından kaynaklanmaktadır. Norfolk için fotoğrafçılığın en kötü tarafı şeylerin sadece nasıl görüldüğünü betimleyebilmesidir; yani yüzeysel betimlemelerin ötesine geçememesidir. Fotoğrafçılık, ele aldığı konunun ne anlama geldiğini, nasıl oluştuğunu, arkasında yatan süreci, yani tarihi hakkında konuşamamaktadır.⁵²⁰

Norfolk günümüz savaş fotoğrafçılarının tekrara düşmelerini de eleştirmektedir. Ona göre, David C. Turnley'in 1992 yılında Dünya Basın Fotoğrafı (World Press Photo) ödülünü alan fotoğrafı, Larry Burrows'un 1965 yılında *Life* dergisinin Nisan

⁵¹⁷ Simon Norfolk ile kişisel iletişim, 26 Şubat 2018.

⁵¹⁸ Rebecca Fulleylove, *Simon Norfolk*, Erişim (23 Ocak 2018), <http://www.dontpaniconline.com/magazine/radar/simon-norfolk>

⁵¹⁹ Ellison & Monaugh, "Simon Norfolk in Interview", s. 211.

⁵²⁰ Simon Norfolk, *Simon Norfolk (2012 Photo Contest)*, Erişim (20 Şubat 2018), <https://vimeo.com/67517181>

sayısının kapağında yer alan ikonik savaş fotoğrafının tıpa tıp benzeridir. Norfolk, "Fotoğrafçılar aynı şeyi fotoğraflıyor: 50 yıl önce yapılmış bir fotoğrafı tekrar çekiyorlar. Vietnam Savaşı'ndan çıkan resimler 50 yaşında. Fotoğrafçılar modern elektronik siber savaş alanlarında 50 yıllık fotoğraf arıyorlar."⁵²¹ demektedir. Ayrıca Vietnam Savaşı'nı görüntüleyen fotojurnalistlerin sahip oldukları özel konumun ve eleştirel bakış açısının günümüz savaş fotoğrafçılarındaki bulunmamasını eleştirmekte ve bu nedenle savaş fotoğrafçılığını değiştirmek istediğini vurgulamaktadır.⁵²²

Geçmişin eleştirel fotoğrafçılığının nereye gittiği sorusunun yanıtı iliştilmiş muhabirlik anlayışında, diğer bir deyişle savaşları planlayanların temsil alanını da kontrol altında bulundurmak istemesinde aranmalıdır. Judith Butler, yakın dönem savaş fotoğrafçılığının otuz ya da kırk yıl öncesinin savaş fotoğrafçılığından önemli ölçüde farklılaştığını, günümüzde devletlerin etkiyi kontrol etmek için algı ve temsil alanlarında da çalıştığını vurgulamaktadır.⁵²³ Pentagon tarafından tasarlanan iliştilme sistemi kapsamında yürürlüğe giren düzenleme ve sözleşmeler neticesinde savaş fotoğrafçılığı ABD'nin Ortadoğu politikaları ile uyumlu hale gelmiş ve alternatif görüntü üretmek iyice zorlaşmıştır. Irak ve Afganistan, iliştilme sistemi süreci içerisinde görselleştirilmiş, belirli şablonlarla birbirinin benzeri temalar tekrarlanmıştır.⁵²⁴

Norfolk ise iliştilme sisteminin dışında çalışmıştır. Üç ayak üzerindeki orta format ahşap arazi kamerasıyla savaş alanlarından geriye kalan manzaraları "doğrudan" yaklaşımla görüntüleyen Norfolk, XIX. yüzyılın Fenton ve Brady gibi savaş fotoğrafçılarındaki yöntemleriyle çalışarak, bir anlamda Capa öncesi döneme dönüşü simgelemektedir. Normandiya, Vietnam, Auschwitz, Rwanda, Bosna, Irak ve Afganistan gibi kritik bölgeleri hep sonradan görüntüleyen fotoğrafçının çalışmalarındaki dinginlik Fenton ve Brady'nin çalışmalarını çağrıştırmaktadır. Fakat XIX. yüzyıl savaş fotoğraflarındaki zorunlu durağanlığın nedenleri kullanılan araçların

⁵²¹ Norfolk'tan aktaran Andrew Hoskins, *A New Memory of War*, Erişim (07 Ocak 2018), https://www.researchgate.net/publication/271014268_A_New_Memory_of_War

⁵²² Arnis Balçus, *Breakfast with Simon Norfolk*, Erişim (02 Ocak 2018), <http://fkmagazine.lv/2012/10/04/breakfast-with-simon-norfolk/>

⁵²³ Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?*, Verso, London 2009, s. 72.

⁵²⁴ David Campbell, *How Has Photojournalism Framed the War in Afghanistan?*, Erişim (02 Ocak 2018), https://www.david-campbell.org/wp-content/documents/Framing_the_war_in_Afghanistan.pdf

teknik kapasiteleriyle açıklanırken, Norfolk'un çalışmalarındaki benzeri nitelik sadece teknik nedenlerle açıklanamaz. Çünkü Norfolk bizlere olayı değil, bir sürekliliğin neticelerini göstermeye çalışmaktadır. Bunun için en uygun görüntü formatı 4x5"tir. Geleneksel fotojurnalizmin görüntü formatı olan 35 mm yerine, bir manzara için son derece zengin detaylar sunan 4x5'lik arazi kamerasını tercih etmektedir.

XIX. yüzyıl savaş fotoğrafçılarıyla Norfolk arasındaki bir diğer benzerlik XVII. ve XVIII. yüzyılın Avrupa manzara resimlerinden ilham almalarıdır. Afganistan'daki harabelerin fotoğraflarını çekerken Fenton ve Brady gibi en eski fotojurnalistlerin çalışmalarını inceleyen Norfolk, bu fotoğrafçıların da harabe fotoğrafçısı olduklarını ve tıpkı kendisi gibi Claude Lorrain ve Nicolas Poussin gibi Avrupalı manzara ressamlarından yararlandıklarını belirtmektedir. Norfolk'a göre, bu resimlerdeki harabelerin çok önemli bir anlamı vardır. Lorrain'in resmettiği Roma tapınağı harabeleri imparatorluğun ve insan mevcudiyetinin aptallıklarını simgelemekte, insanoğlunun inşa ettiği tüm büyük imparatorlukların önünde sonunda birer harabeye dönüştüklerini anlatmaktadır. Norfolk ise savaşların birer harabeye dönüştürdüğü Afganistan ve Irak manzaralarını fotoğraflarken bu resimlerin bazı özelliklerinden yararlanmış, Lorrain'in kullandığı altuni ışığı elde edebilmek için sabahın erken saatlerinde fotoğraf çekmiştir (Şekil 3.20.).⁵²⁵



Şekil 3.20. Simon Norfolk, *Bağdat'ın Kuzey Kapısı (The North Gate of Baghdad)*, 2003.

⁵²⁵ Ellison & Monaugh, "Simon Norfolk in Interview", s. 208-209.

Norfolk, Avrupa manzara resimlerinde vurgulanan alt metni de günümüze taşımaktadır. İmparatorlukların gelip geçiciliği üzerine konuşan bu manzara ressamı gibi Norfolk da 11 Eylül sonrası kurulan yeni küresel imparatorluğun ne anlama geldiği hakkında konuşmaktadır. Poussin'in "Ölüm Arkadya'ya dahi gelir" anlamına gelen *Et in Arcadia Ego* ⁵²⁶ adlı çalışmasından esinlenerek Rwanda'dan Bosna'ya, Irak'tan Afganistan'a tüm çalışmalarını bu başlık altında toplayan Norfolk, *Et in Arcadia Ego* isimli bu büyük proje ile dünyanın dört bir yanındaki çatışmaların, savaşların ve savaşma ihtiyacının yeryüzünü nasıl şekillendirdiğini anlamaya çalışmaktadır.⁵²⁷ Hatta gerçekleştirdiği çalışmaları "Askeri Bir Ulviyete Doğru" şeklinde adlandırmaktadır. "Çünkü bu nesneler ötedeler: Bunlar, esrarengiz, kontrol edilemeyen ve demokrasinin ötesinde şeylerdir."⁵²⁸

Norfolk için savaşın harabeye dönüştürdüğü yerlerden en önemlisi Afganistan'dır. Onun için Afganistan diğer tüm harabe manzaralarından farklıdır. Bosna'da, Dresden'de ya da Somme'da oluşan manzaralar küçük bir zaman diliminde gerçekleşmişken, Afganistan'daki manzara Sovyet-Afgan Savaşı ile başlayan ve "Dördüncü Anglo-Afgan Savaşı" ile devam eden yirmi dört yıllık uzun bir sürecin sonucunda oluşmuştur. Bu süreç Afganistan'ı âdeta bir "Savaş Arkeolojisi Müzesi"ne dönüştürmüştür. Norfolk'a göre Afganistan'daki kalıntılar, diğer bir deyişle yıkımın farklı anları tıpkı birbirinin üzerine biriken tortul tabakalar gibi katmanlaşmıştır. Mikhail Bakhtin, zamanın "katmanlılığını" sergileyen bu tür bir manzarayı "kronotop"⁵²⁹ olarak adlandırmıştır.⁵³⁰ Norfolk da bu terimi Bakhtin'den alarak 2001-2002 yılları arasında gerçekleştirdiği

⁵²⁶ "Arkadya" teriminin anlamı çağlar boyunca dönüşüm geçirse de terimin popüler anlamı, huzur içindeki bir kırsal toplumun üyelerinin sonu gelmeyen bir yaz mevsiminde sürekli eğlendiği ve aylak aylak dolaştığı ütopyik bir cennet bahçesini tarif etmektedir. Poussin'in resminde bir lahitteki yazıtı inceleyen ve *Et in Arcadia Ego*, yani "Ölüm Arkadya'ya dahi gelir" sözüyle karşılaşan çobanlar tüm sıkıntılardan uzak bu cennet bahçesinde bile her şeyin bir sonu olduğu gerçeğiyle yüzleşirler. Elsie Russell, *On the Arcadian Theme*, Erişim (06 Ocak 2018), <http://www.parnasse.com/etpnt.htm>

⁵²⁷ Simon Norfolk, *Et in Arcadia Ego*, Erişim (01 Ocak 2018), <http://www.simonnorfolk.com/site/pop.html>

⁵²⁸ Ellison & Monagh, "Simon Norfolk in Interview", s. 207-208.

⁵²⁹ Einstein'ın Görelilik teorisinin bir parçası olarak geliştirilen ve matematikte kullanılan bu terim Bakhtin tarafından edebiyat eleştirilerinde kullanılmak üzere ödünç alınmıştır. Zaman-uzam anlamına gelen kronotop, Bakhtin'e göre "zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı"dır. Uzam ve uzamın dördüncü boyutu olan zamanın birbirinden ayrılmazlığına göndermede bulunmaktadır. Mikhail Bakhtin, "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar", Sibel Irzık (Der.), *Karnavaldan Romana*, (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 315-316.

⁵³⁰ Simon Norfolk, *Afghanistan: Chronotopia*, Dewi Lewis Publishing, Stockport 2002, sayfa no belirtilmemiş.

çalışmasına *Afganistan: Kronotopya* adını vermiştir. Zaman anlamına gelen *chronos* ile mekân anlamına gelen *topos* süzcüklerinin kaynaşp birleşmesiyle oluşan kronotop terimi, Norfolk'a göre Afganistan'ı betimlemede son derece yararlıdır. "Afganistan kronotopyası, parçalanmış ve geçmişin çamuruna fırlatılmış bir ayna gibidir; kırık parçalar, kayıp ihtişamı ve geçmiş medeniyetleri yankılayan şaşaalı parçalardır."⁵³¹

Bu çalışmadan yaklaşık on yıl sonra tekrar Afganistan'a dönen ve yeni bir fotoğraf serisine başlayan Norfolk, bu kez XIX. yüzyıl savaş fotoğrafçılarından İrlandalı John Burke'un Afganistan topraklarındaki izini sürmüştür. Günümüze kadar dört kez gerçekleşmiş Anglo-Afgan savaşlarından ikincisini 1878-1880 yılları arasında görüntüleyen Burke, aynı zamanda Afganistan'da görüntü üreten ilk fotoğrafçı olarak kabul edilmiştir.⁵³² Yaklaşık 130 yıl sonra, fotoğrafları karşılaştırma düşüncesiyle Burke'un kamerasını yerleştirdiği noktalardan görüntüler alan Norfolk, onun fotoğraflarıyla kendi fotoğraflarını yan yana koymuş ve bu çalışmayı *Burke+Afganistan'daki Savaşın Fotoğrafları* adıyla kitaplaştırmıştır. "Bu fotoğraf projesini 111 yıl önce ölmüş olsa da John Burke ile birlikte bir ortaklık olarak sunmak istedim." diyen Norfolk, emperyalizmin Afganistan topraklarındaki izini sürmüş ve bu süreçte çatışma manzaralarının onu şekillendiren siyaset kadar az değiştiğini keşfetmiştir.⁵³³ Yan yana konmuş fotoğraflardaki benzerlikler, aradan 130 yıl geçmiş olsa da sömürgecilik ilkelerinin değişmediğini göstermektedir.⁵³⁴

Peki Burke ve Norfolk'un fotoğraflarının yan yana sunumunu (Şekil 3.21.) nasıl anlamlandırmalıyız? 130 yıl arayla çekilmiş bu görüntülerin yan yana gelmesi öncelikle Norfolk'un zaman anlayışının süreç odaklı olduğunu göstermektedir. Norfolk'un görüntülerinin tek başlarına ifade edemeyeceği anlamlar Burke'un görüntüleri sayesinde açığa çıkmaktadır. Yani zaman içinde değişenin ne olduğu ya da neyin değişmediği bu yan yana geliş sayesinde görünürlüğe kavuşmaktadır:

"Yani, benim resmimin yanına 1878'de Afganistan'da çekilmiş bir fotoğrafı koyduğunuz zaman, otomatik olarak akla şu geliyor ve şöyle demeye başlıyorsunuz: Evet, alın size imparatorluklar... Kuruluyorlar ve yıkılıyorlar,

⁵³¹ Norfolk, *Afganistan: Chronotopia*, sayfa no belirtilmemiş.

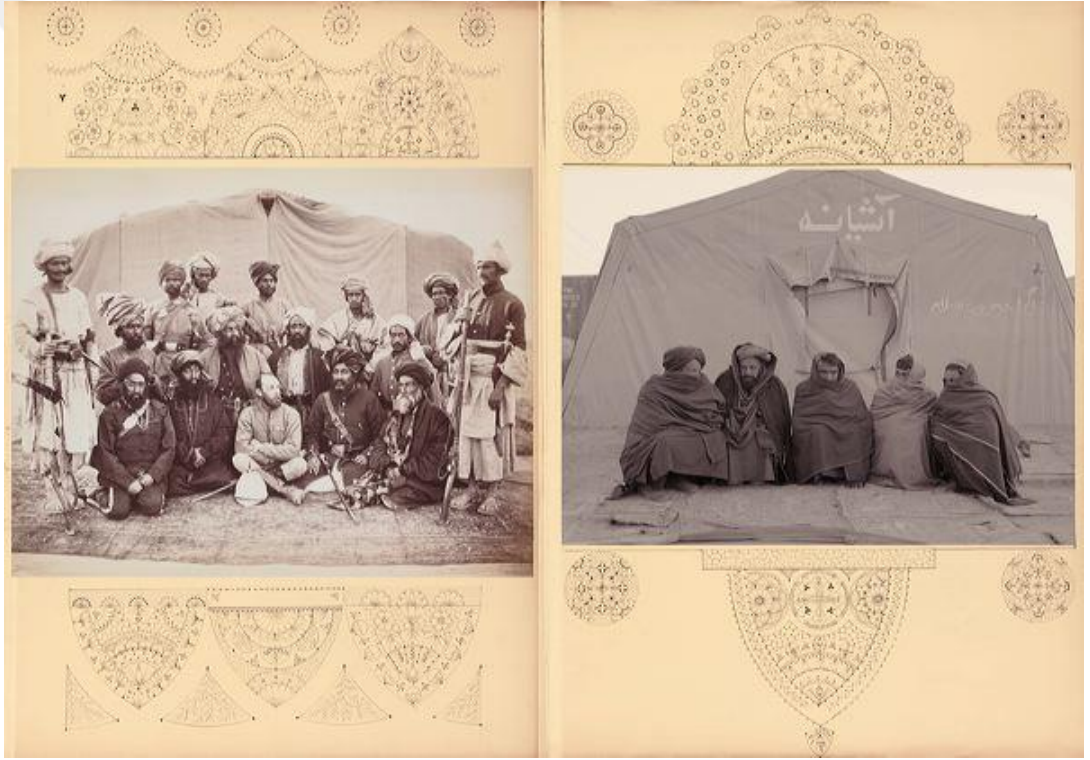
⁵³² Paul Lowe & Simon Norfolk, *In Conversation: Paul Lowe and Simon Norfolk*, Erişim (04 Ocak 2018), <http://www.simonnorfolk.com/burkenorfolk/conversation.html>

⁵³³ Keith Wilson, *In Conversation with Simon Norfolk*, Erişim (04 Ocak 2018), http://www.keithwilsonmedia.com/uploads/9/0/8/8/90885846/op143_simon_norfolk.pdf

⁵³⁴ Lowe & Norfolk, *In Conversation: Paul Lowe and Simon Norfolk*.

kuruluyorlar ve yıkılıyorlar. Bunların hepsi bir şekilde Afganistan kıyısına vuran dalgalar gibi. Her biri, her şeyi sil baştan öğreniyor; aynı hataları tekrarlıyor; aynı saçmalıkları dinliyor ve aynı aptallıklara düşüyorlar..."⁵³⁵

Norfolk aracın sınırlarının farkındadır ve bunu aşmaya çalışmaktadır. Bu yan yana geliş, 1970'lerde Fred Lonidier ve Martha Rosler gibi yeni toplumsal belgelerin aracın yüzeysel betimlemelerinin ötesindeki anlamları keşfetmek üzere uyguladıkları photo-text ve fotomontaj gibi stratejilerle paralellikler göstermektedir. Burke ve Norfolk'un görüntülerinin yan yana gelişi bir fotomontaj olmamakla birlikte, tıpkı bir fotomontaj gibi işlev görmektedir. Norfolk, fotoğrafçılığın bu şekilde yapılması gerektiğini, böyle yapıldığında fotoğrafçılığın yüzeysel betimlemelerin ötesine nüfuz edebileceğini belirtmektedir.⁵³⁶



Şekil 3.21. John Burke ve Simon Norfolk, *Burke+Norfolk: Afganistan'daki Savaşın Fotoğrafları* adlı seriden.

1990'ların başlarında gerçekleşen Bosna'daki savaş ise Norfolk için birçok açıdan öncü bir savaş olmuştur. Çünkü "etnik temizlik" ve "insani müdahale" gibi kavramlar kullanıma girmiş, soykırımın faileri henüz olaylar devam ederken Savaş Suçları Mahkemesi'nde yargılanacaklarını anlamışlardır. Bu durumun olağandışı sonuçlarından

⁵³⁵ Norfolk, *Simon Norfolk (2012 Photo Contest)*.

⁵³⁶ Norfolk, *Simon Norfolk (2012 Photo Contest)*.

biri "ikincil" olarak adlandırılan toplu mezarlara yol açmasıdır. Savaş ilerledikçe suçlarından dolayı cezalandırılacaklarını anlayan failler kanıtları gizlemek için beklenmedik yollara başvurmuş, "birincil" toplu mezarları açarak çürümüş cesetleri çıkarıp daha uzak ve gizli yerlere yeniden gömmüşlerdir. Bunlar "ikincil" toplu mezarlardır ve sadece Bosna Savaşı'na özgüdür. Srebrenica'nın kuzeybatısındaki tepeler, bu "ikincil" toplu mezarlarla doludur. Bunlardan biri olan Crni Vrh bugüne kadar keşfedilmiş en büyük "ikincil" toplu mezardır.⁵³⁷ Bu mezarda, "birincil" toplu mezarlardan alınıp buraya tekrar gömülen 629 insanın kalıntıları vardır. Cesetler savaş suçları müfettişleri tarafından morglara götürüldükten sonra büyük bir çukura dönüşen bu "ikincil" toplu mezar suyla dolmuş ve sert geçen kış boyunca bu su buz tutmuştur.⁵³⁸ *Bosna: Kanama (Bosnia: Bleed)* adını verdiği çalışmasında buz tutmuş bu büyük çukurun yakın plan çekimleriyle soyutlamalar yaparak metaforik bir anlatımı tercih eden Norfolk, savaş fotoğrafçılığı açısından öncü bir çalışmaya imza atmıştır. Bosna'yı "televizyon ve fotojurnalizmde inanılmaz biçimde yoğun işlenmiş bir yer"⁵³⁹ olarak nitelendiren Norfolk, böylece bir savaşın belki de fotoğrafçılık tarihinde ilk kez soyut bir anlatımla temsil edilmesinin nedenini fotojurnalistik imgelerin fazlaca tüketilmesiyle açıklamaktadır.



Şekil 3.22. Simon Norfolk, *Bosna: Kanama* adlı seriden.

⁵³⁷ Simon Norfolk, *Bleed*, Dewi Lewis Publishing, Stockport 2005, sayfa no belirtilmemiş.

⁵³⁸ Simon Norfolk, *Bosnia: Bleed*, Erişim (04 Ocak 2018), <http://www.simonnorfolk.com/site/pop.html>

⁵³⁹ Ellison & Monaugh, "Simon Norfolk in Interview", s. 202.

Norfolk, infaz edilen insanların cesetlerinin atıldığı alüminyum atık göletini de fotoğraflamış, bir fabrikaya ait alüminyum atıklarının suda yarattığı kızılığ kadrajına dahil ederek tam da orada on yıl önce yaşanmış bir katliama göndermede bulunmuştur. Bembeyaz bir manzaranın ortasındaki göletin kızıla bürünmüş hali bir anlamda Bosna'daki "kanama"yı simgelemiştir.



Şekil 3.23. Simon Norfolk, *Bosna: Kanama* adlı seriden.

Uzun yıllar sonra bu çatışma ve katliam alanlarına dönmenin yararı nedir ya da şöyle sormak mümkün: Rwanda'yı, Vietnam'ı, Normandiya sahillerini, Bağdat'ın kuzey kapısını, bir harabeye dönmüş Afganistan'daki açık hava sinemasını, yüzme havuzunu, hükümet binasını ya da Bosna'daki "ikincil" toplu mezarları fotoğraflamanın ne tür bir işlevi vardır? Savaşların yeryüzünü nasıl şekillendirdiğini görüntülemenin insanları eyleme geçirerek savaşları sona erdirmek gibi bir fonksiyonunun olmadığı açıktır. Çünkü bunlar hem şok edici görüntüler olma özelliğine sahip değildir hem de olaylar sona erdikten sonra üretilmiştir. Fakat Norfolk'un pek çok çalışmasının da gösterdiği gibi savaş fotoğrafçılığına yönelik bu yeni yaklaşım geçmişle ilişki kurmak gibi önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Norfolk, geçmişle kurduğu bu ilişki ile bir anlamda "unutmayın" mesajı vermektedir. Capa'nın, Griffiths'in, McCullin'in ya da Natchwey'in fotoğrafları nasıl ki savaşa karşı bir panzehirse Norfolk'un fotoğrafları da tüm bu aptallıkların ve trajedilerin unutulmasına karşı bir panzehir olabilir. Norfolk'un vurguladığı gibi "Afganistan'ı bir kronotop olarak görmek, manzaradaki kanıtları bu

insani felâket hikâyesine yeniden bağlayabilir."⁵⁴⁰ Diğer bir deyişle geçmiş ile bugün arasında bir köprü işlevi görebilir. Bu fotoğrafların önemli bir potansiyele sahip olduğunu düşünen Simon Faulkner'a göre de netice fotoğrafçılığı tarihi olaylara ve süreçlere göndermede bulunur ve "... hem hafızanın bir taşıyıcısı hem de hatırlama imkânını tartışmaya açan bir şey olarak işlev görerek hafızanın kırılğanlığına ve tehdit altındaki durumuna karşı bizi uyarır."⁵⁴¹

Netice fotoğrafçılığının taşıdığı potansiyellerin yanı sıra, bu yeni fotoğrafik yaklaşıma yönelik kaygılar David Company'nin *Hissizlikteki Güvenlik: "Netice Fotoğrafçılığı'nın Sorunları Üzerine Birkaç Not* başlıklı makalesinde dile getirilmiştir. Company, bu yeni fotoğrafik yaklaşımın aynı zamanda politik edilgenlik tehlikesi taşıdığını vurgulamaktadır:

"Buradaki tehlike, endişe kılıfına girmiş bir kayıtsızlığı ya da siyasetten çekilmeyi teşvik edebilmesidir... Sonluluğu ve sessizliği içinde, netice fotoğrafı, vampirlerin sarımsaktan kaçındıkları gibi siyasi açıklamalardan kaçınan bir tür liberal melankoliyi destekleyerek ve hatta analiz ihtiyacını bile aşındırarak, bizi sonu gelmez bir Araf'ta bırakabilir."⁵⁴²

Özetle, Norfolk'un fotoğrafik yaklaşımı tıpkı Rosler, Lonidier ve Meyer'de karşımıza çıktığı gibi, geleneksel belgesele bir tepkinin sonucudur ve kökeninde epistemolojik kaygılar yatmaktadır. Geleneksel belgeselin karmaşık durumları betimleyemediğine ilişkin görüşler, aktarabileceği bilginin sınırlarına yönelik tartışmalar Norfolk'ta da karşımıza çıkmaktadır. İliştirme süreciyle birlikte geçmişin eleştirel geleneğinin yok olması, geleneksel belgeselin zaman algısı, süreci gösterememesi ve bunun bir sonucu olarak karmaşık konuları betimleyememesi Norfolk'un fotoğrafik yaklaşımının temel çıkış noktalarıdır. Norfolk'un belirgin niteliklerinden biri zaman kavramını süreç olarak algılamasıdır. Afganistan örneğinin de gösterdiği üzere onun çalışmalarındaki her bir fotoğraf tıpkı Meyer'de olduğu gibi tek bir anı değil anları temsil etmektedir. Fakat Norfolk bunu Meyer'den farklı olarak "doğrudan" fotoğraflarla yapmaktadır. Onun çalışmalarında farklı anların yarattığı yıkım tek bir kare ile görülmektedir. Carrier-Bresson'ın "karar anı" yaklaşımıyla

⁵⁴⁰ Norfolk, *Afghanistan: Chronotopia*, sayfa no belirtilmemiş.

⁵⁴¹ Simon Faulkner, "Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory", *Open Arts Journal*, Sayı: 3, 2014, s. 123, https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf

⁵⁴² Company, *Safety in Numbness: Some Remarks on the Problems of 'Late Photography'*.

özdeşleşmiş geleneksel zaman anlayışı onun fotoğraflarında bulunmaz. Dolayısıyla geleneksel tanıklık işlevi de artık değişmiştir. XIX. yüzyılın İrlandalı savaş fotoğrafçısı Burke'un fotoğraflarıyla kendi fotoğraflarını yan yana koyması zamanı süreç olarak kavradığının belirgin bir göstergesidir. Bu ortaklık Norfolk'un çalışmalarının *metinlerarası* karakterini de göstermektedir. Postmodern metinlerin temel motiflerinden biri olan, bir metnin alıntılarla ve başka metinlere göndermelerle dolu olduğunu ifade eden *metinlerarasılık*, Norfolk'un çalışmalarının bir diğer belirgin niteliğidir. *Et in Arcadia Ego*, *Afganistan: Kronotopya* ve *Burke+Norfolk* gibi başlıklarla başka metinlere göndermelerde bulunmaktadır. Tüm çalışmalarını Poussin'den ödünç aldığı *Et in Arcadia Ego* başlığı altında toplayarak bu başlıktaki temel fikri günümüze uyarlamakta ve aynı zamanda bu ressamın gibi altını ışıktan yararlanmaktadır. Bakhtin'in *kronotop* kavramını kendi çalışmasının ana fikrini inşa ederken kullanmakta ve bu çalışmaya *Afganistan: Kronotopya* adını vermektedir. *Burke+Norfolk* adlı çalışmada ise Burke'un fotoğraflarından yararlanmakta ve onun çekim yaptığı noktalardan görüntü almaktadır. Hatta kullandığı teknik ekipman bile başka metinlere bir göndermedir. Başının üzerine siyah bir örtü geçirerek kullandığı eski tip ahşap kamerası Fenton, Brady ve Burke gibi XIX. yüzyıl savaş fotoğrafçılarından yöntemlerini çağrıştırmaktadır. Kısacası, Norfolk'un metinleri alıntılar ve göndermelerle örülmüştür. Bu şekilde, çalışmalarında geçmişe ve eskiye göndermelerde bulunan, geçmişle bugün arasında bağlantı kuran Norfolk, şimdiyi ve yeni olanı öne çıkaran modernizmin aksine geçmişle de bağlantı kurmaya çalışan postmodern metinlerin temel motiflerinden birini sunmaktadır.

3.2.1.3.1. Simon Norfolk'un *İsimsiz* Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi

Simon Norfolk, günümüzün en tanınmış post belgeselcilerinden biridir. Bazı araştırmacılar onu belgesel peyzaj fotoğrafçısı olarak adlandırmışlardır. Ancak buradaki peyzaj kavramı ilk akla gelen manzara anlamını taşımamaktadır. Felsefe ve sosyoloji eğitimleri de alan Norfolk, özellikle son on beş yılda savaş yaşamış ve savaşla bütünüyle biçimini değiştirmiş alanların fotoğrafını bir manzara fotoğrafçısı gibi tasarlamıştır. Gerçek savaş alanlarını seçtiği için bütünüyle belgesel nitelik taşıyan görüntüler fotoğraflamıştır. Ancak Norfolk'un fotoğraflarında eşzamanlı bir

belgeselcilik söz konusu değildir. Sanat tarihi ve arkeolojiye de ilgi duyan sanatçı, kendisini bir savaş arkeoloğu olarak görür. Bir arkeoloğun geçmiş savaş alanlarını bu yolla analiz etmesi, o dönemin gerçeklerine ulaşmak istemesi gibi bir yöntemi uygulamak istediğini söyler. Norfolk, dünyayı savaşların biçimlendirdiğini ve savaş anında bir gerçeklik yaşanırken başka bir gerçekliğin de savaş sonrasında yaşandığını varsayar. Onun tasarımlarında fotoğraf karelerine müdahale yoktur. Kolaj ya da pastışı çağrıştıracak hiçbir görüntü eklemesi kullanmaz. Ancak, gerçek görüntülerden ayıkladığı ve çıkardığı, şimdiki zamana ait "görüntü kalabalıklığı" olarak varsaydığı nesneler vardır.

Norfolk, yakın dönem insanlık krizleriyle ilgilenmiştir. 2000 yılından buyana dünyadaki tüm kıtalarda yaşanan savaş, mülteci krizi, çatışmalar ve göçe zorlamalar onun doğrudan fotoğrafladığı alanlar olmuştur. Her çalışma alanını kitaba dönüştürmeyi seçen Norfolk, kendisini XVII. yüzyıl ressamlarına benzetir. Çünkü savaş alanlarının bıraktığı izleri fotoğraflarken, bir fotoğrafçının anı ifade etme kaygısıyla değil, bir ressamın olaylar örgüsünü açıklamak isteğiyle ya da metafor olarak tasfir etmek isteğiyle davrandığını belirtir. Böyle davrandığı için, çalışmalarının peyzajlara benzetildiğini söyler. Görüntülerinde yıkımın estetiğini vermekten kaçınmadığını, bu nedenle seçtiği sessiz renklerin tarihi simgelediğini, ancak görüntünün bütünüyle bugüne ait olduğunu vurgular.

Norfolk, yalnızca insanlığı farklı bir yaşam biçimine zorlayan gerilimli olayları ve krizleri değil, aynı zamanda o olay ve krizlerde rol alan teknoloji ve gücü de görüntülerinde yansıtmak ister. Askeri bilgisayarlar ve uydu fotoğrafları da onun kullandığı gerçeklik imgeleridir. Analiz konusu olan sinema perdesi, Norfolk'un belgesel bakış biçimini bütünüyle yansıtmaktadır. Karenin görüntülendiği an bağlamında fotoğrafa bakıldığında, harabeye dönüşmüş, çevresinde yıkık dökük kalıntıların yer aldığı bir sinema perdesi görülür (Şekil 3.24.). Sinema perdesini çerçeveyeleyen siyah zemindeki hasar izleri ve demir iskeletin görünür olması bize doğal bir yıpranmanın değil, anlık bir saldırı ve patlamaların sonucu oluşan yıkımın ipuçlarını verir. Norfolk, bu görüntüsüyle bir sinema salonu kalıntısının gerçekliğini değil o sinema salonunun bulunduğu alanda yaşanan gerçekliği vermek ister. Sinema, yoğun insan kalabalığının olduğu alanlardır. Sinema perdesinin önünde görülen izleyici sıraları da bunu kanıtlamaktadır. Görüntüde hiçbir insan figürü yer almamakla birlikte

izleyicisine orada çok sayıda insanın bir süre önce orda olduğunu işaret eder. Söz konusu alanda bir savaş yaşanmıştır. Bu savaş büyük olasılıkla gözlerini perdedeki görüntüye odaklamış yüzlerce kişinin ölümüne neden olmuştur. Gerçeklik ya da olası gerçeklik, fotoğraf karesinde yalnızca perdedeki hasarla gösterilir. Söz konusu bombardımanın hikâyesini anlatmaz. Genel anlamıyla savaşın izlerinden yola çıkarak savaşın yıkıcı, yok edici gerçekliğini izleyicisine vermek ister.



Şekil 3.24. Simon Norfolk, *Afganistan: Kronotopya* adlı seriden.

Norfolk, acı çeken insanların korkularını ve çılgınlıklarını doğrudan göstermez. Ama onların artık orada olmadığını göstererek savaşın yok ediciliğinin gücünü vurgular. Çünkü ona göre savaş yalnızca yaşamların sonlanması değildir. Savaş, bittikten sonra da trajedilerinin uzun yıllar sürdüğü mutsuz yeni yaşantıların inşacıdır. Norfolk'un yıkık sinema salonu bundan sonra yaşanacakların da izlerini taşır. Böyle bir yıkım yaşamış olan mekânda mutlu yaşantıların yeniden başlayabilmesi için birkaç kuşak insanın yaşam süreci gerekecektir.

Norfolk, post belgeselci olma kimliğini, yukarıda açılan zaman katmanlarını tek bir kare ile ifade etme yöntemini kullanarak sağlamıştır. Onun belgeselciliği aynı mekânın dününü, şimdisini ve geleceğini kapsar.

3.2.1.4. Sahnelenmiş (Staged) Belgesel: Max Pinckers

Meksikalı fotoğrafçı Pedro Meyer'ın fotoğrafik yaklaşımının temelini oluşturan gerekçeler Belçikalı fotoğrafçı Max Pinckers'in yaklaşımı için de temel oluşturmaktadır. *Sahnelenmiş (staged) belgesel* olarak adlandırılan bu yaklaşıma neyin sebep olduğunun yanıtı, tıpkı dijital montajda olduğu gibi, geleneksel belgesel fotoğrafın taşıyabileceği ya da açığa çıkarabileceği bilgiler, nesnellik ve şeffaflık gibi ontolojik ve epistemolojik tartışmaların etrafında şekillenmektedir. Fotoğrafik gerçeklik anlayışında yaşanan paradigma değişimi, başka bir deyişle belgesel olarak nitelendirilen imgelerin öznel bir çabanın ürünü oldukları yönündeki görüş, 1980'lerde kendisini gösteren yeni bir fotoğraf pratiğinin gerekçesini oluşturmuştur.

"Doğrudan" fotoğrafın ve onun bir türevi olan geleneksel belgeselin kâğıt üstündeki ilkeleriyle kıyaslandığında *sahnelenmiş fotoğraf* bu yaklaşımların bir antitezidir. Çünkü sinema ve tiyatroya özgü yapay ışık kullanımı, mizansen, teatrallık, mimikler ve jestler kameranın arkasındaki görüntü üreticisinin varlığına işaret eden temel unsurlardır. Her fotoğrafın farklı düzeylerde de olsa kurgu içerdiği yönündeki görüş, diğer bir deyişle belgesel nitelikli fotoğrafların da bir şekilde sahnelenmiş ve yönetilmiş olduğuna dair yapılan vurgular bu yeni fotoğrafik yaklaşımı ortaya çıkaran temel argümanlardır. Bu yaklaşımı benimseyen fotoğrafçı gerçeği inşa ederken müdahalesini gizlememekte, açık bir şekilde dürüst davranmaktadır.

Gerek dijital montaj gerekse sahnelenmiş fotoğraf yaklaşımlarında sanatçı gerçeği kurup inşa ederken tıpkı bir yönetmen gibi davranmaktadır. Fakat aradaki fark sahnelenmiş fotoğrafta sanatçının konuya olan müdahalesinin kamera önüyle sınırlı kalmasıdır. Bu yaklaşımda sahne bilgisayar ekranı değildir; bu bir gerçek mekân olabileceği gibi bir "set" de olabilir. Michael Köhler'in *Kurulu Gerçekler: Sahnelenmiş Fotoğraf Sanatı* adlı çalışmasında vurgulandığı gibi, "Fotoğrafın açık alanda mı yoksa iç mekânda mı yapıldığına bakılmaksızın, bu yaklaşımda mizansen kamera için kasten sahnelenir ve böylece bir kurgusal fotoğrafik gerçeklik yaratılır."⁵⁴³

1839'da fotoğrafın icadının resmi olarak kamuoyuna duyurulması yaygın gerçeklik anlayışında bir paradigma değişimini beraberinde getirmiştir. Gerçekliğin

⁵⁴³ Zdenek Felix, "Preface", Michael Köhler (Ed.), *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*, Edition Stemmler, Zurich 1995, s. 7.

temsilindeki otantiklik ve doğruluk ideali, yaygın görüşe göre "doğanın kalemi" olarak nitelendirilen fotoğraf sayesinde "nesnel olarak" başarılmıştı. Bu gelişme, fotoğrafın icadından önce gerçeğe en yakın görüntüyü elde etmeye çalışan ressamların bu çabalarını boşa çıkarmış, gerçekliğin ressamlar tarafından temsili artık "nesnel" gerçeklerin "öznel" dönüşümü düzeyine indirgenmiştir.⁵⁴⁴ Fotoğrafik görüntüyü ontolojik açıdan sorgulayan gerçekçi film kuramcısı André Bazin, insan elinin araya girmesi nedeniyle ressamın öznelliğinin kaçınılmazlığını öne sürerken, fotoğrafın resme göre temel yeniliğinin onun "nesnel" bir araç olması olduğunu belirtmiştir. Bazin'e göre nesnelerden yansıyan ışığı toplayan mercekler topluluğuna "objektif" adı verilmesi bir tesadüf değildir.⁵⁴⁵ Çalışmaları Alfred Stieglitz tarafından "acımasızca doğrudan, saf ve hileden yoksun"⁵⁴⁶ olarak nitelendirilen belgesel fotoğrafçı Paul Strand ise 1917'de kaleme aldığı yazıda fotoğrafın temel özelliğinin "mutlak nesnellik" olduğunu belirtmiş ve diğer sanatları bu açıdan "anti-fotoğrafik" bulmuştur. Nesnellik, Strand için "fotoğrafın gerçek özü, katkısı ve aynı zamanda kendi sınırlarıdır." Ona göre, gerçekliğin eksiksiz temsili diyebileceğimiz bu başarı, diğer bir deyişle fotoğrafçının nesnelere olan saygısı "doğrudan" fotoğraf yaklaşımıyla tam olarak gerçekleştirilebilmiştir.⁵⁴⁷

Modernist fotoğraf pratiğinin temel ilke ve özelliklerini yansıtan bu görüşler XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar hâkim olan genel kabullerdir. Bazin'in 1960'larda yayınlanan gerçekçi kuramından da anlaşılacağı üzere erken dönem fotoğraf estetiğinin temel söylemleri bu yıllara kadar geçerliliğini sürdürmüştür. Ancak bu hâkim kabullerin postmodern söylemin temsil sorununa getirdiği bakış açısının etkisiyle sarsıldığını görürüz. Etkisini 1960'lara dek sürdüren nesnellik ve tarafsızlık gibi düşünceler, dilin dış dünyanın nesnel bir temsili için uygun bir araç olmadığı yönündeki görüşler nedeniyle artık egemen görüş olmaktan çıkmıştır. Fotoğrafa özgü üstün yön olarak görülen nesnellik düşüncesi, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir ideal olduğu, fotoğrafçının ne kadar çabalarsa çabalasın tıpkı bir ressam gibi öznellikten asla kurtulamayacağı düşüncesiyle yer değiştirmiştir.

⁵⁴⁴ Andreas Vowinckel, "Analysis and Simulation: Strategies for the Instrumentalization of Reality", Michael Köhler (Ed.), *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*, Edition Stemmler, Zurich 1995, s. 10.

⁵⁴⁵ Bazin, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", s. 37-38.

⁵⁴⁶ Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, s. 150.

⁵⁴⁷ Strand, "Photography and Photography and the New God", s. 141-142.

Köhler'e göre, görünür dünyanın birer kopyaları olan fotoğraflar, doğayı taklit eden diğer sanatlara göre detay açısından en kusursuzu olsalar da gerçek dünyanın kendisi değildirler. Üç boyutlu, renkli ve sürekli bir akış halinde olan gerçek dünyanın aksine, fotoğraflar iki boyutlu, durağan, ses ve kokudan yoksun dikdörtgen yüzeylerdir. Bu durumda hiçbir fotoğraf görünür dünyanın nesnel bir yeniden üretimi olamaz. Bunun yerine, fotoğrafları görünür dünyanın dönüşümleri olarak kabul etmek gerekir. Bu dönüşümler optik ve kimyasal yasalara ve fotoğrafçının estetik tercihlerine göre gerçekleştirilmektedir. Sonuç olarak Köhler, "... fotoğraflar tam anlamıyla ne 'yalan' ne de 'gerçeği' söyleyebilir. Çünkü onlar da bir 'hiper-gerçeklik' oluştururlar." demektedir.⁵⁴⁸

Köhler, teknik değişkenlerin yarattığı dönüşüm nedeniyle nesnel bir fotoğraf pratiğinin imkânsızlığını öne sürmektedir. Fakat sadece teknik değişkenler nedeniyle değil, daha da önemlisi fotojurnalistlerin ve belgesel fotoğrafçıların -tümü için iddia edemesek de- tıpkı bir yönetmen gibi sahne yönetimine başvurmaları nedeniyle de nesnellik mümkün değildir. John Mraz'ın "yönetilmiş (directed) fotojurnalizm" kavramına gerekçe oluşturan örnekler de bunu doğrulamaktadır. Arthur Rothstein ve Eugene Smith gibi belgeselcilerin konularını yönlendirdiklerini ve sahne yönetimine başvurduklarını açıklamaları ve hatta bazı belgeselcilerin görüntülerdeki birtakım objeleri kaldırıp eklediklerinin bazı araştırmacılar tarafından yıllar sonra keşfedilmesi nesnellik ve şeffaflık gibi iddiaların altını oymaktadır. Fakat belgesel fotoğraf tarihine baktığımızda nesnellik iddiası taşımayan hatta bu kavramı yadsıyan fotoğrafçılarla da karşılaşırız. Bir geleneksel belgeselci olarak Eugene Smith, fotoğraf pratiğinden nesnellik kavramının tamamen atılması gerektiğini belirtmiş, gerçeği daha iyi ifade edebilmek koşuluyla sahne yönetimini savunmuştur. Nitekim *Minamata* projesindeki sahneleme ve yönlendirmeler gerçeği gizlemek ya da sahte bir gerçeklik yaratmak için değil, aksine gerçeği daha iyi ifade edebilmek için gerçekleştirilmiştir. Yazar ve sanatçı David Bate, "sahnelemek" sözcüğünün herhangi bir olumsuz anlam çağrıştırmadığını, tiyatrodaki "sahneleme"nin gerçekçi, doğalcı ya da anti-realist olabileceğini ve benzer şekilde fotoğrafçılıkta da sahnelemenin (mise en scène) pekâlâ kullanılabileceğini vurgulamaktadır. Ona göre, "sahneleme" bir fotoğrafçının bir manzarayı oluşturduğuna

⁵⁴⁸ Köhler, "Arranged, Constructed and Staged - from Taking to Making Pictures", s. 27.

işaret etmekte fakat bu oluşturma ya da yaratma edimi gerçekliğin yokluğuna göndermede bulunmamaktadır.⁵⁴⁹

Edward S. Curtis örneğinde olduğu gibi, belgesel fotoğraf tarihi yaratılan sahte gerçekliklerle de ele alınabilir. XX. yüzyılın başlarında Kuzey Amerika yerlilerinin kaybolmaya yüz tutan kültürlerini fotoğraflayan Curtis, modern yaşam tarzını simgeleyen saat, askı, güneş şemsiyesi ve yük arabası gibi objeleri fotoğraflarının çoğundan kaldırmıştır. Bununla birlikte Kızılderililerin sadece önemli olaylar sırasında taktıkları kuş tüyü başlıklar Curtis'in fotoğraflarında günlük yaşamın bir parçasıymış gibi temsil edilmiştir. Bu nedenle Curtis'in kaybolmaya başlayan bir kültürü romantize etme adına fotoğraflarını manipüle etmesi "etnografik simülasyon" olarak kabul edilmelidir.⁵⁵⁰ Aynı argüman bir resmi propaganda çalışması olan FSA projesi için de ileri sürülebilir. Nitekim FSA'nın başındaki Stryker'dan istenen, insanların Amerika'ya inanıyormuş gibi görünmesidir.

Bu durumda Andy Grundberg'e göre, belgesel fotoğrafın kurgusal yetenekleri "değiştirilmiş" ve "sahte" bir gerçeklik inşa etmekte ve bu durum Baudrillard'ın gerçekliğin yitimine ilişkin geliştirdiği kavramlara karşılık gelmektedir:

"Fotoğrafçılığın belgesel yeteneklerinin toplumsal gerçekliği nesnel olarak yeniden ürettiğine (örneğin fotojurnalizm ve portre fotoğrafçılığı pratiklerinde olduğu gibi) yönelik basmakalıp düşünce, fotoğrafçılığın kurgusal yeteneklerinin (örneğin reklam ve moda fotoğrafçılığında olduğu gibi) sahte bir gerçeklik, yani gerçekten gerçek olanı gizleyen ve/veya önüne geçen değiştirilmiş bir gerçeklik algısı yarattığı görüşüyle yer değiştirmiştir. Baudrillard'ın bu durum için kullandığı terim simulakrumdu; yani, şeylerin kendilerinin değil, temsillerinin hâkim olduğu bir dünya."⁵⁵¹

Grundberg, belgesel görüntülerin Baudrillard'ın imgenin gerçeklikle ilişkisine dair belirttiği aşamalardan ikincisine yani "derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge"⁵⁵²ye tekabül ettiğini öne sürmektedir. Fakat Grundberg'e tümüyle katılmak

⁵⁴⁹ Bate, s. 97.

⁵⁵⁰ Mina Momeni, *The Faithfulness of Documentary Photography in Capturing the Truth*, Erişim (07 Şubat 2018), <http://www.minamomeni.com/capturing-the-truth.html>

⁵⁵¹ Andy Grundberg, "A Medium No More (Or Less): Photography and the Transformation of Contemporary Art", Sylvia Wolf (Ed.), *Visions from America: Photographs from the Whitney Museum of American Art, 1940-2001*, Prestel, New York 2002, s. 42-43.

⁵⁵² Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 19.

Baudrillard imgenin gerçeklikle ilişkisine dair aşamaları şu şekilde sıralamaktadır: "derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge", "derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge", "derin bir

mümkün değildir. Bu sav, Edward S. Curtis ve FSA örneklerine hatta Körfez Savaşı'ndaki ana akım haberciliğe uygun düşse de bazı önemli belgeselciler için uygun düşmemektedir. Griffiths'in Vietnam'da, Smith'lerin Minamata'da, Meiselas'ın ise Orta Amerika'da yaptıkları şey gerçeği gizleyerek sahte bir gerçeklik yaratmak değil aksine gerçeği ifşa etmektir. El Salvador'da dört Amerikalı rahibenin infaz edilerek gizlice gömüldükleri yeri fotoğraflayan Meiselas'ın sahte bir gerçeklik yarattığı öne sürülemez. Ya da Vietnamlıların Griffiths'in yarattığı sahte bir gerçekliğin kurbanı olduklarını söyleyemeyiz. "Zoraki şehirleştirme ve modernizasyon" politikaları doğrultusunda yurtlarından edilen Vietnamlıları fotoğralayan Griffiths'in simulakrum envanterine yeni bir halka daha eklediği öne sürülemez.

Grundberg gibi Köhler de savlarını açıklarken postmodernizmin teorisyenlerinden Baudrillard'ın göstergelerin yıkıcı etkilerini vurgulamak üzere geliştirdiği kavramlarından yararlanmaktadır. Köhler'e göre gerçeğin can çektiği, her şeyin simüle edildiği ve hiper-gerçek bir düzeyde yaşandığı bir zamanda, gerçeklik ve nesnellik gibi kategorilere yaslanan bir görüntü estetiği de kaçınılmaz olarak demode kalmaktadır. Bu nedenle yeni kuşak genç fotoğrafçıların fotojurnalizmden ziyade reklam fotoğrafçılığı veya film yönetmenliği ilkelerine göre hareket eden bir fotoğrafik yaklaşımı tercih etmeleri şaşırtıcı değildir.⁵⁵³

Bu genç fotoğrafçılardan biri olan 1988 doğumlu Max Pinckers *sahnelenmiş (staged) belgesel* olarak adlandırılan, sahnelenmiş fotoğraf ile belgesel fotoğraf yaklaşımlarının iç içe geçtiği melez bir yaklaşımı tercih etmekte ve kendi belgesel yaklaşımının altını etik, ontolojik ve epistemolojik argümanlarla doldurmaktadır. Bu argümanlar tıpkı Meyer'de olduğu gibi geleneksel belgesele karşı bir manifesto olarak kendisini göstermektedir:

"Gerçeği bir 'dikizci' olarak yakalayan belgesel fotoğrafçı, yönlendirici ve manipülatif rolünü artık inkâr edemez. Anonimliği, görünüşteki yokluğu sadece yapmacık bir tavidir. O, tüm güce sahiptir ve 'karar anı'nı seçer. Yakaladığı

gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge", "gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge." Baudrillard, ilk aşamada imgenin olumlu, ikinci aşamada ise olumsuz bir niteliğe sahip olduğunu belirtir. Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 19-20.

⁵⁵³ Köhler, "Arranged, Constructed and Staged - from Taking to Making Pictures", s. 23.

görüntü aldatmaca değildir; fakat gerçeklikten oluşturduğu sete kendisini hapseder."⁵⁵⁴

Pinckers, bu sözleriyle geleneksel belgeselin de sahnelenmiş ve düzenlenmiş olduğunu vurgulayarak kendi yaklaşımının gerekçelerini ortaya koyar. Pinckers, geleneksel belgeselcinin görüntüyü yapılandırırken ya da istenen etkiyi elde etmeye çalışırken belli klişelere de başvurduğunu belirtir. Ona göre, bu görsel klişeler politik bir işlevi de yerine getirir. Uygulanan çoğu metafor, stereotip ve klişe merhamet ve acıma duygularını hedef alan reform söyleminin argümanlarıdır. Empati yaratma düşüncesi üzerine inşa edilen geleneksel belgesel fotoğrafçılık, güç/iktidar ilişkilerini, sosyo-politik statükoyu sürdürmeye hizmet eder. Hristiyanlığın, kucağında İsa'nın cansız bedeniyle yas tutan Meryem Ana biçimindeki ızdırap ikonografisi, belgesel fotoğrafçılıkta sıklıkla karşımıza çıkan metaforlardır. Batının görsel kültürüne derinlemesine işlemiş olan bu metaforların işlevi toplumda merhameti teşvik etmektir. Pinckers'a göre, "İyi ve kötünün klasik ve basite indirgenmiş çatışması ana anlatıyı oluşturur ve genellikle aşırı derecede karmaşık olan durumları basitleştirmek için bu anlatıda fotojurnalizm araçsallaştırılır." Fotojurnalizmi, beklentileri doğrulamak ve medya talebini karşılamak üzere içerik yaratan "biçimlendirilmiş bir pazar" olarak nitelendiren Pinckers, bu durumun *New York Times* ve *World Press Photo* gibi etkili yayın organları ve kurumlarca dayatılan klişe ve stereotiplere uygun görüntü üretimine dayalı bir kısır döngü yarattığını belirtir. Sonuç olarak Pinckers, bu fotoğrafik uygulamanın "sahnenin aynı kaldığı, yalnızca oyuncuların değiştiği, aynı kalıp içinde tekrar tekrar tarihin dökümünü" yaptığını belirtir. Bu nedenle de Pinckers bir arayış içerisinde. Belgesel fotoğraf yaklaşımını "biçimlendirilmiş pazar mantığından" ve geleneksel kategori ve türlerin dayattığı klasik sınırlamalardan koparmak gerektiğini savunarak yeni bir uygulamanın imkânı üzerine düşünür ve belgesel türünü farklı yaklaşımların iç içe geçtiği melez bir yaklaşım olarak tecrübe etmeye çalışır. Belgesel türüne yönelik bu yeni yaklaşımın teorik altyapısını da oluşturmaya çalışan Pinckers, bu amaçla yakın bir zamanda Gent Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nde üç araştırmacı arkadaşıyla birlikte, belgesel tavrına ilişkin tartışmalara adanmış multi-disipliner bir alan olarak Spekülatif Belgesel Okulu (The School of Speculative

⁵⁵⁴ Max Pinckers, *Lotus*, Erişim (07 Şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/projects/lotus/>

Documentary)'nu kurar⁵⁵⁵ ve belgesel türüne yönelik bu yeni yaklaşımı "spekülatif belgesel" olarak nitelendirerek altını epistemolojik argümanlarla doldurur:

"Sahiciliğine yönelik bir inanç krizinin musallat olduğu belgesel türü, bugünün doğruluk-sonrası [post-truth] ideolojisinin ve gerçekçiliğin bulanık çerçevesinin aşırılığı karşısında kendini durmadan yeniden konumlandırmaya çalışmaktadır... Belgesel, görüntü ve anlatı aracılığıyla gerçeği temsil etmeye çabalarken (bir nebze sakar bir şekilde), gerçekle aramızdaki dolayimli ilişki üzerinde şüphe duyup spekülasyon yaparak kendi sınırlarını açıkça kucaklamalı ve mütemediyen kendini sorgulamalıdır."⁵⁵⁶

Geleneksel belgeseli sorgulayan ve farklı bir belgesel yapmaya çalışan Pinckers, bir fotoğrafçının yakalayabileceği nesnel bir gerçeklik olduğu fikrinin modasının geçtiğini ve görüntülerin bir şeffaflık yanılsaması olduğunu düşünür ve bu nedenle de fotoğrafçılığın artık doğrudan ve saf olmadığını vurgular.⁵⁵⁷ Gerçeğin kitlelere aktarılmasında her çağın kendine özgü bir yöntem geliştirdiğini belirten Pinckers, doğruluk ve nesnellik gibi kavramların geçerliliğini yitirmesinin ardındaki tarihsel süreci postmodern durumla ilişkilendirir. Pinckers'a göre gerçekçilik düşüncesi, siyasetin sadece dünyayı anlamak değil, aynı zamanda onu değiştirmek istediği bir çağda ortaya çıkar. Belgeseller de işte böylesi bir siyasi idealden doğar. Günümüzde ise gerçekçilik düşüncesi, "Neyin gerçek, neyin kurgu, neyin yarı-doğru ya da neyin fikir olduğu hakkında genel bir mutabakat olmadığı ölçüde gerilemiştir." Onun görüşüne göre, günümüz hiper-bireyselleşmesi göz önüne alındığında izleyici salt olayları anlatan "tehditkâr" belgesellere artık eskiden güvendiği kadar güvenmemektedir.⁵⁵⁸

Pinckers'ın ilgisini çeken konulardan bir diğeri, belgesel fotoğraf ve fotojurnalizmde var olduğunu düşündüğü estetize etkilerdir. Pinckers, belirli bir konuyu görüntülemeye çalışan bir fotoğrafçının belirli bir estetik tercihte bulunmasının arkasında yatan temel dürtüleri sorgulamaktadır. Belgesel görüntülerin neden hep güzel olmak zorunda olduğunu, neden izleyicide estetik bir hazza yol açtığını sormakta ve ızdırıp anlarının Pietà'yı hatırlatan aşırı estetik sunumunu eleştirmektedir. Pinckers, kucağında İsa'nın cansız bedenini tutan Meryem Ana figürü ile yetersiz beslenmeden

⁵⁵⁵ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

⁵⁵⁶ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

⁵⁵⁷ Mirjam van der Linden, *Max Pinckers en Peter de Krom Over Documentaire fotografie*, Erişim (08 Şubat 2018), <https://www.brakkegrond.nl/nieuws/max-pinckers-en-peter-de-krom-over-documentairefotografie>

⁵⁵⁸ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

dolayı ölüm döşeğindeki çocuğunu kucağında tutan Afrikalı annenin estetik bir üslupla temsil edilmesi arasında benzerlik kurmakta ve bu estetik üslubun konunun kendisiyle çeliştiğini belirtmektedir. Ona göre, güzel ve iyi aydınlatılmış belgesel görüntüler konuyu gizlemekte ve onun önemini nötralize etmektedir.⁵⁵⁹

Bu bağlamda, Pinckers'ın uyguladığı görsel dil ve stratejiler "doğrudan" fotoğrafın ve onun bir türevi olan geleneksel belgeselin bir antitezidir. Gent Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nden sınıf arkadaşı Quinten De Bruyn ile birlikte lisans derecesi bitirme projesi olarak gerçekleştirdikleri *Lotus (Nilüfer)* adlı seri bu yaklaşımın ilk örneğidir. Tayland'taki cinsel altkültürler üzerine gerçekleştirilen bu çalışmada kullanılan görsel dil ve stratejiler yani yapay ışık, sahne yönetimi, mizansen, mimik ve jestler (Şekil 3.25.) geleneksel belgeselcinin "sözde nesnel" gözlemci konumuna bir meydan okumadır. Bu görsel dil, düzenleyen ve yöneten öznel bir görüntü üreticisinin varlığına açık bir göndermedir. Burada fotoğrafçı müdahaleci rolünü gizlememekte, bunu açık bir şekilde yapmaktadır. Pinckers ve De Bruyn, "Fotoğrafçı nesnel bir gözlemci olarak bir yere girer, yokmuş gibi davranır, fotoğraf çeker ve ayrılır. Bunun aksine, biz öznel bir bakış açısını benimsemeye çalışıyoruz."⁵⁶⁰ demektedir.



Şekil 3.25. Max Pinckers, *Lotus* adlı seriden, 2011.

⁵⁵⁹ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

⁵⁶⁰ Hans Theys, *Our Ladies of the Flowers*, Erişim (08 Şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/our-ladies-of-the-flowers/>

Lotus serisinin hayat bulmasındaki temel dürtü, belgesel fotoğrafçılığı "sözde nesnel bir yabancı gibi davranmadan"⁵⁶¹ gerçekleştirmektir. Bu açıdan Pinckers ve De Bruyn'ü "ladyboy" olarak adlandırılan transseksüellerin dünyasını görüntülemeye yönlendiren şey geleneksel belgesel fotoğrafta mevcut olduğunu düşündükleri bazı sorunsallardır. Bu sorunsalların başında doğruluk ve gerçeklik iddiası gelmektedir. Her şeyi sahneleyip manipüle eden, arka planda kalarak gerçekleşen şeyleri basitçe kaydeden fotoğrafçının konumunu uyguladıkları görsel dil aracılığıyla baltalamak ve sorgulamak istemektedirler.⁵⁶² Sinema ve tiyatroya özgü yapay aydınlatma yöntemini geliştirdikleri *Lotus* serisinde transseksüelleri görüntülemeyi tercih ederler. Çünkü tıpkı belgesel fotoğrafçılık gibi onlar da bir tür dönüşüm geçirmekte, kimlik bunalımı yaşamaktadır. Pinckers ve De Bruyn bu konuyu ilginç bulur. Çünkü bu görüntülerle yaratmaya çalıştıkları şey, izleyicinin gördükleri şeyin sahiciliğini sorgulamalarıdır. Yapay aydınlatma, görüntünün yapılandırılmış olduğunu ima ederken, spontane anlar ise öyle olmasalar bile sahici gibi görünürler. Fotoğrafçılar yapay ışık, sahneleme ve teatrallik gibi görsel dil ve stratejiler aracılığıyla izleyiciden gördüklerinin gerçekliği hakkında düşünmesini ve görüntüyü inşa etmenin ardında yatan temel gerekçeleri sorgulamasını istemektedir.⁵⁶³ Pinckers ve De Bruyn, görüntünün gerçekliği hakkında şüphe uyandırmaya çalıştıklarını, bu bakımdan ele aldıkları konu ile çalışma biçimlerinin örtüştüğünü belirtir: "Bir transseksüel ile tanışırsanız, onun 'gerçek ya da sahte' olup olmadığını asla bilemezsiniz."⁵⁶⁴ Böylece transseksüellerin yaşadığı toplumsal cinsiyet krizine ilişkin bu çalışma, aslında geleneksel belgesel fotoğrafın yaşadığı kimlik krizi hakkında bir görsel metafora dönüşür.⁵⁶⁵

Pinckers ve De Bruyn'ün ürettiği imgelere bakıldığında, bir yönetmen gibi davranmalarının beraberinde getirdiği teatrallik hemen dikkati çeker. Hikâyenin gerçek kahramanları olan transseksüeller, tiyatroya özgü mimik ve jestlerle örülü performanslarını fotoğrafçılarla işbirliği içinde gerçekleştirir. Pinckers'a göre etik mevhumu fotoğrafçı ve konuları arasındaki ilişkide her zaman faaldir; fotoğrafçının

⁵⁶¹ Hans Theys, *Yoyo*, Erişim (08 Şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/yoyo/>

⁵⁶² Kurt Snoekx, *Vunderkammer: Max Pinckers*, Erişim (14 Şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/kurt-snoekx/>

⁵⁶³ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

⁵⁶⁴ Theys, *Our Ladies of the Flowers*.

⁵⁶⁵ Pinckers, *Lotus*.

mutlaka bir amacı vardır ve bu amacın açığa vurulup vurulmadığı önemli bir yer tutar. İşte bu noktada "sahneleme" düşüncesi önem kazanmaya başlar ve etik açıdan önemli bir fonksiyonu yerine getirir. Pinckers'a göre, "sahneleme" fikri fotoğrafçının niyet ve amaçlarını ortaya koyar ve böylece bu strateji nesnel "dikizci" konumun aleyhine çalışır. Sahneleme aracılığıyla bir fotoğrafçı konularıyla işbirliği içine girerek niyet ve amaçlarını açıkça ifade eder ve böylece salt kameranın ardına saklanarak deklanşöre basmanın ötesine geçerek, "çok daha fazla düşünce, yaratıcılık, hassasiyet, ilişki, insanlık ve anlayış" geliştirme olanağı elde eder.⁵⁶⁶



Şekil 3.26. Max Pinckers, *Lotus* adlı seriden, 2011.

Fotoğrafçıların, konularıyla işbirliği içinde çalışmaları ve sahneleme yöntemi kimi fotoğraf eleştirmenlerine göre de etik açıdan önemlidir. Örneğin, Olga Yatskevich'e göre, *Lotus* serisi gizlice izleme ve voyörizm gibi etik konuları da göz önünde bulundurur ve uygulanan yöntemler bu gayrimeşru kavramların altını oyar. Örneğin, bir fotoğrafta otel lobisini andıran bir mekânda birkaç transseksüel görürüz (Şekil 3.26.). Transseksüellerden biri taburede oturarak doğrudan kameraya bakmakta ve kameradan kendisine doğru uzanan bir deklanşör kablosu tutmaktadır. Yani hem fotoğrafın esas

⁵⁶⁶ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

konusudur hem de uzaktan kumanda deklanşöre basarak fotoğrafı kendisi çekmektedir. Sadece fotoğrafçının varlığının farkında değildir; aynı zamanda, bu şekilde üretim sürecine de dahil olmaktadır. Böylece, Yatskevich'e göre, herkesin oyunun bir parçası olması gayrimeşru bakışın aleyhine çalışır.⁵⁶⁷

Fakat *Lotus* serisi geleneksel belgesel fotoğrafın paradokslarını ortaya koymaya çalışırken, serinin kendisi de ayrı bir paradoksun içine sürüklenmektedir. Bakma eylemini sorunlu bulan postmodernist eleştiri perspektifinden ele alındığında; *Lotus* serisi, içinden çıkılması güç bir paradoksla karşı karşıya kalmaktadır. Pinckers'in konularıyla olan işbirliği, herkesin oyuna dahil olması fotoğrafçı açısından voyörizmi ortadan kaldırırken, izleyici/alımlayıcı açısından aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Kamusal alanlar dışında yatak odası gibi özel yaşam alanlarının da görüntülendiği çalışmada izleyicinin konumu önemli bir sorunsaldır. Kluge, "Eğer ne hissettiğimi ya da tecrübelerimi başkalarına anlaşılır kılabildiğime inanmıyorsam, işte bu mahremdir."⁵⁶⁸ demektedir. Bir cinsel altkültür olarak transseksüellerle empati kuramayacak büyük bir izleyici kitlesinin varlığı göz önüne alındığında, Tayland'taki seks turizminin bir parçası olan bu altkültürün özel yaşam sınırları içerisindeki görüntüleri mahrem kalmaktadır. İzleyici ise bir voyör olmaktan kurtulamamaktadır. Kısacası, Pinckers ve De Bruyn kendilerini yasak bakışın sahibi olmaktan korurken, izleyiciyi bir bakıma bu bakışla baş başa bırakır.

Pinckers'in fotoğrafik yaklaşımının kökenindeki epistemolojik tartışmalar Pedro Meyer'ın argümanlarıyla paralellik gösterir. Pinckers, belgesel fotoğrafın ilke ve kurallarının kendisini sınırlandırdığını ve yaratıcılığını bastırdığını düşünen Pedro Meyer ile benzer vurgulara sahiptir. Dijital montajın yaratıcılığını arttırdığını savunan Meyer gibi Pinckers da nesnellik iddiası belgesel fotoğraftan atıldığında bu türün heyecan verici ve yaratıcı olabileceğini savunmaktadır. Hatta kurgunun çoğunlukla gerçeklik hakkında gerçekliğin kendisinden çok daha fazla şey söylediğini

⁵⁶⁷ Olga Yatskevich, *Max Pinckers and Quinten De Bruyn, Lotus*, Erişim (14 Şubat 2018), <https://collectordaily.com/max-pinckers-and-quinten-de-bruyn-lotus/>

⁵⁶⁸ Stuart Liebman, "Aleksander Kluge'yle Söyleşi: Yeni Alman Sineması, Sanat, Aydınlanma ve Kamusal Alan Üzerine", Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*, (Çev. Nefin Dinç ve Meral Özbek), Hil Yayınları, İstanbul 2004. s. 630.

vurgulamaktadır.⁵⁶⁹ Kurgunun görüntünün gerçekliğini zayıflatmaktansa güçlendirmeye hizmet edeceğini belirten Meyer örneğinin de gösterdiği gibi, bu sanatçılar görünenin ötesindeki anlamları keşfetmek için aracın sınırlarını zorlamanın, diğer bir deyişle kurgunun gerekli olduğunu düşünmektedir. Söz konusu kurgu çekimden sonra bilgisayar ekranı üzerinde yapılabileceği gibi, Pinckers'ın yaptığı gibi sadece kamera önüyle de sınırlı kalabilir.

"Bir şeyi, bir kişiyi, bir yeri ya da bir olayı fotoğraflayıp insanların fotoğraflanmış o şeyin arkasında yatan gerçekliği anlamalarını ummak mümkün müdür?" diye soran Pinckers, bu durumun kendisini görselleştiremeyecek şeyler hakkında, diğer bir deyişle zaman-mekân buyutlarıyla sınırlı olan aracın kaydedemeyeceği şeyler hakkında belgesel yapmaya teşvik ettiğini belirtir. Ona göre, gerçeklik salt duyuşsal algılamayla ya da kamera objektifiyle gözlemleyebileceğimizden çok daha karmaşıktır bu. Bu nedenle, fotoğrafçılığın gözlerimizle ya da lenslerimizle göremediğimiz gerçekle temas kurabilmesi ancak mekanik yeniden üretimin geleneksel sınırları aşıldığında mümkün hale gelebilir.⁵⁷⁰ Bu temasın gerçekleşebilmesi ise "şimdi" ile sınırlı geleneksel zaman anlayışının dışına çıkmakla mümkündür. Pinckers, geçmişte yaşanmış gerçek bir olayı ya da durumu yeniden sahneleyerek, diğer bir deyişle zaman kayması gerçekleştirerek konuyu daha derinlikli bir bakış açısıyla betimleyebilmektedir.

Pinckers için kurgunun gücüne dair bu farkındalık, *Yağmur Damlası Gibi Şakiyacıklar Mı Yoksa Beni Susuz Mu Bırakacaklar* (*Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*) adlı fotoğraf serisinde belirginleşmiştir. Bu serinin konusu kast sistemi, sınıfsal ve dinsel farklılıklar gibi nedenlerle aileleri tarafından onaylanmayan genç çiftleri görücü usulü evliliklerden ve namus cinayetlerinden korumak üzere kurulmuş Yeni Delhi merkezli *Aşk Komandoları* (*Love Commandos*) adlı gönüllü bir organizasyondur. Sanatçı, bu seride günümüze kadar pek çok örneğini gördüğümüz oryantalist klişeler yerine Hindistan'ın önemli bir sosyolojik sorununu ele almaktadır. Hans Theys'in belirttiği gibi, *Love Commandos*'un ana işlevi aile muhalefeti nedeniyle evliliklerine izin verilmeyen çiftlerin bunu Hindistan yasalarıyla uyumlu ve güvenli bir şekilde yapmalarına olanak tanımak ve namus cinayetlerini önlemektir. Organizasyon,

⁵⁶⁹ Tom Seymour, *Book: Lotus by Max Pinckers and Quinten De Bruyn*, Erişim (13 Şubat 2018), <http://www.bjp-online.com/2017/07/lotus-pinckers/>

⁵⁷⁰ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

genç çiftler için sığınma evi benzeri güvenli yaşam alanları sağlamakta, bazen de tehlike altındaki çiftleri kurtarmak için gönüllüleri olay yerine göndermektedir.⁵⁷¹ Seride yer alan bir fotoğrafta bu çiftlerden biri olan Sanjay ve Aarti'yi bu sığınma evlerinden birinde görmekteyiz (Şekil 3.29.). Sanjay televizyona doğru elini uzatmışken, Aarti kucığında bebeğini tutmaktadır. Genç çift, ilişkilerine birbirine yakın olan evlerinin çatısında gizlice konuşarak başlamışlardır. Bu durum, Pinckers'ı geçmişte yaşanmış bu anlardan birini yeniden sahnelemeye teşvik etmiştir. Nitekim bir başka fotoğrafta (Şekil 3.27.) kurgusal bir çifti çatıda görmekteyizdir. Kadının mesajını taşıyan kâğıttan uçak havada yol almaktadır. Böylece, yeniden sahneleme aracılığıyla gerçekleştirilen zaman kayması, öznelere kendi tarihine ifade gücü kazandırmaktadır. Pinckers'ın da belirttiği gibi "Müdahale etme ya da yeni bir şey yaratma özgürlüğü dışlandığı zaman, hikâye anlatımına ilişkin pek çok olanak da fotojurnalizmden dışlanmış olur."⁵⁷²



Şekil 3.27., 3.28. ve 3.29. Max Pinckers, *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty* adlı seriden, 2014.

⁵⁷¹ Hans Theys, *Photographs as Poems*, Erişim (14 Şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/hans-theys-4/>

⁵⁷² Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

Pinckers, *Dördüncü Duvar (The Fourth Wall)* adlı başka bir seride, zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı geleneksel belgesel fotoğraf yaklaşımının görselleştiremeyeceği bir konuyu, Bollywood sinemasının Hindistan'daki günlük yaşamı nasıl etkilediğini, gerçekleştirdiği zaman kaydırmalarıyla araştırmaktadır. "Hindistan'dan başka hiçbir yerde sinemaya bu denli bir düşkünlük yoktur." diyen sanatçı şöyle devam ediyor: "Bu kurgusal dünya, seyircisinin algısını ve hayal gücünü yöneterek gerçekliğe sızmakta ve günlük hayatı etkilemektedir."⁵⁷³

Bu etkinin görselleştirilebilmesi ise sadece sahnelemeye ya da kurguya dayalı bir çalışma yöntemiyle mümkündür. Sinemanın bir toplumu ve onun yaşam pratiklerini nasıl etkilediğini geleneksel belgesel fotoğrafın "şimdi" ile sınırlı zaman anlayışıyla betimlemek mümkün değildir. Bir fotoğrafçı, bir genç kızın tıpkı filmlerde olduğu gibi aradığı aşkı bulabilmek için evden kaçışını bekleyemez ya da böyle bir anı günün birinde yakalamayı umamaz. Bu nedenle, Pinckers'ın yaptığı gibi geçmişte yaşanmış gerçek anları kurmak ya da sahnelemek gerekmektedir. Diğer bir deyişle, bir strateji olarak zaman kaydırmaları kaçınılmaz olmaktadır. Kurt Snoekx'in de vurguladığı gibi, Cartier-Bresson'ın "karar anı" yani bir fotoğrafçının yaratıcı bir şekilde yakaladığı saniyenin o küçük parçası Pinckers'ta yoktur. O, bu anı esnetmektedir. Çünkü "Dünya ile onun çok yönlü yansımaları arasındaki ilişkinin karmaşıklığını usta işi bir *an* içerisinde gösteremezsiniz. Bu, yalnızca kendi pratiğinizin dayandığı, dünyanın uzun süreli ve uzun vadeli çalkalanması üzerinden gerçekleştirilebilir."⁵⁷⁴ Yani bu ancak süreç odaklı bir zaman anlayışıyla mümkündür. Pinckers'a göre fotoğraflar üretildikleri andan itibaren zaman ile bir ilişki içine girerler. Öyle ki bir başlangıcı, ortası ve sonu olmayan fotoğraflar sabit kalırken; zaman döngüseldir, akmaya devam eder.⁵⁷⁵

Pinckers, Bollywood'un kurgusal dünyasının gündelik yaşama nasıl yansıdığını gösterebilmek için filmlerde yaşanmış herhangi bir olayın gerçek yaşamda da gerçekleşmesini beklememekte, bunun yerine gazete haberlerinden ilham alarak bu haberlerdeki gerçek olayları yeniden canlandırmaktadır. Cartier-Bresson'ın bir fotoğrafçı için kaçan bir anın bir daha geri dönmek üzere kaybolduğu yönündeki

⁵⁷³ Simon Bainbridge, *Ones to Watch: Max Pinckers*, Erişim (07 Şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/ones-to-watch/>

⁵⁷⁴ Snoekx, a.g.m.

⁵⁷⁵ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

görüşlerinin aksine, Pinckers olup bitmiş anları bazen gerçek bazen de kurgusal kişilerle yeniden canlandırmaktadır. Yani, geleneksel belgesel fotoğrafın geri dönüşsüz zaman algısı bu yeni belgesel türünde artık aşılmıştır. "Şimdi" ile sınırlı geleneksel zaman anlayışının yıkılması belgesel fotoğrafa ifade gücü kazandırmaktadır.

Dördüncü Duvar adlı seride yer alan bir fotoğraf (Şekil 3.30.), demir parmaklıkların üzerinden geçen üniformalı iki adamın geçmişte yaşadıkları bir kaçış anının yeniden canlandırılmasıdır. Olayın gerçek kahramanları olan bu kişiler fotoğrafçı için o anı yeniden canlandırmışlardır. Aynı seride yer alan başka bir fotoğrafta ise bir yatak odasında pembe bir duman bulutu görülmektedir (Şekil 3.31.). İki adamın bir aktrisin evini soymak için uyku gazı kullandıklarına dair bir gazete haberinden esinlenen Pinckers, aynı gazın 1972 yılında çekilmiş ünlü bir filmde evin aşçısı tarafından ev sahibini soymak için kullanıldığını belirtmektedir.⁵⁷⁶ Bu örnekler sanatçının zaman algısının geleneksel belgesele kıyasla son derece farklı olduğunu göstermektedir. O anı beklemeyi "anlamsız" bulan Pinckers, "Şayet kendiniz oluşturabiliyorsanız neden o anı bekleyelim?"⁵⁷⁷ demektedir.



Şekil 3.30. ve 3.31. Max Pinckers, *Dördüncü Duvar* (*The Fourth Wall*) adlı seriden, 2014.

Fotoğraf partiğine ilişkin böylesi bir yaklaşımın "belgesel" olarak kabul edilip edilmeyeceğine ilişkin tartışmalara da değinen Pinckers, geleneksel belgesel yaklaşım çerçevesinde üretilen görüntüleri nesnel temsiller olarak görmeyi bıraktığımızda;

⁵⁷⁶ Bainbridge, a.g.m.

⁵⁷⁷ Snoekx, a.g.m.

onların da öznel bir çabanın sonucu olduklarını, doğal bir dilden ziyade yapılandırılmış bir dil olduklarını kabul ettiğimizde ve bu gerçeğe yüzleştığımızda kurgulamanın ve sahnelemenin de belgesel olarak kabul edilmesi gerektiğini vurgular. Belgesel sinemayı örnek gösteren Pinckers, sahneleme ve oyuncularını içeren stratejilere yer veren belgesel filmlerin belgesel değerinin azalmadığını, aksine güçlendiğini belirtir. Bu bakımdan, onun görüşüne göre fotoğrafçılık halen çok daha gerilerde kalmıştır. Pinckers, "Konu fotojurnalizme gelince, neden ortada bir öz-düşünüm, eleştiri ve sorgulama eksikliği varmış gibi görünüyor?" demektedir.⁵⁷⁸ Bir geleneksel belgesel fotoğrafçı görüntüyü yapılandırıyorsa, diğer bir deyişle geleneksel belgesel de bir şekilde sahnelenmiş ve düzenlenmiş olduğuna göre, bir fotoğrafçının açık ve dürüst bir şekilde sahne yönetimine başvurmasının gerçekleri ifade etmenin önünde bir engel olmadığı kabul edilmelidir.

Bu başarılı çalışmalarının ardından Magnum'a aday üye olarak seçilen Pinckers, geleneksel belgesel fotoğrafçılık ve fotojurnalizmin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen bu fotoğraf ajansına kabul edilmesini kurumun uzun vadeli geleceği açısından olumlu bir gelişme olarak değerlendirmekle birlikte yine de karamsardır. Her bir üyenin bir oya sahip olduğunu, bu karmaşık yapı nedeniyle ilerleme ve değişimin nesiller boyu sürebileceğini ve dolayısıyla da zamanının ötesine geçemeyeceğini belirtir ve fotoğrafçılığa ilişkin güncel gelişmelere rağmen Magnum'un her zaman geleneksel bir duruş sergilediğini ve gelecekte de böyle olacağını vurgular. Tıpkı kendisi gibi sahnelenmiş belgesel türünde çalışmalar yapan Cristina de Middel gibi alternatif işinlerin ajansa katılımını fotoğraf ajanslarının sahip oldukları gücü ve önemi kaybetme risklerinin yüksek olduğu bir dönemde ajansların konumlarını koruma ve yeniden markalaşma çabalarıyla ilişkilendirmektedir. Üyeliğinin ikinci yılında ajanstan ayrılan Pinckers, bunun gerekçesini fotojurnalizm ve belgesel fotoğrafçılığa ilişkin yaklaşımının üyelerin çoğunluğu tarafından benimsenemeyecek kadar ilerici olmasıyla açıklamaktadır.⁵⁷⁹

Sonuç olarak, Brecht'in basit bir fotoğrafik kaydın gerçekler hakkında neredeyse hiçbir şey söyleyemediği, bu nedenle de sanat eserinin kurulması gerektiğine dair argümanının gerekçesi Pinckers'in çalışmalarının da gösterdiği gibi "doğrudan"

⁵⁷⁸ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

⁵⁷⁹ Max Pinckers ile kişisel iletişim, 13 Haziran 2018.

fotoğrafın zaman anlayışından kaynaklanmaktadır. "Doğrudan" fotoğrafın gerçeği açıklamadaki gücü, ele alınan konunun niteliğine göre değişmekte, konu karmaşıktıkça yetenekleri sınırlı kalmaktadır.

Pinckers'ın tercih ettiği görsel dil ve stratejiler nedensiz değildir. Buna neyin sebep olduğu, neden bu yöntemi uyguladığı fotoğraf eleştirisinin 1970 ve 1980'lerde ulaştığı noktayla doğrudan ilişkilidir.

3.2.1.4.1. Max Pinckers'ın *İsimsiz* Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi

Max Pinckers, postmodern belgesel fotoğrafçı olarak kabul edilir. Analiz konusu olan üç fotoğraf, bir öykünün farklı kesitlerini ele alan dizin oluşturmaktadır. Fotoğrafta belgesel algısı, gerçeğin imgeleriyle değil, olay örgüsünün anlatısının imgeleriyle verilmek istenmiştir. Fotoğrafçı ele aldığı gerçek bir hikâyeyi yaşam kesitlerinde yeniden ele alıp kendi öykü dünyasıyla harmanlayarak görüntülemiştir. Pinckers için objektif görüntüler, insanın içinde bulunduğu duygu ve toplumsal gerilimleri yansıtmakta yeterli değildir. Bu nedenle gerçek olayın objektif görüntülerini değil gerçek olayın olası anlarını teatral biçimde canlandırır. Konularını büyük ölçüde gazete manşetlerinden alan sanatçı, gazetelerin aslında bir gerçekliği sunmadığını, sadece tek yanlı bir sonuç verdiğini düşünür. Bu nedenle bir fotoğrafçı olarak öyküde, izleyiciye öykünün sonucunu vererek değil sürecini sunarak gerçekçi tutum izler.

Yorumlama konusu olan üçlü fotoğraf, bir aşk öyküsünü ele almaktadır. Bu aşk öyküsü, etnik ayrımların şiddetle birbirine yaklaştığı sosyal bir ortamda yaşanır. Sanjay ve Aarti'nin öyküsü, aynı mahallede yer alan evlerinin çatısında duygularını birbirlerine iletme için kâğıt uçaklar kullandıkları anın sahnelenmesiyle başlar (Şekil 3.27.). Bu sahne öykünün masalımsı bölümüdür. Ancak eğer fotoğraf karesine dikkatle bılırsa aslında öyküdeki trajik durumun imgeleri verilmiştir. Aarti'nin durduğu dam taş bir binanın damı iken Sanjay'ın durduğu bir baraka damıdır. Toplumsal sınıf farkı bu sahnelemede küçük ipuçlarıyla verilmiştir. Bu sahneyi tekil anlamda ele aldığımızda "keyifli bir aşk oyunu" olarak düşünmeyi engelleyecek herhangi bir bozucu öğe eklenmemiştir. Ancak öykü ikinci karede (Şekil 3.28.) yeni bir zaman diliminde farklılaşmaya başlar. Geleneksel Hint dekorasyonlarında sıklıkla rastladığımız oymalı

tahta çerçeve içindeki genç kadın ve erkeğin fotoğrafı, damda başlayan aşkın beraberlikle sonuçlandığı fikrini izleyiciye yansıtır. Fotoğraf çerçevesi *Aşk Komandoları*'nın genç çiftler için düzenledikleri sığınma mekânında gösterilmiştir. Kirli duvar badanası ve renkli örtüler, daha sonraki kare için mekân atfı görüntüleri olacaktır. Çerçeve içinde yer alan çiftin fotoğrafları yan yana yer almakla birlikte, birbirleriyle bağ kurmayan farklı zamanlarda gerçekleştirilmiş stüdyo fotoğraflarıdır. Fotoğraf, doğrudan mutlu bir birlikteliği kanıtlamasa da kültürel anlamda izleyicisine öyle bir birlikteliğin olası olduğu izlenimini verir. Pinckers, görsel materyellerin ayrıntılarına önem verecek biçimde sahnelemelerini hazırlayarak öykü süreçlerini kesintisiz bir akışa dönüştürür. Üçüncü fotoğraf (Şekil 3.29.), bir tiyatro oyununun finali gibi düzenlenmiştir. Sanki çiftlerin birlikteliğinin üzerinden uzun yıllar geçmiş gibidir. Artık çocukları olmuş ve biraz daha yaşlanmışlardır. Ancak artık iki öznenin yüzünde de aşka dair hiçbir izlenim edinmek olası değildir. İki figürün beden dillerinde aşkın çok uzakta kaldığı kolayca hissedilir. Aarti, yorgun bir duruşla uzaktaki bir noktaya bakışlarını yönlendirmişken, Sanjay bir yandan televizyonu kapatırken bakışlarını kucağında çocuğunu taşıyan anneye yöneltmiştir. Bu bakışlarda şefkatle karışık bir hüznü çok sayıda izleyici bulabilir. Ancak birinci karedeki aşkın heyecanı bitmiştir. Mekânın içinde ikinci karede yer alan çiftin fotoğraflarının bulunduğu çerçeve odadaki nesnelerin içinde göze çarpmayacak biçimde konumlanmıştır. Bu çerçeve aslında geçmiş zamanı temsil etmektedir.

Üçüncü fotoğraf karesindeki mekân öğeleri, duvar ve kırmızı örtülerle ikinci fotoğrafta verilen mekân imgeleriyle aynıdır. Sanatçı eşzamanlılığı aslında bilinçli olarak vermiştir. Üçüncü mekândan birinci mekâna doğru gittiğinizde, öykünün başlangıcını bulabileceğinizi umut edersiniz. Ancak öykü tektir ve gerçek olan, yasaklanmış ve toplumsal tepki nedeniyle koruma altına alınmış bir çiftin trajik beraberliğidir. Bu beraberlikte ne büyük bir aşk titreşimi ne de büyük bir mutluluk vardır. Süreç bize iki öyküyü birbirini tamamlayacak biçimde düşündürmek için hazırlanmıştır. Birinci ve ikinci kare fantezilerimizi tatmin eden öyküdür. Üçüncü kare ise birinci ve ikinci karede yer alan fantezinin hiç gerçekleşmeyeceğini izleyicisine anlatan radikal ya da hiper-gerçekçi bir sunumdur.

Fotoğraf sanatçısı burada izleyicisine kurgunun gerçekliği ile yaşanan gerçeklik arasında duygusal ve anlamsal hiçbir fark olmadığını göstermek ister. Teatral

sahnelemenin kullanıldığı üç kare de gerçek bir olaya atıfta bulunularak yapılandırılmış olmasına karşın, izleyici tarafından algılanan gerçeklik fotoğrafçının tasarımıyla sahnenin gerçekliğidir. Sanatçı, fotoğrafını üretirken gerçeğin ipuçlarını toplamış, bu ipuçlarının oluşturduğu bir senaryoyu kurgulamış ve o senaryodan post-gerçeğe ulaşmıştır. Yani kurgunun yaratıcılığı eklenerek hiper-gerçeklik, yani aşırı gerçeklik izleyiciye sunulmuştur.

Pinckers, görüntüleri bir metin yazarı gibi kurgulayıp, bu kurgudan yeniden görüntüye ulaşan bir sistematikte ürünlerini tamamlamaktadır. Fotoğraflarında belgesel geleneğin görsel dilini kullanırken, fotoğrafların yansıttığı öykülerde post belgeselci bir tutumla öyküyü bütünüyle öznelleştirir. Onu bir belgesel fotoğrafçı olarak tanıtan araştırmacılar, büyük ölçüde geleneksel belgeselciliği kastetmeyip, sanatçının anlatı serilerinin her zaman bir gerçekliği çağrıştırıyor olması durumunu öne çıkarırlar. Anlatı belgeleri, görüntünün kurgulanmasında gerçeğe atıfta bulunurken sanatçının kurgusundaki gerçeklik gerçek hayattaki gerçeklikle bağlarını bütünüyle koparmaz. Bir yeniden canlandırma ya da yeniden gerçekleştirme söz konusudur.

3.2.1.5. Kişisel Belgesel: Julie Blackmon

Fotoğraf tarihine baktığımızda kültürel ve sosyo-ekonomik koşulların belgesel fotoğraf pratiğini de kaçınılmaz olarak etkilediğini görürüz. ABD özelinde bir değerlendirme yapacak olursak, XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında yaşanan göçmen akınlarının beraberinde getirdiği sosyo-ekonomik sorunlar Riis ve Hine gibi kendini reforma adanmış ilk toplumsal belgeci fotoğrafçılar tarafından belgelenmiştir. Bu fotoğrafçıların, kameranın toplumun aksayan yönlerinin düzeltilmesi; yönünde kullanılabileceğini göstermeleri kendilerinden sonraki kuşak da etkilemiş Lange, Evans ve Rothstein gibi fotoğrafçılar, 1930'larda yaşanan ekonomik bunalım ve kuraklığın kırsal kesim üzerindeki etkisini belgelemek ve tarım işçilerinin içinde bulunduğu olumsuz koşulları düzeltmek amacıyla FSA bünyesinde çalışmalar yapmışlardır. Hine'ı bünyesine katan Ulusal Çocuk Emeği Komitesi ve FSA göz önüne alındığında, toplumsal belgeci fotoğraf pratiği reformist organizasyonlar bünyesinde ideolojik bir aygıt olarak işlev görmüştür.

1950'li yıllarda ise Amerikan toplumunun daha varlıklı hale gelmesi, diğer bir deyişle II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan görece refah ve zenginlik, bu durumun yarattığı manevi ve kültürel çölleşmenin yeni kuşak belgesel fotoğrafçılar tarafından görselleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Ülkenin kültürel ve sosyo-ekonomik manzarasındaki bu değişim, onu belgeleyen fotoğrafçı kuşağındaki radikal değişimi de açıklar niteliktedir. Bu yeni kuşağın öncüsü Robert Frank; Lee Friedlander, Garry Winogrand ve Diane Arbus ile birlikte kendilerinden önce sosyal değişim yönünde çalışmalar yapan kuşaktan radikal bir kopuşu simgelemiştir. Bu fotoğrafçılar, ekonomik manzaradaki belirgin değişimin beraberinde getirdiği kayıtsızlık ve hoşnutluğa paralel olarak herhangi bir sosyal değişim kaygısı taşımamışlardır. Öyle ki, görüntülerinde herhangi bir mesaj bulunmadığını belirtmiş olan Winogrand, aslında yeni kuşak fotoğrafçıların ait oldukları topluma yönelik yaklaşımlarını bir anlamda özetlemiştir. Örneklemek gerekirse; Frank, Yurttaşlık Hakları Hareketi'nin sembol imgelerinden biri haline gelmiş olan 1955 yılına ait *Tramvay* adlı fotoğrafı çekerken Amerika'daki ırk ayrımcılığına karşı herhangi bir bildiri amacı taşımadığını fakat arkada oturan siyahların daha vakur olduklarını hissettiğini belirtmiştir.⁵⁸⁰ Görüldüğü gibi "kaygılı fotoğrafçılık" ekolünün aksine bu yeni belgeselciler herhangi bir sosyal sorumluluk ya da kendini reforma adanmışlık duygusuyla hareket etmemişlerdir.

Dönemin kendine özgü koşullarının ortaya çıkardığı bu yeni fotoğrafçılar 28 Şubat 1967'de New York'taki Modern Sanat Müzesi (MoMA) fotoğraf bölümünün başkanlığını yapan John Szarkowski'nin küratörlüğünü yaptığı *Yeni Belgeler (New Documents)* adlı sergide biraraya gelmişlerdir. Szarkowski, serginin tanıtımını yaptığı duvar yazısında üç yeni fotoğrafçıdan yani Friedlander, Winogrand ve Arbus'tan söz etmiş ve onları bir önceki kuşaktan ayırmıştır. Szarkowski, FSA fotoğrafçıları kastederek bir önceki kuşağın toplumsal bir davaya hizmet için görüntü ürettiklerini, dünyada yanlış giden şeyleri göstermek, harekete geçirmek ve yanlışları düzeltmek için çevrelerini ikna etmeyi amaçladıklarını belirtmiştir. Ona göre, aksine yeni nesil fotoğrafçılar belgesel fotoğraf yaklaşımını daha kişisel uçlara yönlendirmişlerdir. Hayatı değiştirmekten ziyade tanımaya ve anlamaya çalışmış bu fotoğrafçıların görüntüleri

⁵⁸⁰ *Documentary Photography*, s. 164, 167.

toplumun zayıflıklarına ve kusurlarına yönelik bir sempatiyi ve hatta neredeyse bir şefkati ele vermiştir.⁵⁸¹

Frank, satın aldığı ikinci el bir otomobille Amerika'yı bir uçtan bir uca dolaşmış, onu takiben Friedlander, Winogrand ve Arbus ise New York sokaklarındaki sıradan yaşamlara objektiflerini çevirmişlerdir. Bu fotoğrafçıların çalışmaları plastik değerler açısından ele alındığında ilk etapta dikkati çeken şey şipşak (snapshot) estetiğidir. Bu çalışmalardaki eğik çerçeveler, insanların vücutlarını kesen kenar çizgileri, yer yer flaş kullanımı şipşak estetiğinin ipuçlarını vermektedir. Friedlander ve Winogrand örneğinde olduğu gibi, fotoğrafçılar kendi yansımalarını ve gölgelerini kasten çerçevenin içine düşürmüşlerdir. Friedlander, kimi durumlarda arabasının penceresinden dış dünyaya bakmış kimi durumlarda ise dikiz aynasından yansıyan şehir manzaralarını kompozisyonuna dahil etmiş ve böylece bir fotoğrafçı olarak varlığını çalışmalarında gizlememiştir. Bu örnekler fotoğrafçının öznel yaklaşımının göstergeleri olarak kabul edilmelidir. Fotoğrafçıların tüm bu yaklaşımları yani gerek şipşak estetiği gerekse kendi yansımalarını, gölgelerini ve hatta dikiz aynasını çerçevelerine dahil etmeleri, bir mekâna "nesnel" bir gözlemci olarak giren ve yokmuş gibi davranan fotoğrafçı profilinin ilkesel olarak tam zıddıdır. Belgesel fotoğraf pratiğinin gerçekliğin "nesnel" bir fotoğrafik kaydını yaptığı şeklindeki geleneksel görüşün aksine bu fotoğrafçılar öznel bir yaklaşımı benimsemişlerdir.



Şekil 3.32. Lee Friedlander, *Maria*, Minneapolis, Minnesota, 1966.

⁵⁸¹ John Szarkowski, *New Documents*, Erişim (11 Mart 2018), https://www.moma.org/documents/moma_press-release_391565.pdf

Arbus ise 1971 yılındaki intiharına kadar gözardı edilenleri, ötekileri, fiziksel ve mental açıdan normal kabul edilmeyenleri yani birer "ucube" olarak görülen travestileri, cüceleri, devleri, nüdistleri fotoğraflayarak mikro ölçekli meselelerin de belgesel fotoğrafın konuları olabileceğini göstermiştir.

Hemen hemen aynı yıllarda Christian Sunde, Tom Zimmerman, Arthur Freed, Emmet Gowin ve Larry Clark gibi fotoğrafçılar ise Szarkowski'nin MoMA'daki *Yeni Belgeler* sergisinde genel özelliklerini betimlediği fotoğrafçıların başlattığı kişisel yaklaşımı daha da uç noktalara taşıyarak belgesel fotoğrafın mikro gerçekliklere açılan kapısını iyice aralamışlar ve kendilerinden sonraki kuşağın Nan Goldin ve Sally Mann gibi önemli isimlerine bir anlamda önyak olmuşlardır. Bu sanatçılar, bir tür fotoğrafik günlük olarak nitelendirebileceğimiz çalışmalarında aidiyet duygusuyla hareket ederek yakın çevrelerini fotoğraflamışlardır. *Kişisel belgesel* olarak adlandırılan yeni bir fotoğrafik yaklaşımı benimseyerek kameralarını bir parçası oldukları marjinal altkültürlere, ailelerine, akrabalarına, arkadaşlarına ve hatta kendilerine çevirmişlerdir. Bu çalışmalarda belgesel fotoğraf artık en özel anların tanığı konumuna gelmiştir. Eş ve çocuklarla geçirilen anlar, doğum, ölüm, aids, eşcinsellik, seks ve uyuşturucu bağımlılığı artık belgesel fotoğrafın ilgi alanlarından biri haline gelmiştir.

Peki 1960'lı ve 1970'li yıllarla birlikte mikro gerçekliklerin belgesel fotoğrafın ilgi alanlarından biri haline gelmesini nasıl anlamlandırmalıyız? Bu sorunun iki temel yanıtının olduğunu söylemek mümkündür. Birincisi, 1960'lı yıllarda olgunlaşan fotoğrafçıların, kendilerinden önceki kuşağın belgesel fotoğrafçıları yanında bir yer edinebilmeleri için yeni bir yön bulmaları gerekiyordu. Bu tarihe kadar Riis ve Hine'dan Frank ve Friedlander'a kadar pek çok belgesel fotoğrafçı topluma kapsamlı bir şekilde bakmıştı. Bu nedenle yeni belgeselciler için geriye belki de sadece mikro gerçekliklere bakmak kalıyordu. Bu genç fotoğrafçılar kameralarını çalkantılı dünyadan uzaklaştırdılar ve temel gerçekleri kendilerinde ve kendi özel anlarında aramaya başladılar.⁵⁸² Sorunun ikinci yanıtı ise postmodernizm olarak adlandırılan kültürel hareketin tarih sahnesindeki yerini almasında gizlidir. Postmodern konumdaki kuramcıların, özellikle de Michel Foucault'nun güç/iktidar çözümlemelerine getirdiği yeni yorum, bir fotoğrafik yaklaşım olarak kişisel belgeseli anlamlandırmada önemli bir

⁵⁸² *Documentary Photography*, s. 214.

konuma sahiptir. Ortodoks Marksizmi yadsıyarak güç/iktidar sorununu ekonomik terimlerle açıklamayı reddeden Foucault, güç/iktidar ilişkileri konusunda yapılması gereken çözümlemenin devletin sınırlarının ötesine geçtiğini belirterek mikro düzey bir çözümlemeden yana tavır almış ve beden, cinsellik, aile, akrabalık, bilgi ve teknoloji olarak işleyen iktidarı çözümlemeye çalışmıştır.⁵⁸³ Bu bağlamda postmodernite, yaşamda daha önce göz önüne alınmamış gerçekliklerin de var olduğunu ortaya koymuştur. Bunun sonucunda mikro gerçeklikler, bütün toplumu ilgilendiren ekonomi ve politika gibi makro gerçeklikler kadar önem kazanmıştır.⁵⁸⁴ Bu gelişmenin belgesel fotoğrafa yansımaları ise genç belgeselcilerin *kişisel belgesel* tavrı benimseyerek özel yaşamlarını yani kendilerini ve yakın çevrelerini belgesel fotoğrafın konuları haline getirmeleri şeklinde olmuştur. Belgesel fotoğrafın makro gerçekliklere olan ilgisini tanımlayan "Family of Man" (İnsanlık Ailesi) yaklaşımı yerini burada bir bakıma "Family of Nan"⁵⁸⁵ (Nan'ın Ailesi) yaklaşımına bırakmaktadır.⁵⁸⁶ Erkek arkadaşının fiziksel şiddetine maruz kaldığını gösteren Nan Goldin'in otoportresi (Şekil 3.33.), Foucault'nun mikro düzey güç/iktidar çözümlemelerinin fotoğraf pratiğindeki somutlaşmış şeklidir desek yanlış olmaz.



Şekil 3.33. Nan Goldin, *Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan*, 1984.

⁵⁸³ Michel Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 73.

Sancar, s. 144-145.

⁵⁸⁴ Volkan Dede, "Belgeselin Değişen Sınırları", *Geniş Açı*, Sayı: 28, (Mart-Mayıs 2003), s. 78.

⁵⁸⁵ "Family of Nan" başlığı Max Kozloff tarafından Nan Goldin'in *Cinsel Bağımlılık Şarkısı* adlı kitabını eleştiren Kasım 1987 tarihli makalede kullanılmıştır. Max Kozloff, "Family of Nan", *Art in America*, 75 (11), (November 1987), 38-43.

⁵⁸⁶ Louis Kaplan, *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. 89.

Kişisel belgesel fotoğraf yaklaşımı çerçevesinde üretilen imgeler dikkate alındığında en önemli paradoks özel ve kamusal arasındaki sınırın iyice bulanıklaşmaya başlamasıdır. Soruna Goldin özelinde yaklaştığımızda, 1970'lerden 2000'lere uzanan uzun soluklu ve artık biraz da tekrara kaçan çalışmalarında, sanatçıyı ve eşcinsel altkültürden arkadaşlarını kimi fotoğraflarda duşta, yatakta ve soyunma odasında görürüz. 1986 yılında yayınlanan *Cinsel Bağımlılık Şarkısı (The Ballad of Sexual Dependency)* adlı kitabına yazdığı ön sözde çalışmalarını "görsel günlük" olarak niteleyen Goldin, yazılı günlüklerini mahrem olarak nitelemesine karşın görsel olanları kamusal olarak nitelemektedir. Fakat buna tümüyle katılmak mümkün değildir: Çünkü bu çalışmalarda izleyici bir voyör olmanın ötesine geçememektedir. Ancak sanatçının kendisi için bu eleştiri getirilemez. Çünkü ele aldığı konu kendi deneyimleri ve bu deneyimlerin bir parçası olan yakın arkadaşlarıdır. Goldin, "Fotoğrafçının, doğası gereği bir voyör ve partiye en son davet edilen kişi olduğuna yönelik popüler bir kanı vardır. Fakat ben davetsiz olarak bir yere gidiyor değilim; bu benim partim. Bu benim ailem, benim tarihim."⁵⁸⁷ demektedir.

Aynı jenerasyondan Sally Mann ise, *Yaş On İki (At Twelve)* adlı seride akrabalarının ve arkadaşlarının erişkinliğin eşiğinde olan kız çocuklarını fotoğraflamış; *Yakın Aile (Immediate Family)*'de ise yaklaşık yedi yıl boyunca kendi çocuklarını sanatının merkezi haline getirmiştir. 1992 yılında serinin kitaplaşmasıyla çocuklarını fotoğraflamaya son veren Mann, bu çalışmasıyla büyük bir hayranlık uyandırmakla birlikte bazı fotoğraflarda çocukların çıplak olarak betimlenmesi bu çalışmanın kimi çevrelerce pornografiyle suçlanmasına yol açmıştır.



Şekil 3.34. ve 3.35. Sally Mann, *Immediate Family* adlı seriden.

⁵⁸⁷ Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New York 1986, s. 6.

Günümüzde de fotoğrafçıların kendi ailelerini ve yakın çevrelerini çalışmalarının merkezi haline getirmeleri popülerliğini koruyan bir estetik tavidir. Altı çocuk babası Fransız fotoğrafçı Alain Laboile, *Aile (La Famille)* adını verdiği seride Mann-varı bir estetik üslup benimseyerek, izleyicileri çocukların eğlenceli fakat bir o kadar da kaotik dünyasına davet etmektedir. Virginia'da nehir kıyısındaki bir kır evinde çocuklarını uzun yıllar görüntülemiş olan Mann gibi Laboile de Fransa'da izole bir kır evinde yaklaşık on yıldır çocuklarını görüntülemektedir. Geleneksel siyah-beyaz estetiği ve Cartier-Bresson'ın "karar anı" olarak kavramsallaştırdığı geleneksel zaman anlayışı Laboile'de de devam etmektedir. Çocukları çevreleyen mekân, masumane çıplaklık ve plastik değerler her iki sanatçıda dikkati çeken benzerliklerdir. Mann'i insanlar onun çalışmalarıyla kıyaslamaya başladıklarında keşfeden Laboile, "Sally Mann ile aramızdaki tek benzerlik, kırsalın derinliklerinde yaşayan özgür çocuklarımızda ve siyah-beyazı tercih etmemizde yatıyor." demektedir. Farklılıklara da değinen Laboile, analog fotoğrafçılığı hiç denemediğini, Mann'in çalışmalarında çok daha fazla dram olduğunu ve yaklaşımlarının felsefi olarak da farklılık gösterdiğini belirtmektedir.⁵⁸⁸ Bu farklılıklara rağmen Ruddick-Sunstein'in de belirttiği gibi, Laboile mevzuyu Mann'in bıraktığı yerden devralmış gibidir.⁵⁸⁹



Şekil 3.36. ve 3.37. Alain Laboile, *Aile (La Famille)* adlı seriden.

Mann'den bayrağı devralan diğer bir çağdaş sanatçı Julie Blackmon'dır. 1966 yılında Springfield, Missouri'de dokuz çocuklu bir ailenin en büyüğü olarak dünyaya gelen Blackmon, Missouri Eyalet Üniversitesi'nde fotoğraf ve sanat eğitimi aldığı yıllarda profesörünün gösterdiği Diane Arbus, Emmet Gowin, Helen Lewitt ve özellikle

⁵⁸⁸ Alain Laboile ile kişisel iletişim, 23 Nisan 2018.

⁵⁸⁹ Ellyn Ruddick-Sunstein, *Alain LaBoile's Poignant Images Catalog Childhood Abandon*, Erişim (13 Mart 2018), <http://www.beautifuldecay.com/2014/02/26/alain-laboiles-poignant-images-catalog-childhood-abandon/>

Sally Mann'in çocukluğu kutsayan slaytlarından oldukça etkilenmiştir. "Şaşırmıştım. Onları daha önce hiç görmemiştim ve sadece inanılmaz derecede etkilenmiş hissettim."⁵⁹⁰ diyen Blackmon için bu ilk karşılaşma âdeta bir aydınlanma anıdır ve bunun neticesinde sekiz kardeşini amatör olarak fotoğraflamaya başlamıştır. Mezun olup evlendikten sonra kendisini üç çocuklu bir ailenin içinde bulan sanatçı, bu kez çocuklarını fotoğraflamaya başlamıştır. Fakat ilk etapta ciddi bir amacı yoktur; sadece çocuklarının güzel fotoğraflarını çekip evin duvarına asmak istemiştir. Springfield'ta 1907'de inşa edilmiş yüz yıllık bir eve taşınmaları ise fotoğrafçılık kariyerindeki dönüm noktalarından biri olmuştur. Sanatçının sonradan öğrendiğine göre evin bodrum katında kasabanın ilk ticari fotoğrafçılık işlerinin yapıldığı bir karanlık oda vardır. Karanlık odayı yeniden kurarak daha ciddi bir şekilde çalışmaya başlayan sanatçı, bu kez kendi çocukları yanı sıra yeğenlerini, çocuklarının arkadaşlarını ve çevredeki diğer çocukları oyun oynarken görüntülemiştir. 2004 yılında ise bu seri *Akil Oyunları (Mind Games)* adını alarak sona ermiştir.⁵⁹¹

Sally Mann'den izler taşıyan *Akil Oyunları*, geleneksel zaman anlayışının ve siyah-beyaz estetiğinin sürdüğü bir çalışma olmuştur. Mann ve Laboile'de olduğu gibi, Blackmon'ın bu erken dönem çalışmasında doğrudan ve saf olarak nitelendirilen modernist belgesel üslup kendisini göstermiştir (Şekil 3.38. ve 3.39.).



Şekil 3.38. Julie Blackmon, *Trampoline*. Şekil 3.39. *Naptime*, *Mind Games* adlı seriden.

⁵⁹⁰ Anne Kelly, *Interviews: Julie Blackmon on Inspirations, Play and Image Making*, Erişim (14 Mart 2018), <http://blog.photoeye.com/2012/08/interviews-julie-blackmon-on.html>

⁵⁹¹ Julie Blackmon, *The Power of Now and Other Tales From Home*, (14 Mart 2018), <https://www.annenbergphotospace.org/video/julie-blackmon-power-now-and-other-tales-home>

Blackmon, o sıralar sanatının hangi yöne evrildiği konusunda emin değildir; çünkü *Akil Oyunları*'nın daha önce başkaları tarafından yapılmış çalışmaların bir nevi tekrarı olduğunu düşünmeye başlamıştır. "Fotoğraflar uzun zaman önce çekilmiş gibi görünüyordu. Aile hayatına bir belgesel bakıştı. Bunun hakkında farklı bir şekilde konuşmak istedim."⁵⁹² diyen sanatçı farklı bir yöntem arayışına girmiştir. Bu arayışın neticesi Jan Steen, Jan van Eyck, Vermeer ve Pieter de Hooch gibi Hollandalı ve Flaman ressamların çalışmalarıyla tanışmasıdır. Özellikle Steen'in domestik yaşama dair resimlerinden oldukça etkilenmiştir; çünkü 400 yıl önceki bu resimlerde betimlenen domestik yaşam ile kendi yaşamı arasındaki benzerlikleri dikkat çekici bulmuştur. Sanatçı, tıpkı Steen gibi kalabalık bir ailede büyümüştür ve şimdi de üç çocuk sahibi bir annedir. Bu resimlerdeki mizahı, eğlenceyi ve kaosu bazı yönlerden oldukça güncel bulmuş; zevkli, fakat bir o kadar da stresli görünen domestik betimlemeler Blackmon'a kendi yaşamını hatırlatmış ve bunun üzerine bu eski resimlere güncel bir dönüşün ihtimalleri üzerine düşünmeye başlamıştır.⁵⁹³ Blackmon, 2008'de yayınlanan *Domestik Yolculuklar (Domestic Vacations)* adlı fotoğraf albümüne yazdığı ön sözde bu etkilenimlerin ipuçlarını vermiştir:

" 'Bir Jan Steen hanesi' şeklindeki Hollanda özdeyişi XVII. yüzyıldan başlar ve günümüzde kargaşa içindeki bir eve ve baldırı çıplak çocuklarla dolu gürültülü aile toplantılarına gönderme yapmak için kullanılır. Steen'in resimleri ile birlikte, diğer Hollanda ve Flaman janr ressamları bu çalışmanın bütününe ilham kaynağı oldu. Dokuz kardeşin en büyüğüyüm ve şimdi üç çocuk annesiyim. Steen'in yaklaşık 400 yıl önce resmettiği aile yaşamına dair kişisel anlatılarında olduğu gibi, sanat ve hayatın bir araya gelmesi, ailemin günlük yaşamını ve kızkardeşlerimin ve ailelerinin yaşamlarını fotoğraflarken keşfettiğim bir alandır."⁵⁹⁴



Şekil 3.40. Jan Steen, *Mutlu Aile (Merry Family)*, 1668.

⁵⁹² Andrey Belkov, *Mom, Dad, A Couple of Kids and a Golden Retriever*. Julie Blackmon, Erişim (15 Mart 2018), http://bleek-magazine.com/articles/julie_blackmon/

⁵⁹³ Blackmon, *The Power of Now and Other Tales From Home*.

⁵⁹⁴ Julie Blackmon & Alison Nordström, *Julie Blackmon: Domestic Vacations*, Radius Books, Santa Fe 2008.

Sanat tarihine yönelik araştırmaları sırasında içerik açısından Steen'den etkilenen sanatçı, teknik açıdan ise van Eyck'tan etkilenmiştir. Van Eyck'ın resimlerini yaparken çeşitli parçacıkları tek bir sahnenin içinde birleştirdiği tarihsel olarak bilinen bir yöntemdir. Blackmon'a göre, farklı imgelerden detayları tek bir imgede buluşturmak günümüz photoshop ve dijital montaj uygulamaları ile benzerlikler göstermektedir. Diğer bir deyişle, sanatçının gözünde photoshop uygulamaları sanat tarihindeki uygulamalardan çok da farklı değildir. Van Eyck da bir nevi bu şekilde çalışmıştır. Sonuç olarak, bu konuda edindiği farkındalık "doğrudan" belgesel yaklaşımı sürdürüp sürdürmeme konusunda sanatçıyı bir karar vermeye itmiştir.⁵⁹⁵

İşte tam da bu noktadan sonra Blackmon'ın çalışmalarında radikal bir değişim yaşanmıştır. "Doğrudan" belgesel yaklaşımı bırakıp hem dijital montaj hem de yer yer sahneleme stratejilerini uygulamaya koyarak, van Eyck'ın da etkisiyle, farklı anları tek bir imgede buluşturmaya başlamış, çoklu çekimlerden elde ettiği parçalar bilgisayarda birleştirilerek kompozit imge haline gelmiştir. Yani hikâye artık tıpkı Meyer'da olduğu gibi bilgisayarda tamamlanmakta, "karar anı"nın yerini "dijital an" almaktadır. 2008'de yayınlanan *Domestik Yolculuklar (Domestic Vacations)* ve ardından 2014'te yayınlanan *Ev Yapımı (Homegrown)* adlı seriler modernist estetik anlayıştan radikal bir kopuşu simgelemektedir. Dolayısıyla Blackmon, bu noktadan sonra artık Sally Mann ve bu tez çalışmasında adı geçen diğer tüm kişisel belgesel tavrı benimsemiş fotoğrafçılardan ayrılır. *Akıl Oyunları* serisindeki modernist estetik anlayış, *Domestik Yolculuklar* serisinde yerini postmodern bir estetik anlayışa bırakır. Diğer bir deyişle, kişisel belgesel fotoğraf pratiğini postmodernist bir üslupla yapmaya başlar. Çünkü Blackmon'ın zaman algısı artık değişmiştir; çoklu çekimlerle elde ettiği farklı anlar tekil bir görüntüde buluşmaya başlamıştır. Bu estetik tavır, Blackmon'ı şu ana kadar adı geçen diğer tüm kişisel belgeselcilerden ayırmamıza neden olur. Özetle söylemek gerekirse, sanatçıların kişisel belgesel yaklaşımı benimseyerek mikro gerçekliklere temas etmeleri onları *postmodern belgesel fotoğrafçı* olarak nitelememiz için yeterli bir neden değildir. Sunde'den Goldin'e, Mann'den Laboile'ye kadar adı geçen tüm kişisel belgeselciler zaman anlayışları nedeniyle modernist ve "doğrudan" belgesel yaklaşım içerisinde değerlendirilmelidirler. Nitekim Laboile, çalışmalarındaki zaman anlayışının *şimdi* olduğunu, "pastoral bir çocukluğun neşeyle takdir edilmesi" dışında Blackmon ile

⁵⁹⁵ Blackmon, *The Power of Now and Other Tales From Home*.

ortak bir yanlarının olmadığını, çekimden önce herhangi bir hazırlık yapmadan ve yapaylığa başvurmadan çocuklarını görüntülediğini vurgulamaktadır.⁵⁹⁶ Goldin de "Fotoğraflarımın gerçek bir anı yakaladığına inanıyorum."⁵⁹⁷ ifadesini kullanarak çalışmalarında geleneksel zaman anlayışına sadık kaldığını vurgulamıştır. Goldin'in burada sözünü ettiği gerçek an, tek bir andır. Blackmon'ın farkı, tekil bir görüntüde birden çok ana yer vermesidir. Tekil görüntüyü oluşturan parçaların sayısı bazen birkaç, bazense sayısını kendisinin bile hatırlayamayacağı kadar çoktur. Blackmon, kimi durumlarda bir yönetmen gibi davranarak sahneleme stratejisine başvurmakla birlikte çoklu çekimin her biri genel olarak geleneksel "karar anı"na göre üretilmektedir:

"Belirli bir mimik ya da ifade olsun ya da olmasın, eserlerim pek çok sahneleme ve dijital çalışma içermesine rağmen, fotoğrafın konu edindiği an, genellikle gerçekten spontane bir andır ve geleneksel 'karar anı' yoluyla çekilmiştir. Yani, bu bağlamda, çalışmaya başlama şeklimin kökleri halen büyük oranda fotoğrafçılıkta yatmakta. Çocuklara ya da kız kardeşlerime ne yapacakları hakkında bazı şeyler söylüyorum; fakat en güçlü anlar, gerçekten de planlanmamış olan anlar oluyor."⁵⁹⁸

Blackmon, bu cümleleriyle hem tekil görüntüyü oluşturan parçaları imal etmediğini, yani bir göndergeden yoksun olmadıklarını, dış dünyada bir karşılıkları olduğunu hem de her bir parçanın çoğunlukla geleneksel "karar anı"na göre üretildiğini vurgulamaktadır. *Ev Yapımı (Homegrown)* serisinde yer alan *Olive & Market Street* adlı fotoğraf (Şekil 3.41.) ilk bakışta kesintisiz bir bütünmüş gibi algılansa da aslında içinde birden çok "karar anı"nı barındırmaktadır. Ancak geleneksel zaman anlayışına göre üretilen bu parçalar birleşip tekil bir imge oluşturdıklarında ortaya bir süreç duygusu çıkmakta ve nihai tekil imgede geleneksel zaman anlayışından uzaklaşmaktadır. "Parçalar, hem çerçevenin dışında ne olduğu hem de önce gelen an ve takip edebilecek an hakkında soru işareti yaratıyor."⁵⁹⁹ ifadesini kullanan Blackmon, zamanı geri dönüşü olmayan doğrusal bir çizgi olarak algılamadığını vurgulayarak modernist zaman anlayışının dışına çıkmaktadır.

⁵⁹⁶ Alain Laboile ile kişisel iletişim, 23 Nisan 2018.

⁵⁹⁷ Higgins, s. 57.

⁵⁹⁸ "Julie Blackmon: Domestic Vacations", *Insight Magazine*, III, 2008, s. 21.

⁵⁹⁹ Meg Ryan, "Off Center: Julie Blackmon Layers Images to Bring Out the Odd Truths of Life Behind the White Picket Fence", *Popular Photography*, 81 (1), (January-February 2017), s. 88-89.



Şekil 3.41. Julie Blackmon, *Olive & Market Street*, 2012.

Blackmon, *Olive & Market Street* adlı çalışmasında ışığı değiştirmedini, sokaktaki köpeği ve penceredeki çocukları yaratmadığını, gerçekten orada olduklarını, farklı zamanlarda gerçekleşen farklı şeyler olsalar da her şeyin gerçekte olduğu gibi kaydedildiğini belirtmektedir.⁶⁰⁰ Dolayısıyla tekil görüntüyü oluşturan parçaları yoktan var etmemekte, hâlâ bildiğimiz anlamıyla fotoğrafçılığa bağlı kalmaktadır. Yani ana resmi oluşturan her bir parça nesnelerden yansıyan ışığın bir tepkimesi sonucu oluşmaktadır.

Ressam ve illüstratör Norman Rockwell'in *Moving Day* adlı çalışmasından esinlenerek gerçekleştirdiği *Yeni Koltuk (New Chair)* adlı fotoğraf ise diğerlerinde olduğu gibi zaman kaymasının başarılı bir örneğidir. Çalışmada, modern yaşamı simgeleyen yeni kırmızı koltuk meraklı bakışların altında bir *FedEx* kamyonundan inmektedir. Aynı günün aynı saatinde çekilen birkaç görüntüden oluşan bu çalışmada Blackmon, çimlerin üzerindeki çocukları ilk başta çok uzakta oldukları için yeniden çekmek zorunda kalmıştır (Şekil 3.42.).

⁶⁰⁰ Blackmon, *The Power of Now and Other Tales From Home*.



Şekil 3.42. Julie Blackmon, *New Chair*, 2009.

Blackmon, çoğunlukla günün aynı saatinde, üç ayak üzerinde, kameranın yüksekliğini ve açısını değiştirmeden çoklu çekimler yapmaktadır. Bu sayede fon olduğu gibi kalmakta, diğer bir deyişle sabit objelerin yeri değişmemekte, sadece hareket halindeki konuların yeri değişmektedir. Böylece hareketli görüntülere özgü *time-lapse* tekniğini durağan görüntülere uygulamakta ve böylece bir nevi "still time-lapse"⁶⁰¹ ortaya çıkmaktadır.

Model olarak kendi çocuklarını, yeğenlerini, kızkardeşlerini ve yakın çevresindeki diğer çocukları kullanan Blackmon'ın çalışmaları oyun, mizah ve eğlenceye göndermede bulunduğu kadar ebeveyn olmanın beraberinde getirdiği stres ve kaosa da göndermede bulunmaktadır. "Stres, kaos ve aynı zamanda kaçma ve bağlantı kurma ihtiyacı bu çalışmada araştırdığım sorunlardır."⁶⁰² diyen Blackmon, bir anlamda fotoğraflama edimini bir tür karşılıklı terapi ve aile yaşamının beraberinde getirdiği zorlukların üstesinden gelmek olarak görmektedir. Sanatçı, "Bu şekilde yapmak, ayrıca, günlük hayatımızdaki stres, kaos ve daha karanlık mevzulara daha endişesiz bir şekilde

⁶⁰¹ Tıpkı Blackmon gibi dijital montaj çalışmalarıyla tanınan James Mollison, çoklu çekimlerin ardından bilgisayarda ortaya çıkan nihai tekil görüntülerini "still time-lapse" olarak adlandırmaktadır. Butet-Roch, a.g.m.

⁶⁰² Blackmon & Nordström, *Julie Blackmon: Domestic Vacations*.

bakmamı sağladı."⁶⁰³ ifadesini kullanmaktadır. Bu bağlamda, *Ev Yapımı (Homegrown)* serisinde yer alan *Su Tankı (Stock Tank)* adlı çalışma ebeveynliğin aynı zamanda ne kadar stresli ve gerilim dolu olabileceğinin ipuçlarını vermektedir. Aydınlık ve güneşli bir günde su tankında yüzen çocuklara baktığımızda ilk etapta her şey normalmiş gibi görünür. Fakat görüntü daha yakından incelendiğinde boğulmaya dair bir tehlikenin ve gerilimin varlığını hissederiz. Benzeri bir gerilim yine aynı seride yer alan *Şimdinin Gücü (The Power of Now)* adlı çalışmada (Şekil 3.43.) kendisini hissettirir. Yine aydınlık ve güneşli bir günde çimlere uzanıp güneşlenen ebeveyn, yüzme havuzunun hemen kenarındaki bebeğinden habersiz görünür. Oysa bebeği havuza düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Çalışmayı yayınlamak isteyen *Oprah Magazine* editörleri, okuyucularının rahatsızlık duyacağından endişelenerek bebeği havuzun kenarından uzaklaştırması koşuluyla yayının gerçekleşebileceğini kendisine bildirdiklerinde, Blackmon "hayır" yanıtını vermiştir. Gözü kapalı bir şekilde çimlere uzanmış annenin hemen yanbaşında huzur ve mutluluk vaadeden kişisel gelişim kitaplarından biri olan *The Power of Now* vardır. Anne kitabın formüllerine kendisini öylesine kaptırmıştır ki bebeğini tamamen unutmuştur. Kitabın kapağında yazılanla kitaba birkaç adım uzaklıkta gerçekleşmekte olan an bir tezat oluşturmuştur. Montajın zıtlıkları yan yana getirebilme yeteneğinden yararlanan Blackmon çalışma için "Sadece gerilim yaratmaya çalışıyordum." ifadesini kullanmıştır.⁶⁰⁴



Şekil 3.43. Julie Blackmon, *Şimdinin Gücü (The Power of Now)*, 2008.

⁶⁰³ Caroline Bologna, *Artist Mom Captures Suburban Life in Whimsical Photo Series*, *Erişim* (16 Mart 2018), https://www.huffingtonpost.com/entry/artist-mom-captures-suburban-life-in-whimsical-photo-series_us_58e4619be4b0d0b7e1660346

⁶⁰⁴ Julie Blackmon, *Homegrown*, Radius Books, Santa Fe 2004.

Bu çalışma, aynı zamanda Blackmon'ın yönetmensele tavrını da açığa çıkarmaktadır. Blackmon her şeyi en ince ayrıntısına kadar düşünmüş, çimlerin üzerindeki kitaptan havuzdaki topa kadar her detayı düzenlemiştir. Bu bağlamda, sanatçının çalışmalarında gerçek ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklığından söz etmek mümkündür. Fellini'nin "Benim için en gerçek olan şeyler icat ettiğim şeylerdir." sözünden oldukça etkilenen Blackmon, tıpkı Meyer ve Pinckers gibi kurgunun ve yönetmensele tavrın gerçekler hakkında daha çok şey söylediğini düşünmektedir.⁶⁰⁵ Sanatçı, zaman içinde bir "doğrudan" belgeselciden çok bir yaratıcıya dönüştüğünü ve fantastik bir bakış açısına sahip olmaya başladığını belirtmekte⁶⁰⁶ ve hem kurgusal hem de otobiyografik olan bu imgelerin, günlük hayatımızın hem hayali hem de gerçek unsurlarını keşfetmek için belgeselin ötesine geçtiklerini vurgulamaktadır.⁶⁰⁷ Fakat her fotoğrafın farklı düzeylerde de olsa kurgu içerdiği, "doğrudan" belgesel uygulayıcılarının da gerçeği inşa ederek sundukları göz önüne alındığında Blackmon'ın yaklaşımının belgeselden uzaklaştığını söylemek güçtür. Özellikle de Eugene Smith'in *İspanyol Köyü* adlı foto-röportajının açılış karesini nasıl elde ettiği göz önüne alındığında Blackmon'ın kurgusal tavrının hâlâ belgesel sınırları içerisinde kaldığını söylemek pekâlâ mümkündür.

Blackmon'ın ayrıksı çalışmalarının diğer bir özelliği ise metinlerarasılıktır. Sanatçının referanslar ve etkileşimler yelpazesi oldukça geniştir. Bu çalışmalar, Jan Steen'in resimlerinden Edward Gorey'in illüstrasyonlarına, Sally Mann'in fotoğraflarından Tim Burton ve Federico Fellini'nin filmlerine kadar çeşitli göndermelerle doludur. *New Chair*, Norman Rockwell'in *Moving Day* tablosuna; *Homegrown Food*, Balthus'un *The Street* tablosuna; *Night Windows*, Edward Hopper'ın *Night Windows*'una; *Queen* ise Velazquez'in *Las Meninas*'ına bir göndermedir.

Özetle Blackmon, Jan Steen'in çalışmalarındaki domestik yaşama dair içeriği daha güncel bir teknikle günümüze uyarlamaktadır. Onun mikro gerçekliklere temas eden kişisel belgesel tavrı Goldin, Mann ve Laboile gibi sanatçılardan farklıdır. Bu fark, sanatçının süreç odaklı zaman anlayışından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, kişisel belgesel tavrı benimsemiş iki çağdaş sanatçıyı, Blackmon ve Laboile'yu

⁶⁰⁵ Blackmon, *The Power of Now and Other Tales From Home*.

⁶⁰⁶ Bologna, a.g.m.

⁶⁰⁷ Blackmon & Nordström, *Julie Blackmon: Domestic Vacations*.

kıyasladığımızda kendi çocuklarını belgeleri dışında ortak bir yanlarının olmadığını söylemek mümkündür. Bu iki sanatçı, kişisel belgesel yaklaşımı birbirinden farklı üsluplarla gerçekleştirmektedir. Laboile, çalışmalarında tek bir "karar anı"nı içeren modernist yaklaşımla öne çıkarken; Blackmon, çok sayıda "karar anı"nı, yani önceki an ya da anlar ile sonraki an ya da anları tekil bir imgede buluşturan postmodernist yaklaşımla öne çıkmaktadır.

3.2.1.5.1. Julie Blackmon'ın *Kraliçe* Adlı Çalışmasının Hermeneutik Yöntemle Analizi



Şekil 3.44. Julie Blackmon, *Kraliçe (Queen)*, 2010.

Julie Blackmon'ın *Kraliçe* adlı fotoğrafı, Diego Valezquez'in *Las Meninas* (*Nedimeler*) adlı resmine gönderme yapan yeni bir zaman-mekân kurgusunun örneklendiği bir çalışmadır. Bu çalışmada en önemli fark, iki ayrı gerçek zamanın eklemlenmiş olmasıdır. Birinci gerçek zaman tarihsel öneme sahip sanatsal bir zaman iken; ikinci gerçek zaman, Blackmon'ın kurguladığı Velazquez tablosundaki mekânı çağrıştıran, doğrudan görüntülenen mekânın çekim anını kapsayan gerçek zamandır.

Barok dönemin özgün anlatımlarıyla ünlü portre ressamı Velazquez'in Prenses Margarita Maria'nın balo hazırlığını konu eden 1656 yılına ait *Las Meninas* adlı tablosu İspanya tarihinin gerçek bir anını betimler (Şekil 3.45.). Sanatçının, Barok üslup özelliklerinden olan görkemli geniş mekân içinde kendi görüntüsüne de yer veren tablosundaki imgeler Blackmon için ilgi çekici bir kurgunun çıkış noktasını oluşturmuştur.



Şekil 3.45. Diego Velazquez, *Las Meninas* (Nedimeler), 1656.

Velazquez'in *Las Meninas* adlı tablosunun sanat tarihinde büyük etki yaratmasının en önemli nedeni resim içinde resimler barındırmasıdır. Gerçek ile yanılgı yan yanadır. Tabloda seyircinin bakış noktasına göre farklı perspektifler yer alır. Saray ressamı olarak çalışan Velazquez, saraydaki stüdyosunda kraliyet ailesini resmederken betimlenmiş, bu betimleme Velazquez'in gerçek yaşam öyküsüyle örtüşen ve tablonun içinde yer alan tüm özneleriyle tarihsel bilgi olarak bilinen bir gerçekliği ifade etmektedir. (Örneğin, resimde yer alan Nedimeler Dona Isabel de Velasco ve Agustina Sarmiento de Sotomayor ile saray cücesi, tarihsel gerçeklik içinde yer alan öznelerden birkaçıdır.) Mekân anlamında resimde görülen atölye gerçekten sarayın galerisidir. Dolayısıyla resim, mekân ve zaman anlamında gerçek bir yaşam anının belgelenmiş görüntüsü niteliğindedir. Bu tablo daha sonraki yıllarda çok sayıda sanatçıya ilham kaynağı olmuş, örneğin Picasso 58 ayrı versiyonda tabloyu yeniden ele almıştır.

Picasso'nun denemeleri, zaman ve mekân boyutlarını birbirine örtüştürerek her bir özne ve nesneyi ayrı ayrı kübist anlayışta çizmek olmuştur. Picasso'nun bakış açısında izleyici salona tek bir yönden bakmaz. Picasso, izleyici salonun içinde dolaşıyormuşçasına nesnelere ve öznelere farklı yönlerden bakabildiği zaman ne göreceğini göstermeye çalışmıştır. Örneğin, büyük yoğunlukla özne olarak Prenses Margarita'nın ele alındığı çizimlerinde Margarita'nın 365 derecelik olası görüntü kayıtları iki boyuta indirgenmiştir. Picasso, zaman ve mekânı birleştirip parçalı görüntülerle tekil bir görüntüye ulaşmak istemiştir. Analitik kübizm mantığıyla çalışan Picasso, sentetik kübizm döneminde aynı tabloyu yeniden ele almış, an ve bakış açılarını parçalı görüntü olmaksızın birleştirmiştir.

Blackmon ise bu fotoğrafında Velazquez'in denediği, gerçek ile gerçek gibi görüldüğü halde gerçek olmayanın yan yana duruşunu büyük ölçüde yeniden ele almıştır. Gerçek, postmodern bir yorumla ele alınırken fotoğrafçının gerçeklik kaynağı yalnızca Velazquez'in tablosudur. Sanatçı, Velazquez'in tablosunda yer alan ana öğeleri gerçeğe yakın mekânda yeniden, ancak farklı dekorla sunmuştur. Velazquez'in tablosunda yer alan, salona girmek üzere olup salonu izleyen soylu, bu kez modern kıyafetler içinde yüzü görünmeyen bir figüre dönüşmüştür. Velazquez bütünüyle tuvali, şöalesi ve öznesiyle mekândan kaldırılırken mekâna açılan ikinci kapının ardında görülen galeri birimi betimlenmiştir. Bu, kavramsal olarak Velazquez'i kendi zamanına göndermek olarak yorumlanabilir. Velazquez'in resminde yer alan nedimeler Blackmon'ın fotoğrafında tek bir figürde toplanıyor ve resimde yer alan köpek ve çocuk bütünüyle farklılaştırılarak gündelik hayattaki çocuk oyun odasına benzeyen bir atmosfer yaratılıyor. Kraliçe Margarita ise oyun odasının en önemli öznesi olarak büyük pilli bir bebek görüntüsünde, Velazquez tablosunun konumlandırılmasına uygun biçimde mekânda yer alıyor. Tüm bu değişikliklerin postmodern algıda yorumu şöyle özetlenebilir: Fotoğrafçı, Velazquez tablosunu yalnızca mekân ve zaman bağlamında değil öykü bağlamında da değiştirmiş, tarihsel öneme sahip bir olay örgüsünü çocuk fantezisinde yer alan bir evcilik oyununun senaryosuna dönüştürmüştür. Bu senaryonun kahramanı olan nedime günümüz yaşantısında her an karşılaştığımız küçük bir kız çocuktur. Onun oyun evreninde Kraliçe Margarita pahalı bir bebektir. Zaman-mekân katmanları birbirinin içinde yeniden yapılandırılırken, bugün geçmişin üzerine örtülmüş bir örtü gibidir. Geçmiş bu örtünün altında beliren silüetler gibi arka plandadır.

Postmodernizmin tüm referanslarından yararlanan fotoğrafçı, bir çıkış noktası olarak Velazquez'i referans almış olsa da bu referansı teatral bir sahneyle çocuk oyununa dönüştürmüştür.



SONUÇ

Geleneksel belgesel fotoğraf yaklaşımı, referanslarını yaşamdan almakta ve insanoğlunun içinde bulunduğu duruma dair görsel hikâyeler anlatmaktadır. Bu görsel hikâye anlatıcılığı insana dair belli bir tema etrafında şekillenmekte, bir mesaj kaygısı taşımakta, bu işlevini de bir dizi fotoğraf ve bu fotoğraflara eşlik eden açıklayıcı bir metin ve altyazılar aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Fotoğrafçının uzun soluklu çabalarının ürünü olarak ortaya çıkan bu fotoğrafik hikâyelerde gerçek mekânlar ve o mekânları gündelik pratikleriyle deneyimleyen gerçek kişiler yer almaktadır.

Fotoğrafın icadının 1839'da resmi olarak kamuoyuna duyurulmasından kısa bir süre sonra hayata tanıklığı başlamış olan geleneksel belgesel fotoğraf ve türevleri (fotojurnalizm ve toplumsal belgesel), tarihsel süreç içerisinde toplumsal gelişme ve ilerlemede reformist bir pratik olarak işe koşulmuş, büyük ekonomik kriz dönemlerinde ise güç/iktidarın hizmetinde kullanılarak tarımsal iş gücünün fiziksel yetilerinin yeniden üretilmesinde bu pratiğin ikna etme ve inandırma gücünden yararlanılmıştır. Riis, Hine ve FSA fotoğrafçıları tarafından gerçekleştirilen bu çalışmalarda geleneksel belgesel fotoğrafçılık, alt sınıflar hakkında üst sınıflara bilgi taşıyan, merhamet ve yardım çağrısında bulunan bir fotoğrafik uygulama olarak öne çıkmıştır. Ancak, bu pratik tarihsel süreçte reformist işlevinin dışına da çıkmıştır.

Bu fotoğrafik çalışmalar, sosyal bilimlere özgü araştırma yöntemlerine benzetebileceğimiz bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Sosyolojinin de ilgi alanına giren toplumsal sorunları ele alan belgesel fotoğrafçıların foto-hikâye tamamlanıncaya değin konularını oluşturan insanlarla birlikte yaşaması ya da uzun süre vakit geçirmesi bu pratiğin çalışma yöntemlerinden biri olagelmıştır. Fakat bu fotoğrafik yaklaşımın sosyolojinin de sorunsallaştırdığı konuları nasıl betimlediği ya da yansıttığı tartışması gündeme gelmiş, gerçekliğin özünü mü yansıttığı yoksa yüzeysel betimleme düzeyinde mi takılıp kaldığı sorusu sorulmuştur. Marksist estetik kuram ışığında ele alındığında, geleneksel belgesel fotoğrafçılık görsel algıya dayalı olması nedeniyle sadece yüzey gerçekliği betimleyebilmekte, bu nedenle de doğalcı (natüralist) niteliğiyle öne çıkmaktadır.

Fotoğrafın icadını izleyen ilk yıllardan itibaren benimsenen "doğrudan" fotoğraf düşüncesi, belgesel fotoğraf yaklaşımı çerçevesinde görüntü üreten fotoğrafçıların da

görsel dili olmuştur. Belgesel fotoğrafçıların *gördüm, oradaydım* şeklinde özetlenebilecek gerçeklik ve kanıt iddiaları, ürettikleri imgelere güven duyulabilmesi "doğrudan" yaklaşımı benimsemelerini gerekli kılmış, bu yaklaşımla çelişen uygulamalar etik dışı kabul edilmiştir.

Belgesel fotoğrafın aynı zamanda bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olması geri dönüşü olmayan, çizgisel ve ilerlemeci bir zaman kavrayışını da benimsemesine yol açmaktadır. Aracın kendi potansiyel ve sınırlarıyla yetinilmesi gerektiğine vurgu yapan "doğrudan" fotoğraf düşüncesi, fotoğrafçının sadece *şimdi* ve *buradayı* betimleyebilmesine, başka bir deyişle sadece yaşanan anı görselleştirebilmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla epistemolojik açıdan değerlendirildiğinde, belgesel fotoğrafın aktarabileceği bilgi ya da açığa çıkarabileceği gerçeklik tıpkı pozitivistde olduğu gibi zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı kalmaktadır. Belgesel fotoğrafçılığın haiz olduğu bilgi, *şimdinin* kendisine sunduğu kadardır. Görülemeyen şeylerin bilgisine erişememekte, bu erişimi ancak yazılı metinleri işe koşarak gerçekleştirebilmektedir. Bu durumda, belgesel fotoğrafçıların gözlem yoluyla elde edebileceği bilginin sınırları, pozitivist araştırmacıların elde edebileceği bilginin sınırlarıyla örtüşmektedir. Belgesel fotoğrafın hem objektiflik ve tarafsızlık iddiası hem görüngüler dünyasını gözlem yoluyla betimlemesi hem de *şimdi* ve *buradadan* oluşan zaman algısı onun pozitivist bilgi teorisine karşılık gelmesine yol açmaktadır. Belgesel fotoğrafçıların bilgiye ulaşma yöntemi pozitivistlerle benzerlik göstermekte ve her iki paradigmanın zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olması, bazı handikap ve açmazları da beraberinde getirmektedir. Belgesel fotoğrafçılık açısından bu handikap ve açmazlar, görünenin ötesindeki anlam ve bilgilere görsel olarak erişilememesidir. Ayrıca Lacancı zaman perspektifinden konuya bakıldığında, başka bir ifadeyle yaşam ve varlığın sabit ve değişmeyen bir yapıdan ziyade bir sürecin ya da bir sürekliliğin ifadesi olduğu göz önüne alındığında, salt *şimdiye* yapılan vurgu, geçmişe ve geleceğe ilişkin bir açıklamanın yapılamaması belgesel fotoğrafçılığın temel handikaplarından biri olarak dikkati çekmektedir. Kısacası, belgesel fotoğrafçılığı epistemolojik açıdan sorunlu hale getiren nitelik; onun *şimdi* ile sınırlı, geri dönüşü olmayan zaman algısıdır.

Belgesel fotoğrafçının *şimdi* ile sınırlı zaman algısı, aynı zamanda olay algısını belirlemekte, olayın dışında değil içinde olmasına neden olmaktadır. Bir olayın gelişim sürecini bir doğrusal çizgi olarak kabul edersek, belgesel fotoğrafçılar bu çizginin

üzerindeki farklı noktalarda yer almaktadır yani olayın içindedir. Bu durum, belgesel fotoğrafçıları aynı zamanda olayın tanığı olarak nitelememize yol açmaktadır. Kısacası, belgesel fotoğrafın tanıklık işlevi onun *şimdi* ile sınırlı zaman kavrayışından ileri gelmektedir.

Belgesel fotoğrafçılığın zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olmasının beraberinde getirdiği açmazlar Brecht ve Berger gibi düşünürler tarafından da dile getirilmiş, gerçekliğin "doğrudan" fotoğrafik kaydının yarattığı süreksizliğin epistemolojik açıdan yetersizliğe yol açtığı vurgusu yapılmıştır. Ayrıca, söz konusu epistemolojik sorunların politik açıdan da bazı sorunları beraberinde getirdiği görüşü hâkim olmuş, bu nedenle de politik sanat yapıtının kurulması ya da inşa edilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Sontag ve postmodernist fotoğraf eleştirmenleri, belgesel fotoğrafın politik değerini tartıştıkları eleştirel yazılarında, Adorno ve Horkheimer'ın geliştirdiği kuramsal yaklaşım çerçevesinden hareket ederek bu pratiği bir kültür endüstrisi olarak görmüşler, genel anlamda fotoğrafın özelde ise belgeselin güç/iktidar ilişkilerini onaylayan ve pekiştiren yönlerine vurgu yapmışlardır. Ayrıca bu pratik Althusser ve Foucault'nun ideoloji sorununa yönelik kuramsal yaklaşımları bağlamında da ele alınmış, FSA örneğinden hareket edilerek belgesel fotoğrafın devletin ideolojik aygıtlarından biri olduğu ve güç/iktidar için yeni bir bilgi türü olarak ortaya çıktığı savları öne sürülmüştür.

Belgesel fotoğraf yaklaşımının politik değerini daha çok Riis, Hine ve FSA'nın çalışmaları üzerinden inceleyen postmodernist eleştirmenler, bu temsil türünün devrimci bir siyasi anlayış geliştirmek yerine sadece hayırseverlik ve bağışçılığa neden olduğuna, dayanışma yerine de onun karşıtı olan merhamet ve acıma duygularına yol açtığına dikkati çekmişlerdir. Bu nedenle, belgesel fotoğraf postmodernist eleştirmenlere göre ilerlemeci ve reformcu eğilimleriyle ön plana çıkmaktadır.

Bu tez çalışmasında ise postmodernist eleştirmenlerin savlarına paralel bir şekilde, Gramsci'nin hegemonya modelinden hareket edilerek Riis, Hine ve FSA çalışmalarının hegemonyacı nitelikleriyle öne çıktığı sonucuna varılmıştır. İlerleme Dönemi ya da Reform Çağı olarak adlandırılan zaman diliminde mevcut toplumsal formasyon için giderek tehlike arz etmeye başlayan alt sınıfların olumsuz koşullarının reforme edilmesinde fotoğraf pratiği de işe koşulmuştur. Benzer şekilde FSA projesi

kapsamında tarımsal iş gücünün fiziksel yetilerinin yeniden harekete geçirilmesinde fotoğraf pratiğinin ikna etme ve inandırma gücünden yararlanılmıştır. Gramsci'nin hegemonyanın sivil toplum alanında örgütlenmesinde çeşitli entelektüel uzmanlık alanlarında yer alan organik aydınların rolü üzerine geliştirdiği kuramsal yaklaşım bağlamında ele alındığında, ABD'de İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'de gerçekleştirilen toplumsal belgeleri çalışmaların hegemonyacı bir işlev taşıdığı savı ileri sürülebilir. Söz konusu çalışmaların aktörlerinin uzmanlık alanları Gramsci'nin organik aydınlar olarak nitelendirdiği gruba denk düşmektedir. Gazeteci Riis, sosyolog Hine, bir diğer sosyolog Stryker ve onun ekibindeki "fotoğraf makineli sosyologlar" olarak nitelendirilen fotoğrafçıların hegemonyanın sürdürülmesinde organik aydınlar olarak işlev gördükleri söylenebilir.

Fakat bu tez çalışmasında geleneksel belgesel fotoğrafçılığın politik değerine ilişkin İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'de gerçekleştirilen fotoğrafik uygulamalardan hareket edilerek geliştirilen ve kesin diye sunulan savlara şüpheyile yaklaşılmış, bütün bir insani ve kültürel pratiğin egemen ideoloji tarafından tamamen kuşatılabilmesinin mümkün olmadığı görüşünden hareket edilmiştir. Bu açıdan, bu tez çalışmasında fotoğraf eleştirisi ile fotoğrafik uygulamaların, başka bir ifadeyle teori ile pratiğin tam olarak örtüşmediği, belgesel fotoğrafın politik değerine ilişkin argümanların bütün bir pratiğe genellenebilir mutlak doğrular olmadığı sonucuna varılmış; Sontag ve postmodernist eleştirmenlerden farklı olarak bu pratiğin bir direniş ve muhalefet geliştirme potansiyeli de göz önünde bulundurulmuştur. Bu bağlamda Vietnam, Orta Amerika ve Minamata'da gerçekleştirilen çalışmaların İlerleme Dönemi ve Yeni Düzen'de gerçekleştirilen çalışmalardan nitelik olarak farklı olduğu; *Vietnam Inc.*, *Minamata*, *Nicaragua* ve *El Salvador* gibi önemli ve hatırı sayılır çalışmalardan hareket edilerek geleneksel belgesel fotoğrafçılığın salt kapitalist modernleşme ve toplumsal gelişmede işe koşulan bir pratik olmadığı sonucuna varılmıştır.

Bu açıdan geleneksel belgesel fotoğraf pratiği, kültür ve toplum analizlerinde Frankfurt Okulu kuramcıları ile İngiliz Kültürel Çalışmalar kuramcıları arasındaki kırılma ve çatışmaların sınanmasında da ilginç bir test alanı oluşturmuştur. Bu pratik, özellikle de "organik aydınlar", "hegemonya", "karşı-hegemonya" ve "direniş" gibi kavramların geçerliliklerinin sorgulanması açısından önemlidir.

Geleneksel belgesel fotoğrafçılık hegemonyacı niteliklerinin yanı sıra, aynı zamanda kontrolsüz modernleşmenin yarattığı çevresel ve insani felaketlere, Vietnam ve Orta Amerika örneklerinde olduğu gibi Amerikan güç/iktidarının silah zoruyla gerçekleştirmeye çalıştığı modernleştirmelere, yerli halklara uyguladığı politik şiddete ve insan hakları ihlallerine bir yanıt niteliğinde olduğu söylenebilir. Griffiths, Meiselas ve Smith'ler güç/iktidarı çevreleyen söylemleri onaylamak ve pekiştirmekten çok bu söylemlerin aleyhine çalışmışlardır. Bu nedenle, belgesel fotoğrafçılık ve türevleri salt alt sınıflar hakkında üst sınıflara bilgi taşıyan ve yardım çağrısında bulunan reformist bir pratik değildir. Tıpkı popüler kültürün hem bir hegemonya hem de bir direniş alanı olması gibi, popüler bir pratik olarak belgesel fotoğrafçılık da hem hegemonyanın sürdürülmesinde, fakat hem de bir direniş ve muhalefet geliştirmede işe koşulabilen bir alandır.

Bu pratiğin ABD'nin müdahil olduğu çatışma alanlarında sıkı bir denetim altına alınması, Griffiths ve McCullin'in Vietnam'dan aforoz edilişi ve Körfez Savaşı'na alınmaması, Eugene Smith'in ekonomik seçkinlerin fiziksel şiddetine maruz kalması ve Meiselas'ın Nikaragua'daki çalışmalarının karşı-hegemonyanın sürdürülmesine olan katkısı, yerel halk tarafından yaratılan bir popüler kültür ürününe dönüşmesi, tarihsel süreçte farklı bağlamlarda defalarca yeniden üretilmesi ve son olarak da Somoza diktatörlüğünün devrilişinin resmi sembolü olarak kabul edilmesi bu pratiğin aynı zamanda bir direniş geliştirebileceği yönündeki savın temel gerekçelerini oluşturmaktadır.

Postmodernist eleştirmenler, İlerleme Dönemi ile Yeni Düzen'de gerçekleştirilen fotoğrafik çalışmaların egemen ideolojiyi onayladığı ve pekiştirdiği yönündeki savlarında haklı olmakla birlikte, bu eleştirileri sorunlu hale getiren şey belgesel fotoğraf pratiğini FSA, Riis ve Hine'in çalışmalarına indirgemeleri ve bu pratiğin aynı zamanda bir muhalefet ve direniş geliştirebilme potansiyelini göz ardı etmeleridir. Meiselas'ın çalışmaları, kültür endüstrisi kavramı etrafında şekillenen kültürel kötümserliklerin mutlak doğrular olmadığının ayrıksı bir örneğidir. Bir fotoğrafik yaklaşım olarak belgeseli bir kültür endüstrisi olarak kabul etsek bile bu pratik muhalefet ve direniş unsurlarını da içinde barındırmaktadır. Bu, popüler bir pratik olarak geleneksel belgeselin neden hâlâ önemli olduğunun gerekçesidir.

Özellikle politik değer açısından belgesel fotoğrafçılığa yönelik eleştirel savların ve karşı-savların sorunlu olduğu ileri sürülebilir. Sontag ve postmodernist eleştirmenlerin, belgesel fotoğrafın aynı zamanda bir dayanışma ve direniş geliştirme potansiyelini tamamen göz ardı etmeleri ve bu pratiği tarihin çöplüğüne atma gayretleri ne kadar sorunluysa, onlarla tamamen zıt kutupta yer alan Susie Linfield'in belgesel fotoğrafçılığın aynı zamanda hegemonyacı güçleri kendi içinde barındırdığını göz ardı etmesi de bir o kadar sorunludur. Çünkü belgesel fotoğraf tarihi güç/iktidar söylemlerini üreten ve yeniden üreten fakat aynı zamanda bu söylemleri boşa çıkaran ve çürüten uygulamalarla doludur. Belgesel fotoğraf pratiğinin politik değerine yönelik olumlu ya da olumsuz tüm mutlak yargılardan uzak durulması gerektiği bu tez çalışması süresince geliştirilen temel farkındalıklardan biridir. Çünkü belgesel fotoğrafçılığın politik değerine ilişkin söylenebilecek tüm mutlak ve genellemeci yargı cümlelerinin peşi sıra "ama" ve "fakat"larla başlayan cümlelerin gelmesi kaçınılmazdır. Sözelimi, Brecht'in bu pratiğin burjuvazinin elinde korkunç bir silaha dönüştüğü yönündeki savı haklılığını korumakla birlikte, Griffiths, Meiselas ve Smith'lerin çalışmalarının burjuvazinin bir silahına dönüştüğü yönünde bir emare yoktur. Hangi yöne meyledeceği kameranın arkasındaki gözün dünya görüşüne ve büyük ölçüde olayın niteliğine göre değişmektedir. FSA örneğinde olduğu gibi, açlık ya da kuraklığın etkilerinin görselleştirilmesi sadece bir yardım kampanyasına dönüşebilirken Vietnam örneğinin gösterdiği gibi bir politik çatışma durumu söz konusu olduğunda kamera bu çatışmaları planlayanların aleyhine çalışabilmektedir.

Bu tez çalışmasının vardığı sonuçlardan biri de; belgesel fotoğrafın *şimdi* ile sınırlı zaman algısının onun hem en güçlü hem de en zayıf yönü olduğudur. Bu savın temel gerekçesi ise Orta Amerika'da gerçekleştirilen fotoğrafik çalışmalardır. Meiselas'ın Nikaragua'da gerçekleştirdiği yaklaşık bir yıla yayılan uzun soluklu çalışması, belgesel fotoğrafçılığın taşıyabileceği bilginin ya da açığa çıkarabileceği gerçeğin sınırlarının test edilmesi açısından önemli bir örnektir. *Molotov Man* imgesinin tarihi bir ana yaptığı gönderme, kuşkusuz Nikaragua halkı tarafından bu derece benimsenmesinin ardında yatan temel nedenlerden biridir. Somoza'nın ülkeyi terk ederek ABD'ye kaçmadan bir gün önce çekilen bu görüntü, diktatörlüğün elinde kalan son birliğe vurulan son darbeyi simgelemiştir. *Molotov Man*'in Nikaragua halkı tarafından benimsenerek bir popüler halk kültürüne dönüşmesi, aynı zamanda

"doğrudan" fotoğrafın popülerliği nedeniyledir. Kısacası, belgesel fotoğrafın zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olması ve bu nedenle sadece yüzey görünümüleri betimleyebilmesi bu pratiği bütünüyle işlevsiz kılmamaktadır. *Molotov Man* örneğinin de gösterdiği gibi bu pratiğin *tam da o anı* gösteren, *şimdi* ile sınırlı zaman algısı onun aynı zamanda en güçlü yanıdır. Fakat aynı zamanda da en zayıf yanıdır; çünkü Meiselas, ABD'nin bölgede perde arkasında süregelen rolünü görsel olarak betimleyememiştir. Kuşkusuz, bunu da ancak zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olmayan, Heartfield benzeri bir fotomontaj çalışmasıyla gerçekleştirebilirdi. Meiselas, Somoza güç/iktidarının aleyhine çalışmış olsa da; zamanla kendisinin de farkına vardığı gibi, Amerikan güç/iktidarı için aynı şeyi gerçekleştirememiştir. Direnişin sürdürülmesine esin kaynağı olmakla birlikte, bu çalışma belgesel fotoğrafın erişebileceği yapıların sınırlarını göstermesi açısından da önemlidir. Meiselas, bir fotoğrafçı olarak ABD güç ilişkilerine bakma amacını taşımış olsa da, bu ilişkilere dair anlamlar ancak görüntülere eşlik eden yazılı metinler aracılığıyla verilebilmektedir.

Meiselas, mekanik yeniden üretimin handikaplarının farkında olarak geleneksel temsilin sınırlarının zorlanması gerektiğini düşünmekte ve son yıllarda gerçekleştirmiş olduğu sergilerde ses kayıtlarından ve hareketli görüntülerden yararlanmakta, sergi mekânını bir multimedya ortamı haline getirmektedir.

Belgesel fotoğrafçıların açlık, savaş, politik şiddet ve beraberinde gelen insan hakları ihlallerine olan tanıklığı etik tartışmaları da beraberinde getirmiş ve belgesel fotoğrafçılara turizm, voyörizm, avcılık, pornografi ve kariyerizm gibi kavramların etrafında şekillenen eleştiriler yöneltmiştir. Belgesel fotoğrafçıların, izleyicileri başka insanların gerçekliğinin turisti haline getirdikleri, ürettikleri görüntüler sayesinde kariyer inşa ettikleri, vahşet ve sefaletin görüntülenmesinin bir voyörizm ve avcılık olduğu ve en önemlisi de bu fotoğrafik yaklaşım çerçevesinde üretilen acı ve ızdırap imgelerinin bir pornografi olduğu belirtilmiştir. Bu eleştirinin en önemli nedeni, acı ve ızdırabın tıpkı cinsellik gibi özel yaşam alanına ait mahrem bir durum olarak görülmesidir. Fakat açlık, savaşlar, göçler ve hatta Ebu Garib benzeri işkenceler kişisel değil de toplumsal ve siyasi bir sorun olarak ele alındığında, fotoğrafçıların "orada" olma durumunun meşruluk kazandığı görüşü de ileri sürülebilir. Etik açıdan yöneltilen diğer bir eleştiri, bu pratiğin estetize etkileri üzerinedir. Bu eleştirilerde, acı ve ızdırap anlamlarının Pietà'yı andıracak derecede estetik sunumunun konunun kendisiyle çeliştiği,

ele alınan sorunun önemini nötralize ettiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca vahşet anlarının sürüp gitmesinin fotoğrafçının işine geldiği, iyi bir görüntü yakalayabilme adına o an'a müdahale edilmediği savları ileri sürülmüştür.

Fotoğraf eleştirisinin bir diğer önemli uğrağı da belgesel fotoğrafların gerçekliğine dair hem ontolojinin hem de epistemolojinin ilgi alanına giren tartışmalardır. Bir belirtisel gösterge olduğu kabulünden hareket edilerek fotoğrafların gerçeğin bir aynası ya da dünyaya açılan pencereler olduğu yönündeki erken dönem fotoğraf estetiğinin kabulleri 1960'lı yıllardan itibaren göstergebilimsel gelişmelere paralel olarak sorgulanır hale gelmiştir. Üç boyutlu dünyayla onun iki boyuta indirgenmiş temsiliinin bir ve aynı olamayacağı ve fotoğrafın tamamen keyfiliğe dayalı, uzlaşımalsal bir temsil biçimi olduğu görüşü öne sürülmüştür. Umberto Eco kendi göstergebilim yaklaşımı çerçevesinde, fotoğrafik gerçekçiliği onaylayan ilk göstergebilim kuramlarının aksine fotoğrafların tıpkı sözcükler gibi keyfi (nedensiz) ve uzlaşımalsal yani bir simge olduklarını belirtmiş ve fotoğrafik gerçekliği onaylan kuramların geçerliliğini yitirdiğini savunmuştur. Eco'nun bu görüşleri İngiliz sanatçı ve eleştirmen Victor Burgin'in 1982'de yayınlanan *Fotoğrafi Düşünmek* adlı kitabında da yayınlanmış ve bu çalışma postmodernizmin yarattığı paradigma değişimi döneminin önde gelen metinlerinden biri olmuştur. Yine bu metinde, John Tagg tarafından fotoğrafa gerçeklik hissi veren şeyin ne olduğu sorgulanmış ve fotoğrafın devletin polis, ordu ve mahkeme gibi baskı aygıtları içerisinde bir kanıt aracı olarak kullanılmasının ona gerçeklik statüsü kazandırdığı belirtilmiştir.

Postmodern dönemde, fotoğrafik gerçekliğin tartışılır hale gelmesinde referans olarak gösterilen görüşlerden biri de kuşkusuz Derrida'nın göstergelerin tanım ve sınırlarına yönelik yeni yaklaşımıdır. Derrida, göstergeler ile dünya arasındaki bağlantıyı bütünüyle yok saymış, bu görüş bağlamında nesneler dünyası önemsizleştirilmiştir. Postmodern söylem, dilin keyfiliğe dayalı öznel bir süreç olması nedeniyle dış dünyanın nesnel ve doğru temsiliinin mümkün olmadığını öne sürmüş; bu açıdan, dış dünyayı doğru olarak temsil ettiği iddiasını taşıyan fotoğraf dâhil tüm paradigmalardan geçersiz olduğunu vurgulamıştır. Dolayısıyla da fotoğrafların dünyaya açılan pencereler olduğu yönündeki geleneksel görüş, akademik ve entelektüel çevrelerde geçerliliğini yitirmiştir. Öznel dil aracılığıyla kendilerini tam olarak ifade edemeyeceği, göstergeler aracılığıyla saf ve kusursuz bir anlama ulaşamayacağı

yönündeki argümanlar fotoğraf eleştirmenlerine de referans oluşturmuş, nitekim Andy Grundberg fotoğraf dâhil tüm temsil türlerinin bir krize girdiğini ve bu krizin "gerçeğin krizi" olduğunu belirtmiştir. Böylece akademik ve entelektüel çevrelerde gerçekçilik ve nesnellik gibi kavramların sanatta artık modasının geçmiş olduğu görüşü hâkim olmuştur.

Fakat göstergebilim kuramcıları arasında fotoğrafik gerçekliğe ilişkin tam bir oydaşım olmadığını belirtmek gerekir. Son çalışması *Camera Lucida*'da annesinin çocukluğuna ait *Kış Bahçesi* fotoğrafı üzerinden fotoğrafın özünü sorgulayan Barthes, sonuç olarak fotoğrafın özünün doğrulama ve kanıtlama olduğunu belirtmiş ve fotoğrafik gerçekliği onaylamıştır.

Tüm bu politik, etik, ontolojik ve özellikle de epistemolojik tartışma ve argümanlar post belgesel fotoğrafçılığın tarih sahnesindeki yerini alışının temel gerekçelerini oluşturmaktadır. Rosler, Meyer, Norfolk ve Pinckers gibi post belgeselciler kendi fotoğrafik yaklaşımlarının altını politik, etik, ontolojik ve epistemolojik argümanlarla doldurmaktadır. Ayrıca bu argümanlar geleneksel belgesele karşı bir manifesto olarak kendisini göstermektedir.

Brecht'in geleneksel belgesel fotoğrafın yetersizliğine alternatif olarak politik sanat yapısının yapay olarak kurulması ya da inşa edilmesi gerektiği yönündeki görüşleri, 1970'lerde kendisini gösteren yeni toplumsal belgesel hareketinin çıkış noktasını oluşturmuştur. Başka bir ifadeyle, geleneksel belgeselin sosyal gerçekliği açıklamada yetersiz olduğu yönündeki epistemolojik tartışmalar bu yeni pratiğin varlık nedeni olmuştur. Lonidier, Sekula ve Rosler gibi fotoğrafçı-eleştirmenler, geleneksel belgeseli yoğun bir eleştiriye tutarak yol haritalarını belirlemişler ve geliştirdikleri temsil stratejileri ile geleneksel belgeselin söz konusu yetersizliğine alternatif olarak farklı bir belgesel yapmaya çalışmışlardır.

Yeni toplumsal belgeselde karşımıza çıkan yenilik, bu pratiğin yüzeysel betimlemeleri aşmak için photo/text yani fotoğraf ve metin kombinasyonundan ve kökleri John Heartfield ve Hannah Höch gibi Dadacılara kadar uzanan fotomontaj yöntemlerinden yararlanmasıdır. *Sağlık ve Güvenlik Oyunu* adlı çalışmasında Lonidier, sosyal gerçekliği açıklarken yüzeysel betimlemelerin ötesine ulaşarak daha derin yapıları ortaya çıkarmak için çeşitli metin stratejilerinden yararlanmıştır. Bu seri,

işyerlerindeki işçi yaralanmalarına, çeşitli meslek hastalıklarına, bunların ardındaki nedenlere ve şirket ihmallerine dair uzun açıklamalarda bulunan metinlerle desteklenmiştir. Bu sunum, galeri duvarlarında dahi gerçekleştirilmiştir. Lonidier, detay çekimler yaparak işçilerin yüzlerini göstermemiş, herkesin çekebileceği türde imgeler üretmiştir. Bunun gerekçesi, geleneksel belgeselin acı çeken insanları estetik süjeler olarak sunduğu yönündeki eleştirilerdir. Görüntüleri metinlerle desteklemenin, insanların "doğrudan" görüntülenmesini de gereksiz kıldığı ve bu durumun geleneksel belgeselin "pornografik" olarak nitelenen özne temsiline aleyhine olduğu vurgulanmıştır.

Yeni toplumsal belgeselcilerin sosyal yapının eleştirisinde "doğrudan" fotoğrafın erişemeyeceği derin yapıları ulaşmak için başvurdukları stratejilerden biri de politik mesajlar taşıyan fotomontajlardır. Rosler, *Savaşı Eve Getirmek* adlı seride fotomontajın birbirine zıt öğeleri yan yana getirebilme özelliğinden yararlanarak zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı geleneksel belgeselin görselleştiremeyeceği bir konuyu yani orta sınıf Amerikalıların savaşlar karşısındaki duyarsızlığını, steril ev içi mekânları ile vahşet anlarını aynı zeminde buluşturarak ifade etmiştir. Rosler, bu eleştirisini farklı zaman ve mekân parçalarını bir araya getirerek ifade etmeyi başarmıştır. Postmodern sanatın kendine mal etme stratejisinden yararlanarak, geleneksel belgeselcilerin Vietnam Savaşı sırasında ürettikleri imgeleri haber dergilerinden kesip farklı bir bağlama taşımıştır.

Yeni toplumsal belgeselin, photo-text ve fotomontaj gibi temsil stratejilerinin de yardımıyla, sosyal gerçekliği açıklamada geleneksel belgeye göre daha başarılı olduğunu ve yüzeysel betimlemelerin ötesine geçtiğini söylemek mümkündür. Çünkü özellikle Rosler'ın çalışmalarında geleneksel temsilin zaman-mekân sınırları aşılmıştır. Fakat yeni toplumsal belgesel hareketi geleneksel temsilin handikaplarını aşarken kendisi de farklı bir handikapla yüzleşmek durumundadır. Bir eserin politik gücü onun kitleselleşebilme ve halk tarafından benimsenebilme kapasitesiyle doğru orantılıdır. Bu bağlamda, Rosler'ın eleştirilerinin galeri duvarlarının ötesine geçip geçemeyeceği, *Savaşı Eve Getirmek* gibi çalışmaların kitleselleşebilme ve halk tarafından benimsenebilme kapasitesinin ne olduğu önemli bir tartışma konusudur. Örneğin, bu çalışmaların Nikaragua halkı tarafından benimsenebilme ihtimali önemli bir soru işaretidir. Toplumsal formasyonda sosyalist bir dönüşüm gerçekleştirmek gibi radikal

bir hedefle yola çıkmış olsalar da bir muhalefet ve direniş geliştirmedeki başarısızlıklarını bu noktada aramak gerekir. Yüzeysel betimlemeleri aşan yeni toplumsal belgeselcilerin, yüzeyi betimleyen geleneksel belgeselciler kadar politik açıdan başarılı olamamaları bu araştırmanın vardığı beklenmedik bir sonuçtur. Bu paradoks, alımlayıcı/izleyicinin niceliği, başka bir ifadeyle geleneksel belgesellerin popülerliği nedeniyledir. Politik sanat yapıtının yapay olarak kurulması ya da inşa edilmesi yapıta eleştiri gücü katmakla birlikte, bu yapaylık aynı zamanda bazı handikapları da beraberinde getirmektedir. Vietnam, Nikaragua ve özellikle Ebu Garib görüntülerinin bu derece etkili olmaları geleneksel temsilin popülerliği, alımlanmasındaki demokratiklik ve gerçek anlara yaptığı gönderme nedeniyledir. İçerdiği yapaylık nedeniyle fotomontajların eleştiri boyutunun ötesine geçip geçemeyeceği önemli bir soru işaretidir.

Zaman-mekân kaydırmalarına dayalı temsil stratejileri Meksikalı sanatçı Pedro Meyer tarafından da gerçekleştirilmekte, Meyer'ın sanatının kökeninde ontolojik ve epistemolojik tartışmalar yatmaktadır. Fotoğrafik gerçeklik ve nesnellik gibi kavramları sorgulayan Meyer, geleneksel fotoğrafçıların çekim sırasındaki manipülasyonlarını gerekçe göstererek çalışmalarını bilgisayar üzerinde tamamlamakta ve dijital montajın görüntünün gerçekliğini zayıflatmaktansa daha da güçlendirdiğini belirtmektedir. Henüz bir geleneksel belgeselciyken aracın zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olmasının beraberinde getirdiği handikapları keşfeden Meyer, deneyimlerini aktarmada dijital montajın kendisine ifade gücü kazandırdığını vurgulamaktadır. Meyer için bir sürekliliğin içinden çekip alınan o kısacık an, deneyimlerimizi tam anlamıyla temsil edebilme yeterliliğine sahip değildir.

Meyer'ın fotoğrafik yaklaşımının temelini oluşturan ontolojik ve epistemolojik gerekçeler Belçikalı sanatçı Max Pinckers'in yaklaşımı için de temel oluşturmaktadır. Pinckers, gerçekliğin duyusal algılamayla ya da kamera objektifiyle gözlemleyebileceğimizden çok daha karmaşık olduğunu, bu nedenle de mekanik yeniden üretimin *şimdi* ile sınırlı geleneksel zaman anlayışının dışına çıkılması gerektiğini vurgulamaktadır. Pinckers, bir temsil stratejisi olarak sahnelemenin etik açıdan da önemli bir işlevi yerine getirdiğini düşünmekte, teatralliliğin beraberinde getirdiği işbirliğinin fotoğrafçı açısından voyörizmi ortadan kaldırdığını savunmaktadır. Pinckers'in çalışmalarının da gösterdiği gibi belgesel fotoğrafın konusu çeşitli

altkültürler ve sosyal gruplar olduğunda, sahneleme aracılığıyla gerçekleştirilen zaman kaymaları çalışmaya ifade gücü katmakta, fotoğrafik hikâyenin aktarabileceği anlamlar zenginleşmektedir.

Tıpkı Meyer gibi geleneksel belgesel fotoğrafçılıktan gelen fakat zamanla bu yaklaşımı terk eden Simon Norfolk, bunun nedenini bu fotoğrafik yaklaşımın karmaşık durumları betimlemedeki yetersizliğiyle açıklamaktadır. Norfolk'a göre, bu yetersizlik geleneksel temsilin zaman algısından kaynaklanmakta, bu zaman algısı fotoğrafçının bir tanık olarak olayın içinde yer almasını gerektirmekte ve bu durum bazı klişelerin defalarca yeniden üretilmesini beraberinde getirmektedir. Bu klişelerden sıkılan Norfolk, her şeyin olup bitmesini beklemekte, olayın içinde değil dışında yer almaktadır. Yeryüzünü savaşların şekillendirdiğini düşünen Norfolk, savaşlardan geriye kalan yıkım ve izleri "doğrudan" bir yaklaşımla belgelemektedir. Norfolk, post belgeselci olma kimliğini farklı zaman katmanlarını tek bir kare ile ifade etme yöntemini kullanarak sağlamıştır.

Julie Blackmon ise kişisel anlatılarını oluştururken farklı temsil stratejilerini bir arada kullanmaktadır. Onun çalışmaları hem kendiliğinden gelişen anları, hem sahnelemeyi hem de dijital montajı içermekte; bu açıdan Rosler, Meyer ve Pinckers'ta olduğu gibi yönetimsel tavır dikkati çekmektedir. Onun çalışmalarında tekil görüntüyü oluşturan farklı anlar bazen kendisinin bile hatırlayamayacağı kadar çoktur. Farklı bilgi parçacıklarının tekil görüntüde bir araya gelişi, görüntüye ifade gücü katmaktadır.

Özetle söylenirse, post belgesel fotoğrafçıların buluştukları ana nokta, geleneksel temsilin geri dönüşsüz zaman algısını yıkararak, zamanı süreç olarak algılamalarıdır. Bu algı onları postmodern yapan temel niteliktir. Fakat görüntüde süreç duygusu yaratabilmenin tek bir yöntemi yoktur. Bu nedenle, bir şemsiye kavram olarak post belgesel fotoğraf; photo-text, fotomontaj, dijital montaj, sahnelenmiş belgesel ve hem dijital montaj hem de sahneleme unsurlarını bir arada kullanan farklı ekol ve yaklaşımları içermektedir. Bu ekol ve yaklaşımlar, bir "doğrudan" fotoğraf yaklaşımı olan geleneksel belgeselin ilkesel olarak tam zıddıdır. Lonidier'in photo-text yaklaşımında fotoğraf ve metin galeri duvarlarında dahi yan yana gelmekte; Rosler'in fotomontajlarında, farklı görüntü parçaları kesyap yöntemiyle birleşerek tekil bir görüntü oluşturmakta; Meyer'ın dijital montajlarında tekil görüntü kesyap yerine

bilgisayar diliyle oluşturulmaktadır. Pinckers'in sahnelenmiş belgesel yaklaşımında ise sahneleme ve mizansen unsurlarına yer verilmekte, kurgu sadece kamera önüyle sınırlı kalmaktadır. Blackmon kişisel anlatılarını hem dijital montaj hem de sahneleme unsurlarını bir arada kullanarak gerçekleştirmektedir. Norfolk'un post belgesel yaklaşımı ise anılan ekol ve yaklaşımlar gibi "kurulu" değildir. Onun fotoğrafik çalışmaları, "doğrudan" bir yaklaşımla oluşturulduğu için ilkesel olarak geleneksel belgeselin zıddı olmasa da sanatçının süreç odaklı zaman algısı nedeniyle geleneksel belgeselden ayrılmaktadır. Norfolk, kurarak ya da inşa ederek değil çağrışım ve metafor yoluyla süreç duygusu yaratmaktadır.

Post belgesel fotoğraf yaklaşımında karşımıza çıkan zaman-mekân kaydırmalarının görüntüde oluşturduğu melezleşme; sanatçının, tür kavramının dayattığı geleneksel kuralları yıkmak adına yaptığı gelişigüzel bir estetik refleks olarak görülmemelidir. Kökeninde politik, etik ve ontolojik tartışmalar yatmakla birlikte ana gerekçe, geleneksel belgesel fotoğrafçılığın zaman-mekân boyutlarıyla sınırlı olmasının epistemolojik açıdan ortaya çıkardığı açmazlardır. Bu açmazlar nedeniyle, görüntüleyen özne, farklı görsel dil ve stratejiler aracılığıyla geleneksel temsilin içinde bulunduğu zaman-mekân sıkışmasını aşarak yüzey görünümünün ötesindeki anlam ve bilgilere ulaşmaya çalışmaktadır.

Post belgesel yaklaşımda pozitivist gerçeklik ve nesnellik anlayışı aşılmış, görüntü bir metin olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu fotoğrafik yaklaşım, referanslarını yaşamdan almakla birlikte bu farklı referanslar birleşip tekil bir imge oluşturarak bir göstergeden ziyade bir metin haline gelirler. Bu metin bazen montajlardan oluşur, bazen de görüntünün geçmişe gönderme yapan tekil imgesinden üretilir. Nitekim Lonidier, Rosler, Meyer, Norfolk, Pinckers ve Blackmon gibi sanatçılar görüntüye tıpkı bir metin yazarı gibi yaklaşmaktadır. Postmodern dönemin bilgi anlayışında insan ve toplumla ilgili açıklama ve anlamlandırmanın yorumsallığı öne çıkarken, toplumun fotoğrafik olarak temsil edilmesinde de yorumsallık ve öznellik söz konusu olmaktadır.

Sonuç olarak, post belgesel yaklaşım, geleneksel temsilin görsel olarak temas edemeyeceği bilgilerin keşfine yönelik önemli bir fotoğrafik uygulama olarak öne çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Dergiler

- "Julie Blackmon: Domestic Vacations", *Insight Magazine*, III, 2008, 16-25.
- Abbott, Berenice, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", (Çev.: Kemal Cengizkan), *Fotoğraf*, Sayı: 35, (Şubat 1986), 28-30.
- Andersen, Robin, "Images of War: Photojournalism, Ideology, and Central America", *Latin American Perspectives*, 16 (2), (Spring 1989), 96-114.
- Antmen, Ahu, "Güncel Sanat ve Fotoğraf Üzerine Birkaç Not", *Kontrast*, Sayı: 39, (Ocak-Şubat 2014), s. 10-12.
- Barthes, Roland, "Yazarın Ölümü", (Çev.: Eren Rızvanoğlu), *Heves*, XIV, (Nisan 2007), 55-60.
- Becker, Howard S., "Fotoğraf ve Sosyoloji", (Çev.: Berrin Yanıkkaya), *Toplumbilim*, Sayı: 19, (Mart 2006), 45-67.
- Crimp, Douglas, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", (Çev.: Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, (Yaz 2002), 121-129.
- Dede, Volkan, "Belgeselin Değişen Sınırları", *Geniş Açı*, Sayı: 28, (Mart-Mayıs 2003), 78-79.
- Druckrey, Timothy, "From Dada to Digital: Montage in the Twentieth Century", *Aperture*, No: 136, (Summer 1994), 4-7.
- Efeoğlu, Ertuğrul, "'Çalınmış Uzun' Çerçevesinde", *Türk Dili Dergisi*, Sayı: 66, (Mayıs-Haziran 1998), 14-19.
- Ellison, Joshua & Monaghan, Geoff, "Simon Norfolk in Interview", *Irish Pages*, 4 (1), (2007), 201-216.
- Garnett, Joy & Susan Meiselas, "On the Rights of Molotov Man", *Harper's Magazine*, (February 2007), 53-58.
- Gever, Martha, "An Interview with Martha Rosler," *Afterimage*, 9 (3), (October 1981), 10-17.

- Green, Jonathan, "Pedro Meyer's Documentary Fictions", *Aperture*, No: 136, (Summer 1994), 32-37.
- Grierson, John, "Belge Film Üstüne: Belge Filmin Baş İlkeleri", (Çev.: Akşit Göktürk), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196, (Ocak 1968), 343-347.
- Grundberg, Andy, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", (Çev.: Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, (Yaz 2002), 115-119.
- Grundberg, Andy, "Point and Shoot: How the Abu Ghraib Images Redefine Photography", *The American Scholar*, 74 (1), (Winter 2005), 105-109.
- Hartmann, Sadakichi, "A Plea For Straight Photography", *American Amateur Photographer*, XV (3), (March 1904), 101-109.
- Hugunin, James, "The Map is not the Territory", *Exposure*, 22 (1), (Spring 1984), 5-15.
- Huntington, Samuel P., "The Bases of Accommodation", *Foreign Affairs*, 46 (4), (July 1968), 642-656.
- Kant, Immanuel, "Aydınlanma Nedir?", (Çev.: Atilla Yayla), *Liberal Düşünce*, 10 (38-39), (Bahar-Yaz 2005), 225-230.
- Kellner, Douglas, "Critical Theory and the Culture Industries: A Reassessment", *Telos*, 1984 (62), (Winter 1984-85), 196- 206.
- Kester, Grant H., "Toward a New Social Documentary", *Afterimage*, 14 (8), (March 1987), 10-14.
- Kozloff, Max, "Family of Nan", *Art in America*, 75 (11), (November 1987), 38-43.
- Kracauer, Siegfried, "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu", (Çev.: Nijat Özön), *Türk Dili*, XVII (196), (Ocak 1968), 387-390.
- Light, Ken "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", (Çev.: Merter Oral), *Toplumbilim*, Sayı: 19, (Mart 2006), 13-15.
- Lyon, Danny, "Art is Politics: A Review of *El Salvador* and *A Vanishing World*", *Aperture*, No: 96, (Fall 1984), 2-3.
- Meiselas, Susan, "Some Thoughts on Appropriation and the Use of Documentary Photographs", *Exposure*, 27 (1), (Summer 1989), 10-15.

- Naggar, Carole, "The Photomontages of José Renau", *Artforum*, XVII, (Summer 1979), 32-36.
- Neumaier, Diane, "Post-documentary", *Afterimage*, 11 (6), (January 1984), 15-17.
- Oral, Merter, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", (Çev.: Merter Oral), *Geniş Açı*, Sayı: 24, (Temmuz-Eylül 2002), 22-24.
- Özakıncı, Cengiz, "Susan Sontag, Frankfurt Okulu ve Türk Fotoğrafında 'Müktesep Cehalet' ", *Argos*, 5, (Ocak 1989), 140-146.
- Papaioannou, Hercules, "Post-Doc Yaklaşımı", (Çev.: Pınar Zeynep Ünal), *Fotoğrafsız*, Sayı: 2, (Kış 2010), 35-40.
- Rosler, Martha, "Some Contemporary Documentary", *Afterimage*, 11 (1-2), (Summer 1983), 13-15.
- Ryan, Meg, "Off Center: Julie Blackmon Layers Images to Bring Out the Odd Truths of Life Behind the White Picket Fence", *Popular Photography*, 81 (1), (January-February 2017), 82-89.
- Sekula, Allan, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", *The Massachusetts Review*, 19 (4), (December 1978), 859-883.
- Sonesson, Göran, "Post-photography and Beyond: From Mechanical Reproduction to Digital Production" [Elektronik Sürüm], *Visio*, 4 (1), 1999, 11-36.
- Steichen, Edward, "Fotoğraf: İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 14, (Ocak 1984), Ek, 1-8.
- Szarkowski, John, "Fotoğrafçı Gözü", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 15, (Şubat 1984), Ek, 1-8.
- Taylor, Paul, "Göçmen Anne", (Çev.: Ahmet Tolungüç), *Fotoğraf*, Sayı: 30, (Eylül 1985), 12-13.
- Tolungüç, Ahmet, "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", *Fotoğraf*, Sayı: 30, (Eylül, 1985), 4-11.
- Tunç, Handan ve Alptürk, Orhan, "Görüntüleme ve Görüntülenende Zaman Algısı", *İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Sayı: 145, (2012), 12-19.

Turhanlı, Halil, "Empatiden Eyleme: Martha Rosler ile Söyleşi", Rh+ Sanart, Sayı: 54, (Eylül 2008), 34-38.

Yayıntaş, Arzu, "Düşman Gözler", *Geniş Açı*, Sayı: 22, (Mart-Mayıs 2002), 70-71.

Kitaplar

Abbott, Berenice, "Photography at the Crossroads", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, (ss. 179-184), Leete's Island Books, New Haven 1980.

Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (1969), (Çev.: Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

Adorno, Theodor W., "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış", Ali Artun (Der.), *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*, (ss. 109-119), (Çev.: Mustafa Tüzel), İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Amar, Pierre-Jean, *Basın Fotoğrafçılığı*, (2000), (Çev.: İnci Çınarlı), Kırmızı Yayınları, İstanbul 2009.

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.

Arendt, Hannah, *Devrim Üzerine*, (1991), (Çev.: Onur Eylül Kara), İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

Arlen, Michael J., *Living-room War*, Viking Press, New York 1969.

Armes, Roy, *Sinema ve Gerçeklik*, (t.y.), (Çev.: Zeynep Özen Barkot), Doruk Yayıncılık, İstanbul 2011.

Bajac, Quentin, *Fotoğraftan Sonra: Analog Fotoğraftan Dijital Devrime*, (2010), (Çev.: Marşa Franco), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

Bakhtin, Mikhail, "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar", Sibel Irzık (Der.), *Karnaval dan Romana*, (ss. 315-333), (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Barrett, Terry, *Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş*, (t.y.), (Çev.: Yeşim Harcanoğlu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.

- Barrett, Terry, *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*, (t.y.), (Çev.: Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Barthes, Roland, *Çağdaş Söylenler*, (1957), (Çev.: Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, (1980), (Çev.: Reha Akçakaya), Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul 2000.
- Barthes, Roland, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, (1992), (Çev.: Ayşenaz Koç ve Ömer Albayrak), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.
- Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, (1985), (Çev.: Mehmet Rifat ve Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- Bate, David, *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, (2009), (Çev.: Bahar Şimşek), De Ki Basım Yayın, Ankara 2013.
- Baudelaire, Charles, "Fotoğrafi Sanat Mı?", Enis Batur (Haz.), *Modernizmin Serüveni*, (ss. 25-27), (Çev.: Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Baudrillard, Jean, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?*, (2007), (Çev.: Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2012.
- Baudrillard, Jean, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, (2004), (Çev.: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2005.
- Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (1982), (Çev.: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.
- Baudrillard, Jean, *The Gulf War Did Not Take Place*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1995.
- Bazin, André, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", Caner Aydemir (Der.), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (ss. 35-42), (Çev.: Nijat Özön), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013.
- Bazin, André, *Sinema Nedir?*, (t.y.), (Çev.: İbrahim Şener), Doruk Yayıncılık, İstanbul 2013.

- Benjamin, Walter, "Hikâye Anlatıcısı", Nurdan Gürbilek (Haz.), *Son Bakışta Aşk*, (ss. 77-100), (Çev.: Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Benjamin, Walter, *Brecht'i Anlamak*, (t.y.), (Çev.: Haluk Barışcan ve Güven Işısağ), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Benjamin, Walter, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (t.y.), (Çev.: Osman Akinhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2013.
- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, (1982), (Çev.: Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.
- Berger, John & Jean Mohr, *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, (1982), (Çev.: Osman Akinhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2007.
- Berger, John, "İstirabın Fotoğrafları", Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen (Haz.), *O Ana Adanmış*, (ss. 65-68), (Çev.: Semih Sökmen), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, (Çev.: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 1999.
- Blackmon, Julie & Alison Nordström, *Julie Blackmon: Domestic Vacations*, Radius Books, Santa Fe 2008.
- Blackmon, Julie, *Homegrown*, Radius Books, Santa Fe 2004.
- Bloom, John, *Photography at Bay: Interviews, Essays and Reviews*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1993.
- Buchloh, Benjamin, "A Conversation with Martha Rosler", Catherine de Zegher (Ed.), *Martha Rosler: Positions in the Life World*, (ss. 23-55), The MIT Press, Cambridge 1998.
- Burgin, Victor, "Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafi Düşünmek*, (ss. 49-93), (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013.
- Burgin, Victor, "Fotoğraf, Kurgu ve İşlev", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafi Düşünmek*, (ss. 189-229), (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013.

- Burgin, Victor, "Fotoğrafa Bakmak", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafi Düşünmek*, (ss. 153-163), (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013.
- Butler, Judith, *Frames of War: When is Life Grievable?*, Verso, London 2009.
- Cartier-Bresson, Henri, "İsimsiz", Charles H. Traub, Steven Heller, Adam B. Bell (Ed.), *Fotoğrafçının Eğitimi*, (ss. 35-46), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul (Yayın Yılı Belirtilmemiş).
- Castellanos, Alejandro, "Digital Crital Realism", Douglas Cruickshank (Ed.), *The Real and The True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, (ss. 63-86), New Riders, Berkeley 2006.
- Chapnick, Howard, *Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism*, University of Missouri Press, Columbia 1994.
- Çoban, Barış, "Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kâşifi: Lacan", Nurdoğan Rigel v.d. (Haz.), *Kadife Karanlık*, (ss. 277-294), Su Yayınevi, İstanbul 2005.
- Coleman, A. D., "The Directorial Mode: Notes toward a Definition", Vicki Goldberg (Ed.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, (ss. 480-491), University of New Mexico Press, Albuquerque 1988.
- Connor, Steven, *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Giriş*, (1996), (Çev.: Doğan Şahiner), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- Cruickshank, Douglas, "Trust the Photographer, Not the Photograph: Pedro Meyer in Conversation with Ken Light ", Douglas Cruickshank (Ed.), *The Real and The True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, (ss. 125-142), New Riders, Berkeley 2006.
- Culler, Jonathan, *Barthes*, (1983), (Çev.: Hakan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2008.
- Daguerre, Louis Jacques Mandé, "Daguerreotype", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, (ss. 11-13), Leete's Island Books, New Haven 1980.
- Debord, Guy, *Gösteri Toplumu*, (1992), (Çev.: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.

- Değirmenci, Koray, *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, Doğu Kitabevi, İstanbul 2016.
- Documentary Photography*, Time-Life Books, Verona 1973.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı: Giriş*, (1996), (Çev.: Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Eagleton, Terry, *İdeoloji*, (1991), (Çev.: Muttalip Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996.
- Eco, Umberto, "Görüntü Eleştirisi", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafı Düşünmek*, (ss. 39-46), (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013.
- Evans, David, "A Spectre is Leaving Europe: Appropriation in a Post-communist Photo-book", Adam Broomberg ve Oliver Chanarin (Ed.), *War Primer 2*, (ss. 165-188), Mack, London 2011.
- Felix, Zdenek, "Preface", Michael Köhler (Ed.), *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*, (ss. 7-8), Edition Stemmle, Zurich 1995.
- Fiske, John, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (2011), (Çev.: Süleyman İrvan), Pharmakon Yayınevi, Ankara 2015.
- Fiske, John, *Popüler Kültürü Anlamak*, (t.y.), (Çev.: Süleyman İrvan), Parşömen Yayınları, İstanbul 2012.
- Foster, Hal, *Zoraki Güzellik*, (1993), (Çev.: Şebnem Kaptan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- Foucault, Michel, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- Foucault, Michel, *İktidarın Gözü*, (1994), (Çev.: Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.
- Freund, Gisèle, *Photography & Society*, David R. Godine, Boston 1980.
- Gadamer, Hans Georg, "Hermeneutik", Doğan Özlem (Der.), *Hermeneutik (yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, (ss. 11-28), (Çev.: Doğan Özlem), Ark Yayınevi, Ankara 1995.

- Galeano, Eduardo, "İsimsiz", Pınar Çelikel (Ed.), *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu*, (ss. 90-91), (Çev: Mary Işın ve İdil Eser), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.
- Gernsheim, Helmut, *A Concise History of Photography*, Dover Publications, New York 1986.
- Goldberg, Vicki & Robert Silberman, *American Photography: A Century of Images*, Chronicle Books, San Francisco 1999.
- Goldberg, Vicki, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Press, New York 1991.
- Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New York 1986.
- Gramsci, Antonio, *Hapishane Defterleri*, (t.y.), (Çev.: Kenan Somer), Onur Yayınları, İstanbul 1986.
- Green, Jonathan, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, Harry N. Abrams, New York 1984.
- Griffiths, Philip Jones, *Vietnam Inc.*, Phaidon Press, London & New York 2001.
- Grundberg, Andy, "A Medium No More (Or Less): Photography and the Transformation of Contemporary Art", Sylvia Wolf (Ed.), *Visions from America: Photographs from the Whitney Museum of American Art, 1940-2001*, (ss. 29-47), Prestel, New York 2002.
- Grundberg, Andy, "The Crisis of the Real: Photography and Postmodernism", Liz Wells (Ed.), *The Photography Reader*, (ss. 164-179), Routledge, London & New York 2003.
- Hacking, Juliet, (Ed.), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (2012), (Çev.: Abbas Bozkurt), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015.
- Hall, Stuart, "Kültür, Medya ve İdeolojik Etki", Mehmet Küçük (Der.), *Medya, İktidar, İdeoloji*, (ss. 199-243), (Çev.: Mehmet Küçük), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999.

- Hall, Stuart, "Notes on Deconstructing 'the Popular'", John Storey (Ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, (ss. 442-453) Prentice Hall, London 1998.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, (1990), (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Heidegger, Martin, *Kant and the Problem of Metaphysics*, (Çev.: Churchill Bloomington), Indiana University Press, Indianapolis 1962.
- Herman, Edward S. ve Noam Chomsky, *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politikası*, (2002), (Çev.: Ender Abadoğlu), Bgst Yayınları, İstanbul 2017.
- Higgins, Jackie, *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*, (2013), (Çev.: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Hine, Lewis W., "Social Photography", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, (ss. 109-113), Leete's Island Books, New Haven 1980.
- Jenks, Andrew L., *Perils of Progress: Environmental Disasters in the Twentieth Century*, Prentice Hall, Boston 2011.
- Kaplan, Louis, *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.
- Kellner, Douglas, "Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik", Sevilay Çelenk (Der.), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, (ss. 147-172), (Çev.: Hakan Ergül), De Ki Basım Yayım, Ankara 2008.
- Kennedy, Liam, *Afterimages: Photography and U.S. Foreign Policy* [Elektronik Sürüm], The University of Chicago Press, Chicago and London 2016.
- Köhler, Michael, "Arranged, Constructed and Staged - from Taking to Making Pictures", Michael Köhler (Ed.), *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*, (ss. 15-46), Edition Stemmle, Zurich 1995.
- Kracauer, Siegfried, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, (1964), (Çev.: Özge Çelik), Metis Yayınları, İstanbul 2015.

- Kracauer, Siegfried, *Kitle Süsü*, (1963), (Çev.: Orhan Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Levinas, Emmanuel, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, (Çev.: Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2011.
- Liebman, Stuart, "Aleksander Kluge'yle Söyleşi: Yeni Alman Sineması, Sanat, Aydınlanma ve Kamusal Alan Üzerine", Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*, (ss. 609-651), (Çev. Nefin Dinç ve Meral Özbek), Hil Yayınları, İstanbul 2004.
- Linfield, Susie, *Acımasız Aydınlık: Fotoğraf ve Politik Şiddet*, (2010), (Çev.: M. Emir Uslu), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013.
- Marien, Mary Warner, "Siyasetin İfadesi", Caner Aydemir (Der.), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (ss. 159-174), (Çev.: İlkem Kayıcan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013.
- Marien, Mary Warner, *Fotoğrafçılığı Değiştiren 100 Fikir*, (2012), (Çev.: Göksu Şimşek), Literatür Yayınları, İstanbul 2015.
- Meiselas, Susan, "Orta Amerika ve İnsan Hakları", Ken Light (Haz.), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 111-117), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Meiselas, Susan, "Yamaçtaki Ceset", Geoffrey Batchen v.d. (Ed.), *Fotoğrafın Krizi: Vahşeti Fotoğraflamak*, (ss. 108-113), (Çev.: Ayça Göçmen), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Algılanan Dünya*, (2002), (Çev.: Ömer Aygün), Metis Yayınları, İstanbul 2014.
- Meyer, Pedro, "Redefining Documentary Photography", Douglas Cruickshank (Ed.), *The Real and The True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, (ss. 120-124), New Riders, Berkeley 2006.
- Meyer, Pedro, "Who Has Manipulated What and When?", Douglas Cruickshank (Ed.), *The Real and The True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, (ss. 32), New Riders, Berkeley 2006.

- Meyer, Pedro, *Truths & Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*, Aperture, New York 1995.
- Miller, Russell, *Magnum: Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikâyesi*, (1999), (Çev.: Tamer Tosun), Agora Kitaplığı, İstanbul 2012.
- Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge 1992.
- Murray, Chris, (Haz.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (Çev.: Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Nevins, Allan & Henry Steele Commager, *ABD Tarihi*, (1951), (Çev.: Halil İnalcık), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2014.
- Newhall, Beaumont & Nancy Newhall, *Masters of Photography*, Castle Books, New York 1958.
- Newhall, Beaumont, *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*, The Museum of Modern Art, New York 1949.
- Niepcé, Joseph Nicéphore, "Memoire on the Heliograph", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, (ss. 5-10), Leete's Island Books, New Haven 1980.
- Norfolk, Simon, *Afghanistan: Chronotopia*, Dewi Lewis Publishing, Stockport 2002.
- Norfolk, Simon, *Bleed*, Dewi Lewis Publishing, Stockport 2005.
- Oral, Merter, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", Caner Aydemir (Der.), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (ss. 81-96), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013.
- Oral, Merter, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul (Yayın Yılı Belirtilmemiş).
- Owens, Craig, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", Hal Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, (ss. 57-82), Bay Press, Washington 1987.
- Özkök, Ertuğrul, *Sanat, İletişim ve İktidar*, Tan Yayınları, Ankara 1982.

Panofsky, Erwin, *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, (1927), (Çev.: Yeşim Tükel), Metis Yayınları, İstanbul 2013.

Photojournalism, Time-Life Books, Verona 1976.

Pierce, Charles Sanders, "What Is a Sign?", Pierce Edition Project (Ed.), *The Essential Pierce: Selected Philosophical Writings Volume 2*, (ss. 4-10), Indiana University Press, Bloomington 1998.

Poe, Edgar Allan, "The Daguerreotype", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, (ss. 37-38), Leete's Island Books, New Haven 1980.

Rancière, Jacques, *Özgürleşen Seyirci*, (2008), (Çev.: E. Burak Şaman), Metis Yayınları, İstanbul 2015.

Riis, Jacob A., *How the Other Half Lives: Studies Among Tenements of New York*, John Harvard Library, Cambridge 2010.

Rosler, Martha, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [Elektronik Sürüm], The MIT Press, London 2004.

Rotha, Paul, *Belgesel Sinema*, (t.y.), (Çev.: İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000.

Sağlamtimur, Zuhale Özel, *Fotoğrafçılık Tarihinde Teknik ve Kültürel Dönüşümler*, Ege Yayınları, İstanbul 2011.

Salgado, Sebastião, "İşçiler", Ken Light (Haz.), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 119-125), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.

Sancar, Serpil, *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2008.

Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, (1993), (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004.

Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2016.

Sekula, Allan, "Fotoğrafik Anlamanın Keşfi Üzerine", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafi Düşünmek*, (ss. 95-118), (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013.

- Sekula, Allan, "Reading An Archive: Photography Between Labour and Capital", Liz Wells (Ed.), *The Photography Reader*, (ss. 443-452), Routledge, London 2003.
- Sim, Stuart, (Ed.), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, (2006), (Çev.: Mukadder Erkan ve Ali Utku), Babil Yayıncılık, Ankara 2006.
- Smith, Peter & Carolyn Lefley, *Rethinking Photography: Histories, Theories and Education*, Routledge, New York 2016.
- Smith, W. Eugene & Aileen M. Smith, *Minamata*, Alskog-Sensorium Book, New York 1975.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
- Sontag, Susan, "Regarding the Torture of Others", Uli Linke & Danielle Taana Smith (Ed.), *Cultures of Fear: A Critical Reader*, (ss. 272-282), Pluto Press, London and New York 2009.
- Sontag, Susan, *Başkalarının Acısına Bakmak*, (2003), (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.
- Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, (1990), (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011.
- Sontag, Susan, *On Photography* [Elektronik Sürüm], RosettaBooks, New York 2005.
- Stange, Maren, *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Stieglitz, Alfred, "Pictorial Photography", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, (ss. 115-123), Leete's Island Books, New Haven 1980.
- Storer, Colin, *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*, (2013), (Çev.: Sedef Özge), İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- Strand, Paul, "Photography and Photography and the New God", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, (ss. 141-151), Leete's Island Books, New Haven 1980.
- Sunar, İlkey, *Düşün ve Toplum*, Doruk Yayınları, Ankara 1999.

- Tagg, John, "Fotoğrafın Değeri", Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafı Düşünmek*, (ss. 121-151), (Çev.: Aylin Ünal), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013.
- Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, New York 1988.
- Tremain, Kerry, "Görmek ve İnanmak", Ken Light (Haz.), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 13-22), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Vignes, Michelle, "Magnum Fotoğraf Ajansı: İlk Yıllar", Ken Light (Haz.), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 49-53), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Vowinckel, Andreas, "Analysis and Simulation: Strategies for the Instrumentalization of Reality", Michael Köhler (Ed.), *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*, (ss. 9-13), Edition Stemmle, Zurich 1995.
- Walden, Scott, "Fotoğrafta Gerçeklik", Scott Walden (Der.), *Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalem Üzerine Denemeler*, (ss. 115-136), (Çev.: Aylin Ünal ve Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2018.
- Weston, Edward, "Seeing Photographically", Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, (ss. 169-175), Leete's Island Books, New Haven 1980.
- Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York 1985.
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford & New York 1977.
- Wood, James, *Kurmaca Nasıl İşler?*, (2008), (Çev.: Ekin Bodur), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.
- Zolberg, Vera L., *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, (1990), (Çev.: Buket Okucu Özbay), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2013.

İnternet Kaynakları

- Bainbridge, Simon, *Ones to Watch: Max Pinckers*, Erişim (07 Şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/ones-to-watch/>
- Balčus, Arnis, *Breakfast with Simon Norfolk*, Erişim (02 Ocak 2018), <http://fkmagazine.lv/2012/10/04/breakfast-with-simon-norfolk/>
- Belkov, Andrey, *Mom, Dad, A Couple of Kids and a Golden Retriever. Julie Blackmon*, Erişim (15 Mart 2018), http://bleek-magazine.com/articles/julie_blackmon/
- Blackmon, Julie, *The Power of Now and Other Tales From Home*, (14 Mart 2018), <https://www.annenbergphotospace.org/video/julie-blackmon-power-now-and-other-tales-home>
- Bologna, Caroline, *Artist Mom Captures Suburban Life in Whimsical Photo Series*, Erişim (16 Mart 2018), https://www.huffingtonpost.com/entry/artist-mom-captures-suburban-life-in-whimsical-photo-series_us_58e4619be4b0d0b7e1660346
- Bourdieu, Pierre, *Fotoğrafın Toplumsal Tanımı*, (Çev.: Özgür Yaren), Erişim (07 Mart 2017), https://www.academia.edu/1554994/Fotoğrafın_Toplumsal_Tanımı_La_définition_sociale_de_la_photographie_Pierre_Bourdieu_
- Butet-Roch, Laurence, *Meet the Artists Who Play With the Rules of Documentary Photography*, Erişim (02 Mart 2018), <http://time.com/4003022/meet-the-artists-who-play-with-the-rules-of-documentary-photography/>
- Company, David, *Safety in Numbness: Some Remarks on the Problems of 'Late Photography'*, Erişim (31 Aralık 2017), <http://davidcompany.com/safety-in-numbness/>
- Company, David, *The Red House*, Erişim (31 Aralık 2017), <http://www.broombergchanarin.com/red-house-full-text/>
- Campbell, David, *How Has Photojournalism Framed the War in Afghanistan?*, Erişim (02 Ocak 2018), https://www.david-campbell.org/wp-content/documents/Framing_the_war_in_Afghanistan.pdf

- Costello, Diarmuid, *Hannah Starkey: In Conversation*, Erişim (22 Haziran 2018), <https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8283609/Hannah-Starkey-In-Conversation.html>
- Faulkner, Simon, "Late Photography, Military Landscapes and the Politics of Memory", *Open Arts Journal*, Sayı: 3, 2014, 121-136, https://openartsjournal.files.wordpress.com/2014/09/faulkner_v3_p121-136.pdf
- Fulleylove, Rebecca, *Simon Norfolk*, Erişim (23 Ocak 2018), <http://www.dontpaniconline.com/magazine/radar/simon-norfolk>
- Gerner, Marina, *Snapshot: 'Mirror - Untitled' (2015) by Hannah Starkey*, Erişim (22 Haziran 2018), <https://www.ft.com/content/0cbdf41c-9391-11e5-bd82-c1fb87bef7af>
- Hoskins, Andrew, *A New Memory of War*, Erişim (07 Ocak 2018), https://www.researchgate.net/publication/271014268_A_New_Memory_of_War
- Kelly, Anne, *Interviews: Julie Blackmon on Inspirations, Play and Image Making*, Erişim (14 Mart 2018), <http://blog.photoeye.com/2012/08/interviews-julie-blackmon-on.html>
- Lissner, Jorgen, *Merchants of Misery*, Erişim (16 Eylöl 2017), <https://newint.org/features/1981/06/01/merchants-of-misery/>
- Lowe, Paul & Norfolk, Simon, *In Conversation: Paul Lowe and Simon Norfolk*, Erişim (04 Ocak 2018), <http://www.simonnorfolk.com/burkenorfolk/conversation.html>
- Lubben, Kristen, *El Salvador*, Erişim (21 Nisan 2018), <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/el-salvador/#id=intro>
- Meiselas, Susan, *Nicaragua*, Erişim (20 Nisan 2018), <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=reconstruction>
- Meyer, Pedro, *'La Realidad' in the Year 2000*, Erişim (07 Aralık 2017), http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=580%3AAla-realidad-in-the-year-2000&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&Itemid=7&lang=en

- Meyer, Pedro, *Henri Cartier-Bresson in the Digital Age*, Erişim (7 Aralık 2017), http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1314%3Ahenri-cartier-bresson-en-la-era-digital&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=en
- Meyer, Pedro, *The Renaissance of Photography*, Erişim (07 Aralık 2017), http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=381%3Athe-renaissance-of-photography&catid=5%3Aarticles&Itemid=87&lang=en&showall=1
- Momeni, Mina, *The Faithfulness of Documentary Photography in Capturing the Truth*, Erişim (07 Şubat 2018), <http://www.minamomeni.com/capturing-the-truth.html>
- Mraz, John, *What's Documentary About Photography? From Directed to Digital Photojournalism*, Erişim (01 Aralık 2017), http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=970:whats-documentary-about-photography-from-directed-to-digital-photojournalism&catid=5:articles&lang=en&Itemid=
- Norfolk, Simon, *Bosnia: Bleed*, Erişim (04 Ocak 2018), <http://www.simonnorfolk.com/site/pop.html>
- Norfolk, Simon, *Et in Arcadia Ego*, Erişim (01 Ocak 2018), <http://www.simonnorfolk.com/site/pop.html>
- Norfolk, Simon, *Simon Norfolk (2012 Photo Contest)*, Erişim (20 Şubat 2018), <https://vimeo.com/67517181>
- Pinckers, Max, *Lotus*, Erişim (07 Şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/projects/lotus/>
- Ruddick-Sunstein, Ellyn, *Alain LaBoile's Poignant Images Catalog Childhood Abandon*, Erişim (13 Mart 2018), <http://www.beautifuldecay.com/2014/02/26/alain-laboiles-poignant-images-catalog-childhood-abandon/>
- Russell, Elsie, *On the Arcadian Theme*, Erişim (06 Ocak 2018), <http://www.parnasse.com/etpnt.htm>

- Sekula, Allan, *Reinventing Documentary*, Erişim (12 Kasım 2017), <https://eastofborneo.org/archives/allan-sekula-reinventing-documentary/>
- Sever, şeyda, *Belgesel ve Haber Fotoğrafi: Fark Nerede?*, Erişim (29 Mart 2018), <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1211/belgesel-ve-haber-fotografi--fark-nerede-bolum-2.html>
- Seymour, Tom, *Book: Lotus by Max Pinckers and Quinten De Bruyn*, Erişim (13 şubat 2018), <http://www.bjp-online.com/2017/07/lotus-pinckers/>
- Snoekx, Kurt, *Vunderkammer: Max Pinckers*, Erişim (14 şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/kurt-snoekx/>
- Szarkowski, John, *New Documents*, Erişim (11 Mart 2018), https://www.moma.org/documents/moma_press-release_391565.pdf
- Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Erişim (10 Ocak 2017), <http://www.thepencilofnature.com/introductory-remarks/>
- Theys, Hans, *Our Ladies of the Flowers*, Erişim (08 şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/our-ladies-of-the-flowers/>
- Theys, Hans, *Photographs as Poems*, Erişim (14 şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/hans-theys-4/>
- Theys, Hans, *Yoyo*, Erişim (08 şubat 2018), <http://www.maxpinckers.be/texts/yoyo/>
- Thornton, Gene, *Photography View*, Erişim (10 Nisan 2018), <https://www.nytimes.com/1975/05/11/archives/photography-view-minamata-victims-transformed.html>
- Van der Linden, Mirjam, *Max Pinckers en Peter de Krom Over Documentairefotografie*, Erişim (08 şubat 2018), <https://www.brakkegrond.nl/nieuws/max-pinckers-en-peter-de-krom-over-documentairefotografie>
- W. Eugene Smith, (10 Nisan 2018), <https://www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith/>
- Walleston, Aimee, *Fred Lonidier*, Erişim (13 Aralık 2017), <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/fred-lonidier/#image-25073>

Wilson, Keith, *In Conversation with Simon Norfolk*, Erişim (04 Ocak 2018),
http://www.keithwilsonmedia.com/uploads/9/0/8/8/90885846/op143_simon_norfolk.pdf

Yatskevich, Olga, *Max Pinckers and Quinten De Bruyn, Lotus*, Erişim (14 şubat 2018),
<https://collectordaily.com/max-pinckers-and-quinten-de-bruyn-lotus/>

Sözlükler

Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999.

Diğerleri

Morris, D., Morris, J. (Yapımcı), Belirtilmemiş (Senarist) ve Morris, D., Morris, J. (Yönetmen), *McCullin* [Belgesel Film], ABD 2015.

EKLER

Ek 1. Max Pinckers ile Yapılan Görüşme

Geleneksel belgesel fotoğrafa ontolojik açıdan getirdiğiniz eleştiriler nelerdir?

Geleneksel belgesel fotoğrafçılık ve fotojurnalizmin kökleri, görüntülerin görüntü olduklarını bilmedikleri bir şeffaflık iddiasıyla, öz-düşünümsel olmayan bir usul içerisine yerleşmiştir. Sahiciliğine yönelik bir inanç krizinin musallat olduğu belgesel türü, bugünün doğruluk-sonrası ideolojisinin ve gerçekçiliğin bulanık çerçevesinin aşırılığı karşısında kendini durmadan yeniden konumlandırmaya çalışmaktadır. Belgesel türünü daimi belirsizlik, kirlenme ve tartışma gözünden kavramsal, biçimsel ve metodolojik olarak nasıl yeniden düşünebiliriz? Belgesel tavır mütemadiyen değişikliğe uğrarken ve buharlaşırken, gerçekliğe belgesel tavırla yaklaşmaya çalışma paradoksu bize nasıl ilham verebilir? Belgesel türünü biçimlendirilmiş bir pazar mantığından uzaklaştırarak, türlere ve kategorilere ilişkin klasik sınırlamalardan nasıl koparabiliriz? Belgeselin içsel güç yapılarını eleştirel bir şekilde nasıl sorgulayabiliriz? İzleyicilerin ya da öznelerin otoritelerinin ötesine geçerek belgeselin gerçeklik iddialarının otoritesinin altını nasıl oyabiliriz? Yapılabilen, edilebilen, söylenebilen, düşünülebilen, duyulabilen ya da görülebilen şeyleri tanımlayabilen mekanizmalar için nasıl sorumluluk alabiliriz? Belgeseller kendi konumları ya da sanrılarıyla nasıl baş edebilirler?

Geleneksel belgesel fotoğrafta istenen etkinin elde edilebilmesi için bazı klişe ve hilelere başvurulduğunu savunuyorsunuz. Bu klişe ve hileler nelerdir?

Burada özetleyebileceğimden çok daha fazla var; fakat çoğu metafor, stereotip ve klişe, sermaye için ve küresel ve sosyo-politik statükoyu sürdürmek için empati kurma düşüncesi üzerine inşa edilmiştir. İsa benzeri bir figür biçiminde, kucağında İsa'nın cansız bedeniyle yas tutan bir Meryem Ana biçiminde ya da acı dolu bir anne biçiminde olan Hristiyanlığın ıstırap ikonografisi, fotojurnalizmde yaygın görülen metaforlardır; çünkü bunlar Batının görsel kültürüne öyle derinlemesine işlemiştir ki bunlar toplumda şefkati teşvik etmek üzere çalışırlar. İyi ve kötünün klasik ve basite indirgenmiş çatışması ana anlatıyı oluşturur ve genellikle aşırı derecede karmaşık olan durumları basitleştirmek için bu anlatıda fotojurnalizm araçsallaştırılır. Fotojurnalizm, medya-

talebin çoğu zaman hâlihazırda en çok beklenen şeyleri doğrulamak için içerik yarattığı çok-biçimlendirilmiş bir pazardır. Bu da, fotojurnallerin (ki bunlar genellikle iyi niyetlilerdir) etkili yayın organlarınca (örneğin *New York Times*) ya da prestijli kurumlarca (örneğin World Press Photo) dayatılan stereotiplere riayet eden görüntüler üretmek için can attığı bir dönüt döngüsü yaratmaktadır. Fotojurnalizm, yalnızca oyuncuların değiştiği aynı sahnede aynı tas aynı hamam devam etmektedir.

Kendi belgesel fotoğraf yaklaşımınızın temel nitelikleri hakkında neler söylemek istersiniz?

"Spekülatif belgesel" terimini kullanmayı tercih ediyorum (yakın bir zamanda Gent'teki School of Arts / KASK okulundaki diğer üç araştırmacıyla birlikte, belgesel tavrına ilişkin tartışmalara adanmış disiplinler arası bir alan olarak Spekülatif Belgesel Okulu'nu okulunu kurdum). Bence, belgesel tavır, eleştirel yöntem ya da üslup, gerçekliği kabullenme yollarından biridir; yani dünyamızın çoğul ve değişken gerçekliğini kucaklamaya ilişkin bir tür edim, bir tür dâhil olma ve yaratımdır. Belgesel yaklaşımı, farklı yaklaşımların farklı biçimlerde bir araya geldiği melez bir yaklaşım olarak tecrübe ettim her zaman. Bir görüntü yaratımının performansa dayalı ya da teatral bir eylemden, bulunmuş belgeleme tarafından bir bağlama oturtulmuş, toplumsal olarak inşa edilmiş bir anlatıya gömülü, sonunda bir kitap biçiminde bir araya getirilmiş ya da buna benzer süreçlere sokulmuş olan ve heykel niteliği taşıyan bir müdahaleye doğru akıcı bir şekilde değişebildiği bir yaklaşım... Hepsinin ötesinde, görüntülerin kendi aldatıcı doğalarının bilincinde olduğu ve kendilerini eleştirel olarak sorgulama kabiliyetine sahip oldukları bir alan... Belgesel, görüntü ve anlatı aracılığıyla gerçeği temsil etmeye çabalarken (bir nebze sakar bir şekilde), gerçeğe aramızdaki dolayımli ilişki üzerinde şüphe duyup spekülasyon yaparak kendi sınırlarını açıkça kucaklamalı ve mütemadiyen kendini sorgulamalıdır.

Görsel dil ve stratejileriniz geleneksel belgesel fotoğrafçılıktan çok farklı. Örneğin, gerçek mekânlarda yapay ışık kullanıyorsunuz. Bu görsel dil ve stratejileri uygulamanın arkasında yatan temel gerekçe nedir? Yapay ışık ve sahneleme unsurlarına yer vererek izleyiciye nasıl bir mesaj vermek istiyorsunuz?

Bir görsel sanatlar icracısı ya da bir fotoğrafçı olarak, konu ile kurulan ilişkiyi, bir görüntü yaratımında uygulanan estetiği ve bunun ne derece bir gerçeklik biçimini

yansıtılabileceğini her zaman sorgularım. Bir şeyi, bir kişiyi, bir yeri ya da bir olayı fotoğraflayıp insanların fotoğraflanan o şeyin arkasında yatan gerçekliği anlamalarını ummak mümkün müdür? Bu durum, beni görsel olarak görünmeyen şeyler hakkında, kameranızı yöneltmediğiniz ya da kaydedemediğiniz şeyler hakkında belgesel yapmaya ya da denemeye teşvik etti. Bir düşünceyi, bir fikri ya da bir kavramı, yani özünde soyut olan bir şeyi fotoğraflayabilmeyi istiyorum.

Benim gerçek anlamda ilgimi çeken şey, belgesel fotoğrafçılığa ya da fotojurnalizme neden belirli bir estetik uygulandığıdır. Belirli bir konuyu nakletmek için gerçekten orada olduğunuz zaman, belirli bir estetik seçim yapmanızın arkasında yatan dürtüler nelerdir? Belgesel görüntüler niçin güzel olmalıdır ya da niçin sevimli veya bakması hoş olan şeyler olmalıdır? Konu bu estetikle tamamen çatışma içinde olsa bile (yakıcı güneş altında, kucağında İsa'nın cansız bedeni uzanırken yas tutan Meryem Ana figürü gibi, kucağında yetersiz beslenmiş ölüm döşeğindeki çoğunu taşıyan bir annenin pozu gibi)? Örneğin suni ışıklandırma yöntemini geliştirdiğim Lotus dizisinde (2011'de Quinten De Bruyn'la birlikte), Tayland'ın transseksüellerini seçtik; çünkü onlar da bir tür dönüşüm geçirmiş insanlardır. Bu ilginçtir; çünkü görüntülerimizle aksettirmek istediğimiz şey, tam da buydu: izleyici, izlediklerinin sahiciliğini sorgular. Bu bir hayli stilize edilmiş, teatral fotoğrafı estetiğe ulaşabilmeyi istedik; fakat aynı zamanda da yönetemeyebileceğimiz ya da sahnelendiremeyebileceğimiz bir şeyi fotoğraflamak istedik. Suni ışıklandırma kullanımı ise, moda reklamlarının hatırlatacak şekilde, görüntünün inşa edilmiş olma hissini dayatıyorken, hazırlıksız ânların kendileri ise, sahiciliği gibi görünüyorlar (öyle olmasalar bile). Bu durum, biz bu çalışmayı yaparken bizim için önemli olan suni ışıklandırma, kompozisyon, renk, vb. gibi şeylerle fazladan bir üslup kazandırma durumudur; çünkü bu, izleyicinin görüntülerin gerçekliği hakkında düşünmesini ve görüntülerin inşasını sorgulamasını sağlamanın yollarından biriydi bizim için.

Bazı fotoğraflarınızda geçmişte yaşanmış bir durumu ya da olayı yeniden canlandırılıyorsunuz. Zaman anlayışınız hakkında neler söylemek istersiniz?

Zaman, fotoğrafçılık için ilginç bir konudur; çünkü aracın zaman ile arasında gizemli bir ilişki vardır. Söz konusu olan zaman-temelli bir araç değildir; lakin fotoğraflar, üretildiği ân itibarıyla zamanla ilişki içinde girerler; öyle ki zaman akmaya devam eder ve fotoğraf sabit kalır. Fotoğrafın gerçek bir başlangıcı, ortası ya da sonu

yoktur; bundan ziyade zamana ilişkin döngüsel bir durum söz konusudur. Burada sorulacak ilginç bir soru şu olurdu: eğer fotoğraflar yalnızca geçmiş zamana bakmakla kalmıyorsa, bize gelecek hakkında bir şeyler söyleyebilirler mi?

Zaman mefhumunu genellikle gözlemlenmiş sahnelerin yeniden düzenlemesi ve yinelenmesi biçiminde ele alıyorum. Bir kişinin hikâyesinin sabit bir görüntü biçiminde anlatılabildiği bir belgesel çalışma bağlamında, yeni bir şeyi temsil edebilecek bir görüntü yaratmak için, özneye tecrübelerinin bir performans biçiminde yeniden tahayyül ettirildiği ya da yeniden etkinleştirildiği değerli bir strateji elde edilir. Bu noktada, “aktörlerle” ya da başka insanlarla birlikte çalışarak yalnızca kendi başıma ele aldığım bir yorumlama olarak yeniden düzenleme ile kendilerine ait hikâyeleri ifade eden öznelerle doğrudan işbirliği içerisinde ele alınan yeniden düzenlemeler arasında bir ayrım yapmak önemlidir.

2015 yılında Magnum Photos'a aday üye olarak seçildiniz. Cristina de Middel de yakın zamanlarda aday üye olarak seçildi. O da sizin gibi sahnelenmiş belgesel yapıyor. Bildiğimiz gibi Magnum uzun yıllardan beri geleneksel belgeselin en önemli kurumsal temsilcilerinden biri. Magnum'a aday üye olarak seçilmiş olmanızı ajans açısından nasıl yorumlamalısınız?

Bu türe yönelik daha açık yaklaşımların seçilmesi, Magnum Photos gibi zamanı geçmiş ideallerle dolu bir kurumun uzun vadeli geleceği açısından iyi bir işaret. Lâkin her bir üyenin bir oya sahip olduğu karmaşık yapısı nedeniyle, böyle bir ilerleme nesiller alacak ve dolayısıyla büyük olasılıkla asla zamanının ötesinde olamayacaktır. Alandaki güncel gelişmelere nazaran, fotoğrafçılığa yönelik her zaman geleneksel bir duruş sergilemektedir ve ileride de böyle olacaktır. Genç alternatif yeteneklerin dâhil edilmesi ise, çoğu zaman fotoğraf ajanslarının sahip oldukları gücü ve önemi kaybetmekte oldukları bir dönemde, ajansların kendilerini konumlandırmak için yeniden markalaşma çabasıyla ilgili bir durumdur. Ben artık bu ajansın bir parçası değilim; çünkü benim fotojurnalizm ve belgesel fotoğrafçılığına yönelik düşüncelerim, üyelerin çoğunluğu açısından benimsenmeyecek kadar ilericiydi. İki yıl boyunca Magnum Photos'un bir parçası olmak, bu ajansın kısıtlayıcı bağlamının sınırlarını zorlamak için daha radikal çalışmalar yapmama sebep oldu. O dönemde, fotojurnalizmin ikonalarını (World Press Photo ve Robert Capa) doğrudan ve eleştirel

bir şekilde hedef alan *Trophy Camera v.09* ve *Contraversy* isimli çalışmalarımı gerçekleştirdim. Lakin ilginç olan şudur ki, insanlar hazırladığım görüntüleri Magnum Photos şemsiyesi / markası / bağlamı altında başka şekilde okuyorlar gibi görünüyordu ve birdenbire benim görüntülerimin sahnelenmemiş olduğunu öne sürdüler. Görüntülerimin sergilendiği bağlama bağlı olarak çalışmalarımın nasıl birbirinden farklı olarak algılanabildiğini görmem açısından benim için ilginç bir tecrübeydi bu.

Nesnellik ve gerçeklik gibi kavramların artık modasının geçtiğini düşünüyorsunuz. Bu değişimin ardındaki tarihsel ve kuramsal gelişmeler nelerdir?

Film yapımcısı Adam Curtis şöyle diyor: gerçeğin nasıl gösterildiğine ilişkin kabul edilen düşünceye karşı eleştirel yaklaşmak ve zamanımızın sembolü olacak yeni bir gerçeklik biçimi bulmak, belgesel yapımcıları olarak bizlerin görevidir. Gerçeğin kitlelere anlatılması için, resmin belki de bir zamanlar Ortaçağ'da sahip olduğu konum gibi, her bir çağın belirli bir yöntemi vardır. Bu, gerçeğin mevcut olup olmadığına yönelik bir şey değildir; daha ziyade, sizin onlara gösterdiğiniz şeyin gerçeği yansıtmaya yönelik dürüst bir çaba olduğuna ya da bu çabanın başarısızlığını yansıtmanıza ilişkin izleyicilerin mutabık olup olmamasıyla ilişkili bir durumdur. Bizim gerçekçilik adı verilen düşüncemiz, temelinde belirli bir siyasi çağda ortaya çıkmıştır; bu çağ ise, siyasetin yalnızca dünyayı anlamakla kalmayacağına, aynı zamanda da onu değiştirebileceğine inanılan bir çağdır; bizlerin mirasçıları olduğumuz belgeseller ise, işte bu siyasi düşünceden doğmuştur. Bugünün dünyasında kabul gören bu gerçekçilik çerçevesi ise, neyin gerçek, neyin kurgu, neyin yarı-doğru ya da neyin fikir olduğu hakkında genel bir mutabakat olmadığı ölçüde gerilemiştir. Çağımızın merkez ideolojisi olarak hiper-bireyselleşme göz önüne alındığında, insanlar salt olayları anlatan tehditkâr belgesellere artık güvenmiyorlar. Eskiden güveniyorlardı, fakat artık öyle değil. İzleyiciler, biz belgeselcilerin siyasetçiler gibi ya da herkes gibi ne olup bittiğinin tam anlamıyla farkında olmadığımızı biliyorlar ya da bunu hissediyorlar. Bizim işimiz, çağımızın bireyselleşmesini analiz edip eleştirel olarak sorgulamaktır.

Sizce sahnelemenin etik açıdan önemi nedir?

Ahlak mevhumunun temel insani unsuru, fotoğrafçının doğrudan ya da dolaylı olarak dâhil olup olmamasına bakılmaksızın iki kişi arasındaki fotoğrafik bir eylemde

her zaman faaldir. Fotoğrafçının mutlaka belirli bir niyeti vardır ve bu niyetin açığa vurulup vurulmaması önemli bir yer taşır. "Sahneleme" düşüncesinin ilginç olmaya başladığı yer de işte burasıdır; çünkü mekanik bir yeniden üretim aracılığıyla iddia edildiği gibi kendini biçimlendiren ya da nesnel bir "dikizci" duruşu adı verilen bir duruşla görüntünün arkasına saklanmaktan ziyade, sahneleme fikri fotoğrafçının niyetlerini ifade eder. Bir sahneye müdahale etmek, bir sahneyi etkilemek ya da bir sahne *yaratmak* aracılığıyla bir kimsenin niyetlerini açıkça ifade etmesi, salt bir kameranın ardına saklanarak düğmeye basmaktan ziyade, bundan çok daha fazla düşünce, yaratıcılık, hassasiyet, ilişki, insanlık ve anlayış gerektirir. Müdahale etme ya da yeni bir şey yaratma özgürlüğü dışlandığı zaman, hikâye anlatımına ilişkin pek çok olanak da fotojurnalizmden dışlanmış olur. Bu güçle ne yapılacağı ise, hemen salt gerçekçi olduğu farz edilmemesi gereken fotoğrafçının ya da hikâye anlatıcısının sorumluluğundadır; çünkü her bir görüntünün arkasında ideolojik bir niyet yatar. Bizim gerçekliğimiz, gözlerimizle (ya da lenslerimizle) gözlemleyebileceğimizden çok daha karmaşıktır ve kavramsal olarak çok daha tanımlanmıştır. Fotoğrafçılık ise, ancak kendisini salt mekanik yeniden üretimle ya da (Werner Herzog'un tabiriyle) "muhasibecilerin gerçeğiyle" sınırlandırmaya ihtiyaç duymadığı müddetçe bu önemli ve fakat görünmez gerçeklikle bağlantı kurabilir.

Bazı çevreler çalışmalarınızı belgesel olarak kabul etmeyebilir. Sanırım şu soruları sorabilirler: "Bir belgesel fotoğrafçı sahneleyebilir mi?", "Belgesel fotoğraflar daima *şimdiyi* gösterir. Bu yüzden, bir belgesel fotoğrafçı geçmişte yaşanmış bir olay ya da durumu yeniden canlandırabilir mi?", "Bir belgesel fotoğrafçı gerçek kişiler yerine aktörlerden yararlanabilir mi?"

Onlara yanıtınız ne olurdu?

Bilgi, belgeleme, haber yayın organları ve dünyayı anlamamızda fotoğrafçılığın nasıl halen önemli bir rol oynadığı konusundaysa gerçekten de çok ilginç bir "görsel" zamanda yaşıyoruz. Bence, spektrumun bahsettiğiniz iki ucu da, dünyaya açılan bir pencere bağlamında gerçekliğe görüntüler vasıtasıyla baktığımızı unutarak tam bir saydamlığa yönelik bir uğraş olma suretiyle görüntüleri nasıl algıladığımız konusunu ele almaktadır. Diğer uçtaysa, gerçeği temsil etmeye yönelik durmaksızın kendi inşalarını ve sınırlarını açığa çıkaran ve asla yeteri kadar parlamayan mat bir ayna

gibidir. Bana kalırsa, eleştirel bir tavır olarak belgesel, kendini bu ikisinin arasında bulur. Fotoğrafların tam olarak gerçekçi olma iddiasında olamadıkları bir boşlukta bulur; ama bize yalan söylüyor da değiller. Gerçeğin kendisinden çok, bir *gerçekçilik* biçimini kucaklamakla ilgili gibi görünmektedir. Belki de görüntüleri nesnel temsiller olarak tecrübe etmekten ziyade, onları açıkça yorumlanmak üzere ileri sürülmüş olan öneriler ya da küçük tartışmalar olarak görmeliyiz.

Sahneleme ve oyuncularını içeren stratejilere yönelik çok daha dinamik bir gelişim tarihine sahip olan bir belgesel filme bakarsanız, bu durumun o filmin belgesel değerini azaltmadığını görürsünüz; tam tersi bir durum söz konusudur. Fotoğrafçılık ise neden halen çok daha gerilerdedir? Konu fotojurnalizme gelince, neden ortada bir özdeşleşim, eleştiri ve sorgulama eksikliği varmış gibi görünüyor? Görüntünün kendisinin inşasının sorgulamaması gereken ve temsil edilen şeye kör gözle inanılması gereken; sahip olduğu güç yapılarıyla birlikte fotojurnalizmin statükosunu koruyan tek şey bu mudur acaba?

Ek 2. Simon Norfolk ile Yapılan Görüşme

David Campany, sizin de içinde bulunduğunuz bir grup fotoğrafçıyı "netice fotoğrafçılığı" başlığı altında topluyor. Luc Delahaye, Joel Meyerowitz, Paul Seawright, Adam Broomberg, Oliver Chanarin ve siz bu yeni fotoğrafçılık modunun uygulayıcılarısınız. Campany, bu tarz bir fotoğrafçılığı teknolojik determinist bir bakış açısıyla ele alıyor. Yani büyük ölçüde video teknolojisinin gelişiminin yol açtığını savunuyor. Sizin açınızdan durum böyle mi?

Campany'nin kuramını anlamıyorum. Buna neden video teknolojisi sebep olmuş olsun ki? Üzerimde bunun hiç etkisi olmadı. Bu yolu seçtim; çünkü diğer fotojurnalistlerin benden daha iyi iş çıkardıklarını ve daha iyi iletim araçlarına sahip olduklarını düşünüyordum. Ben de, onlarla rekabet edebilmek için, izleyicilerime yeni bir şeyler sunma ihtiyacı hissetmiştim. Daha incelikli hikâyeler anlatabilmek için daha yavaş bir fotoğraf yöntemine ihtiyacım olduğunu düşünmüştüm.

Bana göre, sorun şurada başlıyor: Cumartesi günlerini futbol maçına ya da alışverişe gitmek yerine benim resimlerime bakarak geçirmeleri için, izleyicilerimi nasıl ikna edebilirim? Benimle geçirecekleri zaman, acınası bir zamandır; sıkıcı bir zamandır. Bu zamanı nasıl ilgi çekici bir hale getirebilirim, onların dikkatini nasıl çekebilirim?

"Netice Fotoğrafçılığı..." Bu pek de iyi bir adlandırma değil. Diğerlerini bilmem ama benim "netice" fotoğrafları yapabilmem için, savaş devam ederken orada olmam lazım; zamanında orada olabilmem lazım. Ortılığı gerçekten de çok çabuk topluyorlar. Resmi daha cazibeli kılma sürecinin bir parçası olarak, resimlerime aracılı bir dinginlik katmak için, görüntüleri "dinginleştirmek" için çok fazla emek harcıyorum. Broomberg ve Chanarin'in izleyen dönemdeki kariyerine bakacak olursak, bu isimler sizin listenizde yer almamalı. Bunlar yalnızca dümen çeviren insanlar.

Fotoğrafçılığınızın en önemli niteliğinin zaman algınızla ilişkili olduğunu düşünüyorum. Bir fotoğrafçı olarak zaman kavramına bakış açınız nedir? Ve bu zaman anlayışının işlevi nedir?

Bizatihi zamanla ilgilenmiyorum. Ben bir belgeselciyim; tarihle ve tarihin hikâyesiyle ilgileniyorum. Zaman yöntemdir. En iyi fotoğraf, sebeplere ve süreçlere ulaşmak için yüzeyleri ("şu an olma durumunu," yüzey görünümlerini) aştığı zaman

ortaya çıkan fotoğraftır. Benim ilgimi çeken şey, tarihin süreçleridir: Emperyalizm, militarizm, ekoloji. "Bak, bu böyle görünüyor işte!" diyerek, bunu göstererek, bunu resmedemezsiniz. İktisadi kriz neye benzer? Böyle şeyleri fotoğraflayamazsınız; bunu deneyebilirsiniz ve etkilerini fotoğraflayabilirsiniz (bu da zayıf bir ikame olur); fakat gösterme ihtiyacını hissettiğiniz asıl şey süreçtir. Zamanın kullanması ise bir fotoğrafçılıktır; bunların altında yatan süreçlere erişebilmek için kullanılan bir taktiktir.

Fotojurnalizmi bıraktınız ve manzara fotoğrafçılığına geçtiniz. Anladığım kadarıyla bunun kökeninde fotojurnalizmin karmaşık konular hakkında konuşamaması var. Karmaşık konular hakkında konuşamaması onun zaman anlayışından kaynaklanıyor bana göre. Bu tespitime katılıyor musunuz?

Evet. Cevap ikinci sorunun altında.

Burke + Norfolk adlı projede Burke'ün fotoğraflarıyla sizin fotoğraflarınız yan yana geliyor. Bu bir fotomontaj değil, fakat fotomontaj işlevi görüyor sanki. Yan yana koyarak yüzeysel betimlemelerin ötesine ulaşıyorsunuz. Diğer projelerinizde yüzey görünümünün ötesini betimleyebilmek için uyguladığınız dilsel ya da görsel stratejiler nelerdir?

Yaptığım şeyi fotomontaj olarak düşünmemiştim daha önce; ama haklısınız; fotomontaj da tamamen aynı şekilde işler. Burke çalışması, her zaman bir tür eşleştirme çalışması olmuştur. Son zamanlarda, bir tür eşleştirme çalışması olduğu bundan daha aşikâr olan işler yaptım. İsmi *Trajectories (Yörüngeler)*.

Son zamanlarda gerçekleştirdiğim başka bir çalışma da internet sitemde bulunuyor. Ona "linger" adını verdik. Resmin üzerine resim yazısı koyarken, o yazının ortadan kalkmasını sağlayacak bir tuş ekledim; fakat bunu öyle bir yaptım ki; yazı silinirken o yazının içinde geçen bir iki kelimenin kaybolması, diğerlerinin kaybolmasından daha uzun sürecek şekilde ayarladım bunu. O kelimeler havada asılı kalıyor. Bunlar alaycı kelimeler olabilir, kinayeli kelimeler olabilir ya da anlamla az biraz oynayabilir. Ben bunu çok seviyorum; özellikle de bunun basılı bir kitapta ya da bir dergide kopyalanamıyor olması çok hoşuma gidiyor. Bu, yalnızca internet sitesinde görülebilir (kaldı ki iyi bir internet sitesi de böyle olmalıdır).

Fred Lonidier'in çalışmalarıyla sizin çalışmalarınızı çok yakın buluyorum. Lonidier, *Sağlık ve Güvenlik Oyunu* adlı çalışmada işçi hastalıklarına ve

yaralanmalarına değinmişti. İşçilerin vücudundaki yara izlerini görüyorduk. Bunlar adli izler gibiydi. Olayın sonucunu görüyorduk. Sizin fotoğraflarınızda da savaşlardan geriye kalan izleri görüyoruz. Onlar da bir insan bedenindeki adli izler gibi sanki. Aranızdaki benzerlikler benim için dikkat çekici. Lonidier ile aranıza bir etkileşim olduğuna inanıyor musunuz? Yoksa bu sadece bir tesadüf mü?

Yalnızca bir tesadüf. O çalışmayı zar zor hatırlıyorum. Fakat ben ve o, kesinlikle aynı gen havuzundan geliyoruz.



Ek 3. Alain Laboile ile Yapılan Görüşme

"La Famille" (Aile) adlı çalışmanız hakkında neler söylemek istersiniz?

Uzun yıllardır alışılmışın dışında bir hayata sahip olan büyük ailemin yaşantısını günlük olarak belgeliyorum. Görüntülerimin arkasında herhangi bir ideoloji ya da dogma bulunmuyor.

Bu uzun dönemli proje, bu aile hatırası albümü, benim çocuklarıma bırakacağım bir mirastır.

Siyah beyaz estetiği, kır evi, doğa, çocuklar, masumane çıplaklık... Sally Mann ile aranızdaki benzerlikler dikkat çekici. Aranızda bir etkileşim olduğuna inanıyor musunuz?

2004 senesinde eğitim almadan kendi kendime fotoğrafçılığa başladığım zaman, herhangi bir fotoğrafçılık kültürüne sahip değildim ve o zamanlardan beri kendimi fazla geliştirdiğim de söylenemez. Halen de heykelticilikle ya da mimariyle fotoğrafçılıkla ilgilendiğimden daha çok ilgileniyorum.

Sally Mann'i ise, insanlar onun çalışmalarıyla benimkileri karşılaştırdıkları zaman keşfettim. Sally Mann ile aramızdaki tek benzerlik, kırsalın derinliklerinde yaşayan özgür çocuklarımızda ve siyah-beyazı tercih etmemizde yatıyor. Benim görüntülerim asla sahnelenmiş görüntüler değildir, analog fotoğrafçılığı hiçbir zaman denemedim ve bence onun görüntülerinde çok daha fazla bir dram söz konusu. Onun sanatsal çalışmalarına derinden saygı duyuyorum, fakat hem teknik olarak hem de felsefi olarak çok farklı yaklaşımlara sahibiz.

Julie Blackmon'ın fotoğrafçılığı ile sizin fotoğrafçılığınız hakkında aramızda daha önce bir konuşma geçmişti. Blackmon'ın kişisel belgeselciliği ile sizin belgeselciliğinizin tamamen farklı olduğunu, sadece çocukluğu kutsadığınızı belirtmiştiniz. Bunu biraz daha açabilir misiniz?

Benim ailem daha doğal bir yaşam sürüyor: çok da konforlu olmayan yabani bir çevredeki eski bir evde yaşıyorlar, ben de onların günlük hayatını çekiyorum. Julie Blackmon ise daha karmaşık bir dünyada evriliyor; o, görüntülerini daha yapay olarak oluşturuyor. Yine de onunla ortak bir amacımız olduğunu düşünüyorum: pastoral bir çocukluğun neşeyle takdir edilmesi.

Sanırım çalışmalarınızdaki zaman algısı "şimdi"den oluşuyor. Bu görüşüme katılıyor musunuz?

Evet, haklısınız ve yalnızca fotoğrafçılık için değil. Eşim ve ben bu kurala uyarak karar alıyoruz her zaman: "Hayat burada ve şimdi." Fotoğraf çekerken, daha önceden herhangi bir hazırlık yapmadan ya da bir yapaylığa başvurmadan, herhangi bir müdahale olmadan lensin ötesinde olanları çekmek istiyorum. Ben yalnızca bir tanığım.

Altı çocuk sahibi olmak hem eğlenceli fakat hem de çok stresli olmalı. Fotoğrafçılığınızı günlük hayatınızın karanlık yönleriyle baş etminin bir yolu olarak da görüyor musunuz?

Şu âna kadar çocuklarımızla herhangi bir sürtüşme yaşamadık. Henüz ergenlik krizi yaşadıklarını görmedik. Onların her birini sevdiğimizi, onlara saygı duyduğumuzu ve onları dinlediğimizi bildiklerine inanıyorum ve ailemizdeki bu *de facto* ilişki gerçek anlamda başarılı. Bazen öfkelendiğimiz, şüphelendiğimiz zamanlar olmuyor mu? Tabi ki oluyor... tamamen doğrusal bir aile yaşantısı ütöpik bir düşünce olurdu. Yine de evimizde huzurlu bir ortam var.

Benim fotoğraf çalışmalarında da aynı hava var: dingin, herhangi bir baskı olmaksızın; belki de bunun sebebi, uğraşmak gereken karanlık bir tarafın olmamasıdır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Nadir Buçan
Doğum Yeri ve Tarihi	Ardeşen, 21.06.1978
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Nadir Buçan, "Fotoğraf Makineli Sosyolog: Sebastião Salgado", <i>Atatürk İletişim Dergisi</i> , No: 9, Temmuz 2015. Nadir Buçan ve İrfan Hıdıroğlu, "Walter Benjamin ve Belgesel Fotoğraf", <i>Atatürk İletişim Dergisi</i> , No: 8, Ocak 2015.
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	T.C. Sağlık Bakanlığı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	nadirbucan@yahoo.com
Tarih	31.07.2018