

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANA SANAT DALI
FOTOĞRAF PROGRAMI

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA KİŞİSEL BELGESEL

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan

20106123

Elçin Acun

Danışman

Doç. Seçkin TERCAN

Yrd. Doç. Tuna Uysal

İSTANBUL-2017

Elçin ACUN tarafından hazırlanan **Çağdaş Fotoğrafta Kişisel Belgesel** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 06 / 04 / 2017

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. Seçkin TERCAN (I.Danışman)



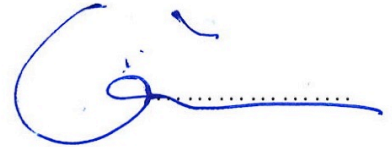
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Tuna UYSAL (II.Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Yusuf Murat ŞEN



Jüri Üyesi : Doç. Çetin ERGAND



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Murat Han ER (Atatürk Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	VI
GÖRSEL LİSTESİ	VII
GİRİŞ	1
1. BELGESEL FOTOĞRAF	3
1.1. FOTOĞRAFIN ENVANTER OLARAK KULLANIMI.....	5
1.2. BELGESEL FOTOĞRAF NEREDE BAŞLAR ?.....	15
1.3. BELGESEL FOTOĞRAF DÜNYAYI DEĞİŞTİREBİLİR Mİ ?.....	18
1.3.1. Jacop A. Riis.....	24
1.3.2. Lewis Hine.....	26
1.3.3. FSA.....	28
2. BELGESEL FOTOĞRAFIN MİSYONUN FARKLILAŞMASI	32
2.1. YENİDEN ÜRETİM (ÇOĞALTMA)VE KAPİTALİZM: FOTOĞRAFIN TÜKETİM NESNESİ HALİNE GELMESİ.....	33
2.2. FOTOĞRAFIN GERÇEKLİK BAĞI	39
2.3. BAKIŞ AÇISININ ÖZNELLEŞMESİ: FOTOĞRAFÇININ GÖRÜNÜR OLMASI.....	49
3. GERÇEKLİĞE KENDİ TARAFINDAN BAKMAK	53
3.1. KARAR ANININDAN-YAKINLIK KURMAYA DOĞRU: FOTOĞRAFÇI AVCI MIDIR?.....	53
3.1.1. Pusuda Bekleyen: Henri Cartier Bresson	54
3.1.2. Yakınlık Kuran: Eugene Smith.....	57
3.1.3. Gözlemci Gezgin: Robert Frank.....	61
3.2. YAŞAM TARZI OLARAK SNAPSHOT: SNAPSHOT YAŞAMAK ..67	
3.2.1. Flanörlük: Gözlemci Olarak Kalabalıkta Kaybolmak.....	73

3.2.2. Cinsel Devrim ve Yeraltı Kültürü	79
3.2.3. Nan Goldin	88
3.2.4. Larry Clark.....	96
3.3. ÖLÜMLÜLÜĞÜN ENVANTERİNİ TUTMAK: ANI-BELLEK.....	103
3.3.1. Anders Petersen	104
3.3.2. Antoine D'agata	113
3.3.3. Michael Ackerman	119
SONUÇ	127
KAYNAKLAR	129
ÖZGEÇMİŞ	136

ÖNSÖZ

Fotoğraf, kanıt olabileceğinin fark edildiği ilk andan itibaren, belgeleme amacı ile kullanılmış, toplumsal olayları kamuoyunun dikkatine sunmuş, tarihin kaydını tutmuştur. Fotoğrafçılar etik tartışmalar, sanat tarihindeki gelişmeler ya da kendi duygusal dışavurumları sebebiyle birçok farklı yöntem denemişlerdir. Bu denemeler belgesel fotoğrafa çeşitlilik katarak beslenmesini sağlamıştır. Bu çalışma belgesel fotoğrafa, toplumsal retoriğin dışında bir yerden; fotoğrafçıların kendi öznelliklerinden yaklaşıma çalışmaktadır. Özellikle “Kişisel Belgesel” yaklaşımı kullanan fotoğrafçıların nasıl bir süreçten geçtiğini anlamayı amaçlamaktadır.

Fotoğrafın ruhunun derinliklerini inceleme fırsatı bulduğum bu çalışma da, şahsen uygulamaktan hoşlandığım bu tarzı anlamaya çalışırken, kişisel kayıt tutma iç güdümün de sebeplerini keşfetmeye çalıştım. Bunu yaparken bir tarzı ya da yöntemi savunmaktan ziyade, onu sorgulayıp eleştirel ve tespit edici bir tavır ile yaklaştım.

Bu çalışmanın oluşmasında, ayırdığı vakit, ufuk açıcı yönlendirmeleri, önerileri ve desteğiyle emeğini esirgemeyen danışmanlarım Yrd. Doç. Tuna Uysal ve Doç. Seçkin Tercan’a katkıları için ayrı ayrı çok teşekkür ederim. Çalışmamın yazım aşamasında yardımcı oldukları, gerektiğinde huysuzluklarıma ve kaprislerime katlandıkları için tüm arkadaşlarıma, bana yol gösteren ve sabırla destek olan aileme teşekkür ederim. Ayrıca çalışması ile bana esin kaynağı olan, aramızdan erken ayrılan Cem Ersavcı’ ya çok teşekkür ederim.

Elçin Acun, 2017 İstanbul.

ÖZET

Bu tez esas olarak, belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimi sürecinde genelden özele doğru eleştirel bir göz ile bakarak, toplumsal ve biçimsel işlevini sorgulamaya ve belgesel fotoğrafta bir ifade biçimi olarak “Kişisel belgesel” fotoğraf tavrını, alt kültür kavramı üzerinden araştırmaya ve anlamaya çalışma amacı taşımaktadır. Bu bağlamda tezin odak noktasını marjinal yaşam tarzlarını benimseyen ve kendi hayat hikayelerini aktaran kişisel belgesel fotoğrafçılar oluşturmaktadır.

Birinci bölümde; fotoğrafın belge niteliğinin farkına varılmasıyla bir envanter tutma aracı olarak kullanımından itibaren toplumsal belgesel fotoğrafın sosyo-politik işlevi ile kamuoyu oluşturmaktaki etkileri örnekler verilerek anlatılmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde; kapitalizmin yükselişi ile birlikte fotoğrafın gerçeklik ile olan bağının ve toplumsal misyonunun sorgulanmasına yer verilerek, fotoğrafın tarafsız olma iddiasını gerçekleştiremediği örneklere yer verilmiştir. Fotoğrafçının bakış açısının ön plana çıkmaya başlaması ve bir özne olarak fotoğrafçının görünür olması ile ilgili düşünceler aktarılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde; konuları ile farklı ilişki biçimleri geliştiren bazı fotoğrafçılar incelenmiş, 19. yüzyılda modernizm ile başlayan sanatın özerkleşmesi fikri, bu fikrin yansımaları ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren değişen toplumsal ve kültürel yapının belgesel fotoğrafçılar üzerindeki etkisi araştırılarak, “kişisel belgesel” yaklaşımı benimseyen ilk örnekler de dahil olmak üzere günümüz fotoğrafçılarından örnekler verilmiştir.

Ayrıca, kişisel belgesel fotoğrafın amacı ve bu tarzda çalışan fotoğrafçıların bu yaklaşımı neden benimsediklerine dair saptamalarda bulunulmuştur. Fotoğrafi insanlığın vicdanını yansıtmaya misyonu üzerinden ele almayan, bu sorumluluğun yerini dünyayı kendi perspektiflerinden görme çabasına bırakan bir eğilimden ve

hakim kültürün dışında süren bir yaşam tarzı benimseyen ve fotoğrafı bir duygu aktarma aracı olarak kullanan bir yaklaşımdan söz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kişisel Belgesel, Belgesel Fotoğraf, Alt Kültür, Flanör, Cinsel Devrim.



ABSTRACT

The aim of this thesis is to question the formal and sociological function of documentary photography and to study and understand “personal documentary” via sub cultures. The thesis looks at the documentary photography historical development with a critical eye, from the public to the private. The emphasis of the thesis is personal documentary photographers who come from marginal life styles and tell their life stories.

In the first chapter, the socio-economical role of documentary photography and its effects on creating social consciousness through history is explained with examples.

The second chapter shows cases where photography isn't objective as it claims. The chapter questions photography sociological mission and ties with reality with the rise of capitalism. It also analyzes the increasing prevalence of the photographer and his/her way of looking.

The third and the last chapter studies the idea of independent art - that started with 19th century modernism - and the effects of sociological and cultural changes in the second half of 20th century on photographers and documentary photography. The chapter analyzes photographers developing different types of relationships with their subjects. Examples from first personal documentarians to contemporaries are studied.

There are also theories on the reasons behind personal documentary and why photographers take this approach. The thesis talks about an approach where documentary is used as a tool to express feelings and see the world through the “sub-culture photographer’s” eye, rather than expressing the conciseness of humanity.

KEY WORDS: Personal Documentary, Documentary Photography, Sub Culture, Sexual Revolution, Flaneur.

GÖRSEL LİSTESİ**SAYFA NUMARASI**

Görsel 1.1: Rue Voltaire'deki Barikat, Kanlı Hafta Sürecinde Ordu Tarafından Ele Geçirildikten Sonra	7
Görsel 1.2: Duchenne de Boulogne, Duchenne ve Hastası, İnsan Yüz İfade Mekanizması Kitabından	
Görsel 1.3: Anna Atkins, İngiliz Algleri Fotoğrafları: Cyanotype İzlenimleri Kitabından	8
Görsel 1.4: David King, Sıradan Yurttaşla Kitabından, Lubyanka Hapishanesi Mahkumları	9
Görsel 1.5: Tuol Sleng hapishanesindeki mahkumlar. Tuol Sleng Soykırım Müzesi	10
Görsel 1.6: Edward Curtis, Crow'un Kalbi	11
Görsel 1.7: August Sander, Yayın Sekreteri	12
Görsel 1.8: William Klein, Bahar Bayramı	13
Görsel 1.9: Susurluk Skandalı Açığa Çıkaran Fotoğraflar	14
Görsel 1.10: Eugene Atget, Rue Valette et Pantheon'de Köşe	17
Görsel 1.11: William Campbell, Kıtılığın İki Kurbanı	19
Görsel 1.12: Don McCullin, Açlıktan Ölmek Üzere Olan 24 Yaşındaki Anne Çocuğuyla Beraber	20
Görsel 1.13: Nick Ut, Savaş Terörü	21
Görsel 1.14: Ebu Garib Cezaevinde Amerikan Askerleri Tarafından Çekilmiş İşkence Görüntüleri	22
Görsel 1.15: Steve McCurry, Körfez Savaşı	23
Görsel 1.16: Jacob Riis, Bandit's Roost'u	25
Görsel 1.17: Lewis Hine, Çocuk İşçiler	27
Görsel 1.18: Dorothea Lange, Göçmen Anne	30
Görsel 2.1: Heinrich Hoffmann, Nuremberg Parti Kongresi	41
Görsel 2.2: Robert Doisneau , Öpücük	45
Görsel 2.3: Alexander Gardner, Keskin Nişancı Siperde	45
Görsel 2.4: Joe Rosenthal, İwo Jima'da Bayrak Dikmek	46

Görsel 2.5: Brian Walski, Irak	46
Görsel 2.6: Paul Watson, Somali	47
Görsel 2.7: Doğu Türkistan Haberi Fotoğrafi	48
Görsel 2.8: Doğu Türkistan Haberi Fotoğrafi	48
Görsel 2.9: Lee Friedlander, 1960'larda Oto Portreler	51
Görsel 2.10: Lee Friedlander, 1960'larda Oto Portreler	51
Görsel 3.1: Henri-Cartier Bresson, İspanya	56
Görsel 3.2: Henri-Cartier Bresson, Fransız Yazar Andre Pieyre De Mandiargues	56
Görsel 3.3: Eugene Smith, Dr. Ceriani Evden Hastaneye Gidiyor	58
Görsel 3.4: Eugene Smith, Maude-Doğum	58
Görsel 3.5: Eugene Smith, Minamata	59
Görsel 3.6: Robert Frank, Arabalı Sinema	62
Görsel 3.7: Robert Frank, Asansör	63
Görsel 3.8: Robert Frank, Santa Fe	64
Görsel 3.9: Robert Frank, Jack Kerouack	66
Görsel 3.10: Robert Frank, La Paz Yolu	67
Görsel 3.11: George Sand'in Portresi	76
Görsel 3.12: Andy Warhol, Muz, The Velvet Underground And Nico	85
Albüm Kapağı	
Görsel 3.13: Robert Mapplethorpe, X Portfolyo Serisinden Otoportre	86
Görsel 3.14: Robert Mapplethorpe, Patti Smith	87
Görsel 3.15: Nan Goldin, Misty ve Jimmy Paulette Takside	90
Görsel 3.16: Nan Goldin, Nan ve Dickie York Otelde	91
Görsel 3.17: Nan Goldin, Nan ve Brian Yatakta	92
Görsel 3.18: Nan Goldin, Nan Yumruklandıktan Sonra	93
Görsel 3.19: Nan Goldin, Rebecca Rus Banyosunda	95
Görsel 3.20: Larry Clark, Jack ve Lynn Johnso	96
Görsel 3.21: Larry Clark, Ölüm	98
Görsel 3.23: Larry Clark, Kaza Sonucu Silah Yarası	99
Görsel 3.24: Larry Clark, Tulsa Serisinden	100
Görsel 3.25: Anders Petersen, Roma	107
Görsel 3.25: Anders Petersen, Cafe Lehmitz serisinden Lilly ve Gül	107

Görsel 3.26: Anders Petersen, Close Distance Serisinden	109
Görsel 3.27: Anders Petersen, Hapishane Serisinden	111
Görsel 3.28: Anders Petersen, Tımarhane Serisinden	111
Görsel 3.29: Antoine D'agata, Mala Noche Serisinden	114
Görsel 3.30: Antoine D'agata, Mala Noche Serisinden	115
Görsel 3.31: Antoine D'agata, Vortex Serisinden	117
Görsel 3.32: Antoine D'agata, Vortex Serisinden	117
Görsel 3.33: Antoine D'agata, Brezilya	119
Görsel 3.34: Michael Ackerman, Half Life Serisinden	120
Görsel 3.35: Michael Ackerman, End Time Ctiy Serisinden	121
Görsel 3.36: Michael Ackerman, Half Life Serisinden	122
Görsel 3.37: Michael Ackerman, Half Life Serisinden	123
Görsel 3.38: Michael Ackerman, Half Life Serisinden	125
Görsel 3.39: Michael Ackerman, Half Life Serisinden	126
Görsel 3.40: Michael Ackerman, Half Life Serisinden	126

GİRİŞ

Fotoğrafın zaman, mekan ve gerçek ile olan doğal ilişkisi, onun gerçeğin kendisi olduğuna dair şüphe duyulmayan bir inanca sebep olmuştur. Tarihi boyunca bu güvenin, birçok mecra tarafından manipülasyona uğratılarak kötüye kullanıldığına tanık oluruz. İcat edildiği andan itibaren görme kültürünü derinden değiştiren fotoğraf dünyayı yeniden tanımlarken, modernitenin ana araçlarından biri olmuştur. Teknolojiye olan bağımlılığı ve çoğaltılabilir olması bazı avantajları beraberinde getirmiş zamanın ruhunu yakalamadaki işlevselliğinin üst düzeyde olmasını sağlamıştır. Kaçınılmaz olarak kapitalizmin ve iktidarın lehine kullanılmış propaganda ya da reklam sektörü için vazgeçilmez bir unsur olmuş ve olmayı sürdürmektedir. Bütün bunlar fotografik görüntünün günümüzde de hala devam etmekte olan birçok etik tartışmanın odağına oturmasına sebep olmuştur.

Bu tartışmalar fotoğrafçının bakış açısının öneminin kavranmasında ve ön plana çıkmasında etkili olmuştur. Fotoğrafçının tarihsel olaylara tanıklığıyla birleşen bu bakışın öznelliğini kazanması, modernizmle beraber sanatçının özerkleşmesi ile paralellik gösterir. Sanatçının özerkleşmesi, sanatın, kurumların himayesinden çıkmasını sağlayarak, bir nevi özgürleşmesine ve böylelikle genel söylem dışında fikir üretebilmesine olanak sağlamıştır. Popüler kültürün dışına çıkmaya çalışan sanatçı, kapitalizmin yükselişe geçmesi, dünyadaki ideolojik yenilikler ve karşıt söylemi benimseyenlerin oluşturduğu alt kültürlerin etkisi altında kendi özerkliğini her dönemde keşfetmeye çalışmıştır. Fotoğrafçılar bu noktada tarihsel sorumluluklarının peşinden giderken bakışlarını kendi dünyalarına da çevirmiş ve dünyadaki değişimi başka bir perspektiften yansıtmayı denemişlerdir. Tarafsız olma iddiasını kendi görüşleri ile birleştirmiş ve konuları hakkında söylemek istediklerinin ipuçlarını fotoğraflarının içine katmışlardır. Konusuna yaklaşırken, bir trajediyi anlatmaya çalışan soğuk bir gözlemci olmak yerine, konusu ile ilişki halinde kendi duygu ve düşüncelerinin öne çıktığı bir eğilim edinmeye başlamıştır.

Günümüze doğru daha fazla benimsenen bu eğilim fotoğrafçının kendi içsel benliğini ana konusu haline getirdiği kişisel belgesel yaklaşımda kendini iyice hissettirir. Fotoğrafçılar, kendi hayatlarına dair, kendilerinin dahil olabildiği ya da deneyimleyebildikleri durumları kendi baktıkları noktadan, öznelliklerini ön plana çıkararak aktarırlar.

Bu çalışma kişisel belgesel yaklaşımı benimseyen fotoğrafçıları kendi tercihleri ve yaşam şekilleri üzerinden anlamlandırmaya çalışarak, bir inceleme sunma amacı taşımaktadır.



1. BELGESEL FOTOĞRAF

Fotoğraf modern bir buluştur ve icat edildiği günden bu yana birçok tartışmaya yol açmıştır. Çünkü fotoğraf endüstriyel ve toplumsal yükselişin sanatsal aygıtı olmuştur ve bu bağlamda bakıldığında fotoğraf tarihi, modernleşmenin tarihi ile paralel ilerlemektedir. Fotoğrafın teknik gelişimi, görüntünün toplum ve iktidar tarafından kullanımını değiştirerek özellikle de iktidarın toplumu etkilemek için kullandığı araçlardan biri olmasını sağlamıştır.

Fotoğraf yapısı gereği çok yönlüdür. Belge olarak düşünülen bir fotoğrafın nerede, ne şekilde sanat nesnesine ya da reklam ögesine dönüştüğünün sınırları kesin olarak çizilememektedir. Fotografik kategoriler birbirleri ile iç içelerdir. Bu gibi sebepler, fotoğrafı birçok mecra tarafından kullanılabilir kılmaktadır. Fotoğraf bir sanat dalı, bir haber iletme aracı, bir gözlem yapma şekli ya da bir kriminal kanıt olabilir. Ayrıca toplumu provoke etmek, manipüle etmek veya duyarsız hale getirmek için kullanılan bir araç ya da gerçeğin izdüşümü olabilir.

Fotoğraf temelinde demokratik yapıdadır. Paris Bilimler Akademisi fotoğraf icat edildiğinde, patentin Daguerre'in şahsı yerine, geliştirilebilir bir yapısı olduğunu belirterek, Fransız halkına ve tüm dünyaya ait olmasına karar vermiştir. Bu yolla fotoğraf üretimi herkese açık, demokratik bir sanatsal biçim haline gelmiştir. Günümüze değin gelişen teknoloji ile görüntünün hayatımızın merkezinde yer alması, dünya çapında yaygınlaşması, çoğaltılabilir ve yeniden üretilebilir olması görüntünün demokratikleşmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca kolay kullanımı, zanaatsal yetenek faktörünü ortadan kaldırarak sıradan insanları bile aynı platformda birleştirmektedir. Bu özellik fotoğrafı diğer görsel disiplinlerden farklı kılmaktadır; fotoğraf sınıfsal farkları ortadan kaldırarak demokratik bir zemin sağlamaktadır. Sontag'ın "*Fotoğraf çekebilmenin ürkütücü kolaylığı*"¹ demesinin sebebi büyük oranda budur.

¹ Susie LINFIELD, *Acımasız Aydınlık: Fotoğraf ve Politik Şiddet*, Çev. Mehmet Emir Uslu, 30.

“Gerçekten de fotoğrafçılık, on dokuzuncu yüzyıl kadın ve erkeklerin görece eşit şartlarda yer alabilecekleri, az sayıda etkinlikten biriydi. Daguerre bu konuda fotoğrafçılığın “gerektirdiği az miktarda emekle, hanımları büyük ölçüde memnun edeceğini” yazmıştır. Fotoğrafa duyulan ilgi, toplumsal sınıflar arasında da yayılmış ve Lady Elizabeth Eastlake’in 1857 yılında gözlemlediğine göre “her evin uğraşı ve ihtiyacı” haline gelmiş ve “en görkemli salonlardan, en tozlu tavan aralarına, hafiyelerin ceplerinden mahkum hücrelerine dek her yerde bulunabilir olmuştur.” Bu kadar çeşitli insanın yaşamında, bu kadar çok işlev kazanan pek az sayıda icat bulunmaktaydı.”²

İcadının ilk zamanlarında kimyasal ve fiziksel hantallığı sebebiyle, stüdyolarda, daha çok portre resminin yerine kullanılan fotoğraf, teknolojisinin gelişimi ile pratiklik kazanarak kapalı alanlardan yani stüdyolardan ve laboratuvarlardan, kamusal alana yani sokağa çıkma fırsatı edinmiştir. Bu sayede fotoğrafın diğer işlevleri fark edilerek belge yerine geçebildiği görülmüştür. Başlangıçta bir envanter tutma aracı olarak kullanılan fotoğraf, belgesel nitelik kazanmaya bu şekilde başlamıştır.

² A.g.k., 29.

1.1. Fotoğrafın Envanter Olarak Kullanımı

1850’li yılların başından itibaren fotoğraf bir zanaat ögesi olmanın yanı sıra sanayinin bir parçası haline gelmeye başlamıştır ve bu sayede kullanımı pratikleşmiş ve yaygınlaşmıştır. Portre stüdyoları artmış, dönemin insanları, ressamalara kendi portrelerini yaptırmak yerine bu stüdyolarda fotoğraflarını çektirmişlerdir. Fotoğraf, ticari bir unsur olarak varlığını sürdürürken, teknik olgunluğa ulaşması ve kullanımının kolaylaşması ile birlikte stüdyoların dışına çıkarak savaşı alanlarına dek ulaşmıştır.

Fotoğraf en çok betimleme amacı ile envanter tutmak ve istatistiksel bilgi depolamak için kullanılmıştır. Mekanik olan bu yöntemin ‘nesnelliği’, fotoğrafın bir belge olarak kullanılmasına neden olmuştur. Aslında bütün fotoğraflar, insanlar ve nesnelere hakkında görsel bilgi barındırır ve bu görsel bilgi kayıt tutmak için idealdir. İlk dönemlerinden itibaren bazı fotoğraflar, (örneğin vesikalıklar, bilimsel kayıt fotoğrafları, uzay keşif fotoğrafları ve sanat eserlerinin reproduksiyonları gibi) sadece betimleme yapmak için kullanılmış ve gerçeğe en yakın ve yoruma mahal vermeyecek şekilde fotoğraflanan nesne ya da kişinin özelliklerini göstermeyi hedeflemiştir.

Fotoğrafın bu özelliğinin kullanıldığı ilk alanlar askeri ve adli alanlar olmuştur. Fotoğraf saptamak, kanıtlamak ve mevcut iktidarın düşüncesini yaymak için ya da sadece kayıt tutmak için bir araç olarak yoğun biçimde kullanılmıştır.

“1856’da eleştirmen Ernest Lacan Fransız polisinin fotoğraftan yararlanması gerektiğini söylüyordu ve öğütüyordu “O zaman hangi sabıkalı polisin takibinden kurtulabilir? İsterse ardında cezasını çektiği duvarları aşip kaçsın; isterse serbest bırakıldıktan sonra kendisini zorunlu ikamete memur eden sürgün yerini terk edip gitsin, portresi yetkililerin elindedir. Kaçamaz o bile kendisini bir suçlayıcı görüntü ile tanımlamak zorunda kalacaktır.”³

³ Quentin BAJAC, **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Çev. Ali Berktaş, 74.

1842’de Brandt kardeşler Brüksel hapisanesinde, dagerotiplerle tutukluların portrelerini çekmişlerdir.⁴ 1850’lerde New York Emniyet Müdürlüğü hırsızların tanınmasını sağlamak için, aranan suçluların portrelerinden oluşan bir “Dolandırıcılar Galerisi” hazırlamıştır. Paris’te, Paris Komünü’ nün⁵ iktidarının yıkılmasından sonra, komünü destekleyerek ayaklanan eylemcilerin suçlanacağı duyurulmuştur. Cezaevlerindeki insanların ve cezaevi dışındaki kuşkulu görülen insanların düzenli olarak fotoğrafları çekilmiştir.⁶ Bu fotoğraflar, bu insanların fişlenmesinde ve daha sonra yargılanıp idam edilmesinde kullanılmıştır. Bu konuda Sontag; *“Fotoğraflar kanıt oluşturur. Duyduğumuz ama kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun bir fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Kullanımın bir biçimiyle, fotoğraf makinesi ile yapılan kayıt, suçlayıcıdır. Paris polisi tarafından Haziran 1871’de Komüncülere karşı girişilen kanlı harekette kullanımından başlayarak, fotoğraflar günümüz devletleri için hareketliliği giderek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline gelmiştir.”*⁷ şeklinde düşüncelerini ifade etmiştir. Barikatlardaki eylemciler fotoğraflarının çekilmesine izin vermemeyi akıllarından bile geçirmemişlerdir. Çünkü çektiydikleri fotoğrafların onların tutuklanmasına hatta ölümlerine sebep olacağını tahmin edememişlerdir.

⁴ A.g.k., 74.

⁵ **Paris Komünü:** Paris’te 18 Mart’tan (resmi olarak 26 Mart) 28 Mayıs 1871’e kadar olan sürede iktidarda olan sosyalist hükümet. Almanya-Fransa savaşında Parisli işçiler burjuva hükümet tarafından silahlandırılmış ve Paris’in Alman birliklerine karşı savunulması için örgütlendirilmişlerdi. Paris teslim olduktan sonra, cumhuriyetçi hükümet işçileri silahsızlandırmaya girişmiş ama savaş onlarda çoktan bir isyan ruhunu canlandırmıştı. Parisli proleterler, tezgâhlarına geri dönmeyi ve silahlarını ellerinden bırakmayı reddetmişlerdi. 18 Mart 1871’de silahlı işçilerle hükümet birlikleri arasında işçilerin galip geldiği bir çatışma olmuştur. 28 Mart’ta komün olarak bilinen bir proleter hükümet kurmuşlardı. Ancak 28 Mayıs’ta hükümet birliklerinin saldırısı karşısında yenik düşmüşlerdi. Kısa süren varlığına rağmen komün, proleter mücadele tarihindeki en önemli olay olarak kalmıştır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Komünü)

⁶ Bkz. (3), BAJAC, 75.

⁷ Susan SONTAG, **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, 22.



Görsel 1.1: Rue Voltaire'deki Barikat, Kanlı Hafta Sürecinde Ordu Tarafından Ele Geçirildikten Sonra, Paris, 1871.

Fotoğraf ayrıca kayıt tutmak, envanter oluşturmak gibi amaçlar doğrultusunda ticaret, sanayileşme, mimari gelişme, demiryolu şirketleri, arkeolojik bulgular, bilim, botanik, psikoloji gibi birçok alanda kullanılmıştır. Örneğin fotoğrafa oldukça fazla başvuran ruh doktorları, hastalarının fiziksel durumlarını saptamak için fotoğraftan yararlanmışlardır. Yaptıkları deneyleri fotoğraflayıp, kitaplarda kullanarak kendi branşlarına kaynak sağlamaya çalışmışlardır.

“Deliliğin dışsal belirtilerini saptamaya çalışan, aynı zamanda Photographic Society üyesi Dr. Diamond, Surrey County Asylum’da 1850’den itibaren fotoğraf kullanır. Onun bu görüntülerinden 1858’de Physiognomy of insanity of J. Connolly adlı eseri resimlemekte yararlanır. Yine İngiltere’de, Beckenham’ın Bethlem Royal Hospital’ında yürütülen deneyleri de belirtelim; İtalya’da, Venedik’teki San Clemente hastanesi sistemli bir biçimde hastalarının fotoğraflarını çekmektedir.”⁸

⁸ Bkz. (3), BAJAC, 81.



Görsel 1.2: Duchenne de Boulogne, Duchenne ve Hastası, İnsan Yüz İfade Mekanizması “The Mechanism of Human Facial Expression” kitabından, Duchenne de Boulogne İsimli Nöroloğun 1862’de Yayınlanan Kitabından Fotoğraf, Duchenne de Boulogne Yüz İfadeleri Hakkında Deneyler Yaparak Duyguları Araştırmıştır.



Görsel 1.3: Anna Atkins, 1843, Atkins'in 1843'teki Kitabı İngiliz Algleri Fotoğrafları: Cyanotype İzlenimleri'ne Ait Olan Bir Cyanotype Fotogramı.

Aynı zamanda Nazi Almanya'sında, Sovyet Rusya'sında, ABD'deki büyük buhran döneminde görüldüğü üzere devletler kendi tarihlerinin kaydını tutmak amacı ile fotoğrafa ve görüntülere başvurmuşlardır. Özellikle fotoğrafı durum ve olguları betimlemek, bir bellek yaratmak amacı ile kullanmışlardır. Verilebilecek ilginç örnekler arasında Stalin ve Pol Pot'un⁹ hapishanelerindeki mahkumların idam öncesi fotoğrafları yer almaktadır.

David King'in 2003 yılında yayınladığı "Sıradan Yurttaşlar" kitabı Stalin için çalışan gizli polisler tarafından tutuklanmış, siyasi mahkumların fotoğraflarının ayrıntılı bir derlemesidir. Bu fotoğraflar Moskova'daki Lubyanka Hapishanesi'nde 1930 yılında çekilmişlerdir. Her fotoğrafla beraber, söz konusu idam hükmü giymiş mahkumun doğum yeri ve tarihi, adresi, mesleği ve siyasi kişiliğine dair kısa bilgiler bulunmaktadır. Suçlandıkları eylemler arasında sabotaj, casusluk, terör, anavatana ihanet, faşizme övgü, Troçkist eğilimler gibi eylemler yer almaktadır. Bu fotoğraflar Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin son lideri Gorbaçov dönemine kadar gizli kalmıştır.



Görsel 1.4:David King, Sıradan Yurttaşla Kitabından, *Ordinary Citizens*, 2003, Lubyanka Hapishanesi Mahkumları.

⁹ **Pol Pot**: Pol Pot, asıl adı ile Saloth Sar (19 Mayıs 1925 - 15 Nisan 1998) Kızıl Kmerler adlı gerilla teşkilatının kurucusu, 1976 ilâ 1979 yıllarında Kamboçya başbakanı. İktidarı döneminde Kamboçya'da bir milyonun üzerinde kişinin ölümüne yol açan bir baskı rejimi kurdu, bazı tarihçiler bu olayların bir soykırım olduğunu kabul etmektedir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Pol_Pot)

1976 ile 1979 yılları arasında Kamboçya Başbakanı olan Pol Pot, yaklaşık on dört bin tutsağı, Kızıl Kmerler'in¹⁰ en korkunç işkence merkezi olan Tuol Sleng hapisanesine göndermiştir. Tutukluların Lubyanka hapisanesinde olduğu gibi infaz öncesi fotoğraflar çekilmiştir. Yaklaşık 5 bin fotoğraf arasından yapılan seçki 1996 yılında “ölüm tarlaları” adlı kitapta yayınlanmıştır. Bu mahkumlar CIA için çalışmak, eski rejimi övmek, pirinç saklamak, meyve çalmak ve özgürlüğüne düşkün olmak gibi eylemlerle suçlanmışlardır.



Görsel 1.5: Tuol Sleng Hapishanesindeki Mahkumlar. Tuol Sleng Soykırım Müzesi.

Edward Curtis, 20. Yüzyıl başlarında 25 yıllık bir dönem boyunca Amerikan yerlilerini fotoğraflaması için devlet tarafından görevlendirilmiş ve bu çalışmanın sonunda, yerliler ve yerli kültürü hakkındaki antropolojik bilgilerin toplandığı 2000'den fazla fotoğrafı içeren yirmi ciltlik bir eser yayınlanmıştır. Curtis'in yerli fotoğrafları etnik kültürel antropoloji bağlamında, belge niteliği taşıyan bir envanter çalışması gibidir. Fotoğraflara bakan kişiler, Amerikan Yerlileri hakkında oldukça fazla bilgi edinirler; fiziksel özellikleri, giyim kuşamları, aksesuarlarına göre sınıfsal

¹⁰ **Kızıl Kmer:** Kamboçya'da gerilla savaşıyla iktidarı ele geçirerek 1975-79 arasında ülkeyi yöneten Maocu çizgideki radikal komünist hareket. Hareketin kurucusu ve önderi Pol Pot'tur. 1967'de, Kamboçya Komünist Partisi'nin silahlı kolu olarak kurulduğu kabul edilir. Yaklaşık olarak 2 milyon insanın ölümü ile sonuçlanan Kamboçya soykırımından sorumlu tutulmaktadır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kızıl_Kmerler)

statüleri, kadın ve erkeğin toplumsal konumları gibi görsel bir belgeden elde edilebilecek tüm veriler bu fotoğraflarda mevcuttur. Hatta yerliler hakkında sinema filmi yapmak isteyen kişiler Curtis'in fotoğraflarını incelemektedir.



Görsel 1.6: Edward Curtis, *Crow'un Kalbi*, *Crow's Heart*, Mandan, 1908.

1911'de başladığı ve Naziler tarafından engellenene kadar devam ettiği “20.Yüzyıl İnsanları” adlı bir seri fotoğraf ile, August Sander, Alman insanın profilini çıkarmaya çalışmıştır. Yorumsuz ve yalın üslubuyla, 1920'li yıllarda Alman toplumunun meslek ve toplumsal sınıflarına örnek olacak grupları fotoğraflamayı kendisine görev edinmiş ve onların portrelerini çekerek bir bilim adamı gibi belgelemiştir. Noterler, generaller, duvar işçileri, bayramlıklarını giymiş köylüler, aşçılar, tezgahlar, genç aristokratlar gibi geniş bir sosyo-kültürel alanı kapsayan çalışmasını, Naziler, ‘Alman insanını doğru aktarmadığı’ gerekçesi ve toplum karşıtı olmak suçlamaları ile engellenmiştir.¹¹

¹¹ Serkan DORA, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, 138.



Görsel 1.7: August Sander, Yayın Sekreteri, *Rundfunk Sekretarin*, Köln, 1931.

Benjamin'in dediği gibi ;

“İzleyici, fotoğrafta gerçekliğin söz gelimi kendini özne üzerine bağladığı, o an ve mekana dair bir tesadüf parıltısı yakalamak ve unutulmuş an içerisinde geleceğin adeta onu yeniden keşfedebileceğimiz bir incelikle dokunduğu belli belirsiz bir noktayı aramak için karşı konulmaz bir dürtüye kapılmaktadır.”¹²

Her görüntü içeriğindeki nesne ya da olguyu kapsayan tarihsel bir kanıt niteliği taşımaktadır. Çünkü fotoğraf sınırları içerisindeki nesnenin ya da olayın zamansal ve mekânsal bir temsilidir ve çekildiği dönemin göstergelerini içermektedir. Barthes'in dediği gibi *“Etnolojik bilginin asıl hammaddesini oluşturan ‘ayrıntılar’ ortaya çıkarır.”¹³* 19. yüzyıldan kalmış herhangi bir, tarihsel ya da sanatsal değer taşımayan fotoğraf bile belge niteliği taşımaktadır. Çünkü, bu fotoğraflarda dönemin koşullarını bize gösteren birçok bilgi vardır. Fotoğraflara

¹² Bkz. (1), LINFELD, 31.

¹³ Roland BARTHES, *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev. Reha Akçakaya, 45.

baktığımızda ilk ilgimizi çeken, fotoğrafın sanatsal ve estetik değerinden çok ne zaman, nerede çekildiği, fotoğrafta gösterilen şeyet bir kişi ise; ne giydiği, sokak ya da bir cadde ise; binaların durumu gibi somut göstergeleri içeren soruların yanıtlarıdır. Kişisel aile albümleri bile görsel antropoloji açısından zengin kaynaklardır. Her fotoğraf çekildiği zamanın tanığıdır.

“William Klein, Moskova’da Bahar Bayramı, 1959’u fotoğraflarken bana Rusların nasıl giyindiğini (hepsinden öte hiç bilmediğim bir şey) öğretiyor: bir çocuğun kocaman kumaş şapkasını, bir başkasının boyun bağı, yaşlı bir kadının başındaki örtüyü, bir gencin saç kesimini fark ediyorum. Bu tür ayrıntılara daha da derinlemesine girilebilir, Nadar’ın fotoğrafladığı erkeklerin çoğunun uzun tırnaklı olduğunu gözlemleyebilirim: işte etnografik bir soru: acaba belirli bir dönemde tırnaklar ne kadar uzun bırakılıyordu? Fotoğraf bunu bana portre resminden çok daha iyi söyler. Bir alt bilgiyle yetinmemeye izin verir: bana nesne parçalarından oluşan bir koleksiyon sunar.”¹⁴



Görsel 1.8: William Klein, Bahar Bayramı, Mayday, Moskova, 1959.

¹⁴ A.g.k., 45.

Yakın Türkiye tarihinden önemli bir örneği incelemek gerekirse: 3 Kasım 1996 yılında meydana gelen ve tarihe “Susurluk skandalı” olarak geçen Balıkesir-Bursa karayolunda yaşanan trafik kazası sonrasında ortaya çıkan düğün fotoğrafları, davada tarafların yakınlıklarını kanıtlamak adına delil olarak kullanılmıştır. Fotoğrafta, dönemin Özel Harekat Daire Başkan Vekili İbrahim Şahin, Özel Harekatçı Ayhan Akça ve Abdullah Çatlı birlikte halay çekmektedir. Bu fotoğraf polis, mafya, siyaset ilişkisini belgelemek için kanıt olarak kullanılmıştır. Kazada, Mercedes’i kullanan eski İstanbul Emniyet Müdür Yardımcısı Hüseyin Kocadağ, üzerinde Mehmet Özbay sahte kimliği bulunan ve adı mafya ile beraber anılan, uyuşturucu kaçakçısı olarak bilinen Abdullah Çatlı ve Melahat Özbay sahte kimlikli, Gonca Us ölmüş, DYP Şanlıurfa Milletvekili Sedat Bucak yaralı olarak kurtulmuştur.

“Fotoğraflar günü geldiğinde birer belge haline dönüşebilmektedir.”¹⁵



Görsel 1.9: Susurluk Skandalını Açığa Çıkaran Fotoğraflar.

Sontag’ın belirttiği gibi; *“Bir fotoğraf, belli bir şeyin meydana geldiğinin değişmez kanıtıdır.”*¹⁶ İnanmakta zorlandığımız bir şeyin, görsel temsilini baktığımızda güvensizliğimizin ortadan kalkması oldukça kolaylaşmaktadır. Fotoğraf makinesinin kaydı doğrulayıcı bir karar mekanizması gibidir. Çünkü eğer,

¹⁵ Bkz. (11), DORA, 167.

¹⁶ Bkz. (7), SONTAG, 22.

bir nesnenin belli bir yerde iken fotoğrafı çekildiyse, gerçekte de o nesnenin o anda orada olmuş olduğu farz edilir. Fotoğrafçının konusu, her ne kadar kurgusal da olsa fotoğrafın var olmayan bir nesnenin görüntüsünü kayıt edebileceği fikri kabul görmemektedir. Bu sebeple fotoğraflar didaktik olarak kanıt niteliği taşımaktadır.

“.....tek bir fotoğrafın ya da film karesinin iddiası, kameranın görüş açısının önünde meydana gelen şeyi tam olarak göstermektir. Bir fotoğraftan da herhangi bir duygu uyandırması değil, bir şeyi aynen göstermesi beklenir zaten. Fotoğrafların elle çizilmiş resimlerden farklı olarak- kanıt sayılabilmelerinin nedeni budur.”¹⁷

Bu durumda geçmişten günümüze kadar gelen bütün fotoğraflara belge niteliği ile yaklaşabiliyorsak belgesel fotoğrafın bunlardan farkı nedir? Belgesel fotoğrafın dokümandan ya da envanter tutma amaçlı fotoğraftan farkını incelemek gerekmektedir.

1.2. Belgesel Fotoğraf Nerede Başlar ?

Belgesel fotoğraf en genel anlamıyla, toplumsal ve tarihsel bir kanıt niteliği taşıyan, konusunu nesnel gerçeklikten alan, temel amacı gerçekliği manipüle etmeden, yorumlamadan ve estetize etmeden olduğu gibi aktarmak olan bir fotoğraf pratiğidir. Belgesel fotoğraf bir tarzın ötesinde bağlam ile yakından ilişkili bir disiplindir. Belgesel fotoğrafta asıl olan konudur. Müdahale etmeden kaydetme, dürüst, eksiksiz ve hepsinden önemlisi ikna edici bir biçimde bilgilendirme ön plandadır. Belgesel fotoğraf, bir belgeler toplamı olmanın ötesine geçmemektedir. O gerektiğinde kapılar açan, toplumsal bilinç oluşturan, provokasyon ya da manipülasyon için kullanılan çok güçlü bir araçtır.

¹⁷ Susan SONTAG, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, 46.

“Ohm Kare Becker’a göre; “Belgesel tarzını belirleyen karakteristikler fotoğrafın yapımından kullanımına kadar bütün süreçlerle ilişkilidir. Değişmez olmasa da, bu karakteristikler bir referans olarak yapılan işi tanımlamaktadır. Belgesel geleneği; gazetecilik, sanat, eğitim, sosyoloji ve tarihi içeren bir gelenektir. Aslında belgeselin birincil amacı güzel sanatlar ürünü olarak fotoğrafın ötesine geçmektir. Fotoğrafçılar izleyicilerin dikkatini kendi çalışmalarının konularına çekmek ve birçok durumda bir şey yapmayı ve toplumsal değişimin yolunu açmayı amaçlıyorlardı.”¹⁸

Tarihsel sürecinin erken dönemlerinde bu yana fotoğraf, hep kategorilere ayrılmaya çalışılmıştır. *“En eski ayrımlardan biri sanat olarak üretilmiş fotoğrafı resimsel (pictorialist) ve kameranın karşısındakini olduğu gibi gösteren fotoğrafı saf (purist) olarak ikiye ayırır. Bu ayırım için son zamanlarda üzerinde oynanmış (manipulated) ve yalın/doğrudan (straight) terimleri kullanılmaktadır.”¹⁹* Yalın/doğrudan (straight) fotoğraf, gerçeklikle bağıını hiç koparmadan, kaydedilen görüntünün zenginliğini olabildiğince ayrıntılı bir şekilde yansıtmayı amaç edinen ve sadece fotografik teknikleri kullanan bir fotoğraf üslubudur. İlk defa Eleştirmen Sadakichi Hartmann 1904 yılında fotoğrafçılara “düz”, resim gibi görünmeyen fotoğraflar üretmelerini önermiştir ve şöyle demiştir: *“Kısacası, çekmeğe niyetlendiğiniz resmi öyle iyi kompoze edin ki negatif mutlaka kusursuz çıksın ve manipülasyona hemen hiç ihtiyaç duyulmasın”.*²⁰

Belgesel fotoğrafı kapsayan ama daha geniş sınırlarda değerlendirilen doğrudan fotoğraf üslubunun başlangıcı, 1900 yılı civarında Eugene Atget’nin, تنها Paris sokaklarını, Benjamin’in deyişi ile *“birer suç mahalli gibi”* gösterdiği fotoğraflar olarak kabul edilmektedir. Daha sonraları Edward Weston ve Walker Evans bu yaklaşım dahilinde fotoğraf üreten, örnek gösterilebilecek isimlerdendir.

¹⁸ Cem ERSAVCI, **Belgesel Fotoğraf Estetiğinde Bir Alt Tür Olarak Kişisel Anlatılar.**

¹⁹ Terry, BARRETT, **Fotoğrafı Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş,** 93.

²⁰ A.g.k., 93.

“Fotoğraf makinesini kendi başına bıraksanız ancak bu denli peşin hükümlülük içermeyen, işlevsel fotoğraflar elde edebilirsiniz. Sanki fotoğrafçılığın aslı da budur (futbol maçı kameramanlığı gibi). Bu hiçte sanatsal olmayan tavır, Evans bilinçli bir biçimde en uç noktasına götürüp kendi sanatsal fotoğraf görüşüne dönüştürür. Çünkü bu, süslenmemiş, yalın, gerçekçi ve saf fotoğraftır...”²¹



Görsel 1.10: Eugene Atget, Rue Valette et Pantheon'de Köşe, *Coin d'la Rue Valette et Pantheon*, 1925

Sosyal/Toplumsal Belgesel fotoğraf ise belgesel fotoğrafta olduğu gibi fotoğrafçının nesnel gerçeklikle kurduğu dolaysız ilişki sonucu ortaya çıkmaktadır. Burada fotoğrafın temel amacı; olması gereken yaşamsal koşulların dışında oluşan durumlara dikkat çekmek ve eleştirel bir bakış açısını benimseyerek toplumsal değişime ön ayak olmaktır. Doğal olarak ana konusu, diğerleri tarafından ötekileştirilmiş, olanaksızlaştırılmış, tarihsel süreç içerisinde geri planda kalarak ezilmiş, iktidarlar tarafından sömürülmüş ve bunlar gibi daha birçok haksızlığa uğramış toplumsal katmanlardır. Belgesel fotoğraf için konu edindiği olaylara tanıklık etmek yeterken, toplumsal belgesel fotoğraf yaklaşımı sadece tanıklık etmekle yetinemez, toplumsal değişimi hedef alır. Niyet ve amaç toplumsal belgesel fotoğrafta merkeze oturmaktadır.

²¹ Nazif, TOPÇUOĞLU, **Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:20, 107.

*“Aynı konu iki fotoğrafçı tarafından çekilebilir; biri mevcut toplumsal koşulları düzeltmek, toplumda bu sorunlar konusunda bilinç oluşturmak isteyebilir, diğer fotoğrafçı için salt fotoğraf çekme sürecinin verdiği haz ve belgeleme yeterli olabilir. İlk durumdaki fotoğraflar toplumsal belgeleme olarak nitelendirilirken, ikinci durumdaki fotoğraflar belgesel fotoğraf kategorisine girer. Bir örnek vermek gerekirse, 1960’larda Venedik sokak satıcılarını ve dilencileri belgeleyen, ancak bunları turistlere satılacak hatıra eşyaları olarak çeken İtalyan fotoğrafçı Carlo Ponti’nin fotoğrafları toplumsal belgesel olarak değerlendirilemez. Çünkü Ponti, sokak satıcıları ve dilencilerinin belgelenmesini, bu sorunu toplumsal bir sorun olarak, düzeltilmesi gereken bir sorun olarak gördüğü için yapmamıştır”.*²²

1.3. Belgesel Fotoğraf Dünyayı Değiştirebilir mi ?

Fotoğraf tarihinde toplumsal koşulların değişmesinde etkili rol oynayan belgesel fotoğraf örneklerine rastlamak mümkündür. Fotoğrafçılar, farkında olarak ya da olmayarak hümanist amaçların ön plana çıkması, çevresel duyarlılığın artması gibi birçok hayati konuda toplumsal farkındalık yaratma açısından etkin rol oynamışlardır. Fotoğrafın gücü sayesinde sorunlu meseleler insanlar tarafından fark edilmiş, kitlesel tepkilere sebep olarak düzeltilmeleri sağlanmıştır. Belgesel fotoğraf kamuoyu oluşturmak için etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin; 1983 ve 1985 yılları arasında bugünkü Eritre ve Etiyopya bölgesinde yaşanan geniş çaplı kıtlık²³, bu konudaki fotoğrafların basında yerinin artması sayesinde dikkat çekmiş ve ülkelerin bu bölgeye yardımlarının artmasına neden olmuştur.

²² Caner Aydemir, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, 84.

²³ **Etiyopya Kıtlığı**: Bu kıtlık, 20 yüzyılda bölgeyi etkileyen en büyük kıtlıktır. Kuzey Etiyopya da 400.000’den fazla olmak üzere, diğer bölgelerde de 10 binlerce insan öldü. Bu trajedide; iklim problemleri bir noktaya kadar etkili olsa da büyük çapta bir kuraklık ancak kıtlığın bazı aylarında etkili olmuştur, ana neden; kıtlığın erken başlamasına ve sert geçmesine sebep olan insan hakları ihlallerine ve önemli ölçüde bölgedeki isyanlara karşı hükümetin takındığı politik tavra bağlıdır. Sebep 2 yüzyıldır süren isyanlar ve iç savaştır.
(https://en.wikipedia.org/wiki/1983-85_famine_in_Ethiopia)

“1980’lerde Etiyopya’daki açlığa karşı geniş toplumsal tepki de fotoğraflar yoluyla tetiklenmişti. Açlıkla ilgili haberler gazetelerin arka sayfalarında en azından iki yıl boyunca yayınlanmıştı; fakat bu haberler zayıf, yorgun, çıplak ayaklı, adamları, kadınları ve çocukları kuru, kumlu manzarada bilinmeyen bir yöne doğru yürürken resmeden fotoğrafların televizyon ve gazetelerde görünmesinden önce, büyük ölçüde görmezden gelinmişti. Hükümetlerden ve özel şirketlerden para ve malzemeler Batı Dünyası’ndan Etiyopya’ya aktı.”²⁴



Görsel 1.11: William Campbell, *Kıtlığın İki Kurbanı, Two Victims Of Famine*, Etiyopya, 1987.

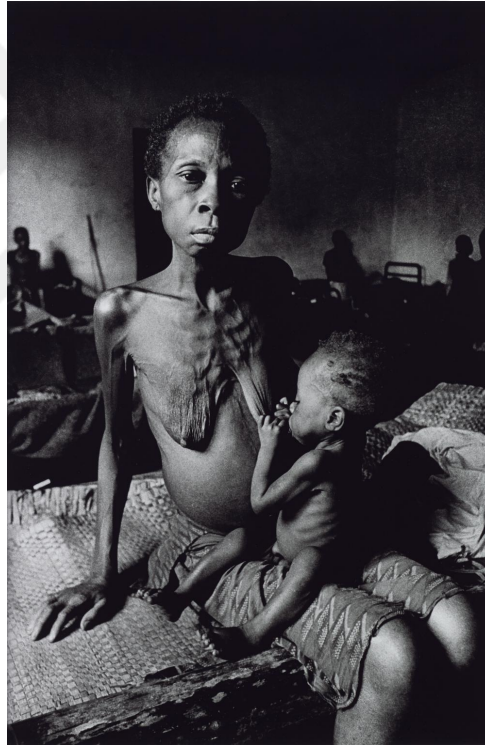
Etiyopya’daki gibi hayal edilmesi zor durumların görsel ifadelerinin, olayları somutlaştırmaya ve inandırıcı kılmaya yardımcı olduğu örneklerle karşılaşmaktayız. Fotoğraf ile somutlaşan durumlar karşısında insanların tepki vermeleri kolaylaşmakta, kulaktan dolma bir bilgi ya da yazılı bir makale toplumun vicdanını çoğu zaman görsel bir kanıttan daha az rahatsız etmektedir. Savaş sırasında çekilmiş bir görüntü her ne kadar şiddet içerse ve izlenmesi ahlaki açıdan tartışmalı ve zor olsa da, o sahnenin yazınsal tasvirinden daha etkili olabilmektedir. Walter Benjamin’in dediği gibi “Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın”.²⁵ Fakat bu tartışmalı duruma rağmen, insanlık

²⁴ Mary PRICE, **Fotoğraf, Çerçevadaki Gizem**, Çev. Ayşenaz - Kubilay Koş, 31

²⁵ Walter BENJAMIN, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 41.

tarihi fotoğrafın gücü ile değiştirilmiş bir sürü barbarlık örneği doludur. Sontag'ın dediği gibi; “*Kısacası, bir şey, fotoğraflanarak (o şeyi ‘haber’ olarak izleyen başka yerlerdeki insanların gözünde) gerçek kılınmaktadır.*”²⁶

Örneğin, Don McCullin'in 1967-70 yılları arasında Nijerya (Biafra)²⁷ savaşında çektiği, orada yaşayan çocukların korkunç sıskalıklarını, çıplak şişmiş karınlarını gösteren fotoğrafları dehşet vericidir. Bu fotoğraflar uluslararası tepkiye ve öfkeye yol açarak insani yardım konusunun yeniden ele alınmasına ve 1971 yılında Sınır Tanımayan Doktorlar'ın²⁸ kurulmasına yol açmıştır.



Görsel 1.12: Don McCullin, Açlıktan Ölmek Üzere Olan 24 Yaşındaki Anne Çocuğuyla Beraber, *Starving Twenty Four Year Old Mother With Child*, Biafra, 1968.

²⁶ Bkz. (17), SONTAG, 21.

²⁷ **Nijerya İç Savaşı:** diğer adıyla Biafra Savaşı, 6 Temmuz 1967-13 Ocak 1970 tarihleri arasında süren savaş. Nijerya'nın güneydoğu illerinin Biafra Cumhuriyeti adı altında ülkede ayrılmak istemesi sebebiyle çıkmıştır.

²⁸ **Sınır Tanımayan Doktorlar:** (Fransızca: Médecins Sans Frontières) örgütü, savaşın ardından 1971 yılında savaş sırasında kuşatılmış Biafra'da çalışmış Bernard Kouchner liderliğindeki Fransız doktorlar tarafından kurulmuştur. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Nijerya_İç_Savaşı)

Vietnam Savaşı sırasında çekilen fotoğraflar, savaşa karşı siyasi muhalefet oluşmasına yol açmıştır. Bu fotoğraflar sayesinde ABD hükümeti, Vietnam ordusunun yanı sıra Vietnamlı sivil halk ile savaşıyormuş gibi görünmüştür. Fotoğraflardan etkilenen Amerikan halkı savaş karşıtı protestoları arttırmış, orduya verilen destek azalmış dolayısıyla ABD ordusunun Vietnam'daki varlığıyla ilgili kamuoyu oluşmasında etkili olmuştur.

“1973'te Nick Ut ağlayan ve bağırarak koşan çocukları, arkalarındaki bir duman bulutundan kaçarken askeri kırsal bir yolda bize doğru koşarken gösteren korkunç bir fotoğraf çekti. Çerçevenin tam ortasında çıplak bir kız çocuğu duruyor. Çocukların açıkça görünen acısı yüzünden bu dehşet verici bir imge. Fakat bu çocukların o an yukarıdan geçen bir jetin attığı napalm bombasına maruz kaldıklarını ve kızın yanan jelden kurtulmak için elbiselerini yırtıp attığını bilince daha da dehşet verici. Yanlışlıkla bombalanmışlar. Savaşta aynı tarafta olmalarına rağmen pilot yanılıp onları düşman sanmış.”²⁹



Görsel 1.13: Nick Ut, Savaş Terörü, *Terror of War*, Vietnam, 1973.

²⁹ Bkz. (19), BARRETT, 133.

Mart 2003'te ABD ve Birleşik Krallık önderliğinde oluşturulmuş Çokuluslu Koalisyon Kuvvetlerinin askeri harekâtla Irak'a girmesiyle başlayan ve İkinci Körfez Savaşı olarak da bilinen Irak Savaşı sırasında, işgal altındaki Irak'ta yer alan Ebu Garib Cezaevi'nde³⁰ tutuklulara uyguladıkları işkence ve kötüye kullanma olaylarının fotoğrafları da örnek olarak verilebilir. Bu hapisanedeki tutuklulara uygulanan acımasız işkenceler orada bulunan Amerikan askerleri tarafından cep telefonlarıyla fotoğraflanmıştır. Bu işkence fotoğrafları ABD'li gazeteci Seymour Hersh tarafından ortaya çıkarılmış ve The New Yorker dergisinde 2004 yılında yayımlanmıştır. Bu fotoğraflar ortaya çıktıktan sonra ABD'nin Irak işgaline karşı tüm dünyada tepkiyle karşılanmıştır ve Ebu Garib'te bulunan askerlerin yargılanmasına sebep olmuştur.



Görsel 1.14: Ebu Garib Cezaevinde Amerikan Askerleri Tarafından Çekilmiş İşkence Görüntüleri. Irak , 2003.

³⁰ **Ebu Garib:** Irak'taki işkencelerin anlatıldığı kamuoyundan gizlenen 53 sayfalık bir raporda Ebu Garib'den çıkan resimlerin ardından bu rapordan kimi bölümler de Amerikan basınında yer almış, buna göre, "sadistçe, kaba ve gayri ahlaki" diye tanımlanan çok sayıda işkence örneği anlatılırken, "Iraklı esirlere sopalar ve farklı aletlerle tecavüz edildiği, çırılçıplak soyuldukları, kadın çamaşırları giymeye zorlandıkları, günlerce su ve tuvalet bulunmayan hücrelerde tutuldukları ve sürekli olarak dövüldükleri" dile getirilmiştir. Olayların ortaya çıkmasından sonra ABD'li çavuş Charles Graner askeri mahkemede yargılayarak suçlu bulunmuştur.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Ebu_Garib_Cezaevi_işkenceleri)

Fotoğraf, kamuoyunun ilgisini bir tarafa doğru kanalize etmek için iktidar tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin, Körfez Savaşı; 1990 yılının Ağustos ayında Irak'ın Kuveyt'i işgal etmesi ile başlayan gerginlik, 1991 yılının Ocak ayında başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere, İngiltere, Fransa, Suudi Arabistan, Kuveyt, Mısır ve Suriye'den oluşan ana koalisyon ortaklarının Irak'a müdahalesi ile savaşa dönüşmüş ve Körfez Savaşı olarak anılan bu savaş 1991 yılının Mart ayında Irak'ın yenilgisiyle sonuçlanmıştır. Bu savaş tarihte ilk defa, Amerikan Kaynaklı CNN televizyonu tarafından canlı olarak yayınlanması açısından çok önemlidir. Amerika, tek taraflı olarak, koalisyon güçlerinin yanlısı olarak tüm savaş boyunca canlı yayın yapmıştır. ABD basınının kasıtlı olarak karşı tarafı göstermeme eğiliminin olması ihtimali göz ardı edilemez. Amerika'nın, görüntünün gücünü, kendi lehine kullanılmış olduğunu ve yapılan yayınlarda gerçeğin sadece bir yüzünü paylaşarak halkı yönlendirme amacı taşıdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Söz konusu olan görüntüler genelde yaralanma ve ölüm görüntülerini içermeyen uzaktan çekilmiş yanan petrol kuyuları, yine uzaktan çekilmiş bombardıman görüntüleri ya da petrole bulanmış kuş görüntüleri gibi imgelerdir.³¹



Görsel 1.15: Steve McCurry, Körfez Savaşı, *Gulf War Aftermath*, Kuwait. 1991.

³¹ Aslı ÖZKAYA, **Medya Ve Körfez Savaşı.**
(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/480/5591.pdf>)

Fotoğraf, kamuoyunun ilgisini bir tarafa doğru çekebilmek, vicdan uyandırmak, toplumu bir konu hakkında bilinçlendirmek için kullanılmış ve birçok durumda da oldukça etkili olmuştur. Fotoğrafın bu konudaki gücünün farkına varılması belgesel fotoğrafın temellerinin atıldığı dönemin başlarına 1880'lere rastlamaktadır. İlk olarak Jacop Riss ve Levis Hine fotoğrafı toplumsal bilinç oluşturma amacı ile kullanmış ve etkili olmuşlardır.

1.3.1. Jacop A. Riis

Polis muhabirliği yapmış ve gazetelerde çalışmış olan Jacop A. Riis'in, Amerika'daki buhran ve yoğun işsizlik döneminde çektiği görüntüler toplumda ilk kez kamu oyu oluşturan fotoğraflardır.

“Gisel le Freund'a göre Riis'in çalışmalarıyla; Tarihte ilk kez bir fotoğrafçı, fotoğrafı yoksulların yaşam koşullarının iyileştirilmesi savaşımında bir silah olarak başarıyla kullandı.”³²

1870'lerdeki bunalım yıllarında, Manhattan'ın doğu yakasında polis muhabiri olarak çalışmaya başlayan ve kendisi de göçmen olan Riis, yakından tanıdığı zorlu yaşam koşullarının değişmesine fotoğrafı kullanarak katkı sağlayabileceğine inanmıştır. Bu uğurda kamuoyunun dikkatini çekmek adına, fotoğraflarını gazetelerde, dergilerde yayınlamış, ayrıca slayt gösterileri ile New York halkına sunmuştur. Riis ve bir grup fotoğrafçının 1888'de Sun gazetesi adına hazırladığı “Varoşlardan Görüntüler: Aydınlatma İşlemiyle Karanlıkta Çekilen Fotoğraflar” adlı gazete haberinde; Riis'in gece fotoğraflarına yer verilmiştir. Bu fotoğraflar, beklenmedik anlarda, aniden çekilmiş, magnezyum flaşlı şaşkın insan portreleridir. Riis, bu yöntemle insanların poz vermesini önleyerek samimi fotoğraflar elde ettiğini düşünmüştür.

³² Bkz. (22), AYDEMİR, 89.

Riis'in 1890 yılında yayınladığı “Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor (How the Other Half Lives)” ve 1892 yılında yayınladığı “Yoksulların Çocukları (The Children Of The Poor)” adlı kitapları, New York’ ta yaşayanların bilinçlerini arttırıp, dönemin New York valisi olan Theodore Roosevelt’in, içinde Mulberry Bend denilen mahalledeki barınakların yıkılmasının da yer aldığı, birtakım reform önlemleri almasına yol açmıştır. Riis’in fotoğrafları amacına ulaşmış ve mevcut şartların değişmesinde etkin rol oynamıştır.

“Vicki Goldberg; ve Riis’in fotoğraflarının izleyenlerce yürek parçalayıcı bulunduğunu, çünkü fakirlerin fotoğraflarının hiç bu kadar yakından ve ürkütücü detaylarla görülmediğinin kaydeder. 1880’ler ile 1890’larda İtalya ve Doğu Avrupa’dan ABD’ye göç edip, New York barınaklarında yaşayan insanlara ilişkin Riis’in çalışmaları dışında başka hiçbir fotografik kayıt yoktur.”³³



Görsel 1.16: Jacob Riis, Bandit’in Roost’u ,*Bandit's Roost*, New York, 1888.

³³ A.g.k., 89.

1.3.2. Lewis Hine

Lewis Hine da Jacob Riis gibi toplumsal reform içgüdüsüyle fotoğraf çekmiştir. Wisconsin’ da doğan Lewis Wickes Hine, çocuk yaşlarından itibaren fabrikalarda uzun saatler çalıştığı için çalışma koşullarına yabancı değildi. Kötü koşulları bizzat deneyimlediği için, bu koşulların değişmesi gerektiğini düşünmekteydi.

Chicago ve New York Üniversitelerinde sosyoloji okuyan Hine, 1901 yılında New York’ta Ethical Culture School’da öğretmenlik yaparken derslerinde destek olarak görseller kullanmak için fotoğraf çekmeye başlamıştır. Fotoğrafın gücünü anlayan Hine, 1904’te ABD’ye gelen milyonlarca Avrupalı göçmenin giriş limanı olan Ellis Adasındaki göçmenlerin fotoğraflarını çekerek onların kalabalık barınaklarda ki zor yaşamlarını ve çalışma koşullarını belgelemiştir.

Daha sonra Hine, Ulusal Çocuk Emeği Komitesi’nde (National Child Labor Committee, NCLC) fotoğrafçı olarak çalışmaya başlamıştır. Burada çalıştığı on yıllık dönem boyunca amacı, ABD’deki çocuk işçilerin durumunu tespit ederek, konuyu gündeme taşımak olmuştur. Bu amaçla; madenlerde, fabrikalarda, atölyelerde günde on ila on dört saat arası, haftada altı gün, güvencesiz olarak çalışan ve ucuz emek olarak görülen çeşitli yaşlardaki çocukları belgelemiştir. Bu fotoğraflar, çocuk işçilerin korunması, çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve çalışma saatlerinin azaltılması konusunda adım atılmasına yönelik çocuk emeği kanunun çıkarılmasında etkili olmuştur. Ayrıca bu fotoğraflar “İnsan Belgeleri (Human Documents)” adıyla basılmış ve broşürlerde, dergilerde, kitaplarda yayınlamış, saydam gösterileri şeklinde gösterilmiş, sergileri yapılmış ve çocuk emeği ile ilgili resmi kurumların arşivlerinde yer almıştır.

“Hine’ı fotoğraf makinesini toplumsal çalışma saflarını zekice, sempatik ve etkince netleyen ilk kişi olarak niteleyen NCLC başkanı Owen Lovejoy, Hine’a yazdığı bir mektupta şunu belirtir: çocuk işçilerin istihdamına ilişkin gerçeklere, kamuoyunun dikkatinin çekilmesinde, sizin benim yönetimimde NCLC için yaptıklarınız, kanaatimce tüm diğer yapılardan daha etkili olmuştur.”³⁴



Görsel 1.17: Lewis Hine, Çocuk İşçiler, *Child laborers in glasswork, Indiana*, 1908.

“Lewis Hine yüzyılın başında Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi’ne fotoğraf memuru olarak atanmış, onun pamuk fabrikalarında, pancar tarlalarında ve kömür madenlerinde çalışan çocuk fotoğrafları çocuk çalıştırmayı kanun dışı ilan etme konusunda yasa yapanları gerçekten de etkilemiştir.”³⁵

Benjamin, fotoğrafın özgürleştirici ve hatta devrimsel olasılıkları mümkün kıldığına inanmakta, fotoğrafın sıradan insanları dünyanın gerçekleri ile tanıştırdığını düşünmektedir.³⁶ Bu görüş belgesel fotoğrafın birçok alanı için geçerliliğini sürdürmektedir. Belgesel fotoğrafın öncüleri olarak görülen, Lewis Hine ve Jacop Riss Benjamin’in bu inancını doğrular şeklide fotoğrafın gücünden yararlanmışlar ve fotoğrafı amaçları doğrultusunda toplumsal taraf oluşturmak için kullanmışlardır.

³⁴ Bkz. (22), AYDEMİR, 90.

³⁵ Bkz. (7), SONTAG, 83.

³⁶ Bkz. (1), SONTAG, 31.

Fotoğrafın kamuoyu oluşturmak için kullanımındaki bir diğer tarihsel örnek ise FSA'dır. Amerikan Devleti Büyük Buhran döneminde, FSA'nın (Farm Security Administration) Çiftçi Güvenlik İdaresi Kurumu, dönemin fotoğrafçıları görevlendirmiştir. Birleşik Devletler'in kırsal kesimindeki yaşamı belgeleyerek buhranın atlatılmakta oluşunu göstermelerini istemesi örneğidir.

1.3.3. FSA:

“Bence, Büyük Buhran'ı yaşamış Amerikalıların büyük çoğunluğu, onun gizliden gizliye baştan çıkarıcı diye nitelenebilecek, siyah ve beyaz yüzlerden ibaret bir dünyada olup bittiğini düşünüyordu.”³⁷

Amerika'da 1930'lu yılların ruhunu belirleyen “Büyük Buhran”; 1929 yılı Ekim ayında menkul kıymetler borsasının çökmesiyle başlayan ve İkinci Dünya Savaşının patlak verdiği 1939'a kadar süren bir ekonomik krizdir. Bu dönemde milli gelir 105 milyar dolardan 60 milyar dolara kadar düşmüş, var olan bankaların yarısı iflas etmiş, otomobil üretimi 5,4 milyondan 1,4 milyona gerilemiş, intihar oranları yüzde yirmi beş artmıştır. Büyük Buhrandan tüm sektörler etkilenmiştir. Ancak her ekonomik krizde olduğu gibi, işçi ve köylü sınıfı daha yoğun şekilde etkilenmiştir. Tarım ürünlerinin fiyatları düşüşe geçmiş ve özellikle küçük çiftlik sahipleri fakirliğe sürüklenmiştir. 1929 itibariyle, tarım ile uğraşan sekiz milyon kişi açlık sınırına dayanmıştır.³⁸

Toplumun “Amerikan Rüyasına” olan inancının sarsılmasına neden olan ekonomik çöküntünün etkileri ile mücadele etmek için dönemin Başbakanı Roosevelt tarafından Çiftçi Güvenlik İdaresi (FSA Farm Security Administration) kurulmuş ve 1935 yılında bunalımın yol açtığı yıkımı ve FSA projelerinin başarılarını belgelemek için örgüt kapsamında “Tarih Bölümü” oluşturulmuştur. Bu

³⁷ Rebeca SOLNİT, Kaybolma Kılavuzu, 57.

³⁸ Filiz GARİP, FAS- Farm Security Administration, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:19,50.

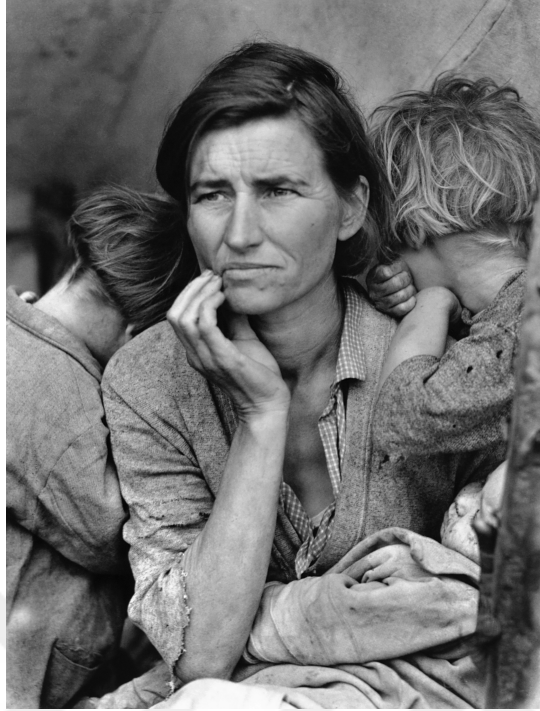
bölümün başına genç bir sosyal bilimci olan Roy E. Stryker getirilmiş ve hazırladığı raporları görselleştirmekle görevlendirilmiştir. Stryker, Amerika'nın birçok yerine yayılarak, fotoğraf çekebilecek, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Marion Post Walcott, Carl Mydans, John Vachon, Gordon Park gibi isimlerden oluşan bir grup kurmuştur.³⁹ Amacı sistemi işler halde göstererek Amerikan halkının umudunu ve inancını canlandırmaktır. Bu bağlamda ana amaç, evlerinden göç etmek zorunda kalmış sefalet içinde göçmen kamplarında yaşayan tarım işçilerini fotoğraflamaktan ziyade çalışan işçi fotoğrafları çekmektir. Bu konuda Stryker, 1942'de istediklerini belirten şu notu göndermiştir:

“Derhal şuna gereksinmemiz var. Gerçekten Birleşik Amerika'ya inanyormuş gibi görünen, erkek, kadın ve çocukların fotoğrafları. Biraz ruha sahip insanları bulun. Şu anda arşivlerimizdekilerin çoğu Birleşik Amerika'yı yaşlı insanların yurdu ve neredeyse herkesi çalışamayacak kadar yaşlı ve olup biteni pek fazla dert etmeyecek kadar kötü beslenen insanlar olarak resmediyor... Özellikle fabrikalarımızda çalışan genç erkek ve kadınlara gereksinmemiz var... Mutfaklarında yada çiçek toplarken bahçelerinde fotoğraflarmış ev kadınları. Daha bir halinden memnun yaşlı çiftler.”⁴⁰

Ama fotoğrafçılar insanların yaşadığı şartları gördükten sonra bu taleplere bağlı kalamamış ve çektikleri fotoğraflarla bunalımdan mağdur olan bir halkın portresini oluşturmaya çalışmışlardır. Özellikle göçmen çiftçiler hakkında çalışmışlardır ve bu fotoğraflar “Büyük Buhranın “simgesi olmuştur. En tanınmış örneklerden biri Dorothea Lange'in 1936 yılında California, Nipoma'da çektiği “Göçmen Anne (Migrant Mother)” adlı fotoğrafıdır.

³⁹ Bkz. (38), GARİP, 50.

⁴⁰ Bkz. (11), DORA, 136.



Görsel 1.18: Dorothea Lange, Göçmen Anne, *Migrant Mother*, 1936.

Lange'ın bu fotoğrafında, kucağında uyuyan çocuğuyla, yıpranmış kıyafetleri içinde bir kadın ve her iki yanında ayakta duran annelerinin omzuna yaslanmış iki çocuk görülmektedir. Kadının yüzündeki ifade her şeyi açıkça anlatmaktadır. Fotoğraf aslında hiçbir yoruma gereksinim duymayacak denli güçlü bir mesaja sahiptir; bu mesaj evrensel bir mesajdır. Annenin ve çocukların fakirlikleri fotoğrafta açıkça görünür ve gelecek hakkında endişeli düşünceler içindelerdir. İnsanlar kaygılılardır ve yardım gerekmektedir.

“Walter Benjamin'in ifadesiyle fotoğrafın halen “kült” değerini koruduğu bu portre fotoğrafına ilişkin olarak Lange şunları söyler; “İnsan yüzü evrensel ve dile sahiptir. Aynı ifadeler dünyanın her yerinde geçerli ve anlaşılırdır. Gerçekten evrensel iletişime sahip tek dilin bu olduğuna inanıyorum. Bütün anlam gölgeleri, tutku ve heyecan patlamaları hepsi insan anatomisinin bu bölümünde yani yüzde toplanmıştır.” söz konusu fotoğraf 1936 yılının ilk baharında, Lange'in göçmen işçi kamplarına yaptığı ve bir ay süren bir geziden dönerken çekilmiştir. 32 yaşında olan kadın, Lange'e, donmuş bezelye tarlasından topladığı bezelyeler ve çocukların avladığı kuşlarla beslendiklerini söyler. Çalışacak iş yoktur; başka bir yere de

gidemezler, çünkü yiyecek satın almak için arabanın lastikleri satılmıştır. Dorothea Lange, fotoğrafları San Francisco News gazetesinde tanıdığı bir editöre götürür ve onlara bezelye toplayıcılarının açlıktan ölmek üzere olduklarını söyler. Editör, United Press (UP) ajansına haber verir ve UP'nin yardım kuruluşlarıyla temasa geçmesi üzerine kampa gıda yardımı yapılır. FSA'nın fotoğraf çalışmaları sırasında kamuoyunda kısa sürede bu denli etkili olan fotoğraflar azdır.”⁴¹

Stryker'ın kadrosu, kırsal kesimin acılarını şehir insanının rahatlıkla anlayabileceği bir dille ileten güçlü fotoğraflar yaratmıştır. Projenin sonunda; çoğu zaman amacına ulaşan çeyrek milyondan fazla fotoğraf birikmiştir. Ülkede ikinci Dünya Savaşının rüzgarı hissedilmeye başladığında, projenin amacı sapmaya başlamış, devletin yönlendirmesine maruz kalarak tarafsızlığını yitirmiş ve daha çok Amerika'nın ne kadar güzel ve erdemli bir ülke olduğu fikrinin pekiştirilmesine odaklanmıştır. 1941 yılında ABD'nin savaşa girmesi ile birlikte “Tarih Bölümünün” bütçesi düşürülmüş ve bir süre sonra da diğer birimlere dahil edilerek kapatılmıştır.⁴²

Tarihte bir çok örnekte fotoğrafın gücünün dünyanın değişmesinde etkin bir rol oynadığı görülmüştür. Kamuoyunun dikkatini çekmek için fotoğraf etkili bir araçtır. Ama aynı zamanda fotoğrafa olan inanç ve fotoğrafın gerçeklikle olan yakın ilişkisi sebebiyle, durumları anlamlandırırken çarpıtılmasının da mümkün olduğu görülmüştür. Fotoğrafın, tarafsız olup olmadığı keşfedildiği günden beri etik bir mesele olarak gündeme gelmiştir, zaman zaman fotoğrafçı, yayın ya da iktidar tarafından propaganda için kullanılmış, anlamı değiştirilmiş, montajlanarak izleyiciye istenen düşünceyi aktarmak/aşılacak için kullanılmıştır. Fotoğrafın gerçeklik ile ilişkisine gölge düşmüş ve öznel bakış açısı ön plana çıkmıştır.

⁴¹ Bkz. (22), AYDEMİR, 92.

⁴² Bkz. (38), GARİP, 57.

2. BELGESEL FOTOĞRAFIN MİSYONUNUN FARKLILAŞMASI

Batıda, sanayi devrimi ile beraber, bilim ve mühendislik alanlarındaki ilerleme sanayinin gelişmesine katkıda bulunmuş, üretim hızla makineleşmiş, sermaye sahipleri de sanayiye daha çok yatırım yapmaya başlamışlardır. Bu sayede sanayi devrimini yaşayan Batı ülkelerinde hızlı bir ekonomik büyüme yaşanmıştır. 19. yüzyılın sonuna denk gelen bu dönemde kapitalizm hızla yükselişe geçmiştir. Dönemin önde gelen sanayi güçleri; Büyük Britanya, Fransa, Almanya ve Birleşik Devletler dünyadaki bu hızlı değişimin kaynağı olmuş; dev fabrikalar kurulmuş, kırsal alandan kente göç etmiş insanlar bu fabrikalarda çalıştırılmıştır ve seri üretime geçilmiştir. Seri üretim beraberinde daha fazla hammadde, insan kaynağı, tüketici, satıcı ve pazar ihtiyacını doğmuştur. Endüstriyel gücü elinde tutan ülkeler bu ihtiyaçları karşılamak için sömürgeciliğe hız vermişlerdir. Uzun süre özellikle Afrika, Uzak doğu, Orta ve Güney Amerika bu ülkelerin sömürgeleri olarak kalmışlardır. Batı ülkelerinin ekonomik gücü ellerinde tutmayı başarmalarının en önemli sebeplerinden biri de bu olmuştur.

Ekonomik gücü elinde tutan Batı ülkeleri, para ve üretim ilişkileri ile dünya gerçekliğini kontrol etmeye çalışmakta ve bu kontrolü, büyük oranda fotoğrafın yardımıyla yapmaktadırlar. Çünkü, fotoğraf ve gerçeklik arasındaki dolaysız ilişki sebebiyle insanlar fotoğrafa gerçeğe bakarmış gibi bakarlar ve kapitalizm bu durumu lehine kullanmaktadır. Bu sayede fotoğraf kapitalizmin en önemli araçlarından biri olmuş ve kapitalizm hakimiyetini devam ettirebilmek için fotoğrafın gücünden yararlanmışlardır. Ayrıca fotoğraf, doğası gereği teknoloji ile yakından ilişkilidir. Bu sebeple, sanayi kapitalizmi ile paralel ilerlemektedir. Bütün bu ilişkiler fotoğrafın tarafsızlığını tartışmalı hale getirmiştir; çoğunlukla iktidar tarafından kontrol altında olan fotoğraf, hem iktidarın çıkarı doğrultusunda yönlendirilmekte hem de izleyiciyi yönlendirmek için kullanılmaktadır.

“... Sontag ’ın ileri kapitalizmin aralıksız imge üretimine ihtiyaç duyduğunu yazdığı yerde, takipçileri çok daha indirgemeci bir yaklaşımda bulunmuştur. Onlar için fotoğraf yalnızca kapitalizmin ayrılmaz bir parçası değil, aynı zamanda onun itaatkar kölesiydi. Örneğin John Tagg fotoğrafı egemen sınıfın “ideolojik denetim aracı” ve “boyun eğen işgücünün yeniden üretimi içerisindeki “devletin nihai işlevi” olarak tanımlamıştır. Bunun da ötesinde Tagg, oldukça ham bir mecaz yoluyla, fotoğrafı “görsellik dünyasını hammadde olarak tüketen bir üretim aracı” olarak ifade etmiştir.”⁴³

2.1. Yeniden Üretim (Çoğaltma) ve Kapitalizm: Fotoğrafın Tüketim Nesnesi Haline Gelmesi

“Bir zaman sonra bütün savaşlar, bütün cesetler birbirine benziyor.”⁴⁴

Kapitalizmin dayanağı olan ve sisteminin işleyişini sağlayan en önemli argüman, orijinalinin taklit edilmesi yoluyla nesnenin yeniden üretilmesidir. Bu şekilde, birbirine elle üretimden daha yakın nesnelere büyük sayılar halinde üretilerek tüketime açılmaktadır. Kapitalizm, üretimin ve tüketimin durmak bilmeyen ve kendi kendini daim kıldığı bir sistemdir. Bireyin tüketmesi sistem tarafından teşvik edilmekte ve tüketme eylemi sonu olmayan bir döngü halinde temel davranış biçimi haline gelmektedir.

“Halkın kullanması için yapılan ilk ucuz fotoğraf makinası, pazara kısa bir süre sonra, 1888’de sürüldü. Fotoğrafın kullanım olanaklarının böylesine hızlı bir biçimde uygulamaya geçmesi, elbette fotoğrafın sanayi kapitalizmine çok derinden ve can alıcı bir biçimde uygulanabileceğinin göstergesidir.”⁴⁵

⁴³ Bkz. (1), LINFELD, 22.

⁴⁴ Nazif TOPÇUOĞLU, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, 21.

⁴⁵ John BERGER, **O Ana Adanmış**, Çev. Yurdanur Salman- Müge Gürsoy Sökmen, 69.

Fotoğraf, seri üretim konusunda baş rollerden birindedir. Çünkü fotoğraf görüntünün yeniden üretimi ile ilişkilendirilmektedir. Nesnenin tezahürünü filme ya da dijital yüzeye aktaran fotoğraf, bu film ya da dijital data ile elde ettiği görüntüyü yeniden ve sürekli olarak çoğaltılabilir kılmaktadır. Bu çoğaltılabilirlik özelliği; Walter Benjamin'in metninde belirttiği gibi sanatı ritüellerden arındırmıştır. Sanattaki ana unsurları zanaatın, el işçiliğinin ya da tekniğin elinden alıp, içeriğin öneminin vurgulanmasına doğru değiştirmiştir. Benjamin; *“Ancak sanatsal üretimin “hakikilik” ölçütüne vurulma durumunun ortadan kalktığı an, sanatın total işlevi de kökten ve tersine değişmiş olur. Bundan böyle sanat eseri, törene, ritüele dayalı bir şey olmak yerine, başka bir pratiğe (siyaset) yaslanmaya başlayacaktır.”*⁴⁶ şeklinde belirtmektedir.

Diğer taraftan, fotoğrafın çoğaltılabilir olmasından kaynaklanan gücü iktidara hizmet etmektedir. Kapitalizmin doymak bilmeyen tüketicisi, medyadaki reklam ya da haber fotoğraflarında olduğu gibi, fotoğrafı bir tüketim ögesi olarak benimser. İzleyici, görüntüyü öylesine tüketir ki, görüntüler görüldüğü anda işlevini ve önemini yitirir ya da kapitalist sermayeyi daha da fazla beslemek için, izleyiciyi tüketime teşvik edecek şekilde tasarlanır.

*“Kapitalist bir toplum görüntüler üzerine kurulu bir kültürü şart koşar. Satın almayı uyarmak ve sınıf, ırk, cinsiyet sorularını uyuşturmak için korkunç miktarlarda eğlenceye gereksinmesi vardır. Ve doğal kaynakları daha iyi sömürmek, üretkenliği arttırmak, düzeni sağlamak, savaş yapmak, bürokratlara iş bulmak için sınırsız miktarda bilgi toplamak zorundadır. Fotoğraf makinasının ikili kapasitesi, yani gerçekliği hem öznelştirmesi, hem de nesnelştirmesi, bu gereksinmelere en iyi biçimde hizmet eder, onları güçlendirir. Fotoğraf makineleri gerçekliği bir endüstri toplumunun çalışması için şart olan iki biçimde tanımlar: bir gösteri nesnesi (kitleler için) ve bir gözetim nesnesi (yönetenler için) olarak.”*⁴⁷

⁴⁶ Walter BENJAMIN, **Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri**, Çev. Osman Akınhay, 57.

⁴⁷ Bkz. (7), SONTAG, 196.

Gelişen teknoloji ile birlikte fotoğraf her yerededir, ne tarafa bakarsak bakalım dört bir yanımız fotografik imgeler ile kuşatılmış durumdadır. Fotoğraftan kaçış yoktur, görüntü bir bombardıman gibi üzerimize yağmakta ve beynimizi ele geçirmektedir, bizi hipnotize etmeye çalışmaktadır. Berger bu konuda; *“Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir. İnsan bu mesajları aklında tutabilir ya da unutulabilir; ama gene de okumadan görmeden edemez. Bir an için de olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarırlar.”*⁴⁸ şeklinde belirtmiştir. Görüntünün çoğaltılabilirliğinden kaynaklı tüm yararlarını bir tarafa bıraktığımızda, başka bir şey ile karşılaşmaktayız. Çoğaltım; aynı görüntünün sürekli farklı farklı mecralarda karşımıza çıkması ya da benzer konularla ilgili aynı olmayan fakat benzer içerikli görüntülerle sürekli olarak karşılaşmamız, (Örneğin bir savaş sahnesinin aynı görüntüsü ile sürekli olarak karşılaşmak ya da o savaş ile ilgili birçok görüntü ile sürekli olarak karşılaşmak) Sontag’ın dediği gibi, olayı olduğundan daha sahici ya da ulaşılabilir hale getirmenin yanı sıra içini boşaltabilmekte, etkisinin kaybolmasına sebep olabilmektedir.⁴⁹ Kısaca görüntüler durumu normalleştirebilmekte, izleyiciyi hissizleştirerek duruma alışmasını sağlayabilmektedir. Böylece, bu görüntülere sürekli maruz kalan izleyici, onları kanıksayarak gereken tepkiyi veremeyebilmektedir.

*“Dünyayı saran uçsuz bucaksız sefalet ve adaletsizliğin fotografik kataloğu herkesi gaddarlıkla tanıştırdı, dehşet verici olanı sıradan bir şey haline getirdi- onu daha bir tanıdık, uzak (“bu yalnızca bir fotoğraf”) ve kaçınılmaz kıldı. Nazi kamplarının ilk fotoğrafları çıktığında bunların hiç bir bayağı yanı yoktu. Otuz yıl sonraysa belki de bir doyum noktasına ulaşıldı. Sorumluluk sahibi fotoğraf şu son yıllarda vicdanı uyardığı kadar öldürmüştür de.”*⁵⁰

⁴⁸ John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 129.

⁴⁹ Bkz. (7), SONTAG, 37.

⁵⁰ A.g.k., 37.

Sontag'ın bu görüşüne paralel olarak Ulus Baker 'Medyaya Nasıl Direnilir?' başlıklı makalesinde 'İletişim Çağı'nın üzerimizde yarattığı sarhoşluktan bahseder şöyle devam eder:

“Şimdi bu sarhoşluğun benim en önemli gördüğüm bir etkisine, sonucuna dikkat çekmek istiyorum: Medya “olaylar”ımızı kaybettiriyor bize. Dolayısıyla düşünce yeteneğimizi de... Çünkü her düşünce, kendisi de bir “olay” olmakla birlikte, olaylar üzerine olmak zorundadır. Medya ise bize “bireyleşmiş”, birbirinden kopmuş, yani üzerinde düşünemeyeceğimiz olaylar veriyor: Skandalların birbiri ardına sıralanışı, medyanın en esash iki tekniğiyle soyut, hayali ve düşüncesiz bir dünya anlayışını dayatmaktadır – yani tekrar ve ısrar teknikleri: birincisi gündeme getirilmiş bir olayı bıktırıcı bir tekrarla üsteleyerek kafalara işleme yoluken ikincisi, kitle iletişiminin bütün kanallarını mobilize ederek, aynı olayı şurada duygusal, burada politik, bir yerde biçimsel, başka bir yerde enformatif biçimlerde, farklı mesaj türleriyle verip duruyor. Bu durumun en önemli sonucunun dezenformasyon yoluyla zihinleri etkileme değil, “olayları düşünülebilir olmaktan çıkarmak” ve tekdüzeleştirmek diyebileceğim bir durum olduğunu düşünüyorum...”⁵¹

Aslında hissizleşme argümanını tamamen doğru olarak kabul edecek olursak fotoğrafın gücüne haksızlık etmiş olabiliriz. İnsanlar teknolojinin gelişmemiş olduğu, medyanın ve iletişimin olmadığı zamanlarda şimdi olduğu gibi her şeyden hemen haberdar olamıyorlardı. “Tarihin büyük bir kısmı boyunca insanlar çok az şeyden haberdar olmuş ve bilinmeyenin acısı ile daha da az ilgilenmiştir”⁵². Bu bağlamda, günümüz dünyasındaki imge bombardımanı, habersizliğin yol açtığı hissiyatsızlık durumunu ortadan kaldırmaktadır. İletişim dünyasında bilgiye ulaşılabilirlik o kadar yüksek orandadır ki neredeyse herkes her şeyden anında haberdar olabilmektedir. John Berger'in dediği gibi “İnsan bir tertibe katılmayı yadsıyarak o tertibin getireceği suçluluktan kurtulur, saf ve temiz kalabilir. Saf kalmak aynı zamanda

⁵¹ Ulus BAKER, **Medyaya Nasıl Direnilir**, Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, Sayı:68-69 <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4590/medyaya-nasil-direnilir#.VuluyccmV5g>

⁵² Bkz. (1), LINFİELD, 59.

bilgisiz kalmak anlamına da gelebilir.”⁵³ (Örneğin günümüzde sosyal medyada yayılan bir bilgiden çoğu kullanın hemen haberdar olabilmesi gibi.) İzleyiciye gösterilen görüntünün tarafsızlığı şüpheli olduğu için bir kontrol altına alma mekanizmasına dönüşmeye çok elverişlidir.

“...Ayrıca görüntü vicdanımızın küreselleşmesinde ciddi bir rol oynamıştır. Yirminci yüzyılın kara haberlerinin elçisi kameradır. Bu gün “haberim yoktu” demek mümkün değildir. Artık dünyanın en ücra köşelerinde ki haksızlıklardan, atalarımızın hayal bile edemeyeceği biçimlerde haberdar oluyorken, karşılaştığımız imgeler ise yalnızca dikkatimizi değil eylemimizi de talep ediyor.”⁵⁴

Bütün bunlar Sitüasyonist⁵⁵ Guy Debord’un değişiyile “gösteri cennetinde”⁵⁶ meydana gelmektedir. Debord, 1960’larda, insanların “gösteri” nin içinde; sonu olmayan bir şova dönüşmüş bir mahkumiyetin içinde yaşadıklarını düşünmüştür. Bu şov, Debord için “yaşanmış olan her şeyin yerini bir temsile bırakarak uzaklaştığı” bir şovdur ve gösteri, “sermayenin birike birike bir imaja dönüşmüş halidir”.⁵⁷ Yani gösteri, imajın kendi nesnesinin yerine geçtiği anlamına gelmektedir. (Örneğin ABD’nin Vietnam savaşı sırasında halkın olumsuz tepkisi ile karşılaşmış olmasına rağmen, Rambo filmleri sayesinde algıyı tersine çevirmeye çalışması gibi). “Gösterinin” sürekliliğini sağlayan etmenler yani reklamlar, eğlence programları, politik kampanyalar, alışveriş merkezleri, spor etkinlikleri, haberler, başka ülkelerde cereyan eden savaşlar, vb. kapitalizmin araçlarının hepsi, ona göre modern dünyayı yaratmaktadır. Gösterinin amacı, pasifize edilmiş seyirciler yaratarak toplumsal denetim mekanizmasının yürütülmesini sağlamaktır. Bireyleri seyircilere dönüştürerek, seyretmesi için sunulanları ayırt etmeden, büyük bir heyecanla

⁵³ Bkz. (48), BERGER, 32.

⁵⁴ Bkz. (1), LINFELD, 60.

⁵⁵ **Sitüasyonist Enternasyonel**: Genel olarak bireyin düşünsel dünyasını ve bilincini özgürleştirerek yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarmayı amaçlayan anti-otoriteren anarşist bir harekettir. Mayıs 1968 öğrenci hareketine esin kaynağı olmuştur. Bu hareket gösteri toplumunda, kavramları hapsettikleri imgelerin sınırlarının dışına çıkarak yeni anlamlar inşa etme ve günlük hayattaki yabancılaşmayı kırma yoluyla özgürlüğün elde edilebileceğini savunur.

(<http://etilen.net/kapitalist-gunluk-yasamin-elestirisi-olarak-situasyonist-enternasyonel/>)

⁵⁶ Greil MACUS, **Ruj Lekesi: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi**, Çev. Gürol Koca, 117.

⁵⁷ A.g.k., 117.

karşılıyarak izlemelerini ve benimsemelerini sağlamaktır. Bir toplumun denetim mekanizması olarak “gösteri” aynı zaman da bireye seçme hakkı tanır gibi görünerek bir özgürlük iddiası da barındırmaktadır. Aslında insanlar televizyon programları arasından ne izleyeceğini ya da alışveriş yaparken sonsuz çeşitlilikteki ürünlerin arasından neyi satın alacağını seçme özgürlüğüne sahiplerdir. Ama buradaki yanılısma, insanların gösterinin dışına çıkmaya çalışırken bile gösterinin içinde kalmalarını sağlayan modern kapitalizmin sahte arzular yaratma sistemidir.⁵⁸

“Michael Jackson yılında ne olmuştu? Thriller’ı satın alan bir kaç milyon için biçim ile içerik, nesnellik ile öznel, benlik ile öteki, meta ile tüketici aynı şeydi. O insanlar sevdikleri bir plak almışlardı. Sonrada Thriller bir imaj; modern kapitalizm ortamında, gösterinin, yani iyinin cennetinde bir imaj: Kendi kendini gerçekleştirmenin ve halkın kalbini kazanmanın bir imajı haline geldi. Albüm bir imaj haline geldikten sonra da biçim içeriğin yerini aldı. Fakat bu, Jackson’ın iletmek istediği mesajın Thriller’in gölgesi altında kaldığı anlamına gelmiyordu; bu, ne biçimin ne de içeriğin artık plağa bağlı olamadığı anlamına geliyordu. İçerik artık müziğin soundu değildi, biçimin ise bir müzik tarzı olarak üretilmesini veya işlevini sağlayan tarzla bir alakası yoktu artık. İçerik, insanların bir toplumsal olay haline gelmiş olan Thriller’a verdikleri tepkiydi, biçim ise bu olayın mekanizmasıydı artık.”⁵⁹

Bu gösterinin ana unsurlarından biri görüntüdür. Görüntü olmadan kapitalizm gösterisi işlevini yerine getiremeyecektir. Görüntüler ilk fotografik üretim yapıldığından beri, o kadar çok amaçları dışında kullanılmışlardır ki güvenilirliği şüpheye düşmüştür. Fotoğrafın kapitalizm ile arasındaki yakın ilişki ve tüketimin etkin bir aracı olması sebebiyle, gerçeklikle olan bağı zedelenmiş, inanılrlığını yitirme tehlikesi ile baş başa kalmıştır. Köklerini toplumsal ve siyasal bağlamlar üzerine salmış olan belgesel fotoğraf da bundan payını almıştır.

⁵⁸ A.g.k., 117.

⁵⁹ A.g.k., 123.

2.2. Fotoğrafın Gerçeklik Bağları

“İşte bu şekilde donanmış, bu şekilde kendimden emin ve araştırma ruhuyla dopdolu olarak gerçeği bulmak üzere yola koyuldum.”⁶⁰

Fotoğrafın gösterdiği şey ile, nesnel gerçeklik doğrudan ve otomatik bir ilişkiye sahipmiş gibi görünür. Fotoğrafın içeriği ne olursa olsun, gösterdiği nesne yada kişinin fotoğrafın çekildiği anda orada olduğu varsayılır. Çünkü fotoğraf görüntünün iki boyutta ki temsilidir, objektifin önündeki bir nesneden ya da kişiden yansıyan ışığın, ışığa duyarlı kimyasal ya da dijital yüzeye kayıt edilmesidir ve bu ilkeden bağımsız düşünülemez. Görüntüdeki nesnenin varlığı, objektifin önünde ki varlığının kanıtıdır. Yani bir kedinin fotoğrafına baktığımızda, aynı kedinin o anda, o mekanda olduğunu dair başka bir kanıt aramamıza gerek kalmayacaktır. Bir şeyin fotoğrafını gördüğümüzde o şeyin gerçek dünyada var olduğunu anlarız. Fotoğraflar gerçeğin görünüşünün benzerleridir. Roland Barthes bu durumu fotoğrafın doğrulama gücü olarak niteler ve; *“Fotoğrafın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. Fotoğrafın özü temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır.”⁶¹* şeklinde belirtir.

“Barthes için fotoğrafın büyüsü, onun geçmiş gerçeklikten kaynaklanıyor ve temsil ettiği geçmiş varoluşu doğrulamasından ileri geliyor. Doğrulama gücü temsil gücünü aşıyor. Barthes’a göre fotoğrafın özü “olmuş olan” dır ; (şu an fotoğrafta) gördüğüm şey (bir zamanlar) vardı.

...“Fotoğraf asla yalan söylemez: veya daha çok şeyin anlamı hakkında yalan söyleyebilir... ama varoluşu hakkında asla.”⁶²

⁶⁰ Virginia WOOLF, **Kendine Ait Bir Oda**, Çev. Suğra Öncü, 30.

⁶¹ Bkz. (13), BARTHES, 104.

⁶² Bkz. (19), BARRETT, 198.

Fotoğraf, dünyanın kopyası, varlığın yeniden üretilmiş temsili olarak görülmüştür. Fotoğrafın kanıt sayılması, envanter tutmak ve enformasyon aktarmak için kullanılması, haber kaynağı olması, toplumun ve kişinin tarihsel belleğini tutmak için kullanılması, anları kaydedip hatırlamak için kullanılması gibi özellikleri büyük oranda bu düşüncenin sonucudur.

“Samuel Morse tarafından kullanılan ‘güneş bilimi’ ve Fox Talbot’un ‘doğanın kalemi’ terimleri esasında, işçi olarak insanı göz ardı ederek güneşin doğrudan temsilini tartışır. Morse, 1940’da dagerrotipi şu şekilde tanımlar: doğanın kendisi tarafından; ellerindeki ışık kaleminin sadece izini sürebileceği ufacık ayrıntılarla boyanmış... ‘doğanın kopyaları olarak değil, doğanın kendi bölümleri olarak adlandırılırlar.’ Aynı yıl Edgar Allan Poe benzer bir neden üzerine tartışmaya girer. ‘Gerçekte dagerrotip düzlem, herhangi bir el işi resminden sonsuz derecede daha doğrudur. Eğer sırada bir sanat eserini, güçlü bir mikroskopla incelersek, benzerliğin doğayla olan bütün işaretleri yok olur. Ama fotografik çizimin yakından incelenmesi, sadece daha mutlak bir gerçeği, görüntü ile temsil edilen şeyin daha mükemmel kimliğini ortaya koyar.’”⁶³

“Öbür görsel imgelerin tersine fotoğraf, konusunun aktarılması, taklit edilmesi ya da yorumlanması değil, o konunun gerçek bir belgesidir.”⁶⁴

Fotoğrafın gerçeğin direkt temsili sayılması beraberinde içeriğe olan inancı getirmekteydi. Fotoğrafın şüphe götürmeyecek şekilde gerçeğe tanıklık etmemizi sağladığı düşünülüyordu. 20. Yüzyılda, birinci ve ikinci dünya savaşları arasındaki yıllarda fotoğrafın saydamlığına ve tarafsızlığına duyulan güven en üst noktalardaydı.⁶⁵ Bu yıllar belgesel fotoğrafın altın yılları olmuştur. Ta ki fotoğrafın taraflı olabileceği görülene kadar. Fotoğraf içinde mesaj barındırabilen, tek başına veya kullanıldığı iletişim aracının özelliklerine göre (mesela yazı ile beraber) anlamı çoğaltan, kurgulayan, saptıran, yücelten veya yaratılmak istenen etki doğrultusunda

⁶³ Victor BURGİN, **Fotoğrafi Düşünmek**, Çev. Aylin Ünal, 97.

⁶⁴ Bkz., (45), BERGER, 71.

⁶⁵ A.g.k., 69.

yeniden oluşturan etkili bir propaganda aracı olarak kullanılabilmiştir. İktidar, topluma kendi çıkarları doğrultusunda tercih ettikleri görüntüleri gösterirken, göstermek istemedikleri görüntüleri saklayabilecek güce sahip olabilir. Nazi'ler bu konuda iyi bir örnektir ve fotoğrafı propaganda aracı olarak kullananların ilklerindedir.⁶⁶

“Nasyonal Sosyalist partinin iktidardaki ilk yıllarında basılan özel bir Nazi propaganda dergisinde aynı zamanda Hitler’in fotoğrafçısı olan Hienrich Hoffman’a ait propaganda fotoğraflarında iktidardaki Nazilerin, dolayısıyla tüm Almanya’nın lideri olan Hitler’in, dağlarla özdeşleştirilmesi dikkat çekiyordu. Propaganda fotoğrafının tipik bir örneği olan çalışmada Naziler, liderlerinin de dağlar kadar güçlü ve dayanıklı olduğunu vurgulamaya çalışıyorlardı. Tarihin bir ironisi olarak Hitler, Nazilerin idealindeki vücut ölçülerine sahip olmayan, koyu renk saçlı, kısa boylu, tıknaz bir özelliğe sahiptir. Bu yüzden Hitler’in boy ölçekte çekilmiş çok az fotoğrafı vardır. Muhtemelen alt açıdan çekmenin olanaksız olduğu durumlarda ise Hitler ya yanında çocuklarla, ya da bir otomobilin ya da trenin penceresinden, dolayısıyla diğer insanlardan yüksekçe bir zeminde durarak poz vermiştir.”⁶⁷



Görsel 2.1: Heinrich Hoffmann, Nuremberg Parti Kongresi, 1934, Almanya

⁶⁶ A.g.k., 70.

⁶⁷ Ali İhsan ÖKTEN, **Bir Siyasal Propaganda Aracı Olarak Fotoğraf**

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ali-ihsan-okten-bir-siyasal-propaganda-araci-olarak-fotograf/>

Fotoğrafın gerçeklikle olan direkt ilişkisinde fotoğrafçının varlığı geri plandadır, fotografik görüntü nesnenin direkt temsili olarak kabul gördüğü için fotoğrafçının işlevi çok önemli değil gibi görünür, nesne ve görüntü arasındaki direkt ilişki önem kazanır oysa fotoğrafçı o nesnenin görüntüsünü kaydetmek için seçim yapmaktadır. Fotoğraflar gerçeği gösterebileceği gibi, örtebilir de. Sanayi kapitalizmi ile oluşan sınıflı toplum yapısında birçok “gerçek” vardır, her sınıfın “gerçeği” kendine göre algılayışı farklı olabilmekte ve fotoğrafı çekenin baktığı yere göre “gerçeklik” değişkenlik gösterebilmektedir. Fotoğrafçı objektifini döndürdüğü tarafın gerçeği ile izleyiciyi yüzleştirirken, kadrajının dışında kalanları göstermemeyi tercih etmiş olabilir ve izleyici hangisinin gerçeklik olduğuna fotoğrafçının yönlendirmesi dışında karar veremeyecektir. Yani izleyici, fotoğrafçı ne kadar tarafsız davranırsa davranırsa, fotoğrafı çekenin deneyimlediği, tanıklık ettiği ve seçtiği an dışındakini göremeyecektir ve bu seçilmiş “an” daki “gerçek” birine göre doğruyken bir diğerine göre hatalı olabilmektedir.

....fotografik görüntü, bir kopya olduğu (yani, apayrı fotografik kopyalardan kotarılmış bir kurgu olmadığı için) ölçüde bile, olmuş olan bir şeyin saydam bir yansımaları veremez. O, her zaman için, birinin seçtiği bir görüntüdür; fotoğraf çekmek bir çerçeve çizmek, çerçeve çizmekte bazı şeyleri dışarıda bırakmaktır.⁶⁸

“Fotoğraflar belirli bir durumda hayata geçirilen insansal bir seçimin tanığıdır. Fotoğrafçının tanık olduğu belirli bir hadiseyi ya da gözüne çarpan belirli bir nesneyi kaydedilmeye değer bulduğuna ilişkin kararının sonucudur fotoğraf.”⁶⁹

Sontag, “Modernitenin kocaman midesi gerçekliği çiğneyip yutmuş ve sonrada bütün yediğini görüntüler şeklinde geri tükürmüştür⁷⁰. diye söylemektedir ve “seyir toplumu”⁷¹ olarak adlandırdığı günümüz dünyasından bahsetmektedir. Aynı Andy Warhol’un “Herkes bir gün onbeş dakikalığına ünlü olacak” sözünde anlatmak istediği gibi kapitalist sistem, üyesini, herkes tarafından bilinmek ve tanınmak

⁶⁸ Bkz. (17), SONTAG, 45.

⁶⁹ John BERGER, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, Çev. Beril Eyüboğlu, 36.

⁷⁰ Bkz. (17), SONTAG, 109.

⁷¹ A.g.k, 109.

isteyen seyirlik bir nesneye çevirmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda günümüz şartlarında bireyler kaçınılmaz olarak ve tercihleri dışında seyretme edimine kökten bağımlıdır. Görüntünün yaygınlaşmasından itibaren, insanların ekranlarla olan ilişkisi çarpıcı bir düzeye gelmiştir, günümüz dünyasında rahatlıkla gözlemlenebileceği gibi insanlar ekranlara bağımlı yaşamaktadırlar. Reklam dünyası bu durumu kendi çıkarı için en iyi şekilde kullanmaktadır. Reklamlar, bizi nesnelere ihtiyacımız olduğuna inandırır ve vaatlerde bulunurlar; o nesneyi edindiğimizde, tatmin olacağımız, imrenilen kişi olacağımız hissini yaratma temeli üzerine kurulmuşlardır ve bu amaç doğrultusunda seyretmekle yükümlü olan seyircinin gözünü boyamak için görüntünün güvenilirliğinden yararlanmaktadırlar. “*Gerçeklik tahtından feragat etmiştir. Ortada artık sadece ‘temsiller’- yani, medya- vardır.*”⁷² diye belirtir Sontag. Gerçek artık temsil ile yer değiştirme eğilimindedir.

“Fotoğraflarda daha fazla görülecek şey var, ama ne yazık ki gördüklerimize duyduğumuz güven sarsılmıştır. Houston’daki Güzel Sanatlar Müzesi Müdürü Ann Wilkes Tucker “ Yirminci yüzyılda fotoğrafta gördüğümüz her şeyin doğru olduğuna inanarak başladık. Fakat aynı yüzyılın sonunda artık gördüğümüz hiç bir belgeye inanamaz olmuştuk.” diyor.”⁷³

Fotoğrafi çekenler ya da fotoğrafi kullananlar “gerçekliği” kendi taraflarına çekmeye çalışabilirler. İzleyicinin fotoğrafın doğruluğuna olan genel kanısı bu konuda şüpheye düşmelerini engellemektedir. Nazif Topçuoğlu, “Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor” adlı kitabında görüntünün tarafsız olabilmesinin, sadece güvenlik kamerası ya da robot kameralar gibi insansız otomatik kameralardan çıkması ile olabileceği şartını savunmuştur⁷⁴. Bu görüşe göre herhangi bir biyolojik gözün vizörden bakması ile elde edilen görüntü, fotoğrafçının tercihi doğrultusunda seçildiği için taraflı olmaktan kurtulamayacaktır. Aynı zamanda günümüz teknolojik imkanları görüntünün manipülasyonunu çok kolay hale getirmiştir. Dijital manipülasyon, görüntünün yanında başka bir görüntü yada yazı kullanarak anlatmak

⁷² A.g.k, 109.

⁷³ Ken LIGHT, **Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor**, Çev. Hüseyin Yılmaz, 20.

⁷⁴ Bkz. (44), 19.

istenene işaret etme, gerçekleşen olayın içerisinde bir kadraj seçme, sansüre uğratma... gibi sayılabilecek bir sürü yöntem fotoğrafın gerçekliğine gölge düşürmektedir.

“Fotoğraflar kendi başlarına inanmaya değer bulunmadıkları gibi, onların kullanım yer ve biçimleriyle, içinde sunuldukları bağlamlara bağımlı olarak mesajlarını aktardıkları, günümüzde yaygın kabul gören bir düşüncedir. Medyayı kontrol eden, fotoğrafın mesajını da tanımlar –“objektiflik” diye bir şey yoktur. “Tarafsızlık” büyük ölçüde fotoğrafçının kişiliğine ve onun şahsına olan inanca bağımlı olan, hayali değilse bile görel bir kavramdır.”⁷⁵

Tarihte birçok farklı neden yüzünden fotoğrafçılar, ajanslar ya da basın organları fotoğrafı manipüle ederek kullanmışlardır. Bu manipülasyon, bazen fotoğrafın üzerinde değişiklik yapma, bazen kurgu bir fotoğrafı enstantane fotoğrafı gibi gösterme, bazen de bir olayın fotoğrafını başka bir olayın kanıtı olarak sunma gibi yöntemler ile yapılabilmektedir. Örneğin, Alexander Gardner’ın Amerikan İç savaşı sırasında Gettysburg’da çektiği fotoğraftaki ölü askerin yerini değiştirdiği ve kompozisyonu yeniden düzenlediği bilinmektedir. Başka bir örnek Robert Doisneau da, 1950’de Life dergisi için çektiği, Paris’te Hotel de Ville’in yakınlarında öpüşen çiftin fotoğrafıdır. Bu fotoğraf her ne kadar bir enstantane fotoğrafı gibi görünse de, bu çiftin Doisneau tarafında bir günlüğüne fotoğraf için tutulduğu ortaya çıkmıştır.⁷⁶ Yine Joe Rosenthal’ın İkinci Dünya Savaşının sembolü haline gelmiş ünlü fotoğrafının; Japon Adası Iwo jima da bulunan Suribachi tepesine dikilen Amerikan bayrağını gösteren fotoğrafın, çatışma sırasında çekilemediği için daha sonra kurgulandığı bilinmektedir.

⁷⁵ A.g.k., 119.

⁷⁶ Bkz. (17), SONTAG, 55.



Görsel 2.2: Robert Doisneau , Öpücük, *The Kiss*, Paris, 1950.



Görsel 2.3: Alexander Gardner, Keskin Nişancı Siperde, *Home of a Rebel Sharpshooter*, Gettysburg, 1865.

“....savaş alanında düştüğü yerden alınarak daha fotojenik bir mekana, kayalardan bir barikatla kuşatılmış birkaç taş blokla kıyıda bir girintiye taşınmış olan ve Gardner'ın cesedin yanında, barikata yasladığı sahte tüfeğiyle ölü bir Konfederasyon askerini göstermektedir. (Fakat iyice incelendiğinde, silahın, bir keskin nişancının kullanacağı türden özel bir tüfek değil, sıradan piyade erine verilen cinsten bir tüfek olduğu anlaşılmaktaydı.; Gardner ya iki silah arasındaki ayrımı bilmiyordu, ya da bu ayrıntıya hiç dikkat etmemişti).⁷⁷”

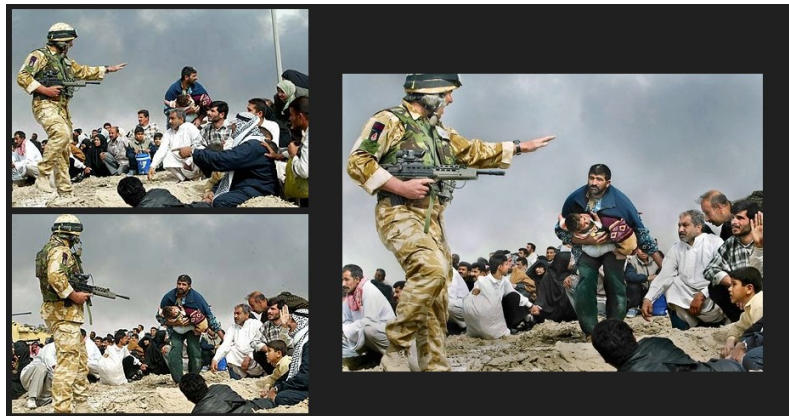
⁷⁷ A.g.k., 55.



Görsel 2.4: Joe Rosenthal, İwo Jima'da Bayrak Dikmek, *Raising The Flag On İwo Jima*, 23 şubat 1945.

“23 şubat 1945'te İwo Jima 'ya Amerikan bayrağının çekilmesini gösteren ünlü fotoğrafın, Joe Rosenthal adındaki Associated Press fotoğrafçısının, Suribachi Tepesi'nin ele geçirilmesini takiben, sabahki bayrak çekme töreninden aşırarak, aynı gün içinde daha sonraki bir zamanda ve daha büyük bir bayrakla meydana getirdiği kurgu olduğu sonradan anlaşılmıştır.”⁷⁸

Los Angeles Times'ta foto muhabir olan Brian Walski, 2003'te Irak savaşı sırasında çektiği aşağıdaki fotoğrafta dijital birleştirme yapmıştır. Sol üstteki fotoğraftaki asker figürünü sol alttaki fotoğrafa yerleştirerek sağdaki görüntüyü elde etmiştir. Bu görüntü fotoğrafçının kariyerinin sonu olmuştur.



Görsel 2.5: Brian Walski, Irak, 2003

⁷⁸ A.g.k., 58.



Görsel 2.6: Paul Watson, Somali-Mogadishu, 1993.

“1993’te ölü bir Amerikan askerini Mogadishu sokaklarında sürükleyen Somalililer oluşturuyor. Askerin yalnızca belden aşağısında bir parça elbise var. Yine de cinsel organının bir kısmı görülüyor. Time dergisi bu fotoğrafı yayınlamaya karar verdiğinde editörler bu detayı dijital olarak örtmüşlerdir.”⁷⁹

Güncel bir anlam çarpıtma örneği olarak, 2015 bahar aylarında Türkiye’de çıkan, Çin’in Doğu Türkistanlılara katliam yaptığı iddiaları hakkındaki haberleri göz önüne alabiliriz. Özellikle sosyal medya ve gazetelerden yapılan haberler ile yayılan pek çok fotoğrafın Çin Halk Cumhuriyeti'nin Şincan bölgesindeki Uygurlara ait olduğu söylenmişti, ancak daha sonra bu fotoğrafların olayla ilgili olmadığı anlaşılmıştır.

“Sosyal medyada paylaşılan fotoğraflara bir bakalım. Deprem, trafik kazası, otopsi, eski günlere ait bir olay fotoğrafı paylaşılarak Doğu Türkistan’da katliam var deniyor. Haberlerin hiçbir kaynağı yok. Oruç tutmanın yasaklandığına ve oruçlulara zorla içki içirildiğine dair bir haber de Çin’de düzenlenen bira içme festivalinin görüntüleriyle paylaşılıyor.”⁸⁰

⁷⁹ Bkz. (19), BARRETT, 213.

⁸⁰ DOĞU TÜRKİSTAN İLE İLGİLİ HABER, Bilgilendirme.

<http://blog.radikal.com.tr/dunya/cin-dogu-turkistanda-katliam-yapiyor-mu-gercekten-105385>



Görsel 2.7: Doğu Türkistan Haberi Fotoğrafi.

“80’lerde çekildiği bilinen, ancak kaynağına dair pek çok tartışma olan bir fotoğrafı kullanan onedio.com sitesi, kaynak göstermeksizin Çin’in “halkı İslam’dan vazgeçirmek için her türlü yıldırma ve baskı yöntemini kullandığını iddia ediyor”.⁸¹



Görsel 2.8: Doğu Türkistan Haberi Fotoğrafi.

“Aynı site üzerinden paylaşılan bir imza kampanyası ise, bir kadının boynuna tuğlaların asılı olduğu ve ölü bir kadın olan iki ayrı fotoğraf kullanıyor. Bu fotoğraflardan ilkinin Falun Gong inancına mensup olanlara yapılan işkencelerle ilgili bir çizim olduğu görülürken, ikincisinin de uzun yıllardır internette dolaşan bir otopsi fotoğrafı olduğu anlaşılıyor.”⁸²

“Kendi başlarına hiç bir şeyi açıklayamayan fotoğraflar, çıkarıma, spekülasyona ve fanteziye bitmez tükenmez bir çağrıdır.”⁸³

⁸¹ DOĞU TÜRKİSTAN İLE İLGİLİ HABER, Bilgilendirme.
http://haber.sol.org.tr/dunya/dogu-turkistan-yananlari-ilgisiz-fotograflar-kaynaksiz-haberler-121049

⁸² DOĞU TÜRKİSTAN İLE İLGİLİ HABER, Bilgilendirme.
http://haber.sol.org.tr/dunya/dogu-turkistan-yananlari-ilgisiz-fotograflar-kaynaksiz-haberler-121049

⁸³ Bkz. (7), SONTAG, 39.

2.3. Bakış Açısının Öznelleşmesi: Fotoğrafçının Görünür Olması

Belgesel fotoğraf, misyonu gereği konusunu odak noktası yapan bir disiplindir. Temel amacı çoğunlukla, fotoğrafın nesnesini ön plana çıkartarak mevcut durum hakkında kamusal farkındalık oluşturmaktır. Bu yüzden deklanşöre basan kişinin, hikayeyi kendi baktığı yerden anlatmak yerine, mümkün olduğunca saydam ve tarafsız olmaya çalışarak, sadece bir aktarıcı gibi konumlanması ve nesnel olması beklenmektedir. Sontag'a göre çoğu fotoğrafta özellikle de bilgilendirme amaçlı olan fotoğraflarda; *"...bilimsel ve endüstriyel amaçlarla, basın, askerler, polis ya da aileler tarafından çekilen fotoğraflarda, fotoğraf makinesinin ardındaki kişinin kişisel görüşlerinin küçük bir izi bile, fotoğraf üzerindeki birincil talebe müdahale etmek anlamına gelmekteydi; bu talep saptama, tanı koyma, bilgilendirme talebiydi."*⁸⁴ *"Fotoğrafın gerçekliğe olan vaadi"*⁸⁵ tartışılmaz bir biçimde dünya hakkında bilgilenmemizi sağlamaktadır, neyin orada olduğunu gösterirken, aynı zamanda fotoğrafı çekenin orada olanlar arasından neyi algıladığını da göstermektedir. *"Vizör aracılığıyla fotoğrafçılar şeyleri dahil etmekte veya dışarıda bırakmaktadırlar."*⁸⁶ Bu durumda fotoğrafçının çekeceği nesneye, kişiye, olaya ya duruma bakış açısını yani fotoğrafının öznelliğini; fotoğrafçının ruh hali, niyeti, toplumsal konumu, dünya görüşü, karakteri, insan ilişkileri, estetik zevki, vb... gibi argümanları göz ardı ederek değerlendiremeyiz.

*"Şimdi toparlarsak ne diyordum, evet sanatçı / fotoğrafçı bilinmeyen gerçeği kutsamalı ve ortaya çıkarmalı, ama yapacağı bu iş sadece 'göstermek' olarak kabul edilemez. Çünkü neyi, nasıl, neden göstermeyi seçtiği, tercih ettiği daha çok önem taşır; seçimleriyle ve bu işin nasıl gerçekleştirdiğiyle de ister istemez anlatımcı bir tavrı ortaya koymuş olur."*⁸⁷

⁸⁴ A.g.k., (153).

⁸⁵ A.g.k., (140).

⁸⁶ Bkz. (19), BARRETT, 134.

⁸⁷ Bkz. (21), TOPÇUOĞLU, 109.

Fotoğrafçı bireyin, düşünce yüklü gözünün, ürettiği fotoğrafa yansması kaçınılmazdır. Bu durumda ister, biçimsel bir dışavurumun sonucu olsun (örneğin; bir portre fotoğrafındaki ışık, aksesuar, duruş, vb... ya da bir belgesel fotoğraftaki leke dengesi, kadrajdaki yerleşim gibi), isterse de düşünsel bir etkinin sonucu olsun (örneğin SSCB’NİN kuruluşu sırasında ya da Nazi Almanya’sındaki propaganda amacıyla üretilen fotoğraflar) nesnel bir bakıştan söz etmemiz çok güçtür. Fotoğrafçının bakışındaki düşünce çektiği fotoğrafı yapılandırmaktadır. Bu bağlamda fotoğrafın objektifliğine dair şüpheler ortaya çıkmaktadır. Çünkü göz ve dolayısıyla bakış bireyseldir ve kişinin ideolojisinden ayrılamaz. Bu ideoloji taraflı ya da tarafsız kişinin kendi benliğini yansıtacaktır. Kişi amacı dahilinde olan görüntüleri seçme ve diğerlerini eleme eğilimindedir. Bu durumda “niyet” kavramı devreye girmektedir. Fotoğrafçı gözü önünde gerçekleşen olayı fotoğraflarken, kadrajı dışında, o olay hakkındaki yargıları tamamen değiştirebilecek başka bir şey gerçekleşiyor olabilir. İzleyici, fotoğrafçının sunduğu gerçekliğin, niyetin ve ideoloji ile yüklü öznel bakış açısının dışında bir şeyi göremez. Sonuçta fotoğrafçı gözü otomatik bir yapıda olmadığı için, robot kameralar gibi komut alamazlar. Bu durum basın fotoğrafı ya da toplumsal belgesel fotoğraf için tehlikeli sonuçlar doğurur, ancak fotoğrafın farklı alanlarında çeşitliliğin oluşmasına olanak tanımaktadır.

“Yavaş yavaş, fotoğraf makinesinin benim dünyamın hikayesini anlatmaya nasıl yardım edeceğini anlamaya başlamıştım. Heyecan ve bir yaratıcılık bağlantısı buldum. Ancak yapmaya çalıştığım gazete ve dergilerde gördüklerim arasında bir fark olduğunu ayırt etmeye başladım. Gösterilerde karşılaştığım gazete ve dergi fotoğrafçıların derdi hızlıca bir fotoğraf çekmekti. Tarihe tanıklık etmenin sorumluluğunu hissetmiyorlardı. Yaptıklarında iyidiler ancak çoğu kendi kadrájlarında gözler önüne serilen insanlar ve olaylardan kopuklardı ve dahil olmazlardı.”⁸⁸

Özellikle Toplumsal Belgesel fotoğraflarda, fotoğrafçı kendini arka planda tutmaya çalışarak sahneyi olduğu gibi yansıtma eğiliminde olmuştur. Bu tutum

⁸⁸ Bkz. (73), LIGHT, 267.

geçerliliğini korurken, fotoğrafçının öznel bakış açısı git gide önem kazanmıştır. Bazı yeni nesil fotoğrafçılar kendilerini gizlemek yerine, olabildiğince görünür kılmayı seçmişlerdir. Kendi öznel dillerini oluşturmak için düşünceler üretmiş ve tarzlar geliştirmişlerdir. Bu kimi zaman konuyu belirsizleştirerek izleyiciyi formdan çok duyguya yönlendirmeye çalışmak, kimi zaman kendi gölgesini konunun üstüne düşürerek varlığını fotoğrafa katmak, kimi zaman da alışlagelmiş estetiğin dışında bir tarzda ısrar etmek şeklinde kendini göstermektedir. (örneğin Lee Friedlander, Robert Frank, Antoine D'agata) Bunun sonucu olarak fotoğrafçı statüsünde bir değişim yaşanmaktadır. Gerçeğin güvenilir aktarıcısı olan fotoğrafçının yerine kendi bakışını öne çıkartan fotoğrafçı belirginleşmektedir.



Görsel 2.9: Lee Friedlander, 1960'larda Oto Portreler, *1960's Self Portraits*, New York, 1966.



Görsel 2.10: Lee Friedlander, 1960'larda Oto Portreler, *1960's Self Portraits*, Massachusetts, 1968.

Peki fotoğrafçı çektiği nesneyi ya da kişiyi kendi bakış açısı ile yansıtıyorsa, onlara dair fark ettiği bir hikayeyi mi anlatmaktadır? Bu hikayeye kendi kişisel hikayesi karışır mı? Tıpkı safarideki bir turist gibi konusu ile arasındaki mesafeyi korur mu? Yoksa o nesne ya da kişiyle yakın ilişki mi kurar? Bütün bu yöntemleri kullanan fotoğrafçılar mevcuttur. Ama öyle görünüyor ki fotoğraftaki bakış açısı gitgide öznelleşme eğiminde olmuştur. Belgesel fotoğraf toplumsal bir konu hakkında olsa bile, fotoğrafçının kendi fikrinden bağımsız olamamaktadır. Bir adım ötesine ilerlediğimizde, öznel bakışın ötesinde fotoğrafçının kendisini özne olarak aldığı fotoğraf tarzı ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafçı konusunu kendi hayatı içinden seçerken nesnel olmak gibi bir kaygı taşımamakta ve ilk elden bir gözlemci gibi kendi hikayesini anlatmaya çalışmaktadır.

“Son zamanlarda belgeselin giderek kişisel bir özellik kazanması, fotoğrafçının seçiciliğinin global genel bir konunun içinde sınırlı kalmayıp, konunun kendisinin tarifini de içermesi şeklinde ortaya çıkıyor. Geçmişte genel konular ve özel bir bakış yeterliyken, artık özel konular birinci planda gündeme geliyor. Teknik ve görsel düzeydeki basitlik karşısında, özel konuların seçimi ve işleyişindeki samimiyet, duyarlılık ve kavramsal derinlik önem kazanıyor. Fotoğraflardaki demokratik yaklaşım, bir tür şipşak ve amatör estetiğine kadar gidebilen boyutlar içeriyor. İnsanın kendi yaşamını belgelemesi zaten herkesin farklı derecelerde yaptığı bir şey değil mi?”⁸⁹

⁸⁹ Bkz. (44), TOPÇUOĞLU, 20.

3. GERÇEKLİĞE KENDİ TARAFINDAN BAKMAK

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, fotoğraf makinesinin yeteneklerinin ve fotoğrafın büyüüne kapılan fotoğrafçı tavrının yerine, makinayı bir cazibe nesnesi olarak görmeyen, onu sadece bir hikaye anlatma aracı olarak kullanan ve dahil olamayacağı ya da kendine ait olmayan konuları fotoğraflamayı tercih etmeyen, seçtiği konu ne kadar toplumsal bir soruna işaret etse de bunu kendi duyguları ile harmanlayan bir fotoğraf tavrına, sıkça rastlanmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım ile çalışan fotoğrafçılar dünyayı değiştirmekten çok, kendi hikayeleri üzerinden anlamlandırmaya çalışmaktadırlar. Kendi özelliklerini fotoğraflarına yansıtan bu fotoğrafçıların yaklaşımı git gide kişiselleşirken, biçimden çok duygular ön plana çıkmaktadır. İzleyici bu tip fotoğraflara baktığında fotoğrafı çekenin yaşamına tanık olurken neler hissettiğini de algılayabilmektedir. Kendilerine has yöntemleri ve tarzlarıyla fotoğrafçılar hikayelerini anlatırken, konularına farklı yaklaşım tarzları içinde olmuşlardır. Bu farklı yaklaşım tarzları fotoğrafçının konusu ile ilişkisini yansıtırken yakınlık derecesi fotoğrafçının tercihine göre değişkenlik göstermektedir. Yakınlık derecesi arttıkça konular kişiselleşmiş, fotoğrafçılar birebir yaşadıklarını aktarmaya başlamış, gerçekliği kendi durdukları noktadan anlamaya ve yansıtmaya çalışmışlardır.

3.1. Karar Anından Yakınlık Kurmaya Doğru: Fotoğrafçı Avcı Mıdır?

Kişisel Belgesel yaklaşımı anlayabilmek için farklı tarzlarda çalışan fotoğrafçıları incelemek gerekmektedir. Konuları ile aralarındaki farklı ilişki, fotoğrafçıların tarzlarını oluşturmadaki etkenlerden biri olmuştur. Henri Cartier Bresson, Eugene Smith ve Robert Frank arasındaki yaklaşım farklarını, bu konuda örnek alabiliriz.

3.1.1. Pusuda Bekleyen: Henri Cartier Bresson

1908 ve 2004 yılları arasında yaşamış Fransız fotoğrafçı Henri Cartier Bresson, fotoğraf tarihindeki en önemli belgesel fotoğrafçılardan biridir. Orta sınıf bir ailede büyüyen Bresson, ilk fotoğraf makinesi henüz çocukken tatil anılarını kaydettiği bir Box Brownie olmuştur, ilk gençlik dönemlerinde resim ile ilgilenmiş ve bu konuda eğitim almıştır. 22 yaşındayken yanında çalıştığı kübist ressam ve heykeltıraş Andre Lhote'nin Paris'teki stüdyosunda çalışmayı bırakarak o zamanlar Fransız sömürgesi olan Fildişi Sahili'ne gitmiştir. Burada bir yıl boyunca avcılık yaparak geçimini sağlamış ve sömürgelerdeki hayat koşullarını deneyimlerken resimden daha hızlı bir kaydetme tekniği olarak gördüğü fotoğrafı, resme tercih etmeye başlamıştır. Sonrasında Tifoya yakalandığı için Fransa'ya geri dönmüştür. Artık “gözünün bir uzantısı” olarak nitelediği 50mm objektifli Leica'sını edinmiş ve beklenmedik anların peşine düşmeye başlamıştır. Leica marka fotoğraf makinesinin onun için özel olması; sürekli yanında taşımaya uygun olarak küçük boyutta ve hafif tasarlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu şekilde kendini fark ettirmeden zamana tanıklık edebiliyor, konusunu fotoğraflayabiliyordur.

“Marsilya'ya gittim. Küçük bir aylık geçinmeme yetti ve zevkle çalıştım. Leica ile yeni tanışmıştım. O benim gözümün bir uzantısı haline geldi, bulduğum andan itibaren ondan hiç ayrılmadım. Kendimi yay gibi gerilmiş ve atlamaya hazır hissederek ve yaşamı “tuzağa düşürmekte” –yaşamı yaşama edimi içinde korumakta- kararlılıkla bütün gün sokakları sinsi sinsi dolaştım. Hepsinden öte, tek bir fotoğrafın sınırları içinde, gözlerimin önüne serilmekte olan bir durumun özünü yakalamak için çırpındım.”⁹⁰

1952 yılında yayınladığı “Karar Anı” isimli kitabı Bresson'un fotoğraf anlayışının manifestosu niteliğindedir. Bresson'a göre fotoğraf doğru anda çekilmelidir yani kadrajın içindeki tüm devingen unsurların en elverişli dengede olduğu anda deklanşöre basılmaya karar verilmelidir. Ne bir saniye öncesi, ne de bir

⁹⁰ Bkz. (7), SONTAG, 204.

saniye sonrası, doğru an “karar anı” olmalıdır. Bu anı yakalamak için Bresson, konusuna bir avcı gibi yaklaşır. Pusuda bekler ve gerektiğinde “o anın peşinde vahşi bir hayvanın izini sürüyormuşçasına koşar”.⁹¹

Bresson’un kendi değişiyle;

“...Ömrüm boyunca tanınmamaya çalıştım. O zaman gözlem yapabilmek daha kolay oluyor. Başkalarına yaptığının bana yapılmasını istemedim. Portre benim için fotoğrafın en zor alanıdır. Tıpkı düellodaki gibidir, kurban nereye nişan aldığınızı sorar kendi kendine. Hazır fotoğraftan çok benim ilgimi çeken nişan alıp ateş etmekte zaten. Tak!”⁹²

Bu bağlamda Berger, İngilizce de hem silah, hem de fotoğraf makinesi için kullanılan “trigger”⁹³ (tetik) sözcüğüne atıfta bulunmakta ve bu bağlantının, dilsel bir ilişkinin ötesinde olduğunu düşünmektedir.⁹⁴ Av eylemi, aynı fotoğrafta olduğu gibi gözlem yapmakla ilişkilidir. Avcılar nasıl avını yakalamak için tetikte olmak, bakmak ve baktığını hemen algılamak zorundaysa, “karar anı” anlayışını benimseyen bir fotoğrafçının da bu şekilde davranması gerekmektedir. Doğru an yani “karar anı” tetiğin çekildiği an ile özdeşleştirilebilir.

“Avcının duyuları arasında bir tanesi vardır ki, bunun hiç yorulmadan her zaman çalışması gerekir. Bu duyu görme duyusudur. Bak, bak ve tekrar bak, her an, her yöne ve her türlü koşullar altında. Yürürken bak, dinlenirken bak, yemek yerken ya da puronu yakarken bak. Yukarıya, aşağıya, az önce geçtiğin yerlere, dağların zirvelerine, kayalıklara ve vadilere, dürbünle ve yalın gözle.”⁹⁵

⁹¹ Bkz. (45), BERGER, 61.

⁹² İlker MAGA, **Henri-Cartier Bresson Karar Anı**, 94.

⁹³ **Trigger**: Türkçede “deklanşör” kullanılmaktadır. İngilizcede ise hem fotoğraf makinesinde hem de silahta tetik anlamına gelen trigger kullanılmaktadır.

⁹⁴ Bkz. (69), BERGER, 51.

⁹⁵ Jose Ortega Y. GASSET , **Avcılık Üstüne**, Çev. Derin Türkömer, 95.



Görsel 3.1: Henri-Cartier Bresson, İspanya, 1933.

Bresson'un fotoğraf tarzı kendi öznel bakış açısını yansıtmaktadır. O doğru anın peşinde koşmakta ve bu esnada gözüne çarpanları izleyiciye aktararak dünyayı etkilemeye çalışmaktadır. Bu fotoğraf çekme tarzını benimsemeyen; konu edindiği kişiler ile yakınlık kurarak onları fotoğraflayan ya da "doğru an" kavramına önem atfetmeden sıradan anların peşinde koşan fotoğrafçılar da, öznel bakış açılarını kendilerinden kattıkları parçalar ile yansıtmaktadırlar. Örneğin Eugene Smith; fotoğraf çekerken konu edindiği kişiler ile ilişki kurmayı tercih eder ya da Robert Frank; o da sıradan olan nesnelere ve durumları kaydederek kendini ifade etmeyi tercih etmektedir.



Görsel 3.2: Henri-Cartier Bresson, Fransız Yazar Andre Pieyre De Mandiargues, *French Writer Andre Pieyre De Mandiargues*, İtalya, 1933.

3.1.2. Yakınlık Kuran: Eugene Smith

Geçtiğimiz yüzyıldaki foto-röportaj tarzında çalışan en büyük, belgesel fotoğrafçılarından biri olarak kabul edilen Eugene Smith, Bresson'dan farklı bir yaklaşım sergileyerek fotoğraf çekmiştir. Konularıyla yakınlık kurmak için fotoğraf çekmeye başlamadan önce, bir süre beraber zaman geçirmiş, bu şekilde konu olarak seçtiği hayatları daha iyi analiz etme ve anlama fırsatı bulduğuna inanmıştır. 1918 ve 1978 yılları arasında yaşayan Smith, Kansas'ta doğmuştur eğitimini burada tamamladıktan sonra, 1933-35 yılları arasında fotoğrafa başlamıştır. Kariyeri boyunca aralarında yerel gazetelerin de bulunduğu, Magnum ajansı ve Life dergisi gibi birçok yayın organı ve ajansta çalışmıştır. II. Dünya Savaşı'nda, Life Dergisi için çalışırken yaralandıktan sonra fotografik konularını insan odaklı hikayelere çevirmiştir.

Sanatçı, 1948'de, "Köy Doktoru" (Country Doctor) adlı foto-röportaj projesinde; o sırada çalıştığı Life dergisinin editörünün onayı olmamasına rağmen, Colorado dağlarındaki bir kasabada, kasabanın doktorunu fotoğraflamak amacıyla uzun bir süre kalmıştır. İlk birkaç hafta makinesinin içine film koymamış, doktorla ilişki kurmayı bekleyip, onun nasıl yaşadığını gözlemlemiştir. Amacı, kasaba doktorunun hayatına ortak olmak, sorunlarını paylaşmak ve onu anlamaktır. Kasaba halkının onu bir yabancıdan çok tanıdıkları biri gibi görmelerini beklemiştir. Böylelikle fotoğraf makinesinin iki insan arasındaki iletişimde yarattığı mesafesinin önüne geçmeyi ve bundan dolayı oluşan tedirginliği azaltmayı amaçlamıştır. Berger bu konuda; "*Foto-röportaj öykü anlatmaktan ziyade görgü tanıklığı yapar.*"⁹⁶ Diye belirtir.

⁹⁶ Bkz. (69), BERGER, 117.



Görsel 3.3: Eugene Smith, Dr. Ceriani Evden Hastaneye Gidiyor, *Dr Ceriani Going From House to Hospital*, Colorado, 1948.

“Ebe Hemşire” (Nurse Midwife) çalışması, Maude Callen adında siyah bir Amerikalı hemşire üzerinedir. Bu seride Smith, Callen’in düşük gelirli insanların sağlık sorunlarını çözmek için özveriyle çalışmalarını aktarmak ve temel anlamda ırkçılığa dikkat çekme amacı taşımıştır. Fotoğraflar, Life dergisinin 3 Aralık 1951 tarihli sayısında yayınlandığında toplum bundan oldukça etkilenerek, Callen’in amaçladığı kliniğin açılması için 27 bin dolarlık bir fonun toplanmasını sağlamış ve klinik 1953 yılında açılmıştır.⁹⁷



Görsel 3.4: Eugene Smith, Maude- Doğum, *Delivery*, 1951.

⁹⁷ Bkz. (22), AYDEMİR, 93.

Smith, 1971 yılında Japonya’da Chisso Corporation şirketinin neden olduğu çevre kirliliğinden mustarip olan, Japon balıkçı köyü Minamata’da, bu duruma dikkat çekmek için fotoğraflar çekmiştir. Fabrika, kurulduktan bir süre sonra, geçimlerini balıkçılıkla sağlayan halk üzerinde, suya bırakılan zehirli atıkların yol açtığı, bir sinir sistemi hastalığı görülmüştür daha sonraları bu hastalığa Minamata hastalığı⁹⁸ adı verilmiştir. Kamuoyunun ilgisini bu felakete çekmeyi başaran Smith, iyi tepkilerle karşılaştığı kadar kötülerıyla de karşılaşmıştır; şirket çalışanları tarafından saldırıya uğramış ve tek gözü görme yetisini kaybetmiştir.⁹⁹

“Cıva zehirlenmesinin doğrudan sonucu olan şekil bozukluğu, reddedilmiş ve dolaylı şiddettir, çünkü cıva zehirlenmesinin belirlenmesinden önce şekil bozukluğunun doğal nedenlerden kaynaklandığı düşünülüyordu. Bu bozuklukların önlenilebileceği kanıtlandıktan sonra bile, zehri sulara boşaltan fabrikanın yönetimi sorumluluğu kabul etmemiştir. Fotoğrafçı olayı gözler önüne sererek iyi bir iş çıkarmıştır.”¹⁰⁰



Görsel 3.5: Eugene Smith, Minamata, 1971.

⁹⁸ pro.magnumphotos.com/eugen smith

⁹⁹ Bkz. (17), SONTAG, 37.

¹⁰⁰ Bkz. (24), PRICE, 28.

Minamata fotoğraflarının estetik yapılanması üzerine Sontag, karelerin kurgulanmış birer sahne kadar mükemmel özelliklere sahip (ışık, kompozisyon, leke dengesi... gibi) ve bu yüzden oldukça dramatik bir etki barındırdıklarını belirtmiştir. Bu bağlamda inandırıcılıklarını yitirebileceklerine dair bir eleştiride bulunmuş ve *pieta*¹⁰¹ örneğini vermiştir.

*“W. Eugene Smith’in 1960’ların sonunda, sakinlerinin çoğu sakat ve cıva zehirlenmesinden yavaş yavaş ölmekte olan Japon balıkçı köyü Minamata’da çektiği fotoğraflar öfke uyandıran bir acıyı belgeledikleri için bizi duygulandırır –ve gerçeküstücü güzellik standartlarına uyan müthiş birer ‘Can Çekişme’ fotoğrafı oldukları için uzağımızda kalır. Smith’in fotoğrafladığı, ve annesinin kucağında kıvranarak can vermekte olan genç, Artaud’nun modern tiyatrosunun gerçek konusu olarak çağırdığı veba kurbanlarının dünyası için bir Pieta’dır. Gerçekten de bu dizideki tüm fotoğraflar Artaud’nun Theatre of Cruelty’si (Zulüm Tiyatrosu) için olası görüntülerdir.”*¹⁰²

Smith’in fotoğraflarının teatral yapısı, durumu estetize etmesi ve inandırıcılığını kaybetmesi riskinden dolayı eleştiriler olsa da, fotoğraf çekme tarzı bakımından kullandığı yöntem, bakış açısının ve fotoğraflarının etkisinin farklı olmasını sağlamıştır. Fotoğrafladığı kişiler ile dostluk kurması ona, sadece dışarıdan bir gözlemcinin edindiği bilgilerden fazlasını sağlamıştır; o insanların iç dünyalarını anlamaya çalışarak bunu fotoğraflarına katmak istemektedir. Bu şekilde izleyicinin de o insanların sadece bir görüntüden ibaret olmadığını, bir yaşamlarının olduğunu hissetmesini sağlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda “karar anı” kavramına yeni bir perspektif katmıştır. Onun karar anları, Bresson’dan farklı olarak duygu argümanını da kapsamaktadır.

¹⁰¹ **Pieta**: Kucağında ölü İsa’yı tutan Meryem Ana heykeline verilen isim.

¹⁰² Bkz. (7), SONTAG, 125.

Bir diğerk örnekte, Robert Frank'tir. Frank dönemin Amerika'sındaki günlük hayatın alelade bir parçası olduğu dikkat çekmeyen (örneğin Coca Cola tabelaları, basket potaları), sıradan olan göstergeler ile hikayesini oluştururken, snapshot estetiğini kullanarak sıradanmış gibi görünen anlatım tarzını pekiştirmiştir. Bu şekilde Bresson'un kutsal kabul edilen "karar anı" kavramına, sıradan anların içinde yatan anlamı katmıştır, doğru anı beklemek yerine, rutinin içinden bir hikaye çıkarmayı tercih etmiştir.

3.1.3. Gözlemci Gezgin: Robert Frank

Robert Frank, Bresson'un "Karar Anı" çalışmasının ardından 20. Yüzyılın ortalarında çıkmış en başarılı fotoğraf kitaplarından biri olan "The Americans" (1958) yaratıcısıdır. Aslen İsviçre asıllı olan, 1947 yılında göçmen olarak ABD'ye yerleşen Frank, 1955 yılında ABD'yi baştan başa gezerek 687 makara film çekmiştir ve 1959 yılında bu çalışmadan derlediğı 83 adet siyah beyaz fotoğrafı, ünlü kitabı "The Americas" ta yayınlamıştır.¹⁰³ Kitabın içeriğinde, ülkenin dört bir yanında ki farklı kırsal bölgelerde çekilmiş, Amerikan kültürünün simgesi haline gelmiş; bayraklar, otomobiller, restoranlar, basket potaları, Coca Cola tabelaları gibi sıradan nesnelerin ve sıradan insanları fotoğrafları yer almaktadır. Bu fotoğraflar Amerikan kültürünün özeti gibidir. Kitabın ön sözünün yazan Beat Kuşağı yazarı Jack Kerouac'ın söylediğı gibi;

"Amerika da güneşin sokakları kavurduğu ve müziğin müzik kutusundan ya da yakınlardaki bir cenazeden süzülüp geldiğı zamanki o çılgın his. İşte Robert Frank, eski bir arabayla yollara düşüp (Guggenheim bursuyla) kırk sekiz eyaleti bir bir gezerken çektiğı bu müthiş fotoğraflarla bunu yakalamış, bir gölgenin çevikliği gizemliliğı, dehası, hüznü ve garipliğıyle daha önce film üzerine hiç alınmamış

¹⁰³ http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_114.htm

görüntüleri fotoğraflamıştır.... Bu fotoğrafları gördükten sonra, en sonunda, artık bir müzik kutusunun, bir tabuttan daha hüznünlü olup olmadığını bilemezsiniz. Böylelikle kendi alanında büyük bir sanatçı olarak göklere çıkarılacaktır.”¹⁰⁴

Frank’ın fotoğrafları Cartier Bresson’un ve Eugene Smith’in aksine sıradan anları barındırmaktadır. Ayrıca teknik standartların Bresson yada Smith kadar ön planda olmadığı; ufuk çizgisinin yamuk olduğu, dengesiz kompozisyonlara sahip, kadraj ile kesilmiş insan figürleri bulunan, grenli, bulanık siyah beyaz fotoğrafları da bulunmaktadır. Frank, dünyaya hızlı bir bakış atıp üstünde çok durmamış gibidir. “Karar Anı”nın, fazla kusursuz olduğunu ve hayatın bundan daha hızlı aktığını düşünmüştür. Doğru an için beklerken hayatı ıskalamak istemez. Bu yüzden teknik kusursuzluk onun için gerekmemektedir.

“Sokakların ruhunu ve bireyin toplum içindeki yabancılaşmasını yakalayan fotoğraflarıyla benzer bir şekilde efsaneleşmiş olan Frank, Henri Cartier-Bresson'un akranı, fakat felsefi olarak Fransız fotoğrafçıdan tümüyle zıt bir konumdadır. Frank, herkesçe bilinen sözünde şöyle der ‘Bir karar anı yoktur, onu siz üretmek zorundasınız. Kadrajımda o anı yakalamak için gereken her şeyi yapmak zorundayım.”¹⁰⁵



Görsel 3.6: Robert Frank, Arabalı Sinema, *Drive-in movie*, Detroit 1955.

¹⁰⁴ Robert FRANK, **The Americans**.

¹⁰⁵ Lynne WARREN, **Encyclopedia of Twentieth-Century Photography**, 560.

Her ne kadar doğrudan politik ya da toplumsal bir amacı yokmuş gibi görünse de, Frank “The Americans” çalışmasında, yolculuğu boyunca gördüklerini aktarırken dönemin Amerikası’nın, tüketim kültürünün içinde yavaş yavaş kaybolduğuna tanıklık etmektedir. Amerikan toplumunun 2. Dünya Savaşı sonrası dönemdeki analizini yapmaktadır. Savaştan çıkmış toplumun; ekonomik zorluklara göğüs germeye çalışırken kültürel değişime de ayak uydurma çabası bu fotoğraflarda algılanabilmektedir.

“İkinci Dünya Savaşı insanlık durumunun aynasıydı ve bu aynaya bakan herkes kör oldu. Keza milyonlarca kişi toplama kamplarında amansız acılar çekerek öldürülebiliyorsa ve süper devletler her daim adaletin çözümsüz çelişkileri üzerinden kendilerini var edebiliyorsa, o zaman insan toplumun yarattığı insanın ne denli sapkın olduğunu görmek zorunda kalıyor ve eğer toplum katletmeye bu denli eğilimli ise, insanın doğasına dair en can sıkıcı soruyu nasıl göz ardı edebiliriz? Daha da kötüsü var. İnsan artık birey olma, kendi sesiyle konuşabilme cesaretini gösteremiyor. Amerikan yaşantısının her gözeneği korkuyla dolu.”¹⁰⁶



Görsel 3.7: Robert Frank, Asansör, *Elevator*, Miami Beach, 1955.

¹⁰⁶ Şenol ERDOĞAN, *Beat Kuşağı Antolojisi*, 15.

Amerika ekonomik, sosyal ve kültürel sorunlarla uğraşırken bir değişiminin de başlangıcındadır. “Kömür ve demirle beslenen mekaniğin sömürüsü artık yerini elektronik, bilgisayar ve otomasyona bıraktığı noktada başlayan yeniçağ. İşte tabanın bu sarsılmaz unsurları tüm sosyal ve entelektüel getirileriyle, bir devrimin zeminini peşi sıra getirmişti.”¹⁰⁷ Frank’ın fotoğrafları, böyle bir dönemde oluşan bir alt kültürün, Beat kuşağının fotografik temsili gibidir. Frank’ın bakış açısı, yaşam biçimi, snap shot¹⁰⁸ olarak nitelenen fotoğraf tarzı, Beat anlayışıyla bağdaştırabilmektedir. Nitekim Beat kuşağının “kralı”¹⁰⁹ olarak adı geçen Jack Kerouac ile ahabaptır. The Amerikans’ın ön sözünü Jack Kerouac yazmıştır ve kitap Jack Kerouac’ın “Yolda” romanının görsel halini andırmaktadır.



Görsel 3.8: Robert Frank, Santa Fe, New Mexico, 1955.

Beat kuşağı Jack Kerouac’ın da içinde bulunduğu 1950’lerde Amerika’da kısa süre etkili olan özgürlüğüne aşırı düşkün küçük bir gruptur. Çocukluklarını

¹⁰⁷ A.g.k., 37.

¹⁰⁸ **SNAP-SHOT**: Teknik kuralları göz ardı ederek, aniden çekilmiş fotoğraf, Ayrıca “nişan almadan edilen ateş” anlamına da gelmektedir. Bu terime, Türkçe de “enstantane fotoğraf”, “şipşak” gibi kelimeler karşılık gelmektedir. Metin içerisinde, mecazi olarak “tek atımlık, düşünmeden yapılmış davranış” gibi kullanıyorum.

¹⁰⁹ Bkz. (106), ERDOĞAN, 725.

savaşın etkisinde geçiren bu kuşak, büyüdüklerinde kişisel aydınlanmalarını uyuşturucu, seks, seyahat etmek, ve yaptıkları diğer bütün şeylerde aramışlardır. *“Beat olmak her anlamıyla özgür olmak demektir. Bunlara sosyal yapıdan bağımsız olmak, seks özgürlüğü, dini özgürlük, duygularda özgürlükte dahildi. ...Onlar duygularını göstermekten, seksüelliklerini göstermekten ya da suç işlemekten korkmuyorlardı.”*¹¹⁰

Beat terimi; *“Be-Bop müzisyenleri arasında yaygın argo bir deyimdir. Ve sıklıkla “acayip o biçim” veya diğer Be-Bop argoları gibi zıt anlamlarda kullanılırdı. Ancak genellikle içsel anlamda yitik- bitkin anlamına gelirdi”*¹¹¹ Be-Bop; 1940’ların sonu 1950’lerin başında dinlenen, Afro Amerikan kökenli, geleneksel Swing modelinin, hızlı ve çoğu kez ton ve akor geçişleri açısından deneysel olarak değerlendirilen bir caz türüdür.¹¹² Kerouac kendi “spontane düzyazı” olarak isimlendirdiği yazı yazma yöntemini, bu müzik tarzından esinlenerek oluşturmuştur ve Be-Bop gibi öngörülemeyen ve heyecan verici olarak değerlendirmiştir.¹¹³ Frank’in fotoğrafları da, tıpkı Kerouac’ın spontane düz yazısı ya da Be-Bop müzik gibi akıcıdır. Kendini ritme kaptırmış, üzerinde enine boyuna düşünmeden içinden geldiği gibi davranmış izlenimi yaratır. Bu bir Beat’in yaşam tarzı gibidir.

Jack Kerouac 1958 Martında Esquire dergisinde yayımlanan “Aftermath: The Philosophy of The Beat Generation” (Sonuç: Beat Kuşağının Felsefesi) adlı makalesinde Beatleri şöyle tanımlar; *“Sonunda batının ‘özgürlük’ makinesine sırt çeviren bir uyuşturucu kullanan, Be-bop seven, kavrayış parlamaları yaşayan, ‘duyuların bozulmasını’ tecrübe eden, tuhaf konuşan, fakir ve hoşnut olan, Amerikan kültürü için yeni bir üslubu, Avrupa’nın etkilerinden tamamen bağımsız yeni bir üslubu, yeni bir büyüüyü haber veren yeraltı kahramanları.”*¹¹⁴

¹¹⁰ A.g.k., 736.

¹¹¹ A.g.k., 44.

¹¹² <http://jazzgr.blogcu.com/jazz-tarihi-bebop-cool-hardbop-avant-garde-freejazz/4661641>

¹¹³ <http://www.sabitfikir.com/elestiri/beat-aski>

¹¹⁴ Bkz. (106), ERDOĞAN, 725.

Tıpkı Robert Frank'ın yaptığı gibi “*Beatler, evden uzaklaştıkça şehirlerde teselli buldular.*”¹¹⁵ Snap Shot yaşamışlardır. Bu kültür, ilerde yaşanacak büyük bir sosyal hareketin ufak bir başlangıç parçası, “*dünya çapında yeni bir dalgada bir dalgacı*”¹¹⁶ olarak görülmüştür. Beatler, 1960'lara gelindiğinde politik anlamda, (Beatlerin aksine) etkin ve özellikle ilgili yeni bir karşıt kültürün habercisi olmuşlardır. Bunlar, öncellerinin Beatler olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz “Hippiler”dir. Onlar Vietnam Savaşı'nı protesto etmişler ve kendilerini uyuşucu, seks ve rock müziğe vermişlerdir.



Görsel 3.9: Robert Frank, Jack Kerouack, New York, 1965.

¹¹⁵ Jessamin SWEARİNGEN, *Risale-i Punk*, Çev. Artemis Günebanlı, 86.

¹¹⁶ Bkz. (106), ERDOĞAN, 48.



Görsel 3.10: Robert Frank, La Paz Yolu, *Road to La Paz*, 1948.

3.2. Yaşam Tarzı Olarak Snapshot: Snapshot Yaşamak

Belgesel fotoğraf, bir yandan klasik olarak adlandırabileceğimiz, basın fotoğrafı ya da toplumsal belgesel gibi tarzlarda üretilmeye devam ederken, öte yandan 1960'lardan sonraki yoğun değişim çağı ile birlikte farklı şekillere evrilmiştir. Modernizm ve sonrasında postmodernizm beraberinde getirdiği kültürel değişimler, toplum hayatındaki farklılıklar, doğası gereği hayatın birebir içinde gerçekleşen fotoğraf ile yakından ilintilidir. Dünya düzenindeki değişim toplumu bireysel yaşamaya doğru iterken, fotoğrafta da daha öznel bir dilin oluştuğu görülmüştür. Bu öznel dilin oluşmasında, klasik anlamda belgesel fotoğraf tarzına bir tür eleştiri olduğu gibi, alt kültürlerin, karşıt görüşlerin de izlerine de rastlanmaktadır.

Bu farklı tarzlardan biri de fotoğrafçıların kendi yaşadıkları hayatları belgeledikleri, konularının öznesi oldukları; “Kişisel belgesel” olarak adlandırabileceğimiz özel hayat sınırları içinde kalan “anı” fotoğraflarıdır. Kişisel belgesel fotoğraflar aile fotoğraflarına benzemektedir. Aile fotoğrafları, teknik standartlara uymak için çaba gösterilmeyen, aile hayatının sembolik zamanlarını gösteren fotoğraflardır. Bu sembolik zamanlar; paylaşılan kültürel olayları; düğün, doğum günü, bayram gibi ya da ilk anların ritüellerini göstermektedir; yeni doğan bir bebeğin eve getirilmesi, evin çocuğunun ilk defa denize girmesi gibi. Kişisel belgesel fotoğraflarda bunlara benzeyen sıradan anların fotoğraflarından oluşmaktadır. Fakat aile fotoğraflarından farklı olarak sadece neşeli anları göstermezler, “madalyonun diğer yüzünü” de gösterirler; mutsuzluk, kavga, bağımlılık ya da hastalık gibi. Ayrıca, konularını gündelik hayattan da alırlar; uyumak, telefonda konuşmak, arabayla seyahat etmek, sıkılmak gibi. Burada fotoğrafçının beraber yaşadığı mecazi anlamda ailesi olan topluluk öne çıkmaktadır. Bu topluluklar genellikle alt kültürlerin¹¹⁷ etkisindeki arkadaş gruplarıdır. Topluluğun parçası olan fotoğrafçı, kendi yaşantısını tabulardan sıyrılmış olarak aktarırken, kültürel ve sosyal açıdan içinde yaşadığı grubun yaşantısının görsel günlüğünü tuttuğu fotoğraflar bu türün en yaygın örneklerindedir.

“Artık turistik belgesele taviz yok ! Sanatçı acı çekmeli, eğer acıyı yansıtmak ve ifade edebilmek istiyorsa. Antik düşünür Sokrat’ı , ‘sınanmayan ve incelenmeyen bir hayatın yaşamaya değmeyeceği’ kuralına gönderme yapıp, yaşanmayan hayatın da doğru dürüst belgelenemeyeceği önerisini öne süremez miyiz? İçinde yaşanan zamanı aktarabilmek için önce o hayatın yaşanması gerekmez mi?”¹¹⁸

Bu bağlamda alt kültürler ve bu kültürleri benimseyen yaşam tarzları öne çıkmaktadır. Tarih boyunca, iktidar söylemi dışında düşünceler üretmiş, genel

¹¹⁷ **ALT KÜLTÜR:** Hakim kültürle bağlantısını koparmadan ancak çeşitli önemli noktalarda ayrılarak gelişen bir kültür “alt kültür” olarak tanımlanır. Alt kültürün kaynağı, belli bir yaş grubuna, üyelerin kökenine, ırkına, ekonomik sınıfına, cinsiyetine dayanabilir ve alt kültürü belirleyen unsurlar genellikle grubun estetik, dinsel, mesleki, siyasi ve cinselliğe bakış açılarıdır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Altkültür>)

¹¹⁸ Bkz. (44), TOPÇUOĞLU, 27.

toplum kurallarına uymadan yaşayan ve bu yüzden toplumun dışında kalmış gruplar varlığını sürdürmektedir. Modernizmin başlangıcını bu konuda kılavuz alabiliriz. Modernizm ile beraber iktidar söylemine karşı olan sanatçı fikri önem kazanmış ve alt kültürleri bu sanatçıların düşünceleri beslemiştir.19. yüzyılın ortalarına denk gelen bu dönem ile, toplum tarafından yüceltilen, insanüstü bir yeteneğe sahip gibi değerlendirilip, bir dahi olarak kutsanan¹¹⁹ sanatçıların kutsallığını kaybetmesi; yani kurumların, devletin ya da kilisenin çatısı altında (ya da güvencesi altında) sipariş sistemi ile çalışan, elemanlar olmaktan çıkmaları söz konusu olmuştur. Bu sebeple sanatçılar, para kazanmak zorunda olan diğer insanlar gibi; kendilerini beğendirmek, kendilerini tanıtmak, eserlerini satmak için ekstra çaba göstermek zorunda kalmışlardır.

“Sanat hakkında birçok yaygın inanış vardır. Bunlardan biri, sanatçının hiçbir gizli –özellikle de ticari- amaç gütmeyen, hayatlarını sanata adanmıştır. Bir diğeri ise sanatçıların benzersiz kavrayışlara sahip olduğudur. Nihayetinde, sanatı genellikle bir şekilde zamansız olduğunu varsayarız. Bütün bu inanışlar, sanatın normal hayatın dışında bir alanda var olduğunu öne sürer. Modernizm de benzer bir biçimde sanatın esasen bağımsız olduğuna ve kendi kendini yönettiğine inanır.”¹²⁰

Sanatçılar, sanat piyasası olarak niteleyebileceğimiz pazarın oluşmaya başlaması, galeri ve müze gibi kurumların ortaya çıkmasıyla, kendilerine bu yeni piyasa da yer bulmaya çalışmışlardır. Her ne kadar sipariş usulü işlerini üretmeye devam etseler de, bu işler yeni sanat ortamı için yeterli değildir. Özgün işler, bu noktada ön plana çıkmaktadır. Sanatçılar için artık prestij söz konusudur. Bu prestiji sağlayan da; sarayda baş ressam olmak değil, sanat ortamında yer edinmektedir. Aslında iktidarın himayesinde olma zorunluluğu ortadan kalktığı için bir anlamda özgürleşmeye ve özerkleşmeye başlamışlardır. Artık “karşit görüşlü” olabilirler, iktidar ile aynı düşünce yapısını benimsemeyen eserlerini üretebilme özgürlüğüne

¹¹⁹ Mehmet YILMAZ, **Modernden Postmoderne Sanat**, 213.

Kant’a göre sanat yapıtı, bir dehanın yaratmasıydı ve dehaları da genel kurallara bağlamaya olanak yoktu. Sanat yüce bir uğraş, sanatçıda yüce bir özne deha idi.

¹²⁰ Glenn WARD, **Postmodernizmi Anlamak**, Çev. Tufan Göbekçin, 66.

sahiplerdir. Böylelikle karşıt görüşlü sanatçılar, alt kültürleri üretmeye ya da alt kültürlerin yapılanmasında esin kaynağı olmaya başlamışlardır. Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm” adlı makalesinde şöyle söyler;

“Hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat tanrı katından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin öznenin iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgelemine, mizacının, duygularının temsili olmalıdır. “Eski” silinmeli, “yeni” hükmetmelidir. Kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras bıraktıkları kanon ve normlar yıkılmalıdır. Yeni başka bir otoriteye gerek yoktur; bu nedenle de modern devlet, millet gibi oluşumlar sanatı bağlamaz.”¹²¹

Baudelaire sanatçının kutsallığını kaybetmesini, “Paris Sıkıntı” kitabında ki “Yitik Ayla”¹²² şiirinde, şairin kaybettiği halesinden yola çıkarak anlatmıştır;

“Daha neler, dostum, siz, burada, öyle mi? Siz, böyle kötü bir yerde! Siz, içkisi cevher, yemeği cennet taamı olan adam! Doğrusu ya, çok şaşım bu işe.”

“Dostum, atlardan ve arabalardan ne kadar tiksindiğimi bilirsiniz. Az önce, bulvarın ortasından aceleyle geçerken, ölümün dört bir yandan aynı zamanda, dört nala geldiği o oynak kargaşa içinde, çamurlar içinde sıçrarken, aylam birden bire başımdan kayıp yolun balçığı içine düştü. Almaya cesaret edemedim. Kemiklerimi kırdırmaktansa nişanlarımı yitirmeyi daha uygun buldum. Hem sonra yıkımın da, bir işe yaradığı olur, dedim içimden. Şimdi tanınmadan dolaşabilir, aşâğılık şeyler yapabilir, bayağı ölümlüler gibi içkisi ve kadını bol bir yaşama dalabilirim. İşte tıpkı sizin gibiyim, görüyorsunuz!”¹²³

¹²¹ Charles BAUDELAIRE, **Modern Sanatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, 21.

¹²² **AYLA**: Hale, bazı kutsal kişilerin başı etrafında gösterilen ışık çevresi.

¹²³ Charles BAUDELAIRE, **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, 102.

17. ve 18. yüzyıl düşünce yapısında görme biçimlerinde özelliğin yaygın biçimde bastırıldığı görülmektedir. Bu yüzyıllarda görüşün, gerçeğin temsiliyeti ile olan bağı kırılmaz güçtedir. 19. yüzyıl ile birlikte modernizm sürecinin de etkisiyle, “bakış” kalıplarından ve geleneklerinden kurtularak, bireyselleşmiştir. “*Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin –örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağlılığından kurtulur ‘liberal’leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme, bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir.*”¹²⁴

Yeni imge üretme yöntemleri ve özellikle de fotoğrafın çoğaltılabilir yapısı bu yeni görme biçimlerinin oluşmasında önemli bir paya sahiptir. Görsellerin art arda gösterildiği sinemanın öncüsü olan oyuncaklar, optik sistemlerle göz yanılması sağlayan çeşitli araçlar, gazete ve dergilerde kullanılan litografiyle çoğaltılan baskılar, stereoskoplar, kaleydoskoplar, sahne sanatları ve fotoğraf. Bütün bunlar yeni görme biçimlerinin oluşmasına, imgenin güçlenmesine ve böylelikle de “gözlemleyen / izleyen özne’nin modernizmin ana kahramanlarından biri olmasına sebep olmuştur.

Modernizmin, 1850’lerde ilk modern kent diyebileceğimiz Paris’te, ilk defa bir sanat akımının yani empresyonizmin ortaya çıkması ile başladığı kabul edilir, fakat ilk modern sanatçı için bir şaire işaret edilir; Charles Baudelaire.¹²⁵ Çünkü Baudelaire, yaşam tarzı, düzen ve gelenekle olan uzlaşmaz tavrı, ilk defa şiirlerinde o döneme kadar rastlayamayacağımız kelimeleri ve terimleri (leş, fahişe, çamur, şarap...gibi) kullanarak bir bakıma dönemin sanatsal normlarını yıkan üslubu ile marjinal bir örnek teşkil etmektedir. Baudelaire, kendini şiirlerinin temel unsurlarından olan “fahişelerin” yerine koymaktadır, onlar gibi hissetmektedir.

¹²⁴ Bkz. (121), BAUDELAIRE, 39.

¹²⁵ A.k.g., 9

“*Kuşku yok ki (modernizm) Baudelaire’le başlar; onunla, mevcut düzene ve geleneğe baş kaldırır olarak anlaşılır. A. Hauser*”

Çünkü, yavaş yavaş oluşmakta olan sanat piyasasında, aynı bir fahişenin yaptığı gibi O'da, ruhunu, en mahrem duygularını en derin düşüncelerini paylaştığı şiirlerini satmak zorunda kalmıştır. “*Baudelaire'in tüm kahramanları estetiğinin mecazları olur. Örneğin alegori fahişe kisvesine bürünür. 'Deha'da 'bütün evreni yatağına alan bu Günah Kraliçesi'nin eseridir. Zaten fahişeler erdem ve güzelliklerini satarak şairle aynı kumarı oynarlar. Dünyanın şekline şemaline tepeden bakan bu büyük ruhlar, adanmışlar, satirler 'Cehennemlik Kadınlar' şiirinde şairin kardeşleri olurlar.*”¹²⁶

Cehennemlik kadınlar;

*Sizi cehenneminizde izledim her an,
Kardeşlerim benim, acır, severim sizi,
O bitmez susuzluk, o acı, o dolduran,
Aşk testileri yüzünden gönüllerinizi!*¹²⁷

Baudelaire için modern hayatın diğer kahramanlarından biri de “gözlemci özne” *flaneur*'dür¹²⁸. Flanör bir kent gezginidir, kalabalık içinde kentin en uç kısımlarına kadar dolaşır ve “bakar”. Kalabalıklardan beslenir. Kalabalık içinde her şeyi gözlemler ve zihninde arşivler, bunu yaparken de kalabalıkta kaybolur asla fark edilmek istemez. Flanör, şehri bir kitap gibi okur, aynı bir sokak fotoğrafçısı gibi.

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, İşi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak... dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağı bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük

¹²⁶ A.k.g., 14.

¹²⁷ Charles BAUDELAIRE, **Kötülük Çiçekleri**, Çev.Sait Maden, 104.

¹²⁸ **Flaneur / Flanör**: Aylak, Fransızca da “avare gezinen” anlamı taşıyan sözcük. Benjamin'de bir temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır.

zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir. Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir prestir.”¹²⁹

3.2.1. Flanörlük: Gözlemci Olarak Kalabalıkta Kaybolmak

Flanörü anlamak, fotoğrafçının davranış tarzını anlamak için ip ucu verebilir. Kalabalıklara dalan flanör, kendini fark ettirmeden bir nevi dedektif gibi araştırarak ve izleyerek var olabilmektedir. Flanör, hiç durmadan gözlem yapar, gördüklerini analiz eder ve belleğinde arşivler. Gerek fiziki gerekse zihinsel olarak, kendini bulmak için öncelikle kaybolmak gerektiğini düşünür. Bu bağlamda, “kişisel belgesel” fotoğrafçıların hayat tarzları flanör ile örtüşür; onlarda tıpkı bir flanör gibi kendi hayatları içinde gezinirken, gözlem yaparlar ve kendilerini bulmak için kaybolma eğilimindedirler. Flanör gibi, yaşam stratejilerini planlamadan, yolun onları götürdüğü yerlerde, karşılaştıklarını sanatlarına malzeme yaparlar, dünyayı ve kendilerini, görüntülerin yardımıyla keşfetmeye, anlamaya çalışır ve bir günlük tutuyormuşçasına arşivlerler. Fakat flanörün gözlemci olarak başarısı kendini gizli tutabilmesinde, fark edilmeyen özne olabilmesindedir. Bu durum “kişisel belgesel” yönteminde farklılık gösterir, çünkü hayatları içinde fotoğrafın dili ile kendini ifade eden fotoğrafçı kendini gizlemez, aksine tüm kartlarını ortaya koyar olabilecek en açık şekilde hayatını, yaşadığı serüveni izleyiciye sunar.

Flanör, 19 yüzyılda modern kentin sembolü olan Paris’in pasajlarında kendini bulmuştur. “Görsel imgelemin bol olduğu yerlerde gezen flanör, özellikle modernite ile birlikte gelişen kent kültürünün temsilinden, caddelerden ve pasajlardan beslenir. Çünkü kentleşme, mekan, uzam ve zaman kavramları üzerine tartışmayı da beraberinde getirmektedir.”¹³⁰ Flanör bütün bu kavramları, genel anlamlarından

¹²⁹ Bkz. (121), BAUDELAIRE, 210

¹³⁰ Hüseyin KÖSE, **Flanör Düşünce**, 98.

farklı algılayarak değerlendirmektedir. Kendini sistemin dışında konumlandırmak ister, insanlar arasında gezerken, kendisine dayatılan davranış kalıplarını kırmak için düşünce üretir. Örneğin “çalışmaya” karşı bir duruş sergiler. Çalışmayı insan doğasına aykırı bulur ve çalışmanın endüstriyel üretimi idealize etmek ve ebedileştirmek, kapitalizmi seçeneksiz kılmak için dayatıldığını düşünür.

“Kapitalizm ve sosyalizm ikisi de kalkınmacı , ikisi de üretkenlikle işliyor ve ikisi de “devletli”. İkisi de “anlamsız bir zaman planlamasına” kafayı takmış, artı değer birinde sermayenin kişileşmesi olan patrona, diğerin de aklın kişileşmesi olan parti devletine (bürokrasiye) akıyor. Flanöre bu kalıp dar gelir. Kendini sokaklara, caddelere, pasajlara atar, yürümeye başlar. Kalabalıklara dalar, insanlarda onların yüzlerinde, gözlerinde bir çıkış arar, sessiz bir dille sorar; neden çalışıyorsunuz? Bu telaş, bu hız neden? Nereye koşuyorsunuz? Zamanınızı kim çaldı? Yanıtsız kalan sorulara verdiği yalnız kalan yanıtlarıyla aylak böyle doğar.”¹³¹

Flanör hızdan hoşlanmaz; gelişmekte olan kapitalizm sistemi için hız vazgeçilmez bir unsurdur, hızlı üretim, hızlı tüketimi beraberinde getirir ve hızlı toplumsal ilerleme bütün bu ekonomik döngü ile bağlantılıdır. (Vakit nakittir sözünde bunun en çarpıcı örneğidir).“*Toplumsal ilerlemenin de “kaplumbağa hızıyla” olmasını savunan flanör, burjuvazi ve onun temsil ettiği planlı çalışma hayatı, iş bölümü ve hızlı ilerleme fikrini hicvetmek için Paris pasajlarında kaplumbağa gezdirircesine dolaşır. böylece gündelik yaşamı, çalışma hayatın ve boş zaman olarak ikiye bölen yeni kapitalist sistemde bile isteyerek sistemin dışında kalır.*”¹³²

¹³¹ A.g.k., 131.

¹³² A.g.k., 108.

“Flaneur, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan iş bölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra, insanların iş gücü peşinde koşturup durmalarını protesto eder. 1840’larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flaneur, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı.”¹³³

19. yüzyıl şartlarında kadınlar, “flaneuse”¹³⁴ olarak varlık gösteremezler. Şehrin görsel sahibi, postmodern feminist söyleme göre “erkek bakışı” olarak vücut bulan flanördür. Flaneuse ile ilgili sorun, dönemin şartlarında, toplumun cinsiyet kavramı üzerinden bireyler için öngördüğü rollerin farklılığı, kadına tanınan hakların kısıtlılığı ya da kadının kamusal alandan dışlanıp, özel alanın içinde var olamaya zorlanması gibi sebeplerden kaynaklı olmasının (yani istediği saatte, istediği yerde aylaklık etme hakkının olmamasının) yanı sıra flanörün temel özelliği olan izleme ama bunu yaparken de fark edilmeme hakkının da olmayışından kaynaklıdır. Çünkü erkek bakışının nesnesi olan kadın kamusal alanda gezinirken dikkat çekebilir.¹³⁵ “Görünmez Flaneur” başlıklı makalesinde Elizabeth Wilson, George Sand’ın ilk ve en meşhur flaneuse örneği olduğundan söz eder. George Sand, asıl adı Amandine Aurore Lucile Duplin olan, yazdıklarını yayımlamak için ismini bile değiştiren Fransız yazar ve romancıdır. Sokaklarda özgürce dolaşmak ve kadınlığını örtmek için erkek giysileri giyen Sand, pantolon giyen ilk kadın olarak tarihe geçer. Smokin giyer, kravat, pipo gibi erkeklerin kullandığı diğer aksesuarlarla da kıyafetini tamamlayarak kendini sokağa atar. *“Dönemin kadın yazarlarında yaygın olarak görülen bu eğilim, bir direniş biçimi olduğu kadar her tür toplumsal cinsiyet kurgusunun bir tür kişiliğe bürünme ve yakıştırma olduğunu da ima eder.”¹³⁶*

¹³³ Bkz. (25), BENJAMIN, 148.

¹³⁴ Flaneuse: Kadın flanör.

¹³⁵ Bkz. (130), KÖSE, 304.

¹³⁶ Hande ÖĞÜT, **Erkeklere âşık bir kadın travesti**

<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1584>



Görsel 3.11: George Sand'in Portresi, Portrait of George Sand (1804-1876)

*“Anke Gleber’e göre 19. yüzyıldan beri aylıklık yalnızca burjuva, eğitilmiş, beyaz orta sınıfın imtiyazı olarak değil aynı zamanda erkek toplumun lüksü olarak kalır. Erkek çağdaşları kenti keşfederken kadınların sesleri modernite ile farklı ilişki kurar ve kadınlar, erkekler için rezerve edilen seçeneklerin kendilerine sunulmamasına karşı mücadele ederler. Wilson’a göre flanör, “Erkeklerin, kadınlar üzerinde görsel ve gözetleyici üstünlüğünün temsilcisidir; bu bakış açısına göre flanörün şehirdeki gezinti özgürlüğü, esas olarak bir erkek özgürlüğüdür. Böylece flanör tipini, cinsiyetçi bir bağlamda ele alır”.*¹³⁷

¹³⁷ Bkz. (130), KÖSE, 306.

Paris'te 1850 ile 1860'lı yıllarda 2. Napolyon'un polis şefliğini yapan Baron Haussmann, Paris'i baştan sona yıkarak, bugünkü halinde yeniden inşa etmiştir. Hatta Notre Dame katedralinin yıkılması bile gündeme gelmiştir. Victor Hugo'nun "Notre Dame'ın Kamburu" isimli romanını bu sebeple yazdığı bilinir.¹³⁸ Bu kentsel dönüşüm ile flanörün ana mekanları olan Pasajların ve sokakların çoğu yok olmuştur. Flanör artık varlığını sokaklarda sürdüremez olmuş, aylaklık edebilmek için yeni mekanlar aramak zorunda kalmıştır. Alışveriş merkezleri kalabalıkta kaybolmak için flanöre uygun görünür fakat bu noktada flanörün amacının anlamı değişir, alışveriş merkezinde gezen aylak ile sokakta gezen gözlemci flanörün bağlamları farklılık gösterir. Bu anlamda Paris'teki yıkım flanörün sonu olarak kabul edilir. Aynı zamanda Paris'in yıkımı iktidarın kontrol mekanizmasını yeniden şekillendirmek için fırsattır. Şehrin, halk direnişlerinde geçişleri engellemek için barikatlarla kolaylıkla kapatılan labirent gibi dar sokakları, yıkıp yerine geniş bulvarlar inşa edilmiştir. İşçi sınıfın banliyölere kaydırılıp, şehir merkezi burjuvalara bırakılmış, sınıflar birbirlerinden ayrıştırılmıştır. Böylelikle Paris'in aykırı, isyankar temsili yok olmuştur. Bu bir stratejidir, Haussmann "İktidarın gözünü" bulvarlara yerleştirmiştir; tüm sokakların sonunda bulvarlarla birleşmesi sayesinde denetim mekanizması kolaylaşmış, sokağın isyankar örgütlülüğü tek bir noktadan kontrol altına alınabilir olmuştur.

*"Haussman'ın tasarladığı bulvarların askeri birliklere hareket serbestliği sağlamak, 1848 Devrimi'nde kurulanlara benzer barikatların kurulmasını imkansız hale getirmek amacı ile yapılmış oldukları gün gibi ortadaydı. Bundan daha az anlaşılır fakat çok daha hoş bir şey vardı ki o da Haussman'ın kendi kendine kurulmuş birçok köyü, özerk metaların dolaşımını kolaylaştıracak ızgaralara, o zamanlar yeni yeni oluşmaya başlayan sermaye arzusunun körükleyecek, tören adımlarıyla geçişini sağlayacak bir transit sisteme dönüştürmesiydi."*¹³⁹

Paris'in isyankar kimliğinden doğan flanör ve devamı niteliğinde olan dandy, bohem gibi karakterler, kendinden sonra gelen alt kültürleri, sanat akımlarını

¹³⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/Notre_Dame'in_Kamburu

¹³⁹ Bkz.(56), MACUS, 144.

derinden etkilemiş, onların sokak kahramanları olmayı sürdürmüştür. Çünkü bu karakterler toplumsal normların dışında yeni davranış biçimleri ve yaşam tarzları icat etmişlerdir. Alt kültürler bu kuralların yıkımından ve bu karşıtlıklardan doğar ve alternatif yaşam biçimlerini oluşturur.

Fotoğrafçılar, flanörler ile paralel davranış biçimleri gösterebilmektedirler. Özellikle sokağı ana konusu yapan fotoğrafçılar gözlem yaparlar, fark edilmeden konusunu kaydetmek isterler. Bu noktada “kişisel belgesel” yöntemi kullanan fotoğrafçıları da kendi hayatı içinde gezinen birer flanöre benzetebiliriz. Kişisel belgesel fotoğrafçı, dahil olduğu hayat döngüsü içinde gözlem yapar, kayıt altına alır ve arşivler. Ama genel olarak, flanörün örnek olduğu alt kültürler, “Kişisel belgesel” yöntemi kullanan fotoğrafçının yaşam tarzının parçası ve ana konusu gibidir. “Kişisel belgesel” fotoğrafçı genelde bu alt kültürlerden beslenir. Çünkü onunda, alt kültürlerdeki gibi karşıt fikirleri vardır, sistemin dışında kalmayı tercih eder, kabul görüleni benimsemez. Yaygın olan konulara yönelmez, teknik standartları umursamaz, toplumsal olanın görünen gerçekliği ile ilgilenmez, onun karanlık taraflarına bakar, marjinal topluluklarla ilgilenir. Çünkü o da tıpkı bir flanör gibi sistem dışı yaşamayı tercih etmektedir.

“Aslında fotoğraf, ilk olarak duyarlılığı Baudelaire tarafından pek doğru bir biçimde çizilen orta sınıf aylağının gözünün bir uzantısı olarak kendi kişiliğini bulur. Fotoğrafçı kent cehennemini inceleyen, sezdirmeden ona yaklaşan, devriye gezen yalnız bir yayanın silahlanmış hali, kenti bir şehvetli aşırılıklar sahnesi olarak keşfeden röntgenci gezgindir.”¹⁴⁰

Marjinal topluluklar genellikle, sistemin sağlamadığı ya da kısıtladığı özgürlük fikirlerinin çevresinde toplanmıştır. Yaygın olan rutinleri benimsemeyen; örneğin çoğunluk gibi hayatını iş-ev ekseninde yaşamak istemeyen, cinsel yönelimlerini sınırlamayan, toplumsal tabuları önemsemeyen, çoğunluktan farklı müzik dinleyen, farklı tarzda giyinen, farklı bir görsellik ile ilgilenen, herkesin

¹⁴⁰ Bkz.(7), SONTAG, 75.

okuduğu edebi eserleri okumayan ya da popüler olan ile diğerlerinden daha az ilgilenen ve tüm bunların ışığında yaygın ideolojileri benimsemeyen, daha fazla özgürlük talep eden, isteklerini iktidarın verdikleri ile sınırlamayan bireylerin oluşturdukları düşünce yapısı ve yaşam tarzı kısaca alt kültür diye ifade edilebilir. Örneğin Beat’ler, Hippiler, Punk’lar, LGBT topluluklar gibi. 1960’larda batıda yaşanan cinsel ve kültürel devrim, bütün bu taleplerin sonucu oluşmuş bu dönemde yaşayan özellikle de genç olan insanların yaşam tarzlarını geri dönüşü olmayan bir şekilde etkilemiş ve bu tip alt kültürlerin oluşmasında ve kendilerini ifade etmesinde önemli bir rol oynamıştır.

3.2.2. Cinsel Devrim ve Yeraltı Kültürü

“Eğer 20. Yüzyıl insanının kaderi ergenlikten olgunluğa ölüm kaygısıyla yaşamaksa o zaman neden kendimizi toplumdaki koparmıyor, kökleri olmayan bir hayatı tercih edip, bastırduğumuz isyanı açığa çıkaracağımız bir yolculuğa çıkmıyoruz?”¹⁴¹

2. Dünya Savaşı sonrası ortamında, ekonomik gelişmenin hızlanması, nüfusun artışı, kültürel ve toplumsal değişim gibi sebepler, 1960’lardaki yaşam tarzını etkileyen önemli faktörler arasında bulunmaktadır. 1950’lerde ki kalıplaşmış sosyal davranış biçimleri; kadınların “ev” sınırları içerisinde kocalarına ve çocuklarına odaklanan yaşamları, cinselliğin bastırılması, ırk ve cinsiyet ayrımcılığı, giyim, moda, müzik gibi gençliğin ilgi alanlarındaki katı tutum yerini yeni anlayışlara bırakmaktaydı. 1960’lar; kapitalizmin etkilerinin farkına varıldığı, gençlik kültürünün başkaldırıyla özdeşleştiği, özgürlüğün sınırlarının kaldırılmak istendiği, eşitlik ve insan hakları için mücadele edilen, endüstriyel topluma ve savaşa karşı çıkan protest anlayışların benimsendiği yıllardı. Genç insanlar, Afro-Amerikalıların yurttaşlık hakları, feminizm, eşcinsel hakları, dünya barışı,

¹⁴¹ Bkz. (106), ERDOĞAN, 16.

istediklerini giyebilmek, istediklerini dinleyebilmek, kısaca diledikleri gibi özgürce yaşayabilmek için çabalamışlardır.

Bütün bunlar, Paris Nanterre Üniversitesi'ndeki kız ve erkek öğrencilerin, ayrı yatakhanelerde yatırımlarına karşı çıkmaları ile başlayan, tarihe “22 Mart Olayları” olarak geçen ayaklanmaya ve bu ayaklanmanın 1968 Mayıs olaylarına kadar gitmesine sebep olmuştu. Tüketim kültürüne ve bireyi finansal getiri aracı olarak algılayan üretim ideolojisine karşı durmak, metalarla sağlanan yabancılaştırma ve sürekli olarak yeni, olmayan ihtiyaçların yaratılmasına ilişkin tepkiler göstermek, tabuların ve yasakların olmadığı bir dünya isteği 68 hareketinin arka planını oluşturmaktaydı. Bireyin mutluluk ve gelişme hakkının ön plana çıkması gerektiğini savunan 68 hareketi, dönem ile değişen kültürel etmenlerin sonucu olarak görülmektedir.

“Yeni gençlik kültürünün özünde ahlak kurallarına karşı çıkışı, en açık biçimde, entelektüel bir ifade kazandığı zaman ortaya çıktı. 1968’de Paris’te yaşanan mayıs günlerinin meşhur afişlerinde denildiği gibi: ‘Yasaklamak yasaktır’.¹⁴²

68 hareketi ile birlikte ortaya çıkan “Cinsel devrim” olarak nitelendirilen cinsel özgürleşme hareketi; Batı dünyasında cinsellik ile ilgili geleneksel kavramların sorgulandığı ve var olan kurallara karşı ortaya çıkmış sosyal bir tepkiydi. Cinsel davranışlardaki ve cinsiyet rollerindeki değişim, kadın ve erkeğin toplum hayatındaki konumlarının sorgulanması ve sorunların giderilmesine yönelik çabalar, heteroseksüel ve tek eşli ilişki tipinin dışındaki cinsel ilişkilerin kabulü ve LGBT bireylerin görünürlüğünün artması, dönemin ruhunu özetler nitelikte olan “savaşma seviş” sloganı ile şekillenen cinsel özgürlük alanının sınırlarını kaldırma isteği ön plana çıkmaktaydı.

¹⁴² Eric HOBBSAWM, **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, 448.

Özellikle Batıda, aile kavramı farklı bir boyutta ele alınmaya başlanmıştı, evlilik oranlarında düşüş ve evlenmeden çocuk sahibi olma oranlarında yükseliş söz konusuydu. Çift olarak ya da geniş bir aile içinde yaşamayı tercih etmeyerek, tek başına yaşayan insanların sayısı da hızla artmaktaydı. *“Britanya da bunlar yüzyılın başında aynı düzeyde, ailelerin yaklaşık %6’sı kadardılar. Bu oran daha sonra yukarı doğru çıktı. Ancak 1960 ile 1980 arasında bütün ailelerin yaklaşık %12’sinden %20’sien çıkarak ikiye katlandı ve 1991 de dörtte birden daha fazlaydı. Batı’daki pek çok büyük kentte bütün ailelerin yaklaşık yarısını oluşturuyorlardı.”*¹⁴³

*“Bu dönem, kültürel cinsel farklılığın diğer biçimlerinin yanı sıra, heteroseksüellerin (esas olarak erkeklerden çok daha az özgür olan kadınlar için) ve homoseksüellerin de olağan üstü özgürleştikleri bir önemdi. Britanya’da, homoseksüellik ABD’den birkaç yıl sonra, 1960’ların ikinci yarısında suç olmaktan çıkarıldı.....Papa’nın İtalya’sında boşanma 1970’te yasal, 1974’te referandumla onaylanan bir hak haline getirildi. Gebelikten koruyucu aygıt ve ilaçların satışı ve doğum kontrol bilgisi 1971’de yasallaştırıldı ve 1975’te yeni bir aile yasası faşist dönemden beri yürürlükte olan eski yasanın yerini aldı. Nihayet kürtaj 1978’de yasallaştırıldı 1981 referandumuyla onaylandı.”*¹⁴⁴

Bu özgürleşme ve kültürel devrim ortamı, “Beat Kuşağı”nın sonraki kuşağı olarak kabul edilen “çiçek çocukları”-“hippileri” ortaya çıkarmıştır. Kendilerini; “Hippi” kelimesi ile tanımlayan bu kuşak; hayatlarını müziğin, özgür aşkın, LSD ve diğer çeşitli uyuşturucuların ekseninde şekillenen, öğrenci aktivistler ve protest gruplardan oluşan topluluklardı. Hippiler iktidarı ve onun tüm dayatmalarını, tabuları, toplumsal normları reddederek, savaşları (özellikle o dönemde devam etmekte olan Vietnam Savaşını) protesto etmişlerdir. Barış fikrine odaklanan anlayışları dünyanın canlılara ve doğaya ait olduğu düşüncesi ile pekişmişti. Baskıcı ahlak düzenin karşısında alternatif yaşam biçimleri önermişlerdi. Komünler halinde

¹⁴³ A.g.k., 434.

¹⁴⁴ A.g.k., 435.

yaşayıp, her şeyi paylaşmışlardı. Hippilerin temel mücadelesi, mümkün olabilecek olanın sınırlarını kaldırmak ile ilgiliydi.

“Bu neslin entelektüel öncülleri DH Lawrence, Henry Miller ve Wilhelm Reich’a kadar giden ancak onların gerçekliğine en uygun olan Hemingway’in felsefesidir: Sürekli söyleyip durduğu gibi kötü bir dünyada kişi cesaretli olmadığı müddetçe ne sevgi ne merhamet ne yardımseverlik ne de adalet vardır ve gerçekten de Hemingway’in bu saptaması, gerçekliğin bir kısmını yansıtıyor. Maceracıların inançlarına tam olarak cevap veren şey ise Hemingway’in öne sürdüğü kesin koşulu: Bana kendimi iyi hissettiren şey iyinin ta kendisidir.”¹⁴⁵

1960’ların gençliği baskıcı toplum düzenini reddedip, yeni özgürlük anlayışına dayanan toplum modeline oluşturmaya çalışırken, kendi “ben”lerini keşfetmenin gerekliliği üzerinde durmaktaydılar. Müziği ve uyuşturucuyu bu keşfin önemli elemanları olarak görmekteydiler. Karşıt kültürü benimseyen bu gençler, uyuşturucu kullanımı ile muhalif olmayı özdeş olarak görüp, uyuşturucu kullanımına bağlı bilincin her şeyi mümkün kılabileceğine inanmaktaydı. LSD (Lizerjik Asit Dietilamidi) diğer adı ile asit, marihuana gibi uyuşturucular çok yaygın olarak kullanılmakta ve bu uyuşturucuların etkisi altında hissettikleri duygular ile özgürleştiklerine inanmaktaydılar.¹⁴⁶

“Bununla birlikte, uyuşturucu kullanımı hukuksal bir tanımı olan yasadsız bir faaliyetti ve Batı gençliği arasında en uygun uyuşturucu olan marihuananın muhtemelen alkol ya da tütünden daha zararsız olduğu olgusu, onu içmeyi sadece bir karşı çıkış eylemi değil, onu yasaklayanlara karşı bir üstünlük haline getirdi. Amerikan 1960’larının daha vahşi kıyılarında, rock esintilerinin ve öğrenci

¹⁴⁵ Bkz. (106), ERDOĞAN, 17.

¹⁴⁶ Kami EMİRHAN, Günümüz Erkek Giyimindeki Ve Erkek İmgesindeki Kadınsı, Androjen, Homososyal, Homoerotik Unsurların1960’larda Başlayan Toplumsal Gelişmelerden Etkilenmeleri, sanatta yeterlilik tezi, 2014.

radikallerin buluştukları yerde, uyuşturucu almakla barikat inşa etmek arasındaki çizginin genellikle belirsiz olduğu görülüyor.”¹⁴⁷

Bu ideolojik hareketin yaygınlaşmasında müziğin etkisi büyük önem taşımıştır. Müzik ile fikirler pekişmiş, ideoloji gelişmiş, bu fikir ve ideoloji ile de müziğin değişimi paralel gitmiştir. Müzik, bir grup insana kimliklerini belirleyen bir kod vererek onları birleştirmiştir. The Beatles, Rolling Stones, gibi gruplar ve Jefferson Airplane, Janis Joplin gibi şarkıcılar komünlerde hippilerle birlikte yaşayıp, özgürlük taleplerini beraber dile getirip, Dünya düzenini beraber kınamışlardır.

“...1975’te altmışların gençlik tanımlamasına sıkı sıkıya sarıldı, gençlik o dönemlerde yaşla değil tavırla ilgili bir şeydi. Gençlik için her şey kaynağını rock’n roll’dan almaktaydı (moda, argo, cinsellik tarzları, uyuşturucu alışkanlıklar, pozlar) veya onun tarafından örgütlenmekte, onun onayından geçmekteydi. Yasal hayaletler olarak hiçbir şeye sahip olmayan halk olarak her şeyi isteyen genç kesim, hayatın kendilerine sunduğu vaatler ile acımasızca önlerine serdiği gerçeklerin arasında kalmanın şaşkınlığını yaşamaktaydı: Gençliğin isyanı toplumsal başkaldırıya açılan kapının anahtarıydı ve bu nedenle toplumsal başkaldırı yolunda seçilecek ilk hedef rock’n roll olabilirdi.”¹⁴⁸

Bu alternatif anlayışlar, karşıt tutumlar, farklı dönemlerde ve farklı yerlerde, dünyadaki değişimlerin, müziğin, modanın, yeni anlayış ve ideolojilerin ekseninde farklılıklar göstererek varlığını sürdürürmüş ve alt kültürleri oluşturarak yaşam tarzlarını ve dolayısıyla da sanatı etkilemiştir. Örneğin 1970’ler de Amerika’da The Velvet Underground grubunun öncü olduğu, İngiltere’de Sex Pistols gurubu ile ortaya çıkan Punk müziğini dinleyen gençler, tüm bu toplum dışı geleneğin devamı niteliğindedir ve bu gençler, müzik ile oluşan kimliği kabul ederek yaşamlarını bu kimlik üzerinden kurmuşlardır.

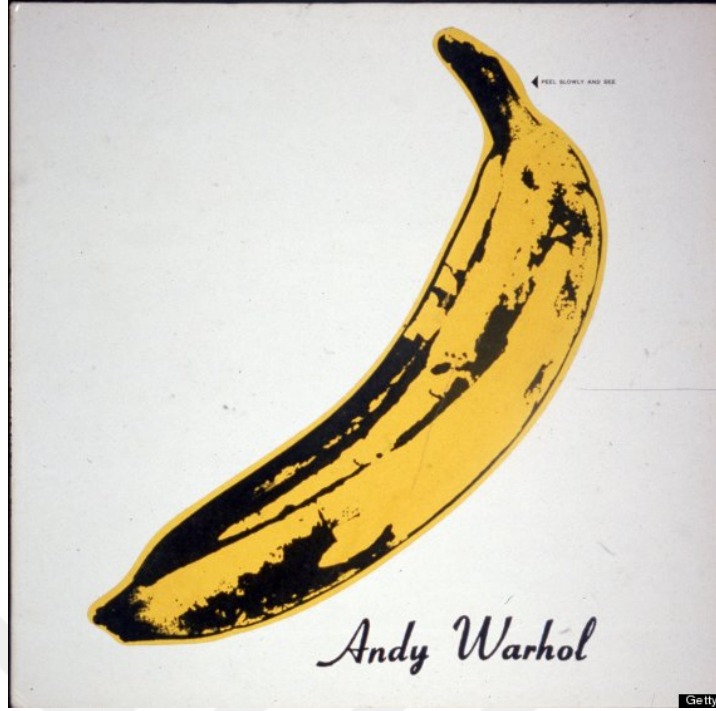
¹⁴⁷ Bkz. (141), HOBSBAWM, 450.

¹⁴⁸ Bkz. (56), MARCUS, 67.

“Punk Sound’u belli bir müzikal anlayış geliştiremediyse de toplumda belli bir anlayışın gelişmesine neden oldu: Birkaç ay gibi kısa bir sürede punk, yeni bir dizi görsel ve sözsözsel işaretin, kimin nasıl algıladığına bağlı olarak aynı zamanda hem donuk hem de şeffaf olabilen işaretlerin toplamı haline geldi. Bütün doğal dışılığıyla, bir durum inşa edebileceği ve bu durumdan kurnazlıkla sıyrılabilceği düşüncesinde (grafitiler, artık hırpani giysilerden yüzlere, rengarenk boyalarla süslü kırpık saçlara ve saçların bir bölümünde açılmış dazlak bölgelere sıçramıştı) ısrarla durun punk, olağan toplumsal hayatın bir oyundan, sadomazoşist iktisadın bir sonucundan ibaretmiş gibi görünmesine neden oldu.”¹⁴⁹

Sanatçılar her zaman bu değişimler ve alt kültürler ile etkileşim halinde olmuşlardır. Her yeni sanat ve ideoloji akımı popüler olmayandan ve alt kültürlerden ilham almaktadır. Bu akımları benimseyen sanatçıların alt kültürün oluşmasındaki payı ne kadar büyükse, sanatçının kendi benliğini oluşturmasında da alt kültürün payı o kadar büyüktür. Örneğin dönemde etkili olan pop art akımının en önemli temsilcilerinden Andy Warhol, The Velvet Underground müzik grubuna menajerlik yapmıştır. Andy Warhol henüz albümü çıkmamış fakat şöhreti artmakta olan grubu, çıktıkları mekanda izlemeye gitmiş ve çok beğenmiştir. Grup üyelerini, eski manken ve oyuncu olan arkadaşı şarkıcı Niko ile tanıştırmak için, kapağını tasarladığı *“The Velvet Underground and Nico”*(1967) albümünün çıkmasına yardımcı olmuş ve grubu var olduğu süre boyunca desteklemiştir. Warhol, dönemin sanat ortamının şekillenmesinde çok önemli bir karakter olmuştur. İşleri genel olarak kapitalizm ve popüler kültür eleştirisi barındırır ve popüler kültürün ve kapitalizmin araçlarını kendilerine karşı kullanır. Fotoğraf, kolaj, serigrafi, video gibi medyumların çoğaltılabilirliğinden yararlanır ve görüntüleri çoğaltarak tüketim kültürüne göndermeler yapar. Tıpkı alt kültürleri benimseyen gençler gibi, genel normlara göre yaşamazlar.

¹⁴⁹ A.g.k., 89.



Görsel 3.12: The Velvet Underground and Nico Albüm Kapağı, *The Velvet Underground and Nico* albüm cover, 1967, (Andy Warhol, Banana –Muz, 1966).

Yine 1970’lerde, Rock müzisyeni Patti Smith’in, Robert Mapplethorpe ile Chelsea Hotel’de ki yaşantıları, sanat alt kültür ve müzik ilişkisine örnek verilebilir. 1970’lerde Chelsea Hotel, “Sex, Drugs and Rock’n Roll” anlayışı ile yaşayan ve üreten birçok sanatçıya ve müzisyene ev sahipliği yapmıştır. Bu oteli mesken tutan ve birbirleri ile sürekli etkileşim halinde yaşayan sanatçıların, dönemde otelin ikon haline gelmesinde payları büyüktür.

“Arada neler olup bittiğini takip ediyorum. Zevksiz resimlerle döşeli lobideki trafiği izliyorum. Kira karşılığı Stanley Bard’a bırakılan, kocaman yer kaplayan şeyler. Otel, her kesimden yetenekli ve kariyer peşindeki çocuklar için enerjik, çaresiz bir sığınak. Gitar sihirbazları, Viktoryen giysileri içindeki uyuşmuş güzeller, esrarkuş şairler, oyun yazarları, iflas etmiş film yapımcıları ve Fransız aktörler. Buradan geçen herkes, dış dünya da hiçbir şey değilse bile, burada birisi.”¹⁵⁰

¹⁵⁰ Patti SMITH, **Çoluk Çocuk**, Çev. Yiğit Değerbengi, 92.

Kırsaldan New York'a göçen Smith ve Mapplethorpe hayatlarının bir kısmını burada geçirmiş ve üretimlerini gerçekleştirirken birbirleri ile etkileşim içinde olmuşlardır. Mapplethorpe, AIDS ve eşcinsel kültür ile şekillenen hayatı ve fotoğrafları ile bilinir. Fotoğrafları, Eski Yunan figürlerini andıran bir estetik algı yakalayan heybetli erkek ve kadın nüleri, çevresini oluşturan sanatçıların portreleri ve yine aynı estetik algı ile çekilmiş çiçek fotoğraflarından oluşan serilerdir. Eserlerinde cinsiyetçilik, homofobi ve ırkçılık karşıtı bir tutum sergilerken, homoerotik çizgisi ile özellikle erkek bedeninin estetiğine vurgu yapar. Sado-mazo eğilimler içeren fotoğraflarının da bulunduğu PORTFOLIO X serisi Mapplethorp'un tanınmasını sağlamış ve aynı zamanda muhafazakar kesimler tarafından tepki ile karşılanmasına bazen de sansürlenmesine neden olmuştur. İlk gençlik yıllarında Patti Smith ile yaşadığı aşk ilişkisi, ikisinin de karakterlerinin ve sanat anlayışlarının şekillenmesinde çok etkili olmuştur. Mapplethorpe gibi, Smith'de muhalif tavrı olan bir müzisyendir. O da ırkçılık, tüketim kültürü, cinsiyetçilik karşıtıdır ve müziği ile bunu yansıtmıştır.



Görsel 3.13: Robert Mapplethorpe, X Portfolyo Serisinden Otoportre, Self Portrait from X-Portfolyo Series, 1975.



Görsel 3.14: Robert Mapplethorpe, Patti Smith, 1978.

“Robert, siyah beyaz bir Larry Rivers resmi altında, sandalyede oturuyordu. Rengi çok soluktu. Diz çöküp elini tuttum. Morfin meleği, Chelsea Otel’de bazen sanat eseri karşılığında oda tutabileceğini söylemişti. Amacım işlerimizi önermekti. Paris’te yaptığım çizimlerin iyi olduğuna inanıyordum. Robert’ın herhangi bir çalışmasının lobide asılı duranların hepsini gölgede bırakacağı su götürmez bir gerçektir.”¹⁵¹

“Kişisel belgesel” fotoğrafçıların da genellikle, tüm bunlardan beslenerek kendi benliklerini oluşturan alt kültür içinde yaşadıkları ve ürettikleri görülmektedir. Alt kültürden temel ideolojisi olan karşı durma hali “kişisel belgesel” fotoğrafta görsel şeklini bulmuş gibidir ya da farklı bir şekilde ifade edersek “kişisel belgesel” fotoğraf, fotoğraf sanatının “Underground/yeraltı”¹⁵² hali gibidir. Aslında bu yaklaşımın, alt kültürlerinden doğmuş olduğu fikri tutarsız değildir. Çünkü diğer fotoğraf tarzlarının aksine, “kişisel belgesel” yaklaşımla çalışan fotoğrafçılar,

¹⁵¹ A.gk., 93.

¹⁵² **Underground-Yeraltı Kültürü:** Popüler Kültüre karşı olan kültür (alt kültür ya da karşıt kültür). Burada underground/yeraltı kelimesi ifade etmek istediğim düşünceyi daha iyi anlattığını düşündüğüm için kullanıldı.

işlerini standart fotoğraf kurallarının eksenini ile sınırlamazlar, teknik standartları geleneksel kalıpların dışında kullanmayı tercih ederler, toplumsal sorumlulukların ya da fotoğrafın “gerçekle” arasındaki bağlantıdan oluşan misyonunun çok fazla üzerinde durmazlar. Daha çok kişisel durumların ve duyguların üzerinden, “normal dışı” hikayelerini anlatmaya çalışırlar. Nan Goldin’in, yaşayış tarzı ve fotoğrafları buna örnektir.

3.2.3. Nan Goldin

Kişisel belgesel yaklaşım ile fotoğraf çekenlerin ilklerinden ve en önemlilerinden biri 1980’lerde alternatif bir hayat tarzı süren Nan Goldin’dir. Goldin, 30 yıllık kariyerinde, sevgililerinin ve berber yaşadığı ailesi olarak nitelendirdiği arkadaşlarının fotoğrafları ile tanınmaktadır. Eşcinseller, transseksüeller, uyuşturucu bağımlıları gibi toplum tarafından ötekileştirilmiş insanlardan oluşan arkadaşlarının fotoğrafları ile kendi “görsel günlüğünü” yaratmaya çalışmıştır. Bu fotoğraflar sıradan anları yansıtan “snap shot” tarzı fotoğraflardan oluşur ve bir şipşak fotoğraf gibi çekildiği anı, tüm çıplaklığıyla yansıtmaktadır. Goldin’in tarzı için Nazif Topçuoğlu; *“Bu insanlarla olan ilişkilerini doğallıkla, saklamadan bir itiraf name havasında açık açık ortaya koyuyor. Birer aile fotoğrafını çağrıştıran yapıtları, bir tür hatıra defteri, günah çıkarma, gizli kalması beklenen kişisel ilişkilerin ifşası sanki. Goldin, bildiği tanıdığı çevreyi, kendisini ve kendisinden farklı olmayan insanları, gündelik durumlarda, dürüstçe, yalınlıkla aktarıyor. Değiştirmeden, idealize etmeden veya eleştirmeden ilkel amatör teknikleriyle belgeliyor.”*¹⁵³ şeklinde belirtmektedir.

1953’te Washington’da doğan ve orta sınıf Yahudi bir ailenin iki kızından biri olarak Boston banliyölerinde büyüyen ve eğitim alan Nan Goldin, fotoğraf

¹⁵³ Bkz. (44), TOPÇUOĞU, 26.

çekmeye on beş yaşında başlamıştır. Kendisi on bir yaşındayken, o sırada on sekiz yaşında olan kız kardeşi Barbara Holly'nin intihar etmesi onu derinden etkilemiştir. Fotoğraf çekmeye yönelmesinin sebeplerinden en önemlisinin bu olay olduğunu belirtir. *“Ablamın öfkesini ve acılarını görüyordum ve o tek çıkış yolu olarak intiharı seçti. On bir yaşındaydım ve tarihin tekrar etmesinden korkuyordum. Fotoğraf çekmeye başlamıştım ve hiç kimsenin anısını kaybetmemek konusunda takıntılı hale gelmiştim.”*¹⁵⁴

Geç ergenlik döneminde başladığı ilk projesi, “Drag Queens” adlı bir seridir ve siyah beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu fotoğraflar yeni drag queen olamaya başlayan David Armstrong isimli yakın arkadaşı ile beraber yaşadığı ve sosyal çevresini oluşturan Drag Queen’lerin gündelik hayatlarını göstermektedir.¹⁵⁵ Normal toplumun bir parçası olmak istemediklerini söyleyen Goldin ve arkadaşları, cinsel kimlik ayrımının olmadığı, birlikte özgür ve eşit koşullar altında yaşamlarını paylaşmışlardır. 70’li yıllarda zamanlarını eroin, kokain gibi uyuşturucuları kullanarak, partilerde geçiren Goldin ve çevresi, fotoğrafı anımsamanın aracı olarak kullanmışlardır. Bu konuda Goldin, *“Fotoğraflar bana bir gece öncesinde ne olduğunu hatırlatır. Fotoğraf çekmek, bana aynı anda hem kontrollü hem kontrol dışı olmamı söyler. Onlar benim hafızam olurlar.”*¹⁵⁶ demiştir. Goldin, bu dönemde çektiği fotoğraflardan oluşturduğu ilk dia gösterisini 1973’te Boston’da gerçekleştirmiştir. Daha sonra 70’li yılların sonuna doğru Boston’da Tufts Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden mezun olan Goldin New York’a taşınmıştır.

¹⁵⁴ Nan GOLDİN, Edmund COULTHARD, *I’ll Be Your Mirror*, BBC belgeseli. <http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPJLZrmp7>

¹⁵⁵ Charlotte COTTON, *The Photography as Contemporary Art*, 137.

¹⁵⁶ Nan GOLDİN, Edmund COULTHARD, *I’ll Be Your Mirror*, BBC belgeseli. <http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPJLZrmp7>



Görsel 3.15: Nan Goldin, Misty ve Jimmy Paulette Takside, *Misty and Jimmy Paulette in a taxi*, New York, 1991.

New York'ta, 70'lerin sonu ve 80'lerin başında, hayatının parçası olan, underground eğlence mekanlarını, müzisyenleri, sevgililerini, eşcinsel ve travesti arkadaşlarını içeren ve uyuşturucu kültürünün izlerini yansıtan fotoğraflar üretmiş ve bu fotoğrafları, ismini Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera (Threepenny Opera) adlı eserindeki bir şarkıdan alan "*The Ballad of Sexual Dependency*" adını verdiği çalışmada toplamıştır. Bu çalışmayı ilk olarak 1979'da yedi yüzü aşkın fotoğraftan oluşan ve müzikle beraber sunulan bir dia gösterisi şeklinde hazırlanmıştır ve önce Manhattan Mudd Club'da ve New York'un gece kulüplerinde gösterdikten sonra 1985'te Whitney Museum of American Art's bienalinde ve 1986'da Berlin Film Festivali'nde izleyicilere sunmuştur. Aynı çalışmayı daha sonra, 1986'da 130 fotoğraftan oluşan bir kitap şeklinde yayınlanmıştır. Kitabın içindeki bölüm başlıkları "Femme fatale" (Baştan çıkarıcı kadın), "I will be your mirror" (Aynan olacağım), "This is a man's world" (Burası erkeklerin dünyası), "My world is empty without you" (Benim dünyam sensiz bomboş) şeklindedir ve kitapta genellikle Nan Goldin dahil belli sayıda karakter görülmektedir. Bu karakterlerin çoğu 90'lı yıllarda yüksek dozda uyuşturucu ve AİDS yüzünden hayatlarını kaybetmişlerdir.



Görsel 3.16: Nan Goldin, Nan ve Dickie York Otelde, Nan and Dickie in the York Motel, New Jersey, 1980.

Goldin'in en yakın arkadaşlarından olan, Cookie Mueller'in yaşamı fotoğraflarında karşımıza çıkmaktadır. Cookie ve İtalya'da tanıştığı sanatçı Vittorio Scarpati New York'ta evlenmiş ve dramatik ilişkileri ikisinin de HIV pozitif olması sebebiyle ölümle sonlanmış. Vittorio'nun ölümünün ardından önce sesini kaybeden ve baston desteği olmadan yürüyemeyen Cookie, iki ay sonra hayatını kaybetmiştir. Goldin, bu insanların hayatlarının her anını fotoğraflar ve bu fotoğraflar ile onları ölümsüzleştirebileceğine inanmaktadır.

“Eskiden, insanları yeterince fotoğraflarsam onları asla kaybetmeyeceğimi düşünürdüm. Aslında, fotoğraflarım bana, ne kadar çok kaybettiğimi düşündürüyor. Fotoğraflarım benim günlüğüm; insanları okuyabildiğim.”¹⁵⁷

Kitabın içinde gezdikçe karakterleri tanımaya başlarız ve onların hikayelerini anlayıp ortak olabiliriz. Çoğu kendilerine yöneltilen kameranın farkındadır ve Goldin'in de dahil olduğu hayatlarında hiç bir şeyi saklamaya çalışmazlar. Klasik

¹⁵⁷ Nan GOLDİN, Edmund COULTHARD, *I'll Be Your Mirror*, BBC belgeseli.
<http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPJLZrmp7>

belgesel fotoğrafta, fotoğrafçılar ne kadar kameranın arkasında, geri planda kalmaya çalışarak, görünmez olmayı tercih etse, Goldin o kadar kendini açık yüreklilikle ortaya koymayı tercih etmiştir. Bu konuda; *“Eğer mümkün olsaydı benimle fotoğraflama anı arasında hiçbir mekanizma olmasın isterdim. Kamera benim için konuşmak veya yemek yemek ya da cinsel ilişkiye girmek kadar günlük hayatın bir parçasıdır. Benim için, fotoğraflama anı, mesafe koymak yerine, netlik ve duygusal bağlantı anıdır”*¹⁵⁸ şeklinde konuşmuştur. Kullandığı snap shot tarzı; geleneksel teknik ve kompozisyon kurallarını kullanmayı tercih etmeden, kadrajı fazla önemsemeyen, çoğunlukla flaş kullanılarak çekilmiş ve flaş kullanımından kaynaklanan ışık parlamalarının hata olarak değerlendirilmediği, sert ve çığ renklere sahip, estetize edilmiş anlar yerine yaşanmakta olan anın duygusunu yansıtan bir anlayışı barındırarak Goldin’in açık yürekliliğini desteklemektedir. Goldin, mahrem sayılabilecek bu anlarını paylaşırken, arkadaşları ve yaşadıkları üzerinden kendi hikayesini ve belki de kendisini anlamaya, tanımaya çalışmaktadır. İzleyiciye gösterdiği, fotoğrafçının bakış açısından çok kendi hayatıdır. Kitabın sayfalarını karıştırırken sevgilisi Brian’la olan ilişkisinin gidişatına tanık oluruz. Bu ilişki, Goldin’in Brian tarafından ciddi şekilde dövülmesi ile sonlanmıştır.



Görsel 3.17: Nan Goldin, Nan ve Brian Yatakta, Nan and Brian in Bed, New York, 1983.

¹⁵⁸ Mark DURDEN, **Fotoğraf Bugün**, Çev. Yiğit Adam - Emre Gözgülü, 362.

Nan ve Brian yatakta ismini verdiği fotoğraf ile ilgili;

“Sevgilim Brian’la olan ilişkiyi fotoğrafladım. Sevişirken, seviştikten sonra. Tripod ve kablo deklanşörü kullanıyordum. Fotoğrafları görene dek, onların nasıl olabileceği hakkında bir fikrim yoktu. Ayarlamadım, düşünmedim, çizmedim, hiçbir şey yapmadım; sadece gerçekte ne olduğunu fotoğrafladım. Sonrasında fotoğraflara bakınca benim için çok anlamlı olduğunun farkına vardım. Seksten sonra aramızdaki mesafeyi gördüm, arkasını dönüp sigara içiyor ve ben hala aramızdaki yakınlık adına ona bakıyorum.”¹⁵⁹



Görsel 3.18: Nan Goldin, Nan Yumruklandıktan Sonra, *Nan After Being Battered*, 1984.

Nan, hastanedeki tedavisinden bir ay sonra kendi yüzünün fotoğrafını çeker, Nan için bu fotoğraf ilişkinin bitmesinin kanıtıdır.

¹⁵⁹ William KLEİN, *Contacts vol 2 - Nan Goldin*, belgesel film.

https://www.youtube.com/watch?v=2cEd_ctEZQw

Bu ilişkinin ardından bunalıma giren, odasına kapanan ve aylarca gün ışığından uzak yaşayan Goldin'in uyuşturucu kullanımı artık bağımlılık seviyesine gelmiştir. 1988'de Boston dışında bir uyuşturucu rehabilitasyon kliniğine yatar. Bir süre fotoğraftan uzaklaşır fakat tedavinin ortalarına doğru yeniden kendini fotoğraflamaya başlar. Fotoğrafın hayatını kurtardığını söyleyen Goldin, bu dönemdeki fotoğrafları kendisini yeniden keşfetmeye çalıştığı, klinikteki hallerini gösteren fotoğraflardır. Rehabilitasyon sürecinden bir buçuk yıl sonra New York'a dönerek, Siobhan adındaki genç bir kadın olan sevgilisiyle birlikte yaşamaya başlar ve sevgilisinin her gününü fotoğraflar. Bu fotoğraflarla, artık uyuşturucunun etkisi olmadan birine ne kadar yakın olabileceğini anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Her ne kadar bir basın fotoğrafçısından farklı olarak toplumsal sorumluluk görevi üstlenmese de, Goldin'in fotoğrafları, cinsel kimlikle ilgili olan toplumsal baskıların kamusal alandaki yansımalarını ve alt kültürleri benimseyenlerin uçlarda geçen hayatlarındaki problemleri düşünmemize yol açar. 1970'ler de cinsel kodların kırılması, özgür seks, uyuşturucu kullanımının yaygınlaşması gibi durumlar sonucu AIDS oranında artış söz konusu olmuştur. Nan'ın fotoğraflarında AIDS'le gelen yıkıma açıkça şahit oluruz. Eşcinsel hakları ve AIDS konusunda aktivist bir tutum sergileyen Goldin'in çalışmaları direkt bir politik söylem barındırmasa bile, özel hayatın ifşası ile siyasal bağlamdan ayrı düşünülemez. 1970'lerden itibaren feminizmin ana sloganı olan "özel olan politiktir" anlayışı, kadınların eve kapatılıp "özel" sıfatı altında gizli şekilde yaşadıkları sorunların kamu ile paylaşılmamasının, kadınların mağduriyetinin gizlenmesinin ve göz ardı edilmesinin bir siyasal tavır olduğunu savunur. Dolayısıyla "özel hayat", yatak odası hayatı, iktidar ilişkisinin yeniden kurulduğu siyasal bir alandır ve var olan erkek egemen sistemin bir parçasıdır. Bu noktadan baktığımızda Goldin'in fotoğraflarını sosyal bir bağlam içerisinde değerlendirebiliriz.

Goldin'in son dönem çalışmalarında, yakınlık hissettiği ama arkadaş olmadığı insanları da fotoğraflamaya başlamıştır. "The Other Side" kitabı Bangkok ve Manila olmak üzere dünyada gezdiği ülkelerdeki travestileri ve transseksüelleri anlatmaktadır. Son yıllarda uyuşturucu bağımlılığından kurtulmuş ve gece

kulüplerinde çekilen flaşlı eski fotoğrafların aksine, daha çok gün ışığı kullanmaya başlamıştır. En yeni eserleri içinde çocukların, arkadaşlarının bebeklerinin, düzenli ilişkiler yaşayan arkadaşlarının cinsel hayatlarının, şiirsel manzaraların ve natürmortların da olduğu yeni temalar ve özneler içermektedir.

Goldin kendi çalışmalarının “*başka bir kişinin hissettiklerini hissetmeye çalışmakla ilgili*” olduğunu söylemiş ve “*insanlar arasında camdan bir duvar var ben bunu kırmak istiyorum*” demiştir. Kamera görme duyusu ile ilgili bedensel bir uzantı haline gelir: *Fotoğraf çekmek Goldin için, “birisine dokunmaktır, bir okşayıştır”*.¹⁶⁰ Goldin’in fotoğrafa atfettiği bu içsel yaklaşım, travmatik çocukluğu, New York’taki sıra dışı hayatı, uyuşturucu bağımlılığı ve yıkıcı ilişkileri konusundaki açık sözlülüğü bizi fotoğraflarının kişisel hayatının bir kaydı olduğuna, sahte bir gözlem olmadığına inandırmaktadır.



Görsel 3. 19: Nan Goldin, Rebecca, Rus Banyosunda
Rebecca at the Russian Baths, New York, 1985.

¹⁶⁰ Bkz. (157), DURDEN, 362.

3.2.4. Larry Clark

Tulsa-Oklahoma’da, 1943 yılında doğan, Amerikalı fotoğrafçı ve film yönetmeni Larry Clark, 1961-1963 yılları arasında, Wisconsin’de Layton Sanat Okulunda fotoğraf eğitimi almıştır. 1964-1966 yılları arası Vietnam savaşında asker olarak savaşmıştır. 1971 yılında yayınladığı “Tulsa” kitabı sanat dünyasında önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Bu kitap, Clark’ın 1963’ten yayınlanmasına kadar çektiği düşük kontrastlı siyah beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu fotoğraflar; Amerika’nın Tulsa şehrinde yaşayan Clark ve arkadaşlarının, günlük hayatlarını, toplumsal kabulün uzağında, uçlarda, uyuşturucu ve cinsellik ikilisi ekseninde sürmekte olan yaşamlarını gösterir. “Tulsa” Clark’ın cesur yaklaşımı ile mahremiyet sınırlarını zorladığı, açık seçik, dolaysız bir çarpıcılığa sahiptir. Kendi hayatının bir parçasını gösteren kitabın giriş kısmında şöyle söyler;

“Oklahoma, Tulsa’da 1943’te doğdum. 16 yaşındayken amfetamini (şırıngayla kullanılan bir çeşit uyuşturucu) damardan vurmaya başladım. Arkadaşlarımla 3 yıl boyunca her gün vurduktan sonra şehri terk ettim ama ara sıra geri döndüm. İğne bir kez içeri girdi mi bir daha asla çıkmıyor.”¹⁶¹



Görsel 3.20: Larry Clark, Jack ve Lynn Johnson, *Jack and Lynn Johnson*, Oklahoma City, 1973.

¹⁶¹ Larry CLARK, **Tulsa**.

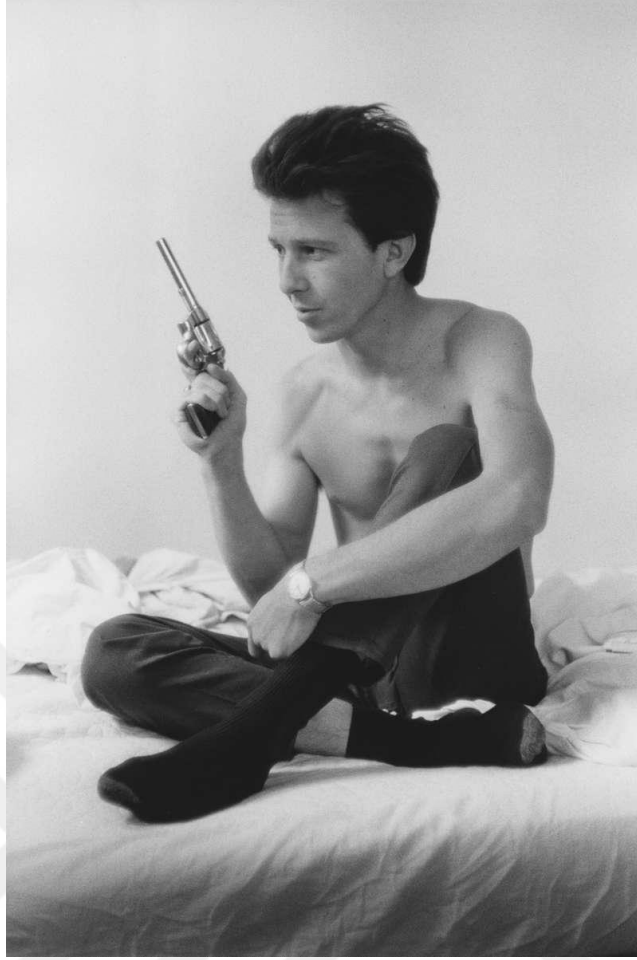
Clark'ın yaşam tarzı toplumsal normların dışındadır, kendi yok oluşlarını hazırlayan ve dünyevi beklentileri en aza indirgenmiş olan genç insanların ölüm ile kurdukları dolaysız ilişki; 1960'larda en üst seviyesine ulaşmış olan cinsel devrimin etkilerine ve uyuşturucu deneyimine fazlaca bağlı olmalarına sebep olmuştur. Ölüm ile olan bu yakın ilişkiyi, Tulsa kitabındaki bir sayfada yazan bu söz şiirsel bir şekilde gösterir; "Ölüm yaşamdan daha mükemmeldir" (death is more perfect than life).¹⁶²

Mahremiyetin yeniden anlamlandığı fotoğraflarda sınırlar, Clark ve arkadaşları için keskinliğini yitirmiştir. Clark bunu paylaşmaktan çekinmez. Fotoğraflardaki maskülen enerji, şiddet eğilimi ve açık cinsellik dolaysız ve ham bir anlatım tarzı ile birleşmekte ve Clark ve arkadaşlarının hayatını yansıtmaktadır. Greil Marcus, Ruj lekesi adlı kitabında Clark'ı arkadaşları ile beraber nihilist olarak değerlendirir, onların kaybedecek bir şeyleri olmadığına inanır ve şöyle ifade eder;

"Nihilizm hiçliğe inanmaktır ve hiç olma isteğidir; kayıtsızlık onu yönlendiren en güçlü arzudur. Larry Clark'ın, göründükleri gibi olmak (mahalle eşrafından Charley Starkweather ve Caril Fugate olmak) yerine speedle ölümün ucuna gitmeyi yeğleyen 1960'ların gençliğini konu alan Tulsa isimli fotoğrafı anı kitabı nihilizmi çok iyi tasvir eder. Nihilizm sanatta bir ses bulabilir ama tatmin asla. Çok fotoğraf çektiği bir gün Clark'ın iğne arkadaşlarından biri ona, "bu bir oyun değil Larry" der, "sapına kadar hayatın ta kendisi". "Başkaları da bunu bir oyun olarak görmemişlerdi" der Clark, yıllar sonra o dönemlerde yaptıklarından bahsederken, "ama ben öyle görüyordum"; kendisinin de bizzat o hayatın içinde olmasına, kolundan akan kanı fotoğraf makinesiyle görüntülemesine rağmen."¹⁶³

¹⁶² Larry CLARK, **Tulsa**.

¹⁶³ Bkz. (56), MARCUS, 23.



Görsel 3.21: Larry Clark, Ölüm, *Dead*, 1970.

Tulsa, Clark'ın yirmili yaşlarda çekmiş olduğu fotoğraflarla başlamaktadır. Kitabın baş kısmında, ikisi de düzgün görümlü genç beyaz erkekler olan, David Roper ve Bily Man adındaki gençlerin üstü çıplak portreleri yer alır. Roper'in kolundaki kaba kalp dövmesi göze çarpar, sonraki fotoğraflarda ikisini de ellerinde silahlarla ve iğnelerle görürüz. Fotoğraflarda halen 1950'lerin kültürünün izleri fark edilir, gerek arka planlardaki odaların dekorasyonu, gerekse konu edilen kişilerin görünüşleri gibi göstergeler bu yöndedir. Fakat aynı zamanda güçlü bir şekilde 1960'lardaki kırılmaya; cinsel devrim ve gençlik kültürünün değişimi ile paralel olan, kitlesel biçimde uyuşturucu kullanımı ile oluşan yaşam ve benlik kurgularının dönüşüme uğradığı bir ana da işaret ederler.



Görsel 3.23: Larry Clark, Kaza Sonucu Silah Yarası, *Accidental Gunshot Wound*, 1971.

Jose Esteban Munoz, eleştirel makalesinde Clark'ın, gey kültürünü merkeze alan bir estetik yaklaşım takındığını ima eder. Ona göre Clark, çıplak ve son derece erotik genç erkek fotoğrafları ile dolu olan kitaplarında, bu genç bedenlerin çıplaklığını dikkat çekici unsur olarak kullanmıştır. Makalede; “*Hınzır beyaz oğlanlar. Gringolar’la¹⁶⁴ gringo’cular. Kar taneleri. Özellikle Larry Clark’ın üç fotoğraf albümüne, Tulsa (1971), Teenage Lust (1983) ve The Perfect Childhood’a (1996), göz attığımda aklıma gelenler bunlar oluyor. Büyülü, gizemli beyaz oğlanlar.*”¹⁶⁵ diye söyler. Bunun yanında hikayeye dahil olan kadınların, dekor olmanın ötesine geçemediğini savunur. Çıplak genç erkekler üzerinden ilerleyen hikayede, erkeklerin heteroseksüelliklerini kanıtlamak için kadınlar devreye giriyor gibidir. Fotoğraflarda kadınlar tümüyle erkekler tarafından gerçekleştirilen etkinliklerin izleyicisi konumundadırlar.

¹⁶⁴ **GRİNGO:** Latin Amerika ülkelerinde yaşayanların, İngilizce konuşan anglo-sakson beyaz kişilere verdikleri argo isim.

¹⁶⁵ Jose Esteban MUNOZ, ART-İST Dergisi, Sayı:4, 84.

“Clark’ın projesinde kadınlar her zaman kuşatılmışlardır; onları, kendi varlıklarının kaynağı olarak, heteroseksüelliklerini sağlama alan bağlantılar olarak kullanmaya kilitlenmiş erkek bedenleri tarafından. Laftı dolandırmadan söylersek, Clark’ın genç erkeklerini çıplak biçimde yan yana durmaktan alıkoyan tek şeydir bu genç kadınlar.”¹⁶⁶



Görsel 3.24: Larry Clark, Tulsa Serisinden, 1971.

¹⁶⁶ A.g.k., 92.

1983'te yayınladığı sonraki seri fotoğraflarından oluşan, "Teenage Lust" adlı kitabı; Tulsa'ya göre daha fazla cinsellik ve şiddet içermektedir. Bu kitapta da yine "kötü çocuk" teması hakimdir. Clark'ın kendi denemesi olan cinselliğin ve argo bir dilin hakim olduğu bir yazı ile kitabın içeriği pekiştirilmiştir. Clark, bu yazıda gençlik yıllarına dönmek istediğini anlatır. O zamanki seks fantezilerini hatırlar. Artık 30'lu yaşlarda olan Clark, bu gençlerin, fotoğraflarını çekmesinin nedenini ima edildiği gibi erkek çıplaklığını kullanmanın aksine; "söz konusu olan "olmaktır", "sahip olmak" değil"¹⁶⁷ şeklinde açıklar ve şöyle söyler;

*"Bazılarının bunu böyle algılayabildiklerini gördüm. Gördükleri genç oğlanların ötesine bakamadılar. Tanıdığım biri Allen Ginsberg'e Teenage Lust'ı göstermiş. Allen resimlere bakıp 'gay mi?' diye sormuş, arkadaşım 'hayır' diye yanıt vermiş; Allen'da 'bahse girer misin?' diye sormuş. Yani böyle bir şey var, resimlerinizde on beş yaşında sertleşmiş çocukları gösteriyorsanız, insanlar bunu düşünecektir. Bu çocuklarla neden ilgilendiğimi daha önce hiç açıklamadım, şimdi bunu yapmaya çalışıyorum. Benim isteğim geriye dönmek, o yaşlara dönmek ve bu normal çocuklardan biri olmak."*¹⁶⁸

Clark'ın ham, vahşi, yalın anlatımı kendi yaşadığı gerçekliği tüm açıklığı ile göstermektedir. Kendisinin de söylediği gibi "orada olduğu" açıktır. Dolaysız ve imasız anlatımı izleyiciyi yaşanan olayın içine çekerken, duygu sömürsü yapmaz. O, oradadır ve durumla ilgili bir terslik yoktur, her şey doğal sürecinde olması gerektiği gibi devam etmektedir. Fotoğraflar vahşidir çünkü hayat onlar için hiçte şefkatli değildir sadece normaldir. Clark'ın kendi açısından olayları yansıttığında, tıpkı Goldin de olduğu gibi dürüstlük vardır, bu görüntüler dışardan bakan bir gözün yansıttığı görüntüler olmaktan çok uzaktır. Clark, yaşı ilerlediğinde bile gençlik günlerine, o vahşi hayatın içine dönmek ister ve belki de bu fotoğraflar onun geçmişe olan özlemini gidermektedir.

¹⁶⁷ A.g.k., 94.

¹⁶⁸ A.g.k., 88.

“Bize kollarında turnikeler ve damarlarında şırıngalarla ergenleri gösteren bu fotoğraflar, rahatsız edici yapılarına rağmen uyuşturucu kullanımının tatsız ya da sefil bir tasviri değildir.”¹⁶⁹

1995 yılında New York'taki Luhring Augustine Gallery'de aynı başlıkla açılan serginin kataloğu olarak piyasaya sürülen *The Perfect Childhood* (1989-1992) çalışmasında, Larry Clark, gençlerin portrelerini çekmeye devam etmiştir. Bu seri, tarz bakımından diğerlerinden farklılık göstererek daha az belge niteliği taşıyan ve işin içine birazda kurgunun eklendiği, portrelerden oluşmaktadır. 1990'lardan itibaren film yönetmenliği yapmış ve, “Kids” (1995), “Another Day in Paradise” (1999), “Bully” (2001), “Ken Park” (2002) ve “Destricted” (2006) gibi filmleri üretmiştir.

Nan Goldin ya da Lary Clark gibi kişisel tavırla fotoğraflama yöntemini temel bir dürtü bağlamında ele alırsak, fotoğrafın ana kavramlarından birine dönebiliriz; bu ana kavramlar kayıt tutma ve bellek oluşturmaktır. Zamanın geçiciliği karşısında direnmenin bir yolu olarak fotoğraf çekme eylemi kişisel belgelerin yola çıktığı kavramların en temeli gibi görünmektedir. Onlar Sontag'ın dediği gibi; kendi ölümlülüklerinin birer envanterini tutuyor gibilerdir.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Bkz. (157), DURDEN, 352.

¹⁷⁰ Bkz. (7), SONTAG, 90.

3.3. Ölümlülüğün Envanterini Tutmak : Anı-Bellek

Fotoğraf imgenin ‘hayaletini’ hapseder, zamanın akışına direnir ve “*gözden kayboluşa meydan okur*”.¹⁷¹ Gelip geçici olanı, o zaman diliminde yaşanmış olan ve geri dönüşü olamayanı kaybetmemek için iyi bir yoldur, fotoğraf “*artık mevcut olmayandan bir yadigardır*.”¹⁷² Fotoğraf anımsamamızı sağlar, anımsanmayan şey sanki hiç yaşanmamış gibi hiçlik içinde kaybolmaya mahkum olur, ama hatırlamak yok olmaya, terk edilmişliğe karşı bir kalkan görevi görür. Fotoğraf zamanın bir anını durdurur ve o an tam da geçmişe karışacakken, onu sabitler ve unutulmamasını sağlar. “*Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir*.”¹⁷³ Fotoğraflar bu bağlamda belleğin işlevini görür, yerine geçer, yükünü hafifletir. Unutkanlıktan kurtulabilmek için bize yardım eder.

Her fotoğraf aslında gelip geçiciliğin bir kanıtıdır. Çünkü o fotoğrafa baktığımızda, fotoğraftaki an çoktan geçmişe dahil olmuştur, yaşanmış ve geçmişte kalmıştır. Bu noktada Sontag, “*tüm fotoğraflar birer memento mori’dir*.”¹⁷⁴ diye söylerken; fotoğrafların bizi fanilik ile karşı karşıya getirdiğini anlatmaya çalışmaktadır. Her fotoğraf faniliği hatırlatır ve “*fotoğraf ölümlülüğün envanteridir*”¹⁷⁵. Çünkü fotoğraf, geçmişten sunduğu parça ile, zamanın yol açtığı aşınmayı açığa çıkarır. Bunu bir manzara ya da bir sokağın, binanın fotoğrafında görebileceğimiz gibi kişilerin fotoğraflarında da görürüz.

¹⁷¹ Bkz. (45), BERGER, 12

¹⁷² Bkz. (69), BERGER, 37.

¹⁷³ Bkz. (25), BENJAMİN, 39.

¹⁷⁴ Bkz. (7), SONTAG, 32.

Memento Mori: Fani olduğunu hatırla, öleceğini hatırla, bir gün öleceksin, bunu hatırla ve şimdi yaşa veya ölümünü hatırla gibi şekillerde çevrilebilecek bir Latince deyiş.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Memento_mori

¹⁷⁵ Bkz. (7), SONTAG, 90.

“...Fotoğraflar kendi yok oluşlarına doğru ilerleyen yaşamların masumiyetini, zedelenebilirliğini anlatır, fotoğrafla ölüm arasındaki bu bağ, hiçbir fotoğrafin peşini bırakmaz.”¹⁷⁶

Kendi hayatının kaydını tutma isteği ölümlülüğün, gelip geçiciliğin önüne geçmek, kalıcılık sağlamak için bir yol gibidir. Bedeni ya da nesneyi fotoğraflamak bir nevi ölümsüzleştirmek sayılabilir. Aile fotoğrafları da çoğunlukla bu amaç doğrultusunda çekilir; ebeveynlerimizin gençlik fotoğrafların bize dönem hakkında bilgi verirken o yaşlardaki hallerini tanımamızı sağlar, çocukken ailemizle çıktığımız bir tatil fotoğrafına bakınca, o tatilin ne kadar güzel geçtiğini anımsarız. Zamanın karşısında, bellekte silikleşen anıyı canlı tutmak, ölümsüzleştirmek; fotoğraf çekmedeki amaçlarımızdan biri de budur. Kişisel belgelerin de temel olarak yaptıkları, kendi bellek kayıtlarını tutmak şeklinde yorumlanabilir. Tıpkı insanların yazı ile günlük tutmaları gibi, kişisel belgelerde günlüklerini görsellikle tutmaktadırlar. Kendi hafızalarının yükünü imgeye bırakmışlardır. Dünyayı ve kendilerini görsellikle anlamlandırırken, bir yanda da unutkanlığın karşısında durmaya çalışırlar. Bu kendi “ölümlülüklerinin bir envanterini tutmak” gibidir.

3.3.1. Anders Petersen:

“Arzu yoksa, fotoğraf da yok”¹⁷⁷

1944’te Stockholm, İsveç’te doğan Anders Petersen, 1960’lı yıllarda çektiği, Cafe Lehmitz’in düzenli müşterilerinin mahrem anlarını yansıtan sıra dışı fotoğraflarıyla tanınmıştır. Daha o dönemde; çok gençken insanlar arasındaki fiziksel ve duygusal buluşmalara görsel bir form kazandırmaktaki yeteneği, ilerde fotoğrafçı olarak kendini konumlandıracağı yerin habercisi olmuştur. Dış dünyaya karşı olan ilgisi, hümanist yapısı, insanlara olan hayranlığı onun karakterini beslemiştir. Petersen’in fotoğrafları; kendi dünyasını yansıtan, samimi ve güçlü dili ile insan

¹⁷⁶ A.k.g., 90.

¹⁷⁷ Anders PETERSEN, **Close Distance**. (Birna Marianne Kleivan’ın Anders Petersen ile diyalogu).

içgüdüleri üzerine bir hikaye anlatmaktadır. Bu fotoğraflar, modern insanlığın ruhani durumlarını yansıtan birer kanıt gibidirler.

17 yaşında iken, dış dünyadan yalıtılmış, güvenli orta sınıf aile hayatını terk ederek kendini keşfetmek ve macera yaşamak amacıyla Hamburg'a yerleşmiştir. Orada, zor koşullar altında, kendilerini toplumdan soyutlayarak yaşayan, değişik ülkelerden gelen bir grup genç insan ile beraber yaşamaya başlamış ve o sırada 16 yaşında olan ve Reeperbahn Caddesinde¹⁷⁸ fahişelik yapan Finlandiyalı Vanja'ya aşık olmuştur. Yaklaşık 6 ay kadar beraber yaşamışlardır. Bu yaşam tarzı, Petersen'i striptizcilerin, fahişelerin, eşcinsellerin, pezevenklerin, uyuşturucu bağımlılarının ve alkoliklerin, kısacası uçlarda yaşayanların sürekli beraber olduğu karmaşık vahşi gece hayatının yaşandığı dünya ile tanıştırmıştır. Bu dönem, onda kalıcı izler bırakmış, aynı zamanda kendisini büyük ölçüde anlamasını ve kabul etmesini sağlamıştır. Bu insanlarla beraber savunmasız, maskelere ve kalkanlara ihtiyaç duymadan, içlerinden geldiği gibi, sınır tanımadan yaşadıklarını anlatmış ve insanlar ve hayat hakkında çok fazla şey öğrendiğini belirtmiştir.

Daha sonra İsveç'e dönmüş ve kendini ortaya koyabilmek için bir yol aramaya başlamıştır. İlk önce öyküler yazmayı ve resim yapmayı denemiş fakat bu eylemleri çok yalnız bulmuştur. Bu sırada fotoğrafçılarla tanışmış ve çok etkilenerek fotoğrafa yönelmiştir. 1960 sonlarında daha önceden de hayranlık duyduğu, Christer Strömholm ile tanışmış ve onun kurduğu Stockholm'deki Fotoskolan Academy adındaki fotoğraf okulunda eğitim görmeye başlamıştır¹⁷⁹. Okula başlamadan önce, Strömholm'ün, Paris'teki karla kaplı bir mezarlığı gösteren fotoğrafını gördüğünde edebi bir dili olduğunu düşünerek çok etkilenmiştir. Onunla ilgili, *"Fotoğrafçılığa olan ilgimi Christer başlattı ve beni destekledi. Onun, sözde entelektüel yorumlar yapmadan; dikkatini, fotoğrafladığı insanlara odaklayarak, onları görünür kılma konusunda sihirli bir yeteneği vardı"*¹⁸⁰ diye söylemiştir. Önceleri kendini sosyal

¹⁷⁸ REEPERBAHN CADDESİ: Eskiden denizcilerin gözdesi olan, Hamburg kentinin "günah yolu" olarak geçen cadde. Bu caddede günümüzde de bar, restoran, genelev ve seks-shoplar bulunur.

¹⁷⁹ <http://www.anderspetersen.se/biography/>

¹⁸⁰ Elin UNNES, *Get The Hell Out (Of) There* <http://www.vice.com/read/get-the-hell-out-of-there>

belgesel ve kişisel belgesel arasındaki gergin alanda görüyorken, esin kaynakları Christer Strömholm, Robert Frank ve Ed van der Elsken olmuştur. Petersen, bu fotoğrafçıları hakkında “onlar dünyayı kendileri üzerinden dökülen ışık ile görmektedirler; belgesel fotoğrafın gerçekçiliği onlara kendi hikayelerini gerçekleştirmek için bir metafor gibi hizmet eder”¹⁸¹ şeklinde düşünmektedir.

Okuldaki eğitimin onu yansıtmadığı düşüncesi ile okulu bırakıp, eski sevgilisini bulmak için Hamburg’a geri dönmüş ancak sevgilisi dahil o dönemki bir çok arkadaşının artık yaşamadığını öğrenmiştir. Hamburg’da yaşadığı zaman içinde tanıştığı insanlar sayesinde Cafe Lehmitz adlı baru keşfetmiştir. Bu bara ilk gittiğinde, yerinden kalktığı bir sırada masada duran fotoğraf makinesi kaybolmuş, soyulduğunu düşünürken, makinenin bardaki insanların ellerinde bir oyuna araç olduğunu görmüştür. İnsanlar makineyi elden ele aktarıırken, makineyi eline alan diğerinin fotoğrafını çekmektedir. Bunun üzerine Anders, makinenin ona ait olduğunu söylemiş ve “benim de fotoğrafımı çeker misiniz?”¹⁸² demiştir. Böylece Hamburg’da yoksul bir bar olan, Cafe Lehmitz’in alem yapan denizciler, fahişeler, travestiler, uyuşturucu bağımlıları ve alkoliklerden oluşan müdavimlerinin yaşamlarını fotoğraflamaya başlamıştır.

*“İlk zamanlar, orada yaşamadığım için fotoğraflarını çekemeyeceğimi, onları anlayamayacağımı söyleseler de kararlıydım ve orada iki buçuk-üç yıl yaşayarak fotoğraflarını çektim! Bu süre içinde oradaki herkes ile arkadaş oldum. İlk sergimi de orada barın üstünde açtım. Sergini açılışı tam beş gün sürdü. Sergiyi açarken fotoğraflarda kendini tanıyabilenlerin, fotoğraflarını almalarına karar vermiştik. Sergi sona erdiğinde geriye sadece bir fotoğraf kalmıştı; o da benim ilk gece çekilen fotoğrafımdı.”*¹⁸³

¹⁸¹ Bkz. (175), PETERSEN.

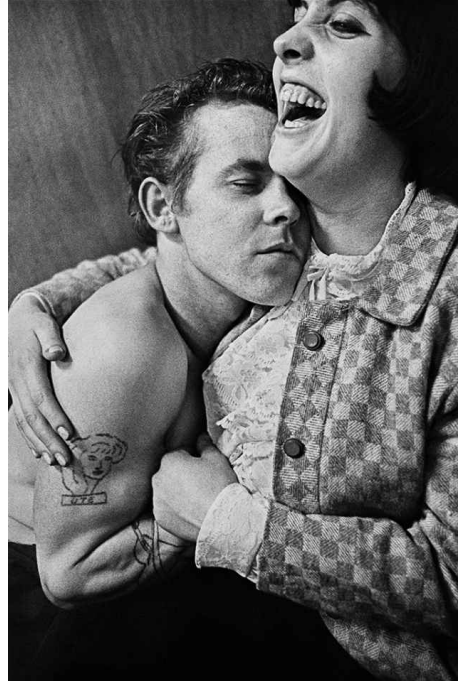
¹⁸² Özge BAYKAN, Geniş Açılış Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:15, 48.

¹⁸³ A.g.k., 48.



Görsel 3.25: Anders Petersen, Roma, 2005.

Anders Petersen kendini, o barda yaşayan insanlardan biri olarak görmüş, oraya ait olduğunu hissettiğini söylemiştir ve “*Acıma, politik kaygılar ya da bana yabancı durumlara karşı olan merakım benim kırılganlığı, hassaslığı belgelenemem sebebi de değildir; tam tersine bunun sebebi aidiyet hissidir*”¹⁸⁴ demiştir. Bu yüzden de Cafe Lehmitz isimli kitabını bir nevi aile albümü gibi görmüştür.



Görsel 3.25: Anders Petersen, Cafe Lehmitz serisinden Lilly ve Rose, *Lilly and the Rose from Cafe Lehmitz Series*, 1970.

¹⁸⁴ Bkz. (175), PETERSEN.

Öğrenciyken, Kenneth Gustavsson ile birlikte, “Saftra” adında bir fotoğraf grubu kurmuşlar ve birlikte 70’lerin yoğun siyasi ortamında, İsveç gazeteleri ve dergileri için ciddi projeler yapmışlardır. Anders, bu röportajlardan biri sırasında; 1977 de Stockholm’da polislin gecekonduklara karşı hareketini protesto eden bir grubu fotoğraflarken, iki polis atının altında kalmış ve bundan sonraki birkaç ayını tekerlekli sandalyede geçirmiştir.¹⁸⁵ Bu onun hayatı için bir dönüm noktası olmuştur. Bu olaydan sonra sosyal belgesele kayan tarzı yavaş yavaş, daha estetik ve daha derin araştırmalara dayanan, kendi iç dünyasından parçaları yansıttığı, insan ve insani durumlara odaklanan bir hale gelmeye başlamıştır.

İnsan hakkındaki hiçbir şey Anders Petersen için yabancı olmamıştır. Bunun sebebi belki de, fotoğraflarının hayata ve kendine dair en temel var olma durumlarının araştırmalarını içermesi ve insana karşı hiçbir zaman ilgisiz olmamasından kaynaklanmaktadır. Deneyimleme isteği, merakı, ısrarcılığı ve kişisel bakış açısıyla insanları maskeleri düşmüş bir şekilde açığa çıkarmaya çalışmıştır. Onun için fotoğraf; *“kendime bakmanın, insanlara ve kendime ulaşmanın sadece bir yolu”*dur.¹⁸⁶ diye belirtmiştir. İnsanın kendini tanıyabilmesi için, risk alması gerektiğini düşünmüş ancak o zaman tepkilerini ölçerek kendini anlayabileceğini savunmuştur ve kendi ifadesiyle;

*“Benim konum, Savunmasızlık, kırılmalık, daha detaylı anlatmam gerekirse benim savunmasızlığım, kırılmalığım üzerinedir. Bu yüzden fotoğrafik olarak kişisel ifadelerim için, kendi günlük hayatımın konforlu, güvenli yerlerinden çıkmalıyım....Eğer kim olduğunu bilmek istiyorsan, bugüne kadarki deneyimlerine göre kendine yabancı durumları araştırmalısın.”*¹⁸⁷

¹⁸⁵ Bkz. (175), PETERSEN.

¹⁸⁶ Özge BAYKAN, Geniş Açılı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:22, 44.

¹⁸⁷ Bkz. (175), PETERSEN.



Görsel 3.26: Anders Petersen, Close Distance Serisinden, *From the Series of Close Distance*, 2002.

Her fotoğrafını bir öz portre olarak gören Petersen, kendini keşfetmek için bir yolculuğa çıkmış gibidir. Fotoğraf onun için öze dönmektir; insan olmanın özüne, en organik ve en temelde hayvana yakın haline dönmektir. Bu yüzden fotoğrafları önceden kafasında tasarlamaktan hoşlanmamaktadır, fotoğrafın beyin ile ilgili değil, kalp ile ilgili olduğunu düşünmektedir. Onun için fotoğraf duygularla ve en temel iç güdülerle ilgilidir. “*Cinsiyetinizle, midenizle ve kalbinizle*”¹⁸⁸ ilgili olduğunu söylemektedir ve onun için en önemli olan şeyin yaptığı işin tamamen sezgisel olması olduğunu belirtmektedir¹⁸⁹. Ayrıca fotoğraf çekmek onun için bir açıklıktır;

“İnsana yakın olmaya, organik hissetmeye, hayvancıl ve şehvetli hissetmeye açıklık. Beden de bunun bir parçası. Çünkü ben organiğim ve birine dokunduğumda hissettiğim sıcaklık ve titreşimi seviyorum”.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Bkz. (183), BAYKAN, 51.

¹⁸⁹ Anders PETERSEN, **Türkiye’de Zaman Röportajı**, Zaman Gazetesi

<https://vimeo.com/34125446>

¹⁹⁰ Bkz. (183), BAYKAN, 48.

Fotoğraf çekerken düşünmediğini, “beynini bir kenara bıraktığını”¹⁹¹ söylemektedir, ancak projesini tasarlarken, filmleri yıkayıp, kontaklara bakarken düşünmeye başlamaktadır. Fotoğraflarını seçerken ve işlerken dikkatli davrandığını ve üzerinde kafa yordüğünü belirtmektedir. Bu aşamada, insanları rencide etmemek ve etik sınırları aşmamak için sorumluluklarının farkındadır. Ayrıca teknik kurallar üzerinde fazla durmamaktadır, “kompozisyon, ışık, form ile ilgili bugüne kadar kafanızda yaratılmış tüm kuralları yıkın!”¹⁹² diye öğütlemektedir. Teknik standartların duygunun önüne geçmesini istememektedir. Sürekli siyah beyaz film kullanmasının alışkanlık olduğunu ve renklerle kendini sınırlamak istemediğini, hayal dünyasının kendi renklerinden oluştuğunu söylemektedir. Özellikle küçük boyutlardaki kompakt makineleri kullanmayı tercih etmekte ve fotoğraf makinesinin hiç bir önemi olmadığını; makinenin “sadece bir araç”¹⁹³ olduğunu belirtmektedir.

Akıl hastanesinde ve hapisanede çektiği fotoğraflarda da bütün bu mantık devam etmektedir. Bu mekanlarda uzun süre yaşayıp insanları toplumsal kimliklerinden soyutlayarak görmeyi bir ilke haline getirmiştir. Oradaki insanlar onun için suçlu ya da deli değildir, sadece insandır. Ve onları tanımaya iç dünyalarını anlamaya çalışmıştır. Bu yüzden, fotoğraflara baktığımızda çoğunlukla mekanlara dair verilere rastlamamaktayız. Fotoğraflardaki insanların, yalnızca kendi kişiliklerini yansıtmak istemiştir. Bu konuda, “onları içlerindeki iyi yada kötü karakterleri açığa çıkaracak şekilde fotoğraflamaya çalıştım”¹⁹⁴ demiştir. Ayrıca fotoğraflarındaki insanlar ile yaşamayıp, paylaşımında bulunmadıkça fotoğraflarının sadece yalan olduğunu düşünmektedir;

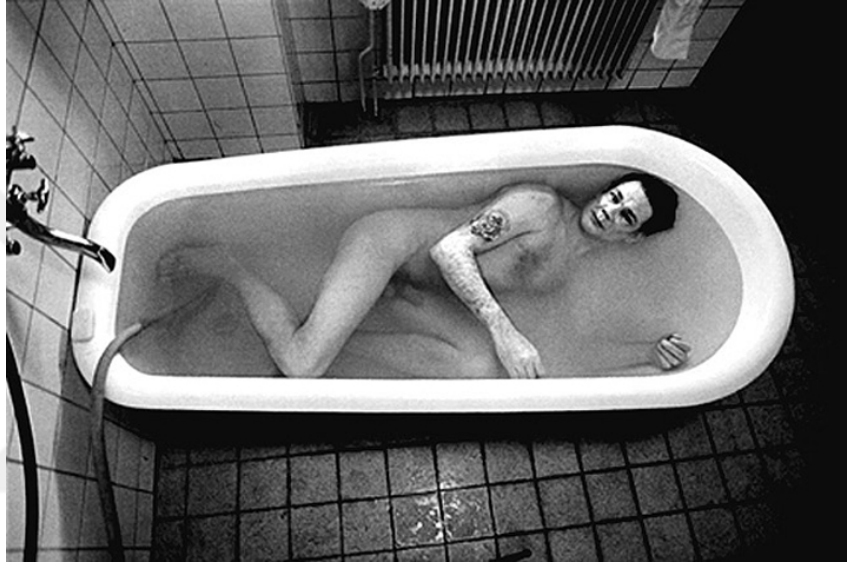
¹⁹¹ Anders PETERSEN, **Türkiye’de Zaman Röportajı**, Zaman Gazetesi
<https://vimeo.com/34125446>

¹⁹² Melisa KESMEZ, **Photography is Bullshit!**, Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:21, 54.

¹⁹³ Anders PETERSEN, **Türkiye’de Zaman Röportajı**, Zaman Gazetesi
<https://vimeo.com/34125446>

¹⁹⁴ Şahinde AKKAYA, **Fotoğrafta, Toplumsal Belgeselden Kişisel Belgesele Geçiş Süreci Ve Kişisel Belgeler**, yüksek lisans tezi, 128.

“Fotoğraflarını çektiğim insanlar toplum dışındakilerdi. Bende her zaman kendimi toplumun dışında biri olarak gördüm. Bu anlamda çektiğim her kareyle kendimi özdeşleştiriyorum. Fotoğrafını çektiğiniz kişiyle direk iletişime geçmelisiniz. Yoksa hiçbir şeyin anamı yoktur. Ben bütün çalışmalarım da görüntülediğim insanların misafiri oldum, onlarla yaşadım, yaşamlarının büyük bölümünü paylaştım.”¹⁹⁵



Görsel 3.27: Anders Petersen, Hapishane serisinden, *From the Series of Prison*, 1984.



Görsel 3.28: Anders Petersen, Tımarhane serisinden, *From the Mental Hospital*, 1995.

¹⁹⁵ Bkz (183), BAYKAN, 49.

Petersen, daha sonraki projelerinde bu yakın ve insancıl tavrı yansıttığı fotoğraf anlayışını, bir adım ileri taşıyarak; daha da kişiselleştirmeye başlamıştır. Du Mich Auch ve Close Distance kitapları 2000'lerin başına denk gelmektedir ve Petersen'in bu yıllardaki, fotografik yaklaşımını göstermektedir. Artık iç dünyasını daha fazla anlatmak ister gibidir. Kendi gerçeği fotoğraflarının odağı olmuştur. Zaten her zaman diğer fotoğrafçılardan farklı olarak, gerçekliğe kendi açısından bakmıştır ve onun için fotoğraf gerçeği yansıtmaz; *“Fotoğraflar gerçeklik hakkında değildir; öyle olduğu söylene de, değildir. Gerçeklik, gerçeklikle ilgili değildir. Gerçeklik, kendi gerçekliğimizdir. Benim söz ettiğim gerçek, kendi gerçekğimiz, kendi rüyalarımız, özlemlerimiz, arzularımız, yaralarımız, duygularımız, deneyimlerimiz, bilgimiz.”*¹⁹⁶ şeklinde söylemektedir. Bu nedenle fotoğrafların gerçek ya da sahte, güzel ya da çirkin olması önemli değildir. Sadece inanılır olması önemlidir. İç güdüler ve duygular işin içine girdiğinde fotoğraf, özportre olur, inandırıcı olan budur.¹⁹⁷

Kendisini hiç bir zaman toplumun normal bir parçası olarak görmemiştir. O da fotoğraflarındaki kişiler gibi alt-kültürün bir parçasıdır. Hayatın karanlık tarafında, gölgesinde kalmış, soyutlanmış insanlarda kendini aramaktadır. Kendini onlara ait hisseder, onlardan biridir. Bu yüzden fotoğrafları onlarla ilgili olduğu kadar kendisiyle de ilgilidir. Mahremiyet sınırlarını aşan fotoğrafları, bilinçaltını ve duygularını yansıtmayı amaç edinmektedir. Fotoğraflarına baktığımızda, onun hafızasının izlerini takip edebilir, aldığı riskleri anlayabiliriz. *“Ne yaparsanız yapın ölmeyin”*¹⁹⁸ diyen Petersen'in fotoğrafa ve hayata dair bu açık ve korkusuz hali, onu ve şiirsel yaklaşımını anlamamız için anahtar olmuştur.

¹⁹⁶ Bkz. (189), KESMEZ, 54.

¹⁹⁷ Bkz. (183), BAYKAN, 51.

¹⁹⁸ Bkz. (189), KESMEZ, 57.

“Bireyin ilkel ve karanlık taraflarının hem saldırgan hem de saf bir şekilde yansıtılmasındaki cazibe ile, iç güdülerin ve hayallerin yalın ve açık bir şekilde temsilinin olduğu hayvansı fotoğraflar. Asla iyileşmeyecek ıstırap ve siren sesleri ile dolu, tehlikeli ve küflü bir dünya. İblislerin uzakta tutulduğu, ekstazinin (!) bir anlık mest hallerinin yakalandığı, kendisini izleyiciye açan bir yalnızlık çukuru.”¹⁹⁹

3.3.2. Antoine D’Agata:

Fotoğrafın kara çocuğu olarak bilinen Antoine D’agata yaşayış tarzı ve bu yaşayış tarzının izlerini taşıyan melankolik fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Onun için önemli olan, dünyayla ve karşısına çıkan insanlarla kurduğu mahrem ilişkidir. Aykırı mekanlarda ve zamanlarda, aykırı eylemlerin içinde; karanlık, amorf, melankolinin üst sınırlarında gezen, bilinçaltının gizli taraflarının açığa çıktığı, tehlikeli, izbe, zorlayıcı ve rahatsız edici görüntüleri, onun uyuşturucu ve alkolün etkisiyle açığa çıkmış, bilinç dışı ham karakterinin izlerini yansıtmaktadır. Fotoğrafları çoğunlukla netsiz, karanlık, şekilsiz, yüksek kontrastlı ve deforme olmuş, kimi zaman birbirinin içine geçmiş bedenlerin olduğu, hatta bazen kendi bedeninden bir parçanın da kadraja dahil olduğu görüntülerdir. O, bilinçli olarak, bilinçsiz olma halini kendini ortaya koymak için bir araç olarak kullanmaktadır.

1961’de Marsilya’da doğan Antoine D’agata, yerleşik olmayan bir hayat tarzını benimsemiştir. 1983’te Fransa’dan ayrılıp on yıl sürecek, ülke ülke dolaştığı bir seyahate çıkmış, on yılın sonunda New York’ta kalmaya karar vermiştir. New York’ta tanıştığı fotoğrafçı arkadaşıyla Meksika’ya yaptıkları seyahat sırasında fotoğraftan çok etkilenmiştir. New York’a döndüğünde fotoğraf eğitimi veren büyük bir merkez olan, ICP’de (International Center of Photography) aralarında Larry Clark ve Nan Goldin’inde bulunduğu eğitmenlerden bir yıl eğitim almıştır. Okul bittikten

¹⁹⁹ Bkz. (175), PETERSEN.

sonra Magnum ajansının editoryal bölümünde çalışmış ve burada edindiği deneyim ile fotojurnalist olmak istemediğine karar vermiştir.

Eğitim aldığı dönemde, Nan Goldin'in yakın ve subjektif dilinden çok etkilenmiş, hayata karşı duruşlarının benzerliği kendisini ona daha da yakın hissetmesine sebep olmuştur. Goldin'in cesur ve açık tavrından çok şey öğrendiğini dile getirerek duygularını, *“Nan Goldin bana, her olasılığa karşı dik durmayı, hayatta kalmak için politik ve varoluşsal bir mücadeleyi vermeyi öğretti. Ona sadece, marjinal topluluklarla olan deneyimlerimizin benzerlikleri ya da bazı sözde uyuşturucu ve seks bağımlılıkları yüzünden yakın hissetmiyorum; o asla pes etmez. O hiçbir zaman çalışmalarını uğruna beden ya da akıl sağlığından ödün verme konusunda tereddüt etmez. Onun cesareti ve inatçılığı, kendi acılarına, korkularına ve tutkularına olan sadakati için ona minnettarım”*²⁰⁰ şeklinde ifade etmiştir.



Görsel 3.29: Antoine D'Agata, Mala Noche serisinden, from the Mala Noche Series, 1991.

²⁰⁰ Alex STURROCK, **Fear, Desire, Drugs And, Fucking Photographer Antoine D'agata Lives A Life Less Ordinary** .

<https://spankystuff.wordpress.com/2012/03/12/antoine-dagata/>

İlk çalışmalarından “Mala Noche” (Kötü Gece) adlı serisi, Meksika’nın kenar mahallelerinde çektiği, klasik belgesele daha yakın bir dil kullandığı fotoğraflardan oluşmaktadır. Meksika’nın gece hayatında yaşadıklarını aktardığı fotoğraflar, 1998’de yayınlanmıştır. Bu seriden sonraki çalışmalarında daha farklı ve kişisel bir dil kullanmaya başlamıştır. Fotoğraflarında, gece hayatı, alkol, uyuşturucu ve fahişelerle olan deneyimlerini aktardığı fazlasıyla öznel olduğunu ve kendi gerçekliğini yansıttığını düşünmektedir.

“Ben, dünyayı bana görüldüğü şekliyle ele almak istiyorum. Bir fotoğrafçı ancak kendi bakış açısından bahsedebilir. Ancak kendi bulunduğu yerden bakıyorsa ve belli bir durumda kendi oynadığı rolü kabul edebiliyorsa samimi olabilir.”²⁰¹



Görsel 3.30: Antoine D’Agata, Mala Noche serisinden, from the Mala Noche Series, 1991.

Gezdiği ülkelerde yaşadığı sıra dışı hayatın görsel günlüğünü tutan D’agata, sonraki kitabı “Hometown” (2002) da daha fazla kişisel bilgiyi açığa çıkarmaktadır. Marsilya’da çekilen fotoğraflarda, izleyiciyi mahremiyetine daha fazla sokmakta, belge ve öznellik arasındaki ilişkide gezinmektedir. 2003’te eski ve yeni

²⁰¹ Rana ÖZTÜRK, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:27, 35.

fotoğraflarını bir araya topladığı, gece ile olan ilişkisinin bir ifadesi olan “Insomnia” ve özportrelerinden oluşan “Vortex” adlı kitapları yayınlanmıştır. Insomnia kitabında D’agata, uykusuzluğun ve gecenin karanlık yaşamı içinde kendi konumunu belirlemeye çalışmaktadır. Paris’te açılan, elli farklı ülkeden bin bir adet fotoğrafın yer aldığı “1001 Nuits” (1001 Gece) ve “Stigma” serisindeki fotoğraflar, sergileriyle aynı yıl olan 2004’te kitaplaştırılmıştır. 2008’de geleneksel belgesel ağırlıklı olan Magnum ajansına üye kabul edilmiştir. D’agata gibi olağanın dışı bir fotoğrafçının Magnum’a kabul edilmesi, ajansın sert toplumcu anlayışındaki değişime işaret etmektedir.

Fotoğrafa başlamadan önce de, aidiyet hissi olmadan yaşayan D’agata’nın yaşam tarzı, fotoğraflarının ana kaynağıdır. Alkol, uyuşturucu ve cinsellik onun hayatının ve kimliğinin merkezine oturmaktadır. Özellikle bu maddelerin etkisindeyken fotoğraf çeken D’agata, bu şekilde ilkel benliğine ulaşmaya çalışmaktadır. İnsanın sarhoşken başka biri değil yine kendisi olduğunu ama en ham, en basit haline döndüğünü düşünür ve kontrolsüz, içinden geldiği gibi hareket edebildiğini söyler. Kontrollü olduğunda gereğinden fazla düşündüğünü dile getirir²⁰² ve iç güdülerinin ve sezgilerinin ön plana çıkabilmesi için kendinde olmamaya, bilinç dışı olma haline güvenmektedir.

*“Sevişirken ve uçarken kendimi boşluk, panik ve etin tuhaf bir karışımı olan bir duruma indiriyorum; var olmanın çıplak bir durumu. Ona bir anlam vermeden önce dünyayı tecrübe etmenin en masum yolu.”*²⁰³

²⁰² A.g.k. , 37.

²⁰³ Şahinde AKKAYA, Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, Sayı:1



Görsel 3.31: Antoine D'Agata, Vortex serisinden, from the Vortex Series, 2000.



Görsel 3.32: Antoine D'Agata, Vortex serisinden, from the Vortex Series, 1999.

D'agata'nın fotoğrafları çoğunlukla netsiz, teknik standartların geleneksel kalıpların dışında kullanıldığı, rastgele gibi görünen bazen siyah beyaz, bazen de renkli görüntülerdir. Kendi tercihi olan bu rastgelelik haline uyan, o anda yanında nasıl bir fotoğraf makinası ve film varsa onu kullandığı; sokaklar, barlar, otoportreler, içlerinde kendisinin de olduğu sevişen insanlar, fahişeler, sokak insanları kısacası onun yaşamının geçtiği yerlerin ve kişilerin olduğu fotoğraflardır. Bazen kendisini de kamera karşında konumlandırması, kadraja vücudunun bir parçasının girmesi ya da kendisinin de bilfiil eyleme dahil oluyor olması onun orada olduğunun kanıtıdır. O sadece yaşadığı deneyimi kaydeder, fotoğraf onun için var olmanın bir yoludur. *“Yalnızca küçük anlarla ilgileniyorum”* diyen D'agata elinden geldiğince bilinçsiz davranmaya çalıştığını söyler ve *“sonunda fotoğraflarının konusunu seks, ölüm gibi varoluşun en temel meseleleri oluşturur.”*²⁰⁴ Fotoğraflarındaki melankoli, sınırı olmayan, toplumsal normların dışında sürdüğü yaşantısının ve duygu durumunun bir sonucudur. Bu melankoli onun kendi gerçekliği olmuştur.

*“Sanırım gerçek hiçbir zaman benim onu tasvir etmek için kullandığım kadar karanlık değil; ama ben dünyanın dehşetinin içine doğru giderken, beni boğan duyguları da görmezden gelemem. En dramatik ve sefil elementleri fotoğraflarımın dışında bırakırım; benim karakterlerimin çoğu berbat koşullarda yaşayan yüzlerdir. Ben onları en kusursuz ve kendi istediğim şekilde ifade etmeye çalışıyorum. Fiziksel, zihinsel ve duygusal olarak hayata tutunmalarının tarif edilemeyen ve dayanılmaz güzelliğini.”*²⁰⁵

Onun hayat stratejisi, zevkin ve gecenin karanlığı içinde kaybolmak üzerinedir. İzleyiciyi gecenin dünyasına sokar, vahşiliğin, şehvetin, acının, zevkin ve tutkunun etrafında gezerken kendi görsel günlüğünü tutmaktadır. İnsanların, hayatta kalma çabalarının bir parçası olmaya çalışmaktadır. Bu insanlarla aralarındaki duygusal ve fiziksel mesafeyi yok etmektedir. Çünkü kendi de onlardan biridir ve böylelikle kendi hayatta kalma çabasını da bize göstermektedir.

²⁰⁴ Bkz. (198), ÖZTÜRK, 35.

²⁰⁵ Bkz. (200), AKKAYA.



Görsel 3.33: Antoine D'Agata, Brezilya, 2008.

3.3.3. Michael Ackerman:

1967 de İsrail, Tel Aviv'de doğup New York'ta büyümüş olan Ackerman, "End Time City" (1999), "Fiction" (2001) ve "Half Life" (2010) kitaplarıyla tanınmaktadır. 1999'daki ilk sergisinden bu yana, yeni, radikal ve kendine has yaklaşımı ile fotoğraf dünyasında dikkat çekmiştir. Çocukluğunda, çevresindeki birçok kişinin fotoğrafla ilgilendiğini söyleyen Ackerman, fotoğrafı aileden biri olarak tanımlar. Kendisinin yavaş biri olduğunu söyler ve fotoğraf tavrını yavaşlıkla özdeşleştirir. Fotoğrafın hıza ihtiyaç duymayan, yavaşlığı baz alan, analog sürecini kullanmayı tercih ettiğini söylemekte bu yüzden dijital fotoğrafı kullanmaktansa film kullanmayı tercih ettiğini belirtmektedir²⁰⁶

²⁰⁶ Eye in Progress, Michael Ackerman interviewed, belgesel film.
https://www.youtube.com/watch?v=G5-vaM_DIpA



Görsel 3.34: Michael Ackerman, Half Life serisinden, *from Half Life series*, 2010.

Ackerman'ın siyah beyaz, aşırı grenli, netsiz, kirlı ve tekınsızlık hissi yaratan bir tarz ile çekilmiş fotoğrafları, kişisel bir hikayenin tesadüfler ile buluşması gibidir. Ackerman kitaplarında izleyiciye başı ve sonu olan bir hikaye göstermemekte, hikayeyi bakanın kendi kendine kurgulamasını istemektedir. Yine de, bazı fotoğrafları izole ederek ya da yan yana kullanarak hikayeyi yönlendirmektedir. Ackerman, izleyici kendi kurguladığı hikaye içinde gezerken, onun hikayesini bulması için manipüle etmektedir. Sonunda, izleyici bulduğu dünyada, Ackerman'ın kişisel huzursuzluğunun yansımalarının, şüphelerinin ve acılarının izlerinin arasında kalmaktadır. Bu durumu şöyle ifade eder; *“Fotoğrafları bir araya getirdiğimde oluşturduğum anlatımın düz olmasını istemiyorum. Bu düz ya da lineer bir şey değildir ama her zaman bir hikaye vardır. Benim için önemli olan hikayenin açıklanamaz olmasıdır.”*²⁰⁷

²⁰⁷ Art Net, Interview: Michael Ackerman, belgesel film.

<https://www.youtube.com/watch?v=gmn1CQqM1g>

Ackerman'ın ilk kitabı *End Time City*'nin (1999) konusu; tapınakların, kutsal suyun ve ölü yakma yığınlarının şehri olan Hindistan'ın, Varanasi şehridir. Ama kitaptaki fotoğraflarda şehri anlatma çabası yoktur. Bu fotoğraflar turistik Hindistan fotoğrafları gibi değildir. Kitap, egzotizmden uzak bir yaklaşım ile çekilmiş, esas olarak yaşamı ve ölümü sorgular nitelikte olan fotoğraflardan oluşmaktadır. Kare, dikdörtgen ve panorama formatındaki fotoğrafların aynı anda kullanıldığı kitapta genel duygu tekinsizlik, tehlikede olma hissi gibidir. Kitapta yer alan sokaklardaki çıplak insanlar, cesetler, başıboş vahşi hayvanlar, karmaşanın hakim olduğu kalabalıklar, Ackerman'ın bakış açısından şehrin ruhunu oluşturmaktadır.



Görsel 3.35: Michael Ackerman, *End Time City* Serisinden, *From the End Time City Series*, Varanasi, Hindistan, 1999.

Diğer kitabı olan, “*Half Life*”, Ackerman'ın Polonya ve Berlin'de yaşadığı sırada çektiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu dönemde Ackerman, kendini 2. Dünya Savaşının hemen sonrasındaki zamanın Polonya'sına ait hissettiğini söylemektedir.²⁰⁸ Nitekim kendi ailesinin de Nazilerden kaçmıştır.

²⁰⁸ *Art Net, Interview : Michael Ackerman*, 2010
<https://www.youtube.com/watch?v=gmni1CQqM1g>

Half Life, Polonya'ya has bütün göstergeleri barındırmaktadır; donmuş düzlükler, bakımsız evler, madencilik kalıntıları, terk edilmiş gibi görünen mezarlıklar, cenazeler, köhneleşmiş kafeler gibi. Krakov, Katowice ve Silesia, Lodz, Varşova da çektiği fotoğraflarda hakim duygu yalıtılmışlıktır²⁰⁹. Diğer kitaplarından farklı olarak manzaralar daha fazla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle trenden çekilen manzaralarda, kişisel bir hikayenin varlığına ilişkin izler söz konusudur. Krakov ve Katowice arasındaki tren seyahatlerde kendini manzaranın karşısında dururken bulduğunu ve bunun bir çeşit kendisiyle yüzleşmek gibi olduğunu söylemekte ve bu durumu, “*Bu dönemde çektiğim fotoğraflarda neye ya da kime bakarsam kendim ile karşılaşıyordum. Bu manzaralar bana bu fırsatı verdi ben de obsesif bir şekilde trenleri çektim.*”²¹⁰ şeklinde dile getirmektedir. Ayrıca bu kitapta çıplaklığın farklı bir anlama geldiğini belirtmektedir. Çıplaklık daha çok kapalı alanlardadır ve daha fazla kişisel ifade barındır; “*...terin yerini kar almıştır.*”²¹¹ diye ifade etmektedir.



Görsel 3.36: Michael Ackerman, Half Life serisinden, *from Half Life series*, 2010.

²⁰⁹ Michael ACKERMAN, *Half Life*.

²¹⁰ *Art Net, Interview : Michael Ackerman*, 2010
<https://www.youtube.com/watch?v=gmni1CQqM1g>

²¹¹ Michael ACKERMAN, *Half Life*.

Half-life ismi şairane bir söz değil bir kavram olarak kullanılmaktadır. Bu terim; fizikte radyoaktif izotopun aktivitesinin yarıya düşmesi, bir başka deyişle numunenin çekirdeğinin yarısının bozunması için gereken süreyi ifade etmek için kullanılmaktadır. Terim aynı zamanda kimyada kararsız moleküllerin bozunumu, biyolojide biyolojik bir sistemde bir maddenin miktarının, dolayısıyla etkinliğinin azalması ve farmakolojide organizmada ilacın etkinliğinin yarıya düşmesi gibi anlamlara da sahiptir.²¹² Bu terimin Ackerman için anlamı ise O'nun dünyasında her zaman bir şeylerin “bozunuma” uğruyor olmasından kaynaklanmaktadır.

“İlişki, hasar gören şeylerin çokluğu, ıstırap ifadeleri, bedenlerin birbirine girmesi, tamamlanmamış mimikler; bütün bunların tek ve aynı reaksiyon müddetinde gerçekleşiyor olmasında.”²¹³



Görsel 3.37: Michael Ackerman, Half Life serisinden, *from Half Life series*, 2010.

²¹² A.g.k.,

²¹³ A.g.k.,

Kitapta her ne kadar Yahudi soykırımını hatırlatan bir hava olsa da, Ackerman, özellikle soykırıma bir gönderme yapma amacı taşımadığını söylemektedir. Ama kitabın kurgusuna baktığımızda soykırım düşüncesinden ayrı duramayız. Bu Ackerman'ın görüntülerle izleyiciyi yoruma açık bir hikayenin içerisine çektiğinin göstergesidir. Tüm kitap boyunca trenden çekilmiş manzaralarda, tuhaf görünümlü erkeklerin portrelerinde, olağan dışı gece sahnelerinde Yahudi soykırımına bir atıf sezilmektedir. Trenler toplama kamplarına giden trenleri anımsatmaktadır. Yan yana sıralanmış küçük boyuttaki portreler bir toplama kampının kayıt defterine, toplu şekilde duş alan adamlar gaz odasında bekleyenlere benzemektedir. Ama Ackerman, kitabı oluştururken amacının bu olmadığını söylemekte ve *“Elbette tarihin ve Holcostun izleri var ama birçok başka şeyin izinin de olmasını istiyorum. Mesela aşkın”*²¹⁴ şeklinde ifade etmektedir. Bu durum belki de, Ackerman'ın bu şehirlere baktığında savaşın duygusunu hala hissetmesi ile ilgilidir. Tarih'in izleri Ackerman'ın belleğinden silinmemiş olabilir.

*“Half Life'ta da katlar boyunca tırmanan bir merdiven söz konusu; kışa dair ve tehditkâr, Polonya'da bir kamusal alan; Havana'da kaçamak bir aşk; Berlin'de ya da belki de başka bir yerde metro koridorları; ve en sonunda Napoli'nin basamakları. Ancak hepsinden önce adeta doğurgan bir kış gibi, savaş sonrası dönem. Üzerinden elli yıl geçmesine rağmen hala orada. Eğer görmek istiyorsanız orada olmalısınız, ama gerçekten görmek istiyorsanız, uçlara taşınmış bir bakışa ihtiyacınız var -bu, zaman hissini sabitlemek için gerekli bir şart.”*²¹⁵

Ackerman diğer kişisel belgelerden farklı olarak yakın çevresi ile sınırlı kalmamaktadır. O daha çok kendi iç dünyasının fotografik yansımalarını izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır. Fotoğraflarındaki tanıdığı ya da tanımadığı, insanlarda, durumlarda ve mekanlarda bir sırrın veya ifade edilemeyen bir duygunun ip ucu ile karşılaşmaktayız. İnsanlarla ve dünya ile olan ilişkisinin yansımaları, melankoli ve

²¹⁴ **Art Net, Interview : Michael Ackerman**, 2010
<https://www.youtube.com/watch?v=gmn1CQqM1g>

²¹⁵ Michael ACKERMAN, **Half Life**.

şiiressellik ile birleştiğinde hikayenin kurgusunu oluşturmaya başlamaktadır. Hikaye ilk bakışta gördüğümüz düz hikaye değil, içinde gizlenmiş olandır.



Görsel 3.38: Michael Ackerman, Half Life serisinden, *from Half Life series*, 2010.

“Yatak, bazen boş, hiçbir zaman zorunluluğu yok kendiyle alakalı: Bir çift ayakta poz veriyor; adam çok büyük, ya da kadın çok küçük öyle ki elleri sadece adamın kalçalarına yetişebiliyor, bir Diane Arbus’u hatırlatırcasına. Genç bir adam içiyor, rahatsızca oturmuş, kör edecek bir ışığın altında. Bir başkası ayakta sırtı bize dönük, kafası neredeyse bir kapının içine doğru kayboluyor. Bir ergen delikanlı, yüzü baştakilerden iyi bir mesafeden sana bakıyor, kötü, Giacometti tarzı ipliksi bir figür ile hastalıklı ve silahsız bir Boronzino arasında bir şey. Ateşli bir gece için giyinmiş bir kadın, bir koltuğun üzerine abanmış, kendini isteyen herkese sunmakta. Çıplak bir başkası kendi gölgesinden fırlamış gibi ve midesini iki eliyle tutuyor.”²¹⁶

²¹⁶ A.g.k.,



Görsel 3.39: Michael Ackerman, Half Life serisinden, *from Half Life series*, 2010



Görsel 3.40: Michael Ackerman, Half Life serisinden, *from Half Life series*, 2010.

SONUÇ

Belgesel fotoğraf, tarihi boyunca farklı biçimsel ve içeriksel uygulamalar kullanılarak gerçekleştirilmiştir ve gerçekleştirilmeye devam etmektedir. Fotoğrafın, gerçeğin temsili ya da bir durumun kanıtı olabilmesi niteliği; çoğu zaman toplumun vicdanını harekete geçirmek için, kimi zaman da iktidar tarafından kitleleri etkisi altına almak, manipülasyon ya da gerçeği çarpıtmak gibi sebepler için kullanılmıştır. Fotoğrafın gücünün farkında olan fotoğrafçılar, farklı meseleleri kendilerine dert edinmiş, farklı düşüncelerden etkilenmiş, topluma göstermek istedikleri ya da kendilerini ifade etmek istedikleri konuları, yönelimleri ve ideolojileri doğrultusunda seçmişlerdir.

19. yüzyılda oluşan modernizmin bir getirisi olan “sanatçının özerkleşmesi” fikri, yeni bir kültürel düzlemin oluşmasında başlangıç olmuş ve 1960’lar ve 1970’lerde meydana gelen toplumsal değişimlerin ve farklı hayat tarzlarının oluşmasında önemli paya sahip olmuştur. Ayrıca teknolojik gelişmeler, kapitalizmin yükselişi, değişen dünya düzeni, fotoğrafın kullanım amaçlarını etkilemiş, dolayısıyla fotoğrafçıların konularına yaklaşımlarını da etkilemiştir. Özne bakışlarını ön plana çıkaran fotoğrafçılar, konularına tarafsız bir göz ile bakma ideali yerine, kendi ideolojilerinden bağımsız olmayan bakış açılarını yansıtmaya düşüncesi ile yaklaşmaya başlamışlardır. Zamanla belgesel fotoğrafın klasik konularının yol açtığı etik tartışmalar, gerçeğe duyulan güvensizlik ve şüphe, fotoğrafçıların farklı yaklaşımları benimsemesinde etkili olmuştur. Bu süreç, bir kısım fotoğrafçının kişisel konulara yönelmesi şeklinde sonuçlanmıştır. Belgesel fotoğraf, toplumsal eğilimden; bireyin kendi yaşamının merkezde yer aldığı kişisel yaklaşıma evrilmiş; gerçekliğin algısı değişmiştir. Artık gerçeklik toplumun değil; bireyin kendi gerçekliğidir.

Kişisel belgesel fotoğraf, fotoğrafçıların kendi hikayelerini ya da duygu ve düşünce durumlarını yansıtmaya çalıştıkları bir yaklaşım şeklinde tanımlanabilir. Bu tarzı kullanan fotoğrafçılar, kendi gerçekliklerini tamamen öznel olan bakışları ile yansıtmaktadırlar. Kayıt altına alma, bellek oluşturma iç güdüsü ile “*kendi ölümlülüklerinin envanterini tutuyor*”, gelip geçiciliğe, yok olmaya karşı bir söz söylemeye çalışıyor gibilerdir. Onlar için bedeni ya da nesneyi fotoğraflamak zamanın karşısında bellekte silikleşen imgeyi canlı tutmak, ölümsüzleştirmek için bir yol olmuştur. Geçmişlerindeki hayaletler, geleceklerindeki hayaller ya da tam şu anda yaşadıkları, kişisel belgesel tavrı benimseyen fotoğrafçıların ana kaynaklarıdır. Onlar kendi benliklerinden beslenirler.

Aslen kendi ruhlarını tanımlayamaya anlamaya çalışıyor gibilerdir. Kendi dünyalarında tıpkı bir flanör gibi gezinirken, kaybolmanın ve tekrar kendini bulmanın deneyimini izleyiciye aktarmaktadırlar. “Duygu” bu noktada görsel ile bağdaşmıştır. Seçtikleri anları veya dahil oldukları deneyimleri içeren görüntüler, bir hissin temelini bize aktarmaktadır. Aslında burada olan fotoğrafta gösterilenin kişiselliği veya özneliği değildir, burada olan şey fotoğraftaki duygunun özneliğidir. Klasik belgesel fotoğraftan işte bu noktada ayrışır; tarafsızlık yerini tamamen taraflı olamaya bırakmış, fotoğrafın tarihi dökümente etme misyonu kişisel tarih üzerinden ilerlemiştir. Bu bağlamda anlamamız gereken fotoğrafta görülenin ötesindeki hikayedir. Fotoğrafi çekenin iç dünyası ile kesişen hikayedir.

KAYNAKLAR

Kitaplar:

ACKERMAN, Michael (2011), **Half Life**, Dewil Ewis Publishing, Italy.

BAJAC, Quentin (2012), **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Çev. Ali Berktaş, 3.Basım, Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi, İstanbul.

BARRETT, Terry (2012), **Fotoğrafı Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş**, Çev. Yeşim Harcanoğlu, 2. Basım, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

BARTHES, Roland (2000), **Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev. Reha Akçakaya, 3.Basım, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.

BAUDELAIRE, Charles (2015), **Kötülük Çiçekleri**, Çev. Sait Maden, 1.Basım, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

BAUDELAIRE, Charles (2014), **Modern Sanatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, 8. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul.

BAUDELAIRE, Charles (2015), **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, 8. Basım, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Beat Kuşağı Antolojisi (2015), Hazırlayan: Şenol Erdoğan, 2.Basım, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.

BERGER, John (2011), **O Ana Adanmış**, Çev. Yurdanur Salman- Müge Gürsoy Sökmen, 6.Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2014), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 21. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2015), **Bir Fotoğrafı Anlamak**, Çev. Beril Eyüboğlu, 1.Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2012), **Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri**, Çev. Osman Akınhay, 1.Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2014), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 11.Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BURGIN, Victor (2013), **Fotoğrafı Düşünmek**, Çev. Aylin Ünal, 1.Basım, Espas Yayınları, İstanbul.

CLARK, Larry (2000)- **Tulsa**, Grove Press, Newyork.

COTTON, Charlotte (2009), **The Photography as Contemporary Art**, Thames and Hudson Worl of Art, London.

CRARY, Jonathan (2004), **Gözlemcinin Teknikleri Ondokuzuncu Yüzyılda Görme Modernite Üzerine**, Çev. Elif Daldeniz, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

DORA, Serkan (2003), **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, 1.Basım, Babil Yayınları, İstanbul.

DURDEN, Mark (2015), **Fotoğraf Bugün**, Çev. Yiğit Adam - Emre Gözğü, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Lal Yayınları, İstanbul.

Encyclopedia of Twentieth-Century Photography (2006), Editor: Lynne Warren, Roudledge Taylor and Francis Group, New York.

Flanör Düşünce (2012), Derleyen: Hüseyin Köse, 1.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fotoğraf Neyi Anlatır (2013), Derleyen. Caner Aydemir, 3.Basım, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

FRANK, Robert (2008) , **The Americans**, Steidl, Almanya.

GASSET, Jose Ortega Y (2005), **Avcılık Üstüne**, Çev. Derin Türkömer, 2. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GOLDİN, Nan (2012), **The Ballad of The Sexual Dependency**, Aparture, Italy.

HARVEY, David (2013), **Paris, Modernitenin Başkenti**, Çev. Berna Kılınçer, 2. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Henri-Cartier Bresson Karar Anı, (2006), Hazırlayan: İlker MAGA,1. Basım, YGS Yayınları, İstanbul.

HIGGINS, Jackie (2014), **Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir**, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

HOBSBAWM, Eric (2015), **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, 9. Basım, Everest yayınları, İstanbul.

KEROUAC, Jack (2008), **Yolda**, Çev. Güzin Özkan-Ferruh Armutçuoğlu, 2.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

LIGHT, Ken (2012), **Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor**, Çev. Hüseyin Yılmaz, 1.Basım, Espas Yayınları, İstanbul.

LINFIELD, Susie (2013), **Acımasız Aydınlık: Fotoğraf ve Politik Şiddet**, Çev. Mehmet Emir Uslu, 1. Basım, Espas Yayınları, İstanbul.

MACUS, Greil (2013), **Ruj Lekesi: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi**, Çev. Gürol Koca, 2.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

PETERSEN, Anders (2002), **Close Distance**, Journal Media, Italy.

PRICE, Mary (2014), **Fotoğraf, Çerçevedeki Gizem**, Çev. Ayşenaz - Kubilay Koş, 2.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SMITH, Patti (2011), **Çoluk Çocuk**, Çev. Yiğit Değerbengi, 4.Basım, Domingo, İstanbul.

SOLNIT, Rebecca (2015), **Kaybolma Kılavuzu**, Çev. Gökçe Gündüç, 1.Basım, Encore Yayınları, İstanbul.

SONTAG, Susan (2004), **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, 1. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.

SONTAG, Susan (1999), **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, 2.Basım, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

SONTAG, Susan (2013), **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, 4. Basım, Metis Yayınları, İstanbul

SWEARİNGEN, Jessamin (2013), **Risale-i Punk**, Çev. Artemis Günebanlı, 1.Basım, Altıkırkbeş, İstanbul.

TOPÇUOĞLU, Nazif (2010), **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, 3.Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

WARD, Glenn (2014), **Postmodernizmi Anlamak**, Çev. Tufan Göbekçin, 1.Baskı, Optimis, İstanbul.

WOOLF, Virginia (2010), **Kendine Ait Bir Oda**, Çev. Suğra Öncü, 10.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

YILMAZ, Mehmet (2013), **Modernden Postmoderne Sanat**, 2.basım, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Dergi Makaleleri:

AKKAYA, Şahinde (2015), **Mahremiyet, Melankoli Ve İktidar Bağlamında Antoine D'agata**, Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, Sayı:1 Cilt-2, Ankara.

BAKER, Ulus (1995) , **Medyaya Nasıl Direnilir**, Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, Sayı:68-69, sayfa:14-18, İstanbul.

BAYKAN, Özge (2002), **Organik Fotoğrafın Modern Çağ Bilgesi Olarak Anders Petersen**, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:22, sayfa:44-5, İstanbul.

BAYKAN, Özge (2001), **Yüreğin Çektiği İnsan Sıcaklığı**, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:15, sayfa:46-49, İstanbul.

GARİP, Filiz (2001), **FAS- Farm Security Administration**, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:19, sayfa:48-57, İstanbul.

KESMEZ, Melisa (2002), **Photography is Bullshit!**, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:21, sayfa:54-57, İstanbul.

MUNOZ, Jose Esteban (2001), **Delikanlı Trade: Larry Clark'ın Fotoğraflarındaki Straight Kimilik/Queer Arzu**, ART-İST Dergisi- Sayı:4, Sayfa:84-96, İstanbul.

ÖZTÜRK, Rana (2003), **D'agata'nın Gece Notları**, Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:27, sayfa:34-37, İstanbul.

TOPÇUOĞLU, Nazif (2002), **Optik Zamanlar: 'Fotoğrafçılık Sohbetleri-I: Göstermek mi? Anlatmak mı?'**, Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:20, sayfa:106-109, İstanbul.

İnternet Makaleleri:

ÖĞÜT, Hande (2016), **Erkeklere âşık bir kadın travesti**
<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=1584>

ÖZKAYA, Aslı (2016), **Medya Ve Körfez Savaşı**
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/480/5591.pdf>

ÖKTEN, Ali İhsan (2016), **Bir Siyasal Propaganda Aracı Olarak Fotoğraf**
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ali-ihsan-okten-bir-siyasal-propaganda-araci-olarak-fotograf/>

STURROCK, Alex (2016), **Fear, Desire, Drugs And, Fucking Photographer Antoine D'agata Lives A Life Less Ordinary**
<https://spankystuff.wordpress.com/2012/03/12/antoine-dagata/>

UNNES, Elin (2016), **Get The Hell Out (Of) There**
<http://www.vice.com/read/get-the-hell-out-of-there>

Tezler:

AKKAYA, Şahinde (2011), **Fotoğrafta, Toplumsal Belgeselden Kişisel Belgesele Geçiş Süreci Ve Kişisel Belgeler**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

ERSAVCI, Cem (2011), **Belgesel Fotoğraf Estetiğinde Bir Alt Tür Olarak Kişisel Anlatılar**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

EMİRHAN, Kami (2014), **Günümüz Erkek Giyimindeki Ve Erkek İmgesindeki Kadınsı, Androjen, Homososyal, Homoerotik Unsurların1960'larda Başlayan Toplumsal Gelişmelerden Etkilenmeleri**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dergiler:

SANAT DÜNYAMIZ (2002), **Fotoğraf Nerede Biter ?** , Sayı:84, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

SANAT DÜNYAMIZ (2013), **Fotoğraf Nerede Biter ?** , Sayı:135, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları:

ALT-KÜLTÜR, Kelime Anlamı.
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Altkültür>

BE-BOP, Kelime Anlamı.
<http://jazzgr.blogcu.com/jazz-tarihi-bebop-cool-hardbop-avant-garde-freejazz/4661641>

DOĞU TÜRKİSTAN İLE İLGİLİ HABER, Bilgilendirme.
<http://blog.radikal.com.tr/dunya/cin-dogu-turkistanda-katliam-yapiyor-mu-gercekten-105385>

DOĞU TÜRKİSTAN İLE İLGİLİ HABER, Bilgilendirme.
<http://haber.sol.org.tr/dunya/dogu-turkistan-yalanlari-ilgisiz-fotograflar-kaynaksiz-haberler-121049>

EBU GARİP CEZAEVİ, Tarihsel Bilgilendirme.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Ebu_Garib_Cezaevi_işkenceleri

FRANK Robert, Bilgilendirme.
http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_114.htm

KEROUAC Jack, Bilgilendirme.
<http://www.sabitfikir.com/elestiri/beat-aski>

KIZIL KHMERLER (2016), Tarihsel Bilgilendirme.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Kızıl_Kmerler

MEMENTO MORİ, Kelime Anlamı.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Memento_mori

MİNİMATA, Bilgilendirme.

pro.magnumphotos.com/eugenessmith

NİJERYA İÇ (BİAFRA) SAVAŞI (2016), Tarihsel Bilgilendirme.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Nijerya_İç_Savaşı

PARİS KOMÜNÜ (2016), Tarihsel Bilgilendirme.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Komünü

POL POT (2016), Kişi Bilgilendirmesi.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Pol_Pot

SİTÜASYONİST ENTERNASYONAL, Kelime Anlamı.

<http://etilen.net/kapitalist-gunluk-yasamin-elestirisi-olarak-situasyonist-enternasyonel/>

1983-85 ETİYOPYA'DAKİ KİTLİK (2016), Tarihsel Bilgilendirme

https://en.wikipedia.org/wiki/1983-85_famine_in_Ethiopia

Belgesel Filmler:

GOLDİN, Nan – COULTHARD, Edmund (2004), **I'll Be Your Mirror**, BBC, England

<http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPjLZrmp7>

KLEİN, William (1998), **Contacts vol 2 - Nan Goldin**, Réalisation: Jean-Pierre Krief, France

https://www.youtube.com/watch?v=2cEd_ctEZQw

PETERSEN Anders, **Türkiye'de Zaman Röportajı**, Zaman Gazetesi

<https://vimeo.com/34125446>

Eye in Progress, Michael Ackerman interviewed

https://www.youtube.com/watch?v=GsvaM_DIpA

Art Net, Interview : Michael Ackerman, 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=gmi1CQqM1g>

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında İzmir’de doğdu.

Mimar Sinan Üniversitesi İstatistik Bölümü’nü 3. sınıfta bırakıp fotoğraf eğitimi almaya karar vererek yine aynı üniversitede eğitim aldı.

Şu anda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışan ve yüksek lisansa devam eden Elçin Acun kavramsal sanat projeleri üretmektedir.

EĞİTİM:

2010- Yüksek Lisans Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , Fotoğraf Bölümü.

2003-2009 Lisans Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , Fotoğraf Bölümü.

2000-2003 Lisans Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , İstatistik Bölümü.

Kişisel Sergiler:

2017- “Öyküsü Olmayan”, Toz Art Space, İstanbul

2011-“Teşhir Ürünü”, Galeri LİN-ART, İstanbul.

Karma Sergiler ve Workshoplar:

2016- “Student Video Art Festival”, Sumen, Bulgaristan.

2016- “İlk Fotoğraf Kitabının İzinde: Cyanotaype İzlenimleri”, Tophane-i Amire Tek Kubbe, İstanbul.

2016- “Mamut Art Project”, Küçük Çiftlik Parkı, İstanbul.

2016- “Environments Fertile, Aspects of Balkan Photography 2016, Selanik, Yunanistan.

2016- “Hayat Normale Dönüyor”, Stüdyo Açık, İstanbul.

2015- “Özgün Zemin”, Çok Çok Galeri, İstanbul.

2015- “Seni Üzmeme İzin Verme”, Stüdyo Açık, İstanbul.

2015- “Hikâye Anlatıcılığı: Arja Hyytiäinen ile Fotoğraf Atölyesi”, Salt, İstanbul.

2015- “Uzaktan Çok Yakın”, Bilgi Üniversitesi Santral İstanbul Kampüsü ,ÇSM Galeri, İstanbul.

2014- “Ben”, Tophane-i Amire Sarnıç Galeri, İstanbul.

- 2013-** “Fotoğraf kitabı yapım atölyesi”, Frederic Lezmi Workshop, İstanbul.
- 2013-** “ECOWEEK İstanbul’13”, Workshop ve sergisi, MSGSÜ, İstanbul.
- 2013-** “Kayıt”, Mixer, İstanbul.
- 2013-** “Aspects of Balkan Photography. Balkan Square”, Selanik Yunanistan.
- 2012-** “International Meeting of Photography Plovdiv”, Plovdiv, Bulgaristan.
- 2012-** “Aspects of Balkan Photography. New route in the time of crisis”, “Worlds under Construction”, Selanik, Yunanistan.
- 2012-** “Academy Meets Photokina 2012”, Köln, Almanya.
- 2012-** “Mekanın Ötesi”, “Sanat Eseri ve Mekan Arasındaki İlişkiye Bakmak” Kraliyet Sanat Akademisi, (Londra) Fotoğraf Programı ve MSGSÜ Fotoğraf Bölümü Sanatçı Konuşmaları Dizisi, Workshop, sergi MSGSÜ Fotoğraf Bölümü, İstanbul.
- 2012-** “Odak Noktası Van”, Tophane-i Amire Sarnıç Galerileri, İstanbul.
- 2011-** “No More Luggage”, Tophane-i Amire Sarnıç Galerileri, İstanbul.
- 2010-** “Genç Yeni Farklı” CDA Projects, İstanbul.
- 2009-** “İzole Bedenler”, Beyoğlu Akademikiler Sanat Galerisi, İstanbul.
- 2009-** İz Dergisi Temmuz sayısında “Bütün” adlı projesi yayımlamıştır.
- 2009-** “Geçmiş Tükendi, Şimdi Faturayı Öde”, Daire Sanat, İstanbul.
- 2008-** “Ne Hal’in Varsa Gör”, Play Studio, İstanbul.
- 2008-** “18. İstanbul Sanat Fuarı /Artist 2008”, Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul.