

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

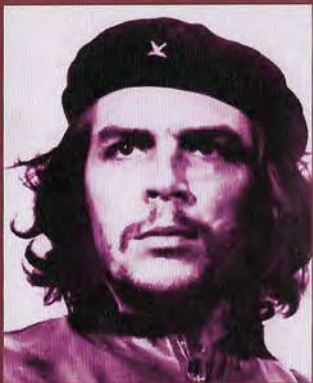
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

FOTOĞRAF İDEOLOJİSİ

“algıda gerçeğin bozulumu”

MURAT YAYKIN



KAL KEDON

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://tntey.org>

2. BASKI

FOTOĞRAF İDEOLOJİSİ

“Algıda Gerçeğin Bozulumu”

Fotoğraf İdeolojisi
“Algıda Gerçeğin Bozulumu”
Murat Yaykın

Kalkedon Yayıncılık: 98

Adonis Kitaplığı: 17

Hocapaşa Mah, Kargili Sok, Celal Orman İşhanı, No 1/ Kat 3, Daire 32
Sirkeci-İstanbul

Telefon ve Fax: 0212 512 43 56

Web: www.kalkedonyayinlari.com e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Yayına Hazırlayan: **Hakan Tanıttıran**

Kapak Tasarım: **Semiha Şahin**

Düzeltili: **Özlem Şimşek**

Bu kitap Can Matbaası'nda basılmıştır

Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi, Kat 3 No: 7 Topkapı İstanbul.

Tel: 0 212 613 10 77

isbn: 978-605-5679-22-4

FOTOĞRAF İDEOLOJİSİ

“Algıda Gerçeğin Bozulumu”

Murat Yaykın

KALKEDON

Murat Yaykın

1961'de Adana'da doğdu. 1984 yılında Marmara Üniversitesi Dış Hekimliği Fakültesi'nden mezun oldu. Fotoğrafa 1999 yılında İFSAK'ta başladı.

2001 yılında İsveçli fotoğrafçı Anders Petersen'in düzenlediği atölye çalışmasına katıldı. 2002-2003 yıllarında üç dönem Açık Radyo'da "Camera Obscura" adlı programın yapımcılığını ve sunuculuğunu yaptı.

2003 yılında 19. İFSAK Fotoğraf Günleri kapsamında İMBROS "Burada Yalnız Ölüm Var" isimli sergisini açtı. Bu sergisi 2004 Ağustos ayında Gökçeada'da, 2004 Aralık ayında Boğaziçi Üniversitesi'nde ve 2005 Temmuz ayında Galata Fotoğrafhane'sinde sergilendi. Fotoğrafları çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlandı ve dia show olarak sunuldu.

Fotoğraf Vakfı'nın yayınladığı "Beyoğlu" isimli kart-kitapta fotoğrafıyla yer aldı.

2004 yılında Ajans Vu fotoğrafçısı Stanley Greene'nin Workshop'una katıldı.

2004-2005 yılları arasında İFSAK Yönetim Kurulu Başkanlığını yaptı.

"İMBROS, Burada Yalnız Ölüm Var" adlı albümü Nisan 2005'de Bileşim Yayınları tarafından yayınlandı.

"Seni ancak şimdi anlatabilirim" adlı çektiği kısa film 2007 İst. Kısa Filmciler Der. Tarafından "Kurmaca" dalında 2.'lik ödülü aldı.

GalataFotoğrafhanesi ve Fotoğraf Vakfı'nda yürüttüğü atölyeler sonucu oluşan sergi ULİSfotoFEST'07 Festivali kapsamında sergilendi.

"Aze'nin İzi" isimli romanı 2009 yılında Kalkedon Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Dört yıldır BirGün Gazetesi'nde "Ve Fotoğraf" başlığında köşe yazıları yazmaktadır.

İÇİNDEKİLER

Durağan İklimde Bir Soru ve Bir İtiraz İçin	9
Özcan Yurdalan	
İdeolojinin Aracı Olarak Fotoğrafik Görüntüler	13
N. Gamze Toksoy	
Yazarın Önsözü	15
1. BÖLÜM	
KAVRAMLAR VE OLGULAR	
Görüntü ve Dil	23
Nesnellik ve Öznellik	26
Gerçek, Gerçeklik, Estetik Gerçeklik	28
Belgesel Fotoğrafın Gerçeği Yansıtıp Yansıtmadığı Sorunu	30
Bellek, Algı	44
Bellek Yitimi, Şeyleşme, Özne-Nesne Kopukluğu	53
Bellek Mücadelesi	55
İmaj	56
Propaganda, Embedded Muhabir (iliştirilmiş fotomuhabiri)	61
Karşı Propaganda	66
Kültür Endüstrisi, Kitle Kültürü, Popüler Kültür,	
Halk Kültürü	68
Küreselleşme, Kültür Endüstrisinin Egemenliği	71
Fotoğrafın İkonlaştırılması	72
İmge	78
Yabancılaşma	83
Özdeşleşme, Katarsis	85
Batıdan Doğuya Bakış, Batının Mutlaklaştırılması, Oryantalizm	90
Kitsch	93

Deklanşöre basmak fotoğraf çekmek değildir!	97
Belgesel Fotoğraf, Haber Fotoğrafı, Fotoröportaj	
Sosyal Belgesel Fotoğraf	100
Belgeselde Estetik	103
Fotoğrafta 'Etik' Sorunu (1)	105
Sanatçı (!)	107

2. BÖLÜM

FOTOĞRAFIN TARİHDE ETKİN KULLANIMI	111
Bauhaus Okulu	114
Fotoğrafın Muhalif Kullanımında Bir Örnek; Dadaizm	117
Belgesel Fotoğrafın Toplumsal İşlevi	119
Jacob Riis	119
Lewis Hine	120
Edward Curtis	121
Bill Brand	121
FSA	122
Mathew Brady	124
Magnum Ajansı Fotoğrafçıları	125
Henri Cartier-Bresson	126
Larry Borrows	127
Jozsef Koudelka	127
Eugene Smith	128
Robert Capa	129
Ken Light	130
Sebastiano Salgado	130
Tina Modotti	131

3. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ	133
Fotogerçekçilik, Hipergerçekçilik	135
Simülakr ve Simülasyon	139
Modernizmin ve Postmodernizmin Fotoğraf Yaklaşımı	143
Modernist ve Postmodernist Fotoğraf ve Sanatçılar;	145
Marcel Duchamp	145

Andy Warhol	146
Sherrie Levine	148
Cindy Sherman	151
Mary Kelly	152
Jenny Holzer	152
Barbara Kruger	152
Baudrillard Eleştirisi	154

4. BÖLÜM

SONUÇ	157
--------------	-----

Digital Teknoloji Çağı	159
-------------------------------	-----

Yeni Belgeselci Anlayış	161
-------------------------	-----

Sanatın Gerekliliği	165
---------------------	-----

Sonuç	167
-------	-----

Tarihsel Bir Özet	168
-------------------	-----

Fotoğraf Nereye Gidiyor	172
-------------------------	-----

Fotoğrafçının Tutumu	175
----------------------	-----

Ne Yapmalı?	177
-------------	-----

Yararlanılan Kaynaklar	179
-------------------------------	-----

DURAĞAN İKLİMDE BİR SORU VE BİR İTİRAZ İÇİN

Özcan Yurdalan

Fotoğrafın ideolojisine dair bir metne başlarken söze “ne zaman ve nerede?” sorularının cevabıyla girmek isabetli olacaktır sanırım. Hele zihinlerimizin hayli karışık olduğu bu çağda, hayatın gittikçe daha zor kavranıp daha kolay harcanıverdiği bu dünyada, “anlamak” gayretiyle atılan her adımın kıymetli olduğunu düşünüyorum.

Fotoğraf denilen şeyin basit bir teknik işlem, masum bir tanık, ya da zararsız bir renk-ışık kaydı olmadığını biliyorsak eğer, kameranın önünde ve arkasında olup bitenlerin anlaşılması için gerekli olan emeğin ve dünya görüşünün öneminin de farkındayız demektir.

Kameranın önünde ve arkasında olup bitenlerin en sade, en kolay anlaşılır biçimi, poz vermiş fotoğrafının çekilmesini bekleyen kişi ile fotoğrafçı arasındaki ilişkidir. Fotoğraf çektiren nasıl ki zihninde kendisi için yarattığı imajı bedeninde göstermenin peşindeyse fotoğraf çeken de benzer şekilde zihnindeki görüntüyü kamerayla tespit etmenin peşindedir. Problemlili bir ilişkidir

10 Fotoğraf İdeolojisi

bu, gerilimli bir ortamda yaşanır, çarpışan beklenti repertuarları uçuşmaktadır havada. Meğer ki her ikisinin de umduğu poz aynı poz, istediği görüntü aynı görüntü olsun, o zaman mesele kalmaz, beklentiler karşılanmış olur. Ortamda sulh vardır. Eğer durum tersineyse, yani aralarında fotoğraf makinesi girmiş iki insan, ortaya çıkacak görüntü hakkında farklı beklentilere sahipse, o zaman şiddetli bir çatışmanın zemini hazır demektir.

Fotoğraf makineleri yeryüzünde dolaşmaya başladığından beri algı biçimleri farklılaştığı gibi, kendi suretiyle tarihte hiç olmadığı kadar sık karşılaştığımız insanın hayatında yeni problem alanları açıldı. Her problem, fotoğraf çeken-fotoğrafı çekilen-kamera-fotoğraf-mecra-izleyici zinciri içinde doğdu. Bu altı halkalı zincir, çağın marazlarına yenilerini ekledi. Yeni davranış biçimlerinden, değişik zihinsel süreçlere uzanan, dönüştürücü etkilerden, engelleyici tutumlara giden pek çok farklı durumların görüldüğü etkiler yarattı. Anlamları kaydırıp yeni bağlamlar icat ettiği gibi, mesnetsiz ahlaki referanslar da kurdu, sahte tanıklıklar da üretti. Bütün bunların yanı sıra, tam tersine oluşumları tetiklediği de görüldü. Şimdi tam da burada, gereksiz bir küçümsemeyle fotoğrafın etkisini yok saymak ne kadar yanlışsa, tersine bir yaklaşımla işlevini abartmak da o kadar gereksizdir kuşkusuz. Bu âlemde kişiye ve topluma temas eden ne varsa hepsi az çok dönüştürücü etkiye sahiptir ve anlamlar dünyamızda iyi kötü bir yer bulur, fotoğraf da öyle. Lakin dış dünyanın bir bölümünden, iki boyutlu düzlem üstüne alınmış bu küçük kopyanın işlevini yerine getirebilmesi için önce fotoğrafçının zihninde bir anlam kazanması gerekir ki teknik bir kayıttan öteye geçebilsin. Fotoğrafın masumiyetinin bozulduğu yer de tam burasıdır işte.

Hepimizin bildiği gibi fotoğrafın asıl varoluşunu sağlayan şey, üstünde taşıdığı görüntülere sinmiştir. Bir fotoğrafa gerek üretilirken, gerekse dağıtılırken yüklenen ideolojik arka plan varoluşunun şifresidir. Fotoğrafçının zihniyet dünyası, görme biçimi, kullandığı simgeler repertuarı, zihinsel hacmi, düşünme pratik-

leri ve bunların toplumsal karşılıklarıyla bir fotoğraf doğar, yaşar ve ölür. Kimisinin ömrü uzun olur kimisinin kısa. Bu güne kadar kurulmuş ve kurulacak bütün sözler gibi tıpkı...

Fotoğraf çeken ile fotoğraf çektiren arasındaki ilişkinin taşıdığı gerilim, günümüzde fotoğrafçılık hayli sıradan bir davranış haline gelmesine rağmen tansiyonların yükselmesine yol açabilir ve açık çatışmaya dönüşebilir. Ancak bu ilişkinin çok daha karmaşık geliştiği, keskin yaşandığı, etik, edep, ideoloji, siyaset gibi arka planlara sahip belgesel fotoğraf, haber fotoğrafı, reklam fotoğrafı gibi alanlar vardır. Bu alanlarda çalışan fotoğrafçılar için hem fotoğrafta görünenleri, hem onlara bakarak haklarında fikir edinenleri ve gördüklerinden sonuç çıkaranları etkileyen kamusal uzantılar mevcuttur. Bu nedenle, bu alanlarda çalışan fotoğrafçılar ayrıca "sorumluluk" yüklenmiştir.

Fotoğrafın ideolojisi bu meselelere ilgi duyan bir yaklaşımla kurulduğu takdirde kıymetlidir ve ön açıcı olur. Ancak bunun için en başta fotoğrafçının yaptığı işin farkında olması gerekir. Günümüz dünyasında bu kitabı almış okuyanlar, bu türden farkındalıkların önünü kesen, anlamları hiçleştiren, vasıfları sıradanlaştıran bir büyük kara deliğin kıyısında gezinenlerdir. Bu cümleden itibaren, yazının başındaki iki sorunun cevabına gelir sıra. Fotoğrafın ideolojisi üstüne söz kurmadan önce "nerede ve ne zaman?" sorusuna cevap ararken artık bir büyük boşluktan söz edebiliriz. "Türkiye'de fotoğraf" deyince akla geliveren küçük, renkli, sevimli bir balondan dem vurabiliriz. Fotoğrafın kayıp zamanlarından konuşabiliriz. Kaymış anlamların imkânsız buluşmalarından yakınabiliriz. Türkiye fotoğrallarına bakarken, kameraların boş zihinleri de görünür kılma yeteneğine hayranlığımızı belirtebiliriz... Söz böyle uzar gider lakin bu gidişle varacağı bir yer yoktur. Yine de bir tespit üstünden bahsi kapatmak gerekirse bu arazların arkasında yatan bir korkudan bahsedebiliriz:

Türkiye'de egemenler de, devlet de, halklar da fotoğraftan korkar, tehdit edildiklerini düşünür, en azından tedirgin edici bu-

12 Fotoğraf İdeolojisi

lurlar. Fotoğrafa da fotoğrafçıya da güvenmez, kıymet vermezler. Yanlış değil, fotoğraf zaten böyledir ve böyle bir şey olduğu için de netameli, hatta tehlikelidir diye düşünenler varsa aramızda dağlar kadar haklılar. Lakin biz konumuza dönelim ve Türkiye’de fotoğrafçılığın özellikle son yirmi yılına hâkim olan ideolojik yaklaşımlar marifetiyle evcilleştirme, uysallaştırma, zararsızlaştırma arazlarından muzdarip olduğunu belirtelim.

Gerçeklere objektifini kapatan, toplumsala sırtını dönen, hayatı estetize etmekten başka kaygı taşımayan, tüketim toplumunun davranış biçimlerine sadakat dışında sorumluluk tanımayan fotoğrafçılar, zihniyet dünyalarının ideolojilerden ve politikadan arınmış olduğunu zannederken fotoğraflarıyla sahte bir Türkiye imajı yarattılar. Fotoğraflarını vasıfsız bir propaganda aracı olarak kullandılar. Politik fotoğrafın kaba örnekleri arasında sayabileceğimiz “güzellik peşindeki estetikçi fotoğraflar”, katı bir ideolojik yaklaşımın ürünleri olarak bu dönemde yaygınlaştı. Fotoğrafçı ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamayan, klişe görüntülerin tekrarıyla yetinen bu fotoğraf ortamı sayesinde durağan bir zihinsel iklim doğdu. Fikrin, tartışmanın, ideolojinin, görüntü kuramının, estetiğin ve etiğin gelişimini engelleyen bu sıkıcı atmosferde soluk almamızı sağlayan örneklerin sayısı çok azdı. Kuşkusuz ne layık olduğumuz ortam bu ortam, ne de kendimiz için kurabileceğimiz en güzel dünya burası.

Elinizdeki kitabın, verimli bir düşünce iklimine sahip çok sesli ve etkili fotoğraf ortamı için bir adım olmasını; fikirlerin ve görüntülerin birbirinden beslendiğini bilen, soran, sorgulayan, anlama çabasını değerli bulan fotoğrafçıların yetişmesi için bir tuğla koymasını; itiraz eden, itirazını güçlü kılan fotoğrafların üretildiği bir zamana doğru giderken yeni tartışmalara vesile yaratmasını umarım.

İDEOLOJİNİN ARACI OLARAK FOTOĞRAFİK GÖRÜNTÜLER

Yrd. Doç. Dr. N. Gamze Toksoy
Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü

Sosyal yaşamın akışında önemli dönüşümlere ve kırılmalara neden olan öteki teknolojiler gibi fotoğraf makinesinin ortaya çıkışı, aracın olanakları ve işlevleri de iktidar gözünden yönlendirilmiş, iktidarın çıkarları doğrultusunda araç geliştirilmiş ve kullanılmıştır. Bu yüzden fotoğrafik görüntüleri anlamak, iki boyutlu yüzeyin teknik niteliklerini tartışmaktan daha fazla çaba gerektirir. Fotoğrafik görüntüler, onları üreten öznenin de içinde yeniden kurulduğu modern dünyanın öteki bileşenlerinden bağımsız değildir ve bu dünyayı anlama, sorgulama çabasında farklı okuma olanakları yaratabilirler. Özellikle toplumsal değişimleri, dönüşümleri konu edinen hatta bu dönüşümlere müdahale eden imajların sosyal yaşam üzerindeki etkilerini sorunsallaştırmak, o imajlarla modern sistemler ve iktidarlar arasındaki ilişkiselliği değerlendirmek, günümüz görüntü pazarının geldiği nokta göz önüne alındığında gereklilikten öte zorunluluk olarak karşımızda duruyor.

Fotoğrafın, toplumsal ve üretildiği o toplumsal yapı içindeki

14 Fotoğraf İdeolojisi

dönüşümleri aktarma aracı olarak potansiyeli üzerine düşünmek, görüntü pazarının rekabet koşullarını besleyen, popüler tüketimi tetikleyen, her türlü manipülasyona açık ve hakim söylemin ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikteki görüntüler karşısında nasıl konumlanacağımızı sorgulamak dolayısıyla görüntüler aracılığı ile alternatif dil yaratmanın olanaklarını da tartışmaya açmak demektir. Murat Yaygın, düşüncesinin merkezine yerleştirdiği “algıda gerçeğin bozulması” sorunsalı ile, toplumsal, siyasal, ekonomik değişimlerde fotoğrafik görüntülerin aldığı rolü geniş bir kavramsal zemin üzerinden yeniden değerlendirerek, görüntülerin araçsallaştırıldığı sistemin farklı bir cepheden eleştirisini yapmıştır. Bu eleştirel yaklaşım, günümüz dünyasında kaçınılmaz olarak maruz kaldığımız görüntülerin üretim amaçlarını, onların yayıldığı mecraların dışında alternatif alanlar yaratmanın gerekliliğini tartışmaya açma yönünde önemli bir katkıdır.

YAZARIN ÖNSÖZÜ

Günümüzde fotoğraf, gündelik yaşantının içinde, toplumsal hayatın ve tüm toplumsal sınıfların bir parçası olma özelliği taşıdığından siyasi açıdan da büyük önem arz etmekte. Aynı zamanda bilimin, sanayinin ve kitle iletişimin vazgeçilmez bir parçası olması bizim fotoğrafı ideolojik açıdan incelememizi zorunlu kılıyor. Görsel kültür; artık her şeye hâkim olduğu, tehlikeli boyutta yaygınlaştığı, hatta her şeyin görselleştiği, günümüze ilişkin genel kabul gören bir açıklama gibi duruyor. Görselleşme öyle noktalara ulaştı ki, kültürlerin karşı karşıya kaldığı ve post-modernizme neden olan bir krizden bile bahsedebiliriz.

1830'larda fotoğrafın icadından bu güne geçen yıllar içinde teknolojik gelişim; hızlı üretim, çoğaltma, daha çabuk ve çok kitleye ulaştırma gibi kolaylıklar sağlarken, iktidar bu olanaklar sayesinde, 'görüntünün' toplum üzerindeki etkisini bildiğinden, kendi hegemonyasını sürdürebilmesi için görsel iletişimin her türlüünü ve bu arada fotoğrafı da kullandı; insanı yaşadığı

16 Fotoğraf İdeolojisi

dünyaya yabancılaştırmak, kitle kültürü oluşturmak ve kendi ideolojisini yaymak gibi.

Fotoğraf üstüne yapılan çalışmaların yalnızca fotoğrafa ait bir literatürle tanımlamaya çalışmak, diğer bütün kavram ve metotları kapı dışarı etmek; kendine özgü söylemleri içinde hapsolmesi anlamına geleceğinden, böylesi bir analiz yetersiz, hatta net söylemek gerekirse yanlış olacaktır. O yüzden fotoğraf ideolojisine girerken hem fotoğrafın aşına olduğu kavramlardan hem de sosyolojinin, felsefenin, politikanın kullandığı kavramlardan yararlanmanın gerekliliği kesindir.

Fotoğraf ideolojisi dediğimiz zaman fotoğrafın icadının çıkış yıllarına, o dönemin siyasal konjonktürüne bir göz atmamız, o çağda 'görme'nin yerini alan 'görüntü'nün ne anlam taşıdığı ya da görüntüye ne gibi anlamlar yüklediğini incelememiz gerekiyor. Anımsama, geçmişi kurgulama ve algılama biçimimizi değiştiren fotoğrafın, iktidarla olan ilişkisini irdeleme bize yardımcı olacaktır. Aynı zamanda görüntü, nesnellik, öznellik, gerçek, gerçeklik, estetik gerçeklik, bellek, algı, bellek yitimi, şeyleşme, nesne-özne kopukluğu, imaj, propaganda, imge, yabancılaşma, kitsch, kitle kültürü, popüler kültür, özdeşleşme, katarsis, oryantizm, küreselleşme, kültür endüstrisi, hipergerçeklik, simülakr, simülasyon gibi kavramlara ve olgulara ihtiyaç duyacağız ki bugün geldiğimiz çağda görüntünün (bu kitapta özel olarak değineceğim fotoğrafın) ideolojik yorumunu yapabilelim. Görülecektir ki; bütün bu kavramların ve olguların iktidar ideolojisiindeki kullanımı, algıda gerçeğin bozulmasına, tarihin çarpıtılmasına hizmet etmektedir ve aldatılmış ve yaşadığı dünyaya yabancılaştırılmış topluluklar yaratmak düzenin bekası için gereklidir.

Ancak hemen belirtmeliyim ki, saydığım bütün bu kavramların ya da olguların her biri ayrı bir kitap hatta kitaplar oluşturacak kadar derinlikli olduğu aşikârdır.

Bu çalışmamda yapmaya çalıştığım şey; iktidarın dilinde görüntünün nasıl kullanıldığı, fotoğrafın keşfinden beri toplumlar

için görüntünün taşıdığı anlamın nasıl değişime uğratıldığını anlatmak ve sonuç olarak fotoğrafçının üretiminde bu bilgilerin yol haritası oluşturmasını sağlamak ve böylece bilmeyerek kitle kültürüne ve iktidarın ideolojisine hizmet etme riskini azaltmaktır. Aynı zamanda kitabımda kullanılan tüm kavramlar ve olgular hakkında çok daha fazla bilgiye merak uyandırmak ve temelde yapmaya çalıştığım görüntü/fotoğraf üzerinde iktidarın oyununu açık ederek bir muhalif bakış oluşturmak çalışmamın amacına ulaşmasını sağlayacaktır.

Kitabın bütününde var olan ana izleği ‘algıda gerçeğin bozulumu’ meselesi üzerine kurduğumu okuyucu fark edecektir. Bunu yapma gerekliliğini duymamın nedeni bugün geldiğimiz çağda ‘görme’nin yerini alan ‘görüntü’nün postmodernizmin hipergerçeklikler yaratmada asal argüman olması, dolayısıyla fotoğrafı kullanması yatmaktadır. Görüntü toplumu oluşturmak postmodernizmin hedefidir ve bunun için görüntünün ana yapı taşı olan fotoğraftan -dolayısıyla televizyon ve sinemadan- yararlanır. (Bilindiği gibi, televizyonda ve sinemada saniyede 24-25 kare fotoğraf hareketliliği sağlar.)

Önemli bir nokta da; belgesel fotoğrafın ‘gerçek’i yansıtır yansıtmadığı tartışmaları ile egemen ideolojinin fotoğraf/görüntü dili kullanılarak algıda gerçeğin bozulmasını sağlaması arasında yakın bir ilişki olduğunu ve bu ilişkinin güveni bozan sistem eleştirisi üzerinden tartışılması gerektiğini önemsiyorum.

Son olarak; bu çalışmamın, görüntünün iktidar tarafından kullanımına yalnızca eleştirel bir gözle bakmakla kalmamasını ve aynı zamanda itirazın dilini oluşturmakta yol gösterici olmasını da önemsediyimi belirtmeliyim.

Önce ‘ideoloji’den neyi kastettiğimi aktarayım.

İdeoloji Tanımı

İdeoloji, fikir manasındaki ‘ide’ ve herhangi bir nesneye ilişkin

18 Fotoğraf İdeolojisi

araştırma ya da bilim anlamına gelen 'loji'nin bir araya gelmesiyle oluşan bir kavram.

Marx, "maddeyi belirleyen düşünce değil düşünceyi belirleyen maddedir" cümlesiyle ideolojiyi; insanların tarihsel-yapısal olarak oluşmuş yaşam koşullarının ve düşüncelerinin karanlık fotoğraf kutusuna (*camera obscura*) benzer ve ters görüntü yansıtan bir kavram olarak tanımlamaktadır. Yani ideoloji, ekonomik determinizm sonucu ulaşılabilir evrensel yasalardan insanları uzak tutmaya yarayan bir nevi aldatmaca ve yanlış görüntülemesidir. Bu anlamıyla ideoloji Marx'a göre yanlış bilinç oluşturan bir illüzyondur ve insanları gerçek bilgiye dayalı sınıf bilincinden uzak tutmayı amaçlamaktadır.

Yine Alman İdeolojisi'nde ideolojinin tanımı, egemen sınıfların şekillendirdiği ve onların çıkarları doğrultusunda gelişen düşünce sistemleridir. Marx bu düşünceyi şu şekilde açıklar;

"Yani üretim araçlarını kontrol eden sınıflar tarih boyunca entelektüel üretimi ve eğilimi de kontrol etmiş ve tarihsel kaçınılmazlık sürecine girilene kadar, zihinleri kendi sınıfsal çıkarları doğrultusunda düşünmeye sevk etmiştir. Bu nedenle üretim araçlarının kontrolünden yoksun olanlar, entelektüel üretimin de öznesi değil ancak nesnesi olabilirler."

Bu negatif tanımlamanın tersi bir açılımda daha bulunmuştur; Kapitalist üretim çelişkileri sıklaştıkça, daha çok işçi sınıfı bilincine ulaşacak ve kapitalizm tarihsel sahnedeki yerini gün geçtikçe sosyalizme bırakacaktır. Bu nedenle, Marx'ın bu ideoloji tanımında yapısal koşullara yani bilime dayalı bir düşünce sistemi olarak pozitif bir anlam kazanmaktadır. Zira sınıf bilinci neticesinde ve ideolojinin toparlayıcı yapısıyla tarihsel sıçrayış daha erken gerçekleşecektir.

Lenin'de benzer bir yaklaşımla ideolojiyi; sınıflara özgü düşünce sistemleri olarak tanımlamış ve tarihsel-yapısal koşullara

göre ilerici ve gerici olarak ikiye ayırmıştır.

“18. yüzyılın sonlarına doğru, ‘ide-oloji’, fikirlerin, düşüncelerin ‘bilimsel-çözündürülmesi’ biliminin adı-anlamı olarak alındı ve bu dönemde iki-tip ideolojiden söz edildi, ‘nesnel-olan’, yani tüm-düşünsel yaklaşımlara aynı mesafeden bakan-duran (bunun ne denli olası-olduğu ayrı bir konu), ‘nesnelci-yaklaşım’ ve bireylerin kendi-bilinci içinde kapalı olan, düşünme biçimleri, bir anlamda, olan-ile olanın incelenmesi gibi bir ayrım oluştu...”

19. yüz-yıldan itibaren ise, ‘ideoloji-terimi’, ‘bilincin-çarpılması’, politik-taraftarların, ‘kendi-ide-lerini’, karşılarındakine ‘kabul-ettirmek’ için, nesnel-gerçeklikten koparılması, bireylere enjekte-aşılama, beyin-yıkama anlamında kullanılmaya başlandı, bu anlamın ortaya çıkmasında, marksist-kuramın etkisi büyük oldu. Böylelikle kavram, ‘lojisini-yitirdi’ veya ‘loji’ takısı, sadece bir takı olarak kaldı.” (*İdeolojinin Serüveni*, Serpil Sancar Üşür, İmge kitabevi)

“Sınıflı toplumlarda ideolojiler daima sınıfsal bir karakter taşırlar. Egemen sınıfların düşünceleri her çağda egemen düşüncelerdir, eşdeyişle toplumun egemen özdeksel gücü olan sınıf aynı zamanda onun egemen tinsel gücüdür de. Bu yüzdendir ki sınıflı toplumlarda ideolojiler de, ıpkı sınıflar gibi, karşılaşırlar ve bir savaşım konusu olurlar. Gene bu yüzden bilimsel ve nesnel gerçeklikten kopmuş ve kuramsal düşüncelere de küçümseyici bir anlamda ideoloji denmiştir. Doğru ideolojiler bilimsel temeller üstüne kurulur.” (*Felsefe Sözlüğü*, Orhan Hançerlioğlu)

İdeolojinin tanımını bu şekilde yaptıktan sonra, her iki kullanıma göre (pozitif, negatif) inceleyerek görüntü/fotoğraf ideolojisine artık girebiliriz.

1. BÖLÜM

KAVRAMLAR VE OLGULAR

Görüntü ve Dil

Görüntü nedir? Bir dil midir? Yalnızca teknik araç gereçlerle üretilmesi onun bir dil olması önünde engel midir? Ya da her ikisini kapsayan teknik araçlarla üretilen bir dil midir? Görüntünün yüklediği anlam onun bir dil olmasını sağlar mı? Görüntünün üreteni ya da izleyeni için anlamı nedir? Otorite için ne anlam taşır?

Fotoğrafın, sinemanın ve televizyonun kullandığı dile görüntü dili diyebiliriz. Görüntüyle anlam aktarımı insanın mağara duvarlarına çizdiği resimlere kadar uzanan bir geçmişe dayanır. Anlamın olduğu yerde dile ihtiyaç duyulması kaçınılmazdır ve ortaya çıkan bu dil ise anlamı besler.

“Dil toplumsal bir olgudur ve başkaları için varolan pratik bilinçtir. Bilinçle birlikte varolmuş ve onunla karşılıklı etkileşerek gelişmiştir. Dil düşüncenin özdeksel (Maddecî, materyalist, *TDK Türkçe sözlük*) yapısıdır ve sözcüklerle varlaşır... Dilsiz hiç bir düşünce varolamaz...” (*Felsefe Sözlüğü*, Orhan Hançerlioğlu)

Görüntünün bugün çağımızda işaret ettiği anlam dünyası da

24 Fotoğraf İdeolojisi

(görüntünün dili) temelde semboller sistemidir ve soyut gerçeklik* olarak görüntünün üretimi, görüntü tüketimine hizmet eder. Yaşadığımız dünyanın görsel imajlar dizisi haline geldiği günümüzde biçim önem kazanırken içeriğin yerini almıştır ve bu durum kendine ve yaşadığı çevreye yabancılaşan kimlik ve kişilikler oluşturmuştur.

Anlamanın gösterilenle aktarımı olanağı sözde ve yazıda yoktur. Görüntü dili dediğimiz zaman görselin bir sistem içerisinde anlamlı bir yapı oluşturmasını ve oluşturulan yapının da okunurluğundan bahsediyoruz. Resim sanatının anlatım olanaklarından yararlanan fotoğraf kendi başına ve farklı bir anlatım aracı olmayı başarırken sinema ve televizyonun da anlatım olanağının temel birimi oluşturur.

Görüntü dilini oluştururken kamera, karanlık oda, montaj masası ve yardımcı aksesuarlar gibi teknik araç ve gereçlerden yararlanılır.

Görüntü dili, her dil gibi kendi içinde dinamik bir işleyişi olmasına rağmen, televizyonun anlam taşıyan sembolleri dünyanın her yerinde aynılık taşır. Bu da dünyanın aynı dil etrafında dönmesi ve aynı kültürü üretmesi anlamına gelmektedir. McLuhan'ın 'Küresel Köy' kavramı ve televizyon arasında kurduğu ilişkiyi Fukuyama siyasal terminolojide 'Tarihin Sonu' kavramıyla açıklamaktadır. İletişim araçlarının sahibi olan bugünkü hâkim sistem, tek tip insan ve dolayısıyla topluluklar yaratmada

* Soyutlama; Bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlem... İdealist soyutlama anlayışı ile diyalektik soyutlama anlayışı birbirlerine tümüyle karşıt. İdealist soyutlama, soyutlama sonucu olan kavram ve düşünceleri saltıklaştırır ve bunları nesnel gerçekliğin yerine koyar. Soyutlama gerçekte, yeniden somutlaştırmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır... bilme sürecinde zorunlu bir süreçtir... kavramlar soyutlamalarla elde edilir. Ama nesnel gerçeklerle denetlenir ve doğrulanır... Soyut gerçek yoktur, gerçek daima somuttur. (Felsefe Sözlüğü, Doğan Hançerlioğlu).

her eve giren (bugün artık umumi tuvaletlerde bile var) televizyonun etki gücünü kullanarak kendi anlam sembollerini dünyanın her yerine ulaştırabilmektedir. Ancak bu durumu Fukuyama'nın 'Tarihin Sonu' olarak tanımlaması, tarihin akışını donduran sinik bir mantıktır. Elbette televizyonun etki gücü bilinmektedir, ama tarihin sonunu getirdiği tezi, insanlara 'senin artık yapacak bir şeyin kalmadı' demek anlamını taşır. Oysa hiçbir şey olduğu gibi kalmaz.

"Fotoğrafın dili, içerikteki anlamın görsel biçime çevrilmesidir. Bu dilin oluşumunda bir bütün olarak fotoğrafçının kendisi vardır. Bedeniyle birlikte duygu yoğunluğu, ruhu, algı kapasitesi, kültürel birikimi, ideolojisi, dönemin görme biçimleri gibi bir dolu etken dilin kuruluşunda temel etkindir." (Özcan Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, Agora Kitaplığı)

Ancak söz de, görüntü de, yazı da ancak dil varsa vardır. Dil özgür olmalıdır. Dilin özgürlüğü, yazının, sözün ve görüntünün -tabi ki yaşamın ve coğrafyanın da- şekillendirdiği kültürün gelişmesini sağlar. Dil özgür olmazsa toplum da özgür olamaz. Görüntünün manüplasyonu, sözün kısılması, yazının hapsedilmesi tarih boyunca otoritenin alışkanlığıdır.

Günümüzde görselliğin yaygınlaşması, görece bir demokratikleşme -medya, bilgisayar bilimi ve video teknolojisi sayesinde herkesin potansiyel yaratıcı olması- sağlar. Ancak günümüzde günlük yaşama egemen olan kitlesel görsel medya gerçekliğin yıkılmasını beraberinde getirir. Toplumun üyelerinin algılayışlarında yaratılan tahribat ve dolayısıyla bilincinin sağlığı, 'görüntünün gerçekliği'ni biçimlendirir.

Kavramları ve/veya olguları kullanmaya başladığımızda tanımları negatif ve pozitif ideoloji açısından değineceğimizi belirtmiştim. O halde 'algıda gerçeğin bozulumu' meselesinden yola çıktığımı anımsarsak, öncelikle 'gerçek' kavramının açılımını yapma

26 Fotoğraf İdeolojisi

gerekliliği doğacaktır. Ancak 'gerçek' tanımlamasını yaparken 'nesnellik' ve 'öznellik' terimlerinden de yararlanacağımız için peşi sıra aktaracağım. Ki sonuçta; fotoğrafın gerçeği yansıtır yansıtmadığı tartışmalarıyla, fotoğraf/görüntü dili kullanılarak gerçeğin saptırılması arasındaki ilişkiyi irdeleyebilelim. Ayrıca buna girmeden evvel belirtmem gereken bir şey daha var. Yaptığım bütün okumalarda fotoğrafın ideolojik açılımını araştırırken kullanılan tanımların iki farklı fotoğraf yaklaşımı (belgesel fotoğraf, sanat fotoğrafı -deneyisel, kurgusal, kavramsal-) için taşıdığı yüklem aykırılık teşkil ettiğini gördüm. Bu tanımlara tek tek değinirken yapacağım açıklamalarda fark edilecektir. Örneğin, sanatsal ifade biçimlerinde kullanılan 'imge'sel bir fotoğraf öznel bir anlatımdır ve izleyicisinin algısına göre farklı okumalarına açıktır, ancak belgesel fotoğrafta görünen nesnellik kendi bağlamından farklı çağrışımlar yaratmaz.

Nesnellik ve Öznellik

Diyalektik Materyalizm (Eytişimsel Özdekçilik), 'nesne' ve 'özne'yi şu şekilde tanımlıyor; İnsan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada varbulunan ve bilmenin konusu olan her şey nesne, bunun karşısında bulunan bilinçli insan 'özne'dir.

Yine Felsefe Sözlüğü'nde nesnel gerçek; İnsan zihninin dışında varolan her şey.... Nesnel gerçek deyimi gerçek deyimiyle anlamdaştır, nesnenin kendisi'ni dile getirir, eşdeyişle bilme konusu olan her şey'dir ve tek sözle dışımızdaki dünyadır. Bu anlamda nesnel gerçek deyimi özdek deyimiyle de anlamdaştır, çünkü insan zihninin dışında varolan her şey özdektir.

Felsefe Ansiklopedisi'nde, nesnel ve öznel kavramlarının açıklaması şöyle yapılmaktadır:

"Bilinçle ilişkili olan anlamındaki öznel terimine karşılık olarak, dış gerçekle ilişkili olanı dile getirir. Nesnel

bir düşünce, dış dünyadaki gerçeklerden yansıyan bir düşüncedir; öznel bir düşünceyse dış dünyadaki gerçeklerle ilişkisiz olarak insan zihninden doğan bir düşüncedir. Bununla beraber öznel bir düşünce, gerçekler düzeyinde doğrulanınca nesnelleşir. Demek ki nesnel kavramı bir nesneye bağlı olarak insandan bağımsızlığı, bir özneye bağlı olarak da öznel olarak insandan bağımsız özdeksel temelini dile getirir... Bilim elbette öznel varsayımlarla gelişir, ama bu öznel varsayımlar bilimsel düzeyde hiçbir zaman nesnel gerçeklere aykırı düşemez. Kaldı ki, öznel varsayımlar nesnel gerçeklerden yansır. Bilimsel süreç nesnelin öznele, öznelin yeniden nesnele dönme sürecidir. Bilimsel nesnelliği yansızlık ve amaçsızlıkla karıştırmamalıdır. Yanlı ya da amaçlı olmak nesnellikle çelişmez. Bilimsel bir bulgu belli bir yanın yorumuyla ya da belli bir amaca varma çabasıyla elde edilmiş olabilir; ama her yan ve amacın tam karşısı için de geçerli, eş deyişle nesneldir.”

Ancak gerçek deyiminin hakikat deymi ile birbirine karıştırılmaması gerekir. “ Özellikle hakikat deyiminin gerçek deymiyle Türkçeleştirilmesi bir anlam karışıklığı doğurmakta ve asla aynılaştırılmaması bu iki kavramı aynı sözcükte birleştirmektedir. Gerçek, insan zihninden bağımsız olarak varbulunanı, hakikat gerçeğin insan zihnindeki yansısını dile getirir. Eşdeyişle hakikat; insan zihninde yansıyan gerçektir. Bu bakımdan gerçeğin insan zihninin dışındalığına karşın hakikatin insan zihninin içinde bir niteliği vardır. Bununla birlikte hakikat da, gerçek gibi nesneldir ve öznel olamaz, çünkü hakiki bilgilerimiz nesnel gerçeklikten yansıyan ve onlara uygun düşen bilgilerdir.” (Felsefe Sözlüğü, Orhan Hançerlioğlu)

Baudrillard, günümüzde nesneleri sadece görüntüde var olan, varlıkları hissedilmeyen bir hale getirildiğinden yakınıyor. Böylelikle görselleşmeyi dünyanın dolaysız algılanmasını imkânsız kıldığından bahsediyor. Jameson görselliğin arkasındaki fikri düşünmemizi engelleyici bir özellik taşıdığını savunuyor ve görsel olanı pomografik buluyor.

Şimdi çalışmamın ana izleği olan gerçek, gerçeklik meselesine dönebiliriz.

Gerçek, Gerçeklik, Estetik Gerçeklik

Tanım; Diyalektik Materyalizm ‘gerçek’ denince nesne hakkında, o nesneyi doğru olarak yansıtan ve ona uygun olan bilgileri anlar. Gerçek, insanın kafasının içinde doğurduğuna mı yoksa yansıttığı nesneye mi bağlıdır sorusuna yanıtı Lenin “nesnel gerçek, bilgilerimiz içinde ne insana ne de insanlığa bağlı olandır” diye veriyor.

İnsan gerçeği mutlak olarak mı yoksa görelilik olarak mı bilebilir?

Görelilik gerçek, mutlak gerçeğin bir parçasını içerir. İnsanın bilgisi mutlak olduğu kadar görelidir. Görelidir çünkü her şeyi içermez, fakat sonsuza kadar gelişir, derinleşir, gerçeğin daima daha yeni yönlerini ortaya çıkarır. Mutlaktır, çünkü ebedi, mutlak olarak doğru bilgi unsurları taşımaktadır. (Felsefenin İlkeleri, V. Afanasiev).

Gerçeğin tek ölçütü pratiktir. Marx bunu şu şekilde açıklar;

“İnsan düşüncesinin nesnel gerçeğe varıp varmayacağını bilme sorunu, teorik bir sorun değildir, pratik bir sorundur. İnsan doğruyu, yani gerçeği pratikte denemelidir, düşüncenin gücü buradan ileri gelir.”

Engels’in şu cümlesi Marx’ı destekler. “*Pastanın gerçeği onu tadınca anlaşılır.*”

*

Nesne, Özne, Gerçek, Gerçeklik kavramlarını açtıktan sonra Felsefe Sözlüğü’nden bir bilgi daha aktarmak ihtiyacı duyuyorum ki; buradan baktığımda devrimlerin ya da keşiflerin (konu-

muz özelinde ‘Fotoğrafın keşfinin) insan düşüncesi ve isteği ile sözü geçen deyimlerin ilişkisi meselesini anlayabilelim.

“İnsanlı doğanın tüm toplumsal olaylarını insan düşüncesi ve istekleri yönlendirir, ama bu insan düşüncesi ve istekleri de insanın doğduğu anda varolarak bulduğu nesnel ortamın ürünü ve zorunlu sonucudur. Demek ki tüm toplumsal olayları yönlendiren insan düşüncesi ve istekleri kendiliğinden ya da insanların keyiflerine göre oluşmuş değildir, var bulunan nesnel koşulların zorunlu sonucu olarak oluşmuştur; belli bir devrimi gerçekleştirmek ya da belli bir aleti icat etmek için de belli koşulların zorunlu olarak oluşturduğu belli düşünceler ve istekler gereklidir... Bir devrim ya da bir icat kendiliğinden olmaz, insan etkinliği gereklidir, ama bu insan etkinliğinin gerçekleşmesi de kendiliğinden olmaz, belli tarihsel ve toplumsal koşullar (eşdeyişle nesnel etmen) gereklidir. İşte, öznel ve nesnelin sıkı ilişkisi ve bağımlılığı buradadır.” (*Felsefe Sözlüğü*, Orhan Hançerlioğlu)

O halde fotoğrafın keşif tarihinin öncesi ve sonrasının toplumsal ve siyasal koşullarını incelememiz kaçınılmazdır. Ancak bu konuya girmeden önce bir ifade biçimi olarak kullanılan sanat fotoğrafında estetik gerçeklik terimi gündeme gelir ki, onu da tanımlarımız arasına almadan geçmeyelim.

Estetik gerçeklik, insana dayalı bir gerçeklik olup, insansallaştırılmış, toplumsallık kazanmış bir nitelik taşır. Marksist estetik için, sanatın objesi olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp, insansal ve toplumsal bir varlıktır. Ernest Fischer’e göre de sanatta gerçeklik kavramı, esnek ve belirsizdir. Kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır.

“Gerçekliği sadece bizim duyarsızlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey

maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. (...) Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; (...) Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır.” (Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği*).

Belgesel Fotoğrafın Gerçeği Yansıtıp Yansıtmadığı Sorunu

Fotoğrafın icadından önce, resim sanatında, konu olan görüntülerin sanatçının kendi yorumundan, başka bir deyişle aktarmak istediğinden ibaret olduğu bilinirdi ve eserin içeriği ile ilgili yorumlar daha önemliydi. Fotoğrafın icadı ile birlikte ‘görüntü’ çevremizde gördüklerimizin birebir kopyası olarak algılandı ve görüntünün gerçeği yansıttığı inancı güçlüydü.

1843’te Feuerbach, ‘Hıristiyanlığın Özü’ kitabında çağı hakkında şöyle bir gözlemde bulunmaktaydı. (Fotoğrafın icadından sadece birkaç yıl sonra).

“Bu çağ görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe, görünümü varlığa tercih eder. Üstelik bunu neden yapığını çok iyi bilerek.”

Evet, görüntüyü şeylere tercih ediyordu, çünkü görüntünün, gerçeği temsiline güveniyordu. 19. yüzyıla kadar hiçbir şey gerçeğe bu kadar yakın olmamıştı. Fotoğrafın yani görüntünün bir yüzey üzerine aktarılması yeni bir icattı ve o dönem toplumu için hakikati yansıttığı konusunda herhangi bir şüphe yoktu. Fotoğrafik görüntü nesnel gerçekle örtüşüyordu. Resim sanatından farklı olarak, bu artık yeniden üretim olmaktan çok modelin kendisiydi.

19. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, bilim alanında da gelişmelere yol açıyor ve bu değişim algı biçimlerini de şekillendiriyordu. Bunun sonucunda doğanın

temsil edilme biçiminde yeni bir gerçeklik bilinci yeşeriyor, doğanın değerlerine daha önceden verilmediği kadar değer veriliyordu. Sanatta ise nesnellığe doğru bir yönelim baş gösterdi ve fotoğrafın temelleri de bu yönelimle örtüştü.

“Bu dönemin kendini en dışa vurduğu alan pozitif felsefeydi. Sanat yapısında bilimsel bir şaşmazlık, gerçekliğe sadakat aranır olmuştu. Taine’in şu sözleri, yeni bir estetik anlayışının temelini oluşturuyordu; ‘Nesnelerin, oldukları halleriyle yeniden üretmek istiyorum, ben olmasaydım da olacakları halleriyle.’ (Gisele Freud, *Fotoğraf ve Toplum*).

1855 yılında, ‘gerçekçilik’ diye adlandırılan bir sanat akımından söz edilir olmuştu. Gerçekçi yaklaşımın manifestosu olma niteliği taşıyan *Realisme* dergisinin ilk sayısı 1856’da yayınlandı.

“Ancak gördüğünüz şeyi resmedebilirsiniz, diyorlardı. İmgelem, nesnel olmadığı, sahteciliğe doğru öznel bir yönelim olduğu için reddediliyordu.” (Gisele Freud, *Fotoğraf ve Toplum*).

1839 sonrasına dair elimizdeki görsel enformasyonlar fotoğraflardır. Bugün ile ilgili tanıklıkları geleceğe aktarabilmemiz için fotoğrafa, belgesel fotoğrafa halen ihtiyaç duymaktayız. Ancak günümüzde gerçeğe olan inancın bozulumunu ve belgesel fotoğrafın gerçeği yansıtıp/yansıtmadığı sorununu aşmak fotoğrafçının çağına tanıklık gücünü azaltmayacak çalışmalarıyla olabilir. Fotoğrafçı, ‘algıda gerçeğin bozulumunu’ iktidarın nasıl sağladığını öğrenirse, alternatif fotoğrafı üretmekte zorlanmayacaktır. Bu kitabın amaçlarından biri de budur.

Yeniden fotoğrafın icadı yıllarına dönecek olursak, sosyoloji biliminin ortaya çıkışının aynı yıllara denk düşmesinin rastlantı olmadığını anlayacağız. 1839’da fotoğraf icat edildiğinde August Comte ‘*Pozitif Felsefe Üzerine Notlar*’ı henüz tamamlamaktaydı.

Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. 19. yüzyıla kadar özgün bir disiplin olarak, sistematik bir bilgi, yöntem ve kavramsal çerçevede sosyolojiden pek bahsedilemezdi.

“Keşif diye sözünü ettiğimiz şeyler, aslında keşif olma haliyle görünür kılınmış, daha geniş bir düzlemde yaşanmakta olan yeni örgülenmeler ve düzenlemelerdir. Bu bağlamda fotoğrafın icat edildiği tarih olarak ifade edilen 1839’un hemen öncesinin, toplumsalın tüm dinamikleri ile yeniden örgütlendiği bir dönem olduğunu haırlamak gerekir.” (Gamze Toksoy, *Afsad Fot. Sempozyum sunumu*).

Bu dönem, Karl Marx’ın bilimsel sosyalizmin temellerini attığı yıllardır. Burjuvazi ve işçi sınıfı oluşmuştur. Kapalı ekonomi, piyasa ekonomisine dönüşür. Çok geniş bir pazar alanı açılır. Oluşan serbest piyasa koşulları, vahşi kapitalizmin doğuşuna neden olur. Sermaye birikimi ile birlikte teknolojik gelişmeler hız kazanır. Yeni maliyet yapıları ortaya çıkar. Para, özel girişime dayalı ekonominin tanrısı olur.

Kolonileşme süreciyle birlikte sömürgecilik emperyalist ülkelerde sermaye birikimine yol açar. Teknolojik buluşlar ve geliştirme çalışmaları sermayenin denetimine geçer ve süreç daha da hızlanır. Bu sayede, kameraların gelişimi ve maliyetlerin ucuzlaşması elit kesimden gelen fotoğraf çekirtmeye olan talebi daha düşük gelirli kesime doğru kaydırmıştır.

Bu talep patlaması, fotoğrafçı ressamların yanı sıra bir fotoğrafçı mesleğinin oluşumuna da yol açar ve fotoğraf bulunuşundan oldukça kısa bir süre içinde ticari ürüne dönüşür. Endüstri ülkelerinde gitgide toplumsal bir törene dönüşen ve bir teknolojik sanayi ürünü olan fotoğraf gelişimini kapitalizmin gelişimine koşut olarak sürdürürken, kutu makinelerin geliştirilmesi ve renkli fotoğrafın da bulunmasıyla birlikte, döneminin aile yapısı içindeki zevk ve eğlencenin bir parçasını oluşturmaya başlar. Böylece fo-

toğraf, bugün sanayi toplumunun en belirleyici özelliği sayılan “kitlesel üretim” olgusunun da artık bir aracı haline gelir.

Ayrıca, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri’ndeki endüstriyel gelişimin, ulusal gelirin gittikçe artmasına neden oluşunu da unutmamak gerekir. Ancak aynı zamanda, toplumda doyum tanımayan ve temeli tüketime dayalı bir yaşam biçimi oluşması körüklenmişti. II. Dünya Savaşı’nın oluşturduğu olumsuz koşullar ve bunların yarattığı geleceğe güvensizlik duygusu bireyleri etkilemiş, mutluluğu yalnız maddi yaşam koşullarında arayan bu toplumun bireyleri, psikolojik olarak da bireysel özgürlüğün sınırlarını zorlamaya başlamıştı. Bütün bu gelişmelerin sonucunda, geleneklere sırt çeviren ve toplumun değer yargılarını önemsemeyen, istediği gibi davranan bireyci insan tipi ortaya çıkıyordu. Bireysellikte birleşen tek tip insan yaratılabilmesi, toplumsal üretim biçiminden kaynaklanıyordu.

İktidarın, sosyolojiyi makro bir bilim olarak toplumları kontrol altında tutma amacıyla, fotoğrafı ise kayıt altına alarak gözetleme ve aynı zamanda sosyoloji bilimi gibi denetleme işlevinde kullandığı tezi yeni değil. Elbette Daguerre fotoğraf makinesini icat ederken bunu düşünmüyordu. Tıpkı diğer teknolojik icatların ve bilim alanında ki keşiflerin farklı çıkarlar amacıyla kullanılması gibi.

Fotoğraf, suçluların tespitlerinin yanı sıra, fişleme, kayıt tutma gibi denetleme işlevlerini de yerine getirmek üzere keşfinden beri kullanıldı.

Fotoğraf 1842’de suçlulara yönelik kimlik belirlemede araç olarak kullanılmıştı. Brand Kardeşler, Brüksel Tutukevi’nde dagerotiple tutukluların portrelerini çekmişlerdi.

1871 yılında Paris ayaklanması sırasında barikatların ardındaki komün yandaşlarının fotoğraflarının çekilmesi, onların tutuklanmasına hatta bazılarının kurşuna dizilmelerine sebebiyet vermişti. Böylece fotoğraf, tarihte ilk kez polis tarafından delil olarak kullanılmış ve eylemcileri suçlu duruma düşürmüştü.



Susan Sontag fotoğrafın kanıt oluşturduğunu söylüyor ve bu tarihsel olayla ilgili de tespitte bulunuyordu;

“...Paris polisi tarafından Haziran 1871’de Komüncülere karşı girişilen kanlı harekette kullanımdan başlayarak, fotoğraflar günümüz devletleri için hareketliliği gidererek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline gelmiştir.”

Bertillon’un geliştirdiği antropometrik sistem suçluları kayıt altında tutma çalışmalarına yeni bir boyut getiriyordu.

“1880’lerde Bertillon’un geliştirdiği antropometrik sistem sayesinde sanık fotoğraflarının çekilmesi o günden itibaren standart bir ilke haline gelecektir. Bertillon’un geliştirmiş olduğu suçluların yandan portrelerinin alınması özellikle önemli bir ayrıntıdır. Çünkü bu sayede yüzü değiştirilebilecek ifadelerden arındırılmış ‘nesnelliği’ ile bu fotoğraflar kısa sürede resmi kurumlarca güçlü kanıtlar olarak kabul görecekti.

...Erken dönemlerde fotoğrafın polis kayıtlarında en etkili kullanımı ise NewYork’da olmuştur, bir taraftan aranan suçluların portreleri panolara asılırken bir taraftan da bu portreler arşivlenmeye başlanmıştır. Hatta 1950’lere gelindiğinde NewYork Emniyet Müdürlüğü hırsızların tanınmasını sağlayacak bir Dolandırıcılar Galerisi hazırlamıştı.” (Gamze Toksoy, *Afsad Sempozyum Kitabı*)



1880'lerde Bertillon tarafından çekilmiş şüpheli fotoğrafları

(bkz.http://ledroitcriminel.free.fr/utilitaires/iconographie/iconographie_1/bertillon.jpg)

Walter Benjamin 'Fotoğrafın Kısa Tarihçesi' adını verdiği makalesinde fotoğrafın bulunduğunu şu şekilde açıklıyor;

36 Fotoğraf İdeolojisi

“Fotoğrafın ortaya çıkışını saran sis perdesi aslında baskı (tekniklerinin) doğuşu çerçevesindeki kadar yoğun değil. Fotoğraf için, buluş saatinin gelip çatığı daha belirgindi herhâlde, birçok insan (onun) üzerinde çalışıyordu çünkü: birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca yönelen bu insanlar, daha önceye dayanmıyorsa eğer, Leonardo zamanından beri bilinen şu camera obscura (karanlık oda) aracılığıyla görüntüleri kalıcı kılmaya çalışıyordu Yaklaşık beşer yıllık deneylerinden sonra Nipce ve Daguerre bu işi aynı anda başardıklarında, devlet, buluşçuların patent hakları konusunda karşılaştıkları yasal güçlükleri kullanarak girişimin denetimini üstlenmeye kalkıştı ve böylece karşılığını ödeyerek konuyu kamuya mal etmiş oldu. Bu yolla koşulları hazırlanan ve ileride sürekli bir ivme kazanacak olan gelişme, uzun bir süre (kendi) genel değerlendirmesinin yapılmasını da olanaksız kılacaktı.”

Keşfinden bu yana aradan geçen yaklaşık iki asırdan beri iktidar fotoğrafı kendi ideolojisinin bir aracı olarak kullanmasına rağmen belgesel fotoğraf hâlâ görsel bir dil olarak çağının tanığı olma ve enformasyon özelliğini korumaktadır. Geçmişten bugüne görsel enformasyonlar hâlâ fotoğraflardır. Ancak, dijital gelişimle birlikte manüpülasyonun kolaylaşması ve bu çağın toplumunun gerçeğe olan inancının sarsılması nedeniyle günümüzde fotoğrafı kanıt olması konusu tartışılır hale getirmiştir. Oysa bugün fotoğraf sanatsal bir niteliğe ulaşmış olsa bile belge ve belgesel niteliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir ve bu belgenin kullanımı biz istesek de istemesek de ideolojiktir. O yüzden de fotoğrafın kimler tarafından hangi ideolojik nedenle kullanıldığına analizinin yapılması önemlidir.

*

Fotoğrafın ideolojisini açmırlarken, belgesel fotoğraf ile sanatsal amaçlarla üretilen fotoğrafların kullanımında fotoğraf üreticisinin, izleyicisinin/tüketicisinin, otoritenin izlediği yolun farklılıklar taşıması dikkate alınmalıdır. ‘Belgesel fotoğraf’ta ‘gerçeklik’ vurgusu etik değerlerle iç içedir. ‘Sanat fotoğrafı’nda ise -kavramsal, deneysel, kurgusal- öznel öncelikli kurulur ve estetikle iç içedir.

Burada ‘gerçek’ ve ‘gerçeklik’ kavramlarına biraz daha girmemiz gerekiyor.

1843’de Feuerbach’ın çağı ile ilgili açıklamasında kısaca, toplumun görüntüyü şeye ya da kopyayı asıla tercih etmesine neden, görüntünün gerçeği temsile olan inancı sebebiyle olduğundan bahsetmiştim. Günümüzü ise Susan Sontag şöyle tanımlıyor;

“Bu toplumun, başla gelen faaliyetlerinden birisi ciddi biçimde görüntü üretip tüketmektir ve bizim çağımızın görüntüleri ‘gerçek olana’ tercih etmesi, kısmen gerçek olana dair görüşlerin giderek karmaşılaşması ve zayıllamasına gösterilen tepkiden dolayıdır.”

Görüntünün gerçeğe tercih edilmesi iki farklı çağa ait ortak değerlermiş gibi görünmesi aldatıcıdır. Okumayı doğru yapmak gerekir. Çağımızda gerçek kavramının ifade ettiği değerle, o dönem toplumunun gerçeğe olan inancı farklıdır.

Modernlikte ‘gerçek’ manipölasyon yoluyla uzaklaşıyor değildir, ‘gerçek’ zaten manipöle edilmiştir.

Bunun nedenlerini kapitalizmin kültür endüstrisinde, kitle kültüründe, görüntü bombardımanı ile oluşturulan yabancılaştırmada, postmodernizmde ve Baudrillard’ın günümüzü anlatırken kullandığı simulakr ve simulasyonun yarattığı hipergerçeklikte aramak gerekiyor.

Ancak önce yeri gelmişken iki disiplin arasındaki farklılıkları aktarmayı gerekli görüyorum. Çünkü fotoğraftaki görüntünün gerçeği yansıtıp yansıtmadığı sorunu Belgesel Fotoğrafı daha fazla ilgilendiriyor. Belgeselcinin çalıştığı konunun gerçekliği, ken-

38 Fotoğraf İdeolojisi

di gerçeğinden daha önce gelir. Sanat fotoğrafında ise fotoğrafçının gerçeği ön plandadır.

Bir fotoğrafçının üretirken yaratıcılığına en uygun alan kurmaca, deneysel ya da kavramsal fotoğraftır. Bu alanda fotoğrafçı kendine özgü, kişisel fotoğrafını yaratabilir. Fotoğrafçı, her türlü malzemeyi bir kurguya göre şekillendirir, onları kendi fotoğraf öznelinin nesnesi yapabilir. Amacı bir kavramdan yola çıkarak kendi gerçeğine, oradan da izleyene ulaşmayı hedefler.

Belgeselde durum böyle değildir. Ya da böyle olmamalıdır. Belgeselde fotoğrafçı ondan bağımsız olarak, kendi gerçekliği içinde var olan malzemeyle çalışır. Burada her malzeme olduğu gibi ele alınmalıdır. İnsanı da olduğu gibi kabul eder. Görüntü fotoğrafçının isteğine, keyfine, öznelliğine, dünyasına göre *kurgulanmaz*, belgesel malzemesine göre tasarlanır ve malzemeye rol biçilmez, onların kendi rollerini üstlenmesine izin verir. Ama bunu yaparken kendi gerçeğinin (öznelinin) izini de sürmez demek istemiyorum. Ancak burada etik sorun devreye girer. Yani *belgesel fotoğrafçının kendi gerçeği etik değerlerden bağımsız değildir*.

Sanat fotoğrafında ya da fotoğrafın sanat için kullanımında (bundan sonraki tekrarlarda kısaca sanat fotoğrafı diyeceğim) malzeme, fotoğrafçıya göre konumlanır. Belgeselde ise fotoğrafçı malzemeye göre konumlanır. Sanat fotoğrafında ve belgeseldeki bu konumlanma etik ve estetik ilişkilerine de yansır. Sanat fotoğrafında estetik önce gelirken etiği belirler, yönlendirir, hatta değiştirebilir de. Belgeselde ise etik önce gelir ve estetiği belirler, yönlendirir. Sanat fotoğrafında, fotoğrafçının gerçeği öncedir. Belgeselde malzemenin gerçeği önce gelir.

Belgesel fotoğrafçı nesnelerin gerçeği/nesnel gerçeklik için kendini aracı kılar.

Sanat fotoğrafında, fotoğrafçı kendi fotoğrafını öznel olarak kurar (yani öznele göre, öznel öncelikli ve de estetik öncelikli). Belgesel fotoğrafçı ise 'nesnel'dir, fotoğraftan yararlanarak nesnelerin dünyasını anlatır (yani nesneye göre, nesnel öncelikli ve

tabii ki etik öncelikli).

Buradan belgeselci için estetik gereksizdir sonucu ortaya çıkmaz. Nesnelerin dünyasını anlatırken, amaca ulaşmak için nesnenin gerçekliğine bağlı kalarak estetik bir dünya oluşturabilir. Bu da bir etik duruştur aslında. Belgeselci de eninde sonunda fotoğrafçıdır ve kendi gerçeğinin, öznelinin peşindedir. Ancak fark kişisel olarak peşinde olduğu gerçeğin, gerçekliğin aranmasında irdelenmesinde, yansıtılmasında tutulan yol ve benimsenen yöntemdir. Gerçekliğin görülmesinde, algılanmasında, onların kendi gerçeklerini, kendi ‘rollerini’ yansıtımalarında aracı olur. Burada sorun, belgesel fotoğrafçının öznel yorumuyla (yansıtmasıyla), nesnel dünyanın gerçeğinin çelişmemesi, ters düşmemesidir.

Ve son olarak belgesel fotoğrafta ‘kurmaca’ ölçüsünün, ‘nesnel’ duruşu gölgelememesi, ona baskın çıkmaması gerekir.

Anımsatmamda yarar var; burada, belgesel fotoğraf ve sanat fotoğrafı arasındaki ayrımı yaparken yararlandığım ‘nesne’ öğesinin kastettiğim tanımını başta vermiştim. Ancak kuvvetlendirmek için bir de müzisyen, yazar aynı zamanda filozof olan John Cage’ye müracaat edeceğim; “*Öznel deneyleri yansıtan nesnel bir oluşum yoktur. Nesne, sembol değil gerçektir.*”

Ayrıca, etik kavramının her şeyden önce insan hakları alanıyla bağlantılı olduğu unutulmamalıdır.

*

Yaşanan gerçeklikle, görüntüler arasındaki ilişkiye transkripsiyon terimiyle çözümlemeye çalışırsak biraz daha açıklayıcı olacaktır.

“Transkripsiyon nötr bir terimdir ve etkinin nesnelerden alınıp filme aktarılması bağlamında en doğru düşünce şeklidir. Transkripsiyon dolaysız olduğu halde,
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

bakan herhangi birinin algıladığı gerçeklik ile o gerçekliğin fotoğrafı arasında bir uyumsuzluk fark edilir. Algılamadaki bu uyumsuzluk betimleme ve yorumlamadaki farklılıklarla ifade edilecektir. Bu nedenle, dolaysızlık, fotoğrafa bakanların onun anlamı konusunda hemfikir olacakları anlamına gelmez. Yine transkripsiyon, bir şeyin başka bir şeyle kaçınılmaz olan, uydurulmuş, tasarlanmış ya da imgelenmiş olmayan ilişkisidir ve dış dünya ile fotoğraf arasındaki ilişkiye verilen addır. Fotoğrafta tek boynuzlu atlar yoktur. Eğer bir tane görülecek olursa buna inanmamak gerekir. Gerçekler ve nesneler dünyasında açıklama yapılmazken, akıl ve aldanma dünyasında yapılacaktır. Fotoğrafçılık sürecinde anlayış ve güven, nedensel bağın doğruluğuna olan inanca dayanır.”(Mary Price, *Fotoğraf-Çerçeve*deki Gizem).

Fotoğrafın, toplumun karşısında eleştirel bir konum edinmesine neden olan, bir gerçekliğin içeriğini somutlaştıran görsel bir dil olmasındandır.

Fischer’e göre de, “*gerçekliği yok eden ne modern sanattır ne de sanatçılardır. Sistemin kendisidir.*”

O halde ‘gerçek’ kavramının tartışır hale gelmesinden önce sistemin eleştirisini öncüllemek yanlış olmayacaktır ya da başka bir deyişle ‘gerçek’ kavramını yorumlamak günümüz kapitalist sisteminin eleştirisinden bağımsız yapılamaz.

Gerçeğin yorumlanması ya da dönüştürülmesinde kamera arkasındaki beynin ideolojisi ve dünyaya bakışı önem taşır. Fotoğrafçılar arasında sık kullanılan bu cümlelerin peşi sıra şu soru gündeme taşınır; “o halde kimin gerçeği, kime göre gerçek?” Başta da belirttiğim gibi ‘görelî gerçek’ mutlak gerçeğin bir parçasıdır.

Mary Price’ın şu sözü önemlidir;

“Nesnel bir dünyayla fotoğraf arasındaki bağ dolaysız, anlamlı ve güvenilir olarak görüldüğü sürece, zamanda
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <http://rantey.org>

geri gidiş önemli bir ilgi odağıdır. Eleştirel eğilimin fotoğrafin güvenilirliğini kırmaya yönelik olduğu günümüzde bile, buna eşdeğer büyüklükte karşıt bir eğilim de fotoğrafta görülene inanmak yönündedir. O zaman görülen şeyin güvenilir olup olmadığı sorusundan vazgeçip bir adım daha ileri giderek, ilk önce ne görüldüğünün adının konması, sonra da onun irdelenmesi gerekir.” (Mary Price, *Fotoğraf Çerçeveledeki Gizem*)

Fotoğraflar yoruma açıktır. Fotoğrafa bakanlar onun anlamı konusunda farklı fikirler ileri sürebilirler. Yaşanılan bir olayın yorumu ile ilgili aktarımlar kişilerin (öznel) kendi algısında farklı -ki bunu hayata bakışı, siyasal duruşu, algısı, deneyimleri, eğitimi, sosyal ilişkileri, sınıfsal konumu belirler- topluluklar, devletler, örgütler -ki bunu siyasası belirler- bazında daha başka farklılıklar gösterir.



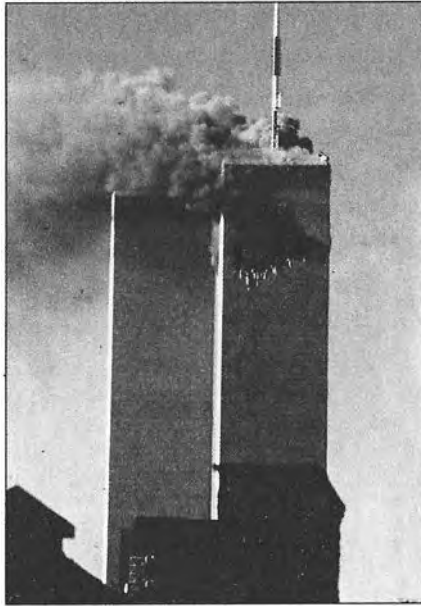
Yukarıdaki fotoğraf ile ilgili yapılan okumalara bakacak olursak durum daha da netleşecek; 1989 yılında, çoğunluğunu öğrencilerin oluşturduğu demokrasi yanlıları Tiananmen Meydanı'nı yedi hafta boyunca ellerinde tutmuş ve demokratik reform talepleri karşılanmadığı sürece yerlerinden ayrılmayacaklarını belirtmişlerdi. Ancak silahsız eylemciler hiç beklemedikleri sert-

42 Fotoğraf İdeolojisi

likte bir tepki almışlar, protestocuları ikna etmeye yönelik birkaç girişim de sonuçsuz kalınca, askeri güçler, tanklarla birlikte Tiananmen Meydanı'na farklı yönlerden girerek eylemcilerin üzerine ateş açmışlardı.

Tiananmen Meydanı'nda gösteri yapan tankları protesto etmek amacıyla önüne çıkan öğrenci fotoğrafını, hemen herkes doğrudan bir protesto olarak yorumlarken, yıllar sonra ikon haline gelen bu fotoğrafı Çinli yetkililer, dünyaya kendi rejimini onaylayan, insan haklarına saygılı olduğunu gösteren bir görüntü olarak okudu. Bir insan karşısında tankların yönünü bile çeviriyordular(!)

Bir başka örnek;



11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'ne yönelik olarak düzenlenen saldırıları televizyonda hepimiz izlemiştir. Bu görüntüler farklıdır ve pek çoğumuzca 'gerçekdışı', 'gerçeküstü' olarak

algılanmıştır -yüksek bütçeli bir film gibi, belki de bir animasyon- Tıpkı ABD'nin Körfez Savaşında CNN'in canlı yayın yaparak Irak'ı bombardımana tuttuğu görüntülerin -basında, sahneler diye de ifade edilecekti- izleyiciye yıldız savaşları filminin platosundaymış hissini uyandırdığı gibi.

Günümüzde 'gerçek' yeniden üretilmektedir. Gerçeğin, doğayla olan ilişkisi koparılmıştır. Bu durum ise, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek sağlanmaktadır. Nitekim bu olay bir Hollywood filmi değildi ve 'yaşanmış'tı. Ancak görüntüler bir simülasyon gibi algılandı. Yani bir modelleme. İlişkin olduğu olayın gerçeğe yakın davranış sergileyen bir bilgisayar programı.

Görme edinimini artık gazete, televizyon, internet gibi medya araçlarından sağlıyoruz. Baudrillard, medya yoluyla edindiğimiz gerçeklik duyumuna; gerçeğin görünmezleşmesi, yok olması, gerçeğe gerçek olmayana ayırt etme olanağının artık kalmaması anlamında hiper-gerçeklik diyor.

Fotoğraflar bir önerme içerdiği müddetçe görünümdeki gerçeği okumaya algılarımız daha yatkın olacaktır.

21. yüzyılda halen geçerli olan şu sözü aktarmak istiyorum;

"Bilimsel kanıt olarak fotoğrafla, iletişim aracı olarak fotoğraf arasında hiçbir kuramsal ayrım yapılmamışsa, bunun nedeni gözden kaçmış olması değil, bir önerme içermesidir.

Bu önerme, bir şey görülebilir olduğu zaman, onun bir olgu olduğu, olguların da yalnızca gerçeği içerdiği- dir." (John Berger, *O Ana Adanmış*)

Pekçok kavram gibi gerçeklik ilkesine de son vermek çabası içerisinde.

"Tarihsel anlamda gerçeklik diye bir şey varolmuştur ve bu bizim kültürümüze özgü bir kavramdır. Ancak za-

44 Fotoğraf İdeolojisi

man içinde önce oluşan, sonra da dağılıp giden pek çok kavram gibi o da yok olmak üzeredir. Bu anlamda birine katil denilecekse o sistem olmalıdır... çünkü gerçeklik ve gerçeklik ilkesine son vermeye çalışan odur. Sahip olduğu gelişme ve aşırı gelişme mantığı çerçevesinde bu değerler sistemine, ikizi sayılabilecek bir bilgi ve yeniden canlandırma sistemiyle, bir son vermektedir. Bugün başarısızlığa uğramış olan da bu sistemdir.” (Jean Baudrillard, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 19)

İktidarlar, egemenliğini kurmayı ve (onu) pekiştirmeyi kavramların ve/veya olguların kendi ideolojileri doğrultusunda ya içini boşaltarak ya da anlam sapmaları yaratarak, toplumları ve kişileri şekillendirme amacına ulaşırlar. Bunun için ise yaşanan gerçeği manüple etmesi, bazen gizlemesi ya da çarpıtması ve yeni bir gerçeklik yaratması için algıda gerçeğin bozulumuna ihtiyacı var. Öyleyse başta da belirttiğim gibi kavramların ve olguların içini boşaltarak, algıda gerçekliğin bozulumunu nasıl becerebildiğini kavramamız gerekiyor.

İlk olarak, bellek ve algı kavramlarını ele alalım.

Bellek ve Algı

Bellek; kendiliğinden bir olgu değil, sosyal alanla kesişen, içinde bulunulan ânın dinamiklerince belirlenen ve toplumsal kimliklerimizi kuran, değişken bir süreç, geçmişi saklama ve yeniden meydana getirme yetisi, insana özgü bir bilinç işi.

Algı; Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma.

İktidar sahipleri, ihtiyaçları doğrultusunda resmi tarihi kurgularken, insanın geçmişle, şimdiyle ve gelecekle olan ilişkisini şekillendirmeyi hedefler.

“Bu amaçla toplumsal bellek yok edilmek amaçlanır ve toplum hafıza kaybına uğratılmak istenir. Fakat resmi tarih oluşturmak tek başına amaç değildir. Asıl amaç ‘resmi ideoloji’ oluşturmaktır. Resmi ideoloji oluşturmak

için resmi tarih oluşturmak, resmi tarih oluşturmak için de toplumun hafıza kaybına uğraulması, toplumsal belleğin yok edilmesi, bozulması, tahrif edilmesi; bugünün egemenlerinin ihtiyacına uygun yapay bir bellek üretilmesiyle mümkün oluyor.” (*Resmi Tarih Tartışmaları 2*, Fikret Başkaya)

Bu yeniden yapılandırılan toplumsal bellek, elbette egemen sınıfların ihtiyacına cevap verecek şekilde kurgulanıyor. Toplumun belleğini yok etmek, ya da bozmak, hafıza kaybı yaratmak, tarihi tahrif etmek, iktidar olmanın ve iktidarda kalmanın yolu olarak görülüyor. Gizleyerek, çarpıtarak, unutturarak, toplum geçmişine yabancılaştırılıyor ve toplum kimliksizleştiriliyor.

Resmi tarihlerini güvence altına almayı kanunlarıyla pekiştiriyor, kitapları yasaklıyor, yakıyor geçmiş i çağrıştıran araçların tahrip ediyor -tarihi eserlerin yok edilmesi gibi- olmadı şiddete başvuruyor. Böylece, işledikleri insanlık suçlarının hesabının sorulmasını da engellemeye çalışıyorlar.

Bu nedenle toplumsal bellek alanını ideolojik bir mücadele alanı olarak görmek gerekir. Toplumsal belleğe sahip çıkmak ise sınıf mücadelesi ile olur. Resmi tarih yasalar ve mahkemeler tarafından korunur. Hapishaneler ‘gerçek tarihi’ ortaya çıkaranlarla doludur.

“Geçmiş tam da unutulduğu içindir ki, itirazla karşılaşmaksızın hüküm sürer, bunun aşılması için öncelikle anımsanması gerekir. Toplumsal bellek yitimi, toplumun hatırasını (kendi geçmişini) basurmasıdır. Meta toplumunun psişik metasıdır.” (Russel Jacoby, *Belleğini Yitiren Toplum*, Ayrını Yayınları, Çev. Hakan Atalay)

Tam da burada toplumların belleği var mıdır sorusunu yanıtlamamız gerekiyor. Toplumların belleğinin olmadığını ileri sürenler vardır. Ancak toplumsal olaylar kişilerin belleğinde yer

46 Fotoğraf İdeolojisi

ederek bilinçlenmesinde ve politik olmasında katkıda bulunur. Kişilerin bilinçlenmesi, tarihin unutulmamasını ve ondan dersler çıkarabilmesini sağlar. Ve en nihayetinde bilinçli, duyarlı bir toplum olma, birlikte hareket etme, haksızlıklara karşı güç oluşturabilme yeteneğine kavuşur. Geçmişte yaşanan bir savaşın acılarının anımsanması, gelecek olan savaşları protesto gösterilerine dönüşür. Toplumsal olarak hareket etme, toplumsal belliğin neticesidir. Halepçe katliamı Kürt Halkının belleğinde unutmadıkları bir acıdır.

Medyanın bu denli etkin olduğu zamanımızda ise unutkanlık (amnezi ya da bellek yitimi) genel bir sendrom haline gelmiştir. Bu sendrom toplum belleğini ve onunla birlikte aklını da yitirmesine neden olmuştur. Ancak, genel bellek yitimi tek başına psikoloji ile açıklanamaz. Bu durum daha çok toplumsal bir "bellek yitimi"dir. Çünkü "toplumsal bellek yitimi bir şeyleşme tipidir, daha doğrusu, şeyleşmenin başlıca biçimidir." Adorno'ya göre "bütün şeyleşme, bir unutmadır." Yani toplumsal bellek yitimi, toplumun hatırasını (kendi geçmişini) bastırmasıdır. Çünkü toplumsal bellek, aynı zamanda bastırılmış bellektir.

Kamera arkasındaki kişi üretim anında gözünü toplumsala çevirmek, kendi siyasal-toplumsal varoluş koşullarını dikkate almak zorundadır; bu da fotoğrafçıya siyasal ve ideolojik bilinçlenme ve özgürleşme olanağını sunar. Bu görsel bombardımana maruz izleyici/okur için de geçerlidir. Türkiye'de, 12 Eylül 1980'de yaşanan antidemokratik kesinti, son derece geniş bir yabancılaşma ve iletişimsizlik sürecini de beraberinde getirdi. Tüm sivil toplum kuruluşları, sendikalar, siyasi partiler ve gençlik örgütleri kapatıldığı gibi fotoğraf dernekleri de bundan nasibini aldı. Birkaç yıl sonra yeniden açılan fotoğraf dernekleri eleştirel, omurgalı düşünceler ve üretimlere imza atmadığı gibi, derinlikli, sözü olan, ilkeli ve uygulamalarla desteklenmiş kuramlar biçimine dönüşemedi. O günlerden günümüze ulaşılan süreçte sosyal, ekonomik, politik koşullar ve baskıcı yasaların güdümünden

bir çıkış yolu aramadı/arayamadı ve dolayısıyla yeterince özgürleşemedi. Dünyada teknolojinin bu süreçte hız kazanması sayesinde fotoğrafta niceliksel bir artış görülse de, ülkemizde fotoğraf derneklerinin fotoğrafın görsel dilini bilinçli ve yeterince güçlü kullanamadığı görülür. Her türlü üretim ve yaşam biçiminin temelinde nedensizliğin yaşandığı günümüzde, sunulan tek alternatif tüketim ideolojisi olmuştur. Fotoğraf da bundan nasibini almıştır ve daha kolay tüketilebilen, haz veren, yaşamı estetize eden imgeler bütününü olarak algılanmaya başlanmıştır.

Oysa fotoğrafla ilişkilenen kurumların sorumluluğu yadsınamayacak kadar büyüktür.

Toplumsal tarihimizde olduğu kadar, kişisel tarihimizde de yeri olan bellek kavramının önemini, geçmişte seyrettiğim bir filmin çok iyi anlattığını düşünüyorum. Alaca karanlık kuşağı filmlerindendi. Filmin yönetmenini de, oyuncularını da anımsamıyorum. Bilim-kurgu bir senaryosu vardı. Zaman belki 21. yüzyılın sonu veya 22. yüzyılın başı. Bütün üretim araçlarının robotlar tarafından çalıştırıldığı/kullanıldığı böylesi bir dünyada yönetenler, sahip olmanın doyumsuzluğunda, doyumunu eğlence ve keyif aracı olarak açlıktan kırılan işsiz insanların anılarını satın almakta buluyorlar. Bunu ise teknik aletlerle donatılmış belli merkezlerde/stüdyolarda insan kafasına takılan elektrotlar sayesinde yapıyorlar. Filmin kahramanı önce direniyor belleğinde sahip olduğu anıları satmaya fakat sonunda açlığa ve sefalete gücü yetmiyor ve her sattığı anı karşılığında bir süre geçinebilecek kadar para alıyor. Ancak o anı ile ilgili artık belleğinde hiçbir şey kalmıyor. Belleğinde kalan son anıyı sattığında ise yaşama bağlanacak hiçbir şeyi kalmıyor ve ölümü seçip intihar ediyor.

Bilim-kurgu bu filmde kapitalistin, insanın elinde kalan tek sığınabileceği anıları bile satın almaya çalışması, yalnızca onun her şeye sahip olma şımarıklığından değil aynı zamanda geçmişi ile bağ kurabilecek insanlığın, kendi iktidarına karşı potansiyel karşı duruş patlamasına da engel olmak istemesindendir.

Kapitalizm, parçaladığı gerçeklikle birlikte, bizi geçmiş, o an ve gelecek arasındaki ilişkinin dışına çıkararak yalnızca bir an yakalama edinimine sürüklemiştir ve fotoğraflık imge belleğimizin yerini almaya başlamıştır. Böylece belleğin yerine konulan fotoğraf, zamanı belirsiz bir yerinden keserek gerçekliği geçmişinden ve geleceğinden koparıp yeni bir gerçekliğin yaratılmasında baş aktör olmuştur. Bu yüzden görüntü üretenin taşınması gerektiği sorumluluklar günümüzde daha da artmış ve önemli hale gelmiştir.

İktidar için ülke tarihimizde de dünya tarihinde de toplumun unutulması veya yabancılaştırılması istenerek ve üstelik bunu bilimsel yöntemlerle yapmaya çalışılan olaylarla dolu. Bellek iktidar için tehlikeli.

Peki fotoğrafla bellek arasında nasıl bir ilişki var?

Fotoğrafın ne gibi bir özelliği var ki iktidar bu özelliği kendi amacı doğrultusunda kullanabiliyor?

İktidarın elinde fotoğraf nasıl tehlikeli bir nesne olabiliyor?

Fotoğrafın bilmediğimiz hangi özelliği fotoğrafı iktidarın aracı haline dönüştürüyor?

Görüntünün etki gücünü bilen iktidar hareketli görüntüleri olduğu kadar anın donmuş görüntüsünü (fotoğraf) nasıl manipüle ediyor?

Fotoğraf üretenler açısından görsel ve yazılı medyayı kullanan iktidarın dilini anlamak ve itirazın dilini oluşturmak gerekiyor.

Fotoğrafın kullanım olanaklarının hızlı bir biçimde artması, fotoğrafın bir sanayi kolu olmasını sağlıyor ve kapitalizm bu hızlı tüketimi körükleyerek hem ekonomik hem de siyasi olarak yararlanıyor.

John Berger'in bellek-fotoğraf için yazdığı denemesinden yola çıkarak yukarıdaki soruları açıklamaya çalışacağım.

Fotoğraf makinesinin yaptığı görüntüyü dondurma işlemini bildiğimiz gibi gözümüz yapamaz. İşte tam da bu özelliğinden dolayı yani fotoğrafın anı dondurma özelliğinden iktidar yarar-

lanıyor. İnsanoğlu gözünün yapamadığını bellek yetisiyle becerebiliyor. Geçmiş yıllarla ilgili anılarımız belleğimizde bir fotoğraf karesi/kareleri biçiminde saklı. Psikanaliz sayesinde, bilinçaltının, davranışları etkileyen sayısız görüntüyle dolu olduğunu öğrendik. Fotoğraflar, ancak şimdi ile geçmiş arasında eşzamansal bir ilişki kurduğunda anlam kazanıyor. *Dolayısıyla iktidar fotoğrafın geçmiş ile bağını koparırsa amacına ulaşabiliyor. Unutturuyor, yabancılaştırıyor, içeri boşaltıyor, yeni bir tarih yazıyor vs... Bunun için de görüntünün egemen olduğu bir çağ oluşturuyor.*

Bellek kendi başına içinde anlam barındırıyor. Fotoğraflar da ancak şimdi ile geçmiş arasında eşzamansal bir ilişki kurduğunda anlam kazanıyor. Anlam işlevlerin anlaşılması sonucu ortaya çıkıyor ve ancak bir öyküsü olan nesne, anlamayı sağlayabiliyor.

Anımsanan şeyin hiçlikten kurtulması bu günle ilişkilendirildiği içindir. Unutulan şeyse terk edilmiş demektir.

2008 yılında 850.000 adet (dünya nüfusunun yaklaşık yedide biri) görüntü üreten kamera ve cep telefonunun satılmasının yalnızca ekonomik kazançla açıklanması saflık olacaktır.

“Görüntü bombardımanı, beklentilerden oluşan sonsuz bir şimdi yaratır. Bellek, gerekli ya da istenir olmaksızın çıkar. Belleğin bu şekilde yitirilmesi ile birlikte, anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider. Fotoğraf bizi belleğin yükünden kurtarır. Bizi tanı gibi gözler, bizim yerimize gözlemde bulunur. Çünkü fotoğraf makinesi unutulmuş diye kaydeder. Susan Sontag bu tanrıyı tarihte çok açık bir biçimde saptır. Tekelci kapitalizmin tanrısıdır bu.”(John Berger, *O Ana Adanmış*, s;75,76)

Fotoğraf makineleri imgelerin üretilmesini sağlıyor ve iktidar böylelikle bir yönetim ideolojisi oluşturuyor. Toplumsal değişim böylelikle yerini imgelerin değişimine bırakıyor.

Fotoğrafın 20. yüzyılın ilk yarısında olduğu gibi işlevinin tek-

rardan güç kazanması için fotoğrafçılara büyük iş düşüyor. Fotoğraf makinesini kişisel bellek kadar toplumsal ve siyasal belleğin de canlı kalmasının bir aracı olarak kullanmak gerekiyor. İktidarın unutturmaya ya da yalan, yanlış bilgilerle saptırmaya çalıştığı geçmişe sahip çıkmak ve onu insanların kendi tarihlerini yaratma süreçlerinin bütünleyici bir parçası olarak önemsemek gerekir.

İnsanlığın ilerlemesi belleğe sahip çıkmak, geçmişle hesaplaşmak ve değişimle birlikte yoğrulmasıyla mümkün olacaktır. Bu dünya için de, ülkemiz için de gereklidir.

Bellek-fotoğraf ilişkisini açıklamak için belleğin insanlık için önemini kavramış ve çok değerli çalışmalarda bulunmuş bir fotoğrafçıdan bahsetmek istiyorum. Adı, Susan Schwartzenberg. Kendisini belleğin fotoğrafçısı olarak tanımlıyor. Susan Schwartzenberg bir görsel sanatçı/fotoğrafçı. Temaları arasında biyografi, kent yaşamı çalışmaları ve belleği ile tarih var. Görsel bir sanatçı olarak insanın hatırlama süreci ve bunun resmi tarih anlatımlarıyla olan bağlantısını araştırıyor. *“Ben belgesel fotoğrafçılık kökenli bir görsel sanatçıyım. Çağdaş kültürün öyküleri ve öngörülleri ile ilgileniyorum ve bellek/travma, biyografi, kent yaşamının belleği ve çalışmaları ve tarihle ilgili konularda çalışmalarım oldu. Fiziksel alanda insan düşüncesinin ve belleğinin süreçlerini ifade etmek için yollar araştırıyorum”* diyor.

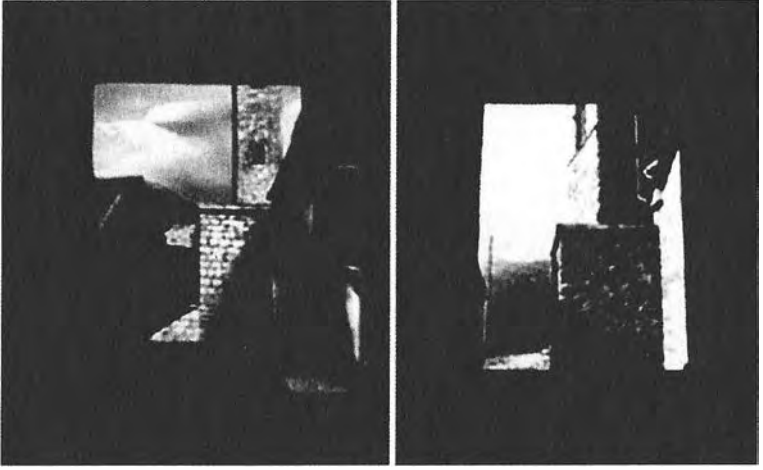
‘Nagazaki’yi anımsamak’ ismini taşıyan eseri, Nagazaki’yi 1945’te atom bombası tarafından yıkıldıktan sonra fotoğraflayan Japon fotoğrafçı Yosuke Yamahata’nın gezici sergisine eşlik etmek üzere geliştirmiştir. Kolektif tarihin araştırılması sırasında, insanları anılarını betimlemeye ve tarihteki bu olay hakkında görüşlerini bildirmeye davet etmiştir. Sonuçta çıkan yorumlar tarihle kişisel belleğin nasıl iç içe geçtiğini gösterir.

Susan Schwartzenberg bağımsız bir sanatçıdır ve Kaliforniya San Francisco’daki Exploratorium, Bilim Müzesi, Sanat ve İnsan Algısı’nda çalışmaktadır. 1987’de Orta İtalya’da küçük bir köy



olan Pontito'ya, Franco Magnani'nin resimlerindeki manzaraları 'yeniden fotoğraflamaya' gitmiştir.

İtalyan göçmeni Magnani, hiç geri dönmediği halde yirmi yıldır çocukluk köyünün resimlerini yapmaktadır. Susan, Magnani'nin köyüne gider ve O'nun resimlerindeki köyünün fotoğraflarını çeker. Hem de aynı kadrardan. Günün ışıklarının bile aynı saatlere denk düşmesine dikkat ederek.



Susan, uzun yıllar görmediği halde Magnani'nin resimleri ile kendi fotoğrafları arasında inanılmaz bir benzerlik fark eder. Yalnızca küçük bir fark vardır. O da Magnani'nin küçükken oyun oynadığı avludur. Avlu gerçekte daha küçüktür. Belleğindeki avlu, resimlerine daha büyük yansımıştır. Bu tespit fotoğrafın bellekle ilişkisini açıklarken aynı zamanda algının da kişiselliğini vurgulayan önemli bir çalışmadır.

1988'de Explotarium insan belleğinin yönlerini incelemek üzere bir sergi düzenler. Resimler ve fotoğraflar bu serginin merkezidirler.

Bu çalışmadan yola çıkarak, belleğimizde yer etmiş anıların birer fotoğraf karesi/kareleri olduğu, ancak bu görüntülerin algılarımızla şekillendiğini, algının herkeste değişkenlik içerebileceğini söyleyebilirsek de görüntünün bellekte en yalın halini temsil ettiği sonucunu yadsıyamayız.

Algılama, duyularımızın uyarılması ile toplanan bilgi verisinin beyinde işlenmesiyle meydana gelen bilinçlenme sürecidir. Her insanın algısı farklılıklar içerdiği için kişisel gerçekliğimizden söz edebiliriz ancak algılarımızın, nesne özellikleriyle örtüşmesi gerçeğe yakınlaşmamızı sağlar.

Tüm algı kuramcıları, duyulardan alınan bilgi ile bellekteki bilginin örtüşmesiyle bir bilgi eşleştirme sürecine inanıyor.

Başlangıcından itibaren fotoğraf arşivleri dünyanın hafıza kayıtlarını oluşturuyor.

“Kesintisiz görüntü bombardımanının (televizyon, video, filmler) bütün hayatımızı kuşatmış olduğu şüphesizdir, ancak iş ‘hatırlama’ya geldiğinde fotoğraf hâlâ daha derinden bir can acıma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir. Hafızada yer ederek donmuş olan karelerin temel birimi, tek bir görüntüdür. Oysa fotoğraf, enformasyonla dolup taşan bir çağda, bir şeyi kavramanın hızlı bir yolunu ve onu hatırd tutmanın yoğunlaşmış bir formunu sağlar bize. Bu haliyle fotoğraf bir alıntıya veya bir veciz söze veya bir özdeyişe benzer. Hepimiz kendi zihnimizde, anında hatırlanmaya hazır yüzlerce fotoğraf biriktiririz” (*Başkalarının Acısına Bakmak*, Susan Sontag, Agora Yayınları, Çev. Osman Akınhay).

Bellek Yitimi, Şeyleşme, Özne-Nesne Kopukluğu

Toplumsal bellek yitimi, bellek zayıflığı; yirminci yüzyılda beltimlenmesi olanaksız felaketlere, zulme ve kitle kıyımına, kaynakların ve çevrenin açgözlülükle sömürülmesine, dünyanın daha önce hiç tanık olmadığı ölçüde kitlesel göçlere ve yerinden etmelere meşru kılma sonucunu getirdi.

Kapitalist kültürün ölümcül hastalığı olarak bellek yitiminin eleştirisi de ilk kez Adorno tarafından 1930’ların sonlarında ‘Aydınlanmanın Diyalektiği’ çalışmasının kültür endüstrisi bölümünde dile getirilmişti.

Bellek yitimi dendiğinde burada kastedilen kişilerdeki fizyolojik, psikolojik hafıza kaybı değil, toplumsal hafızanın zayıflatılması anlaşılmalıdır, -baskıyla, zor kullanılarak ve resmi tarih öğretileriyle tarihin çarpıtılması- böylece genel bir bellek yitiminden bahsedilir. Jacoby’e göre daha çok toplumsal bir ‘bellek yitimi’dir bu. Bellek yitimi, küresel dünyada onarılması olanaksız-

laşan toplumsal patolojidir. Bu patolojiyi yaratan, yani baskı altında tutma, unutmama, -o da olmazsa- sulandırma sürecinin aktörleri devlet, liberal demokrasi ve kapitalist ekonomidir.

Yine Jacoby'ye göre toplumsal bellek yitimine dair bir açıklamanın Marksist 'şeyleşme' kavramı üzerine oturması gerekecektir. "Çünkü toplumsal bellek yitimi bir şeyleşme tipidir, daha doğrusu, şeyleşmenin başlıca biçimidir."

Jacoby bunu Horkheimer ve Adorno'dan bir alıntıyla destekler:

"Bütün şeyleşme, bir unutmadır."

"Bu şeyleşme biçimi ekonomik sistemin gereklerinden doğar. Arı değer ve kâr dürtüsünün yoğunlaşması, yeni mallara yolu açmak için eski malların tasfiye edilme oranını hızlandırır, planlı kullanıp-atma, tüketim mallarından düşünmeye, cinselliğe kadar her yeredir."

Geçmiş tam da unutulduğu içindir ki, itirazla karşılaşmaksızın hüküm sürer, bunun aşılması için öncelikle anımsanması gerekir.

'Şeyleşme'ye gelince; Adorno şeyleşmeyi; "tüm kültürlerin tek bir kültür içinde asimile edildiği ve bunun sonucu olarak dünyanın şafağına yerleştirilmiş saf bir masumiyetten alacakaranlık çağına yerleştirilmiş bir çöküşe gitmesi olarak," betimliyor.

Marks ise şeyleşmeyi; işçilerin kapitalist üretim içerisinde makine durumuna indirgendiklerinde olan şey olarak nitelendirdiğini belirtir.

Lukacs'a göre; Kapitalizm, genelleşmiş meta üretimi düzenidir ve meta üretimi şeyleşmeye (reification) yol açar, bu şeyleşme nesnel ve öznel yönleri olan bir şeyleşmedir. Kapitalist pazarın yasaları bu sürecin nesnel yönünü oluşturur. Emek bu süreçte salt bir nicelik konusu haline gelir, insan emeği rasyonelleştirilir.

Bu sürece, insanın kendi emeğine yabancılaşmasının eklenmesiyle, şeyleşmenin öznel boyutu ortaya çıkmış olur. Lukacs böylece, insan etkinliğinin, insandan bağımsızlaşarak kendi yolun-

da giden bir metaya dönüştüğünü belirtir. Üretimin ve ürünün organik birliğinin bu dağılmasının sonucu, insan düşüncesi ve toplumsal bilinç parçalanır. Bu parçalanmanın sonucunda da bütünsel bakış olanaksızlaşır. Bu süreçleşmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak **özne- nesne kopukluğu** gündeme gelmektedir.

“Toplumların anımsama çabaları kolektif duygulanımla biçimlenir. Toplumsal belleğin yitirilişinde duygu ötesi toplum yönünde evrilmenin önemi büyüktür... Eylem, duygular ve akıl arasında bir bağlantıyı varsayar, işte duygu ötesi toplumda bu bağlantı kopmuştur. İçinde yaşadığımız çağın, kitlesel simülasyon çağı ve geçmişin yeniden çevirime sokulduğu bir çağın görünüşte köksüz dolaşan kurguların tahakkümü altına girdiği söylenebilir... Artık kolektif bilinç yoktur. Kolektif bilinç, sosyal kimliğin birbirine düşman grup kimliklerine parçalandığı bir atomik parçalanma sürecine yenik düşmektedir.” (Handan Tunç, Afsad Fot. Sem.)

Bellek Mücadelesi

Devlet arşivleri, basılı her türlü yayının kütüphanelerde kayıt altına alınması, derneklerin, kurumların, kuruluşların kendi tarihleri ile ilgili görsel ve yazılı belgeleri vb. gerektiğinde başvurulacak o toplumun belleğini oluşturur. O yüzden bu arşivlerin gereği gibi korunmasında ve sahip çıkılmasında her bireyin sorumluluğu olmalıdır. Aynı şekilde, kendi tarihleri ve gelecekleri hakkında bilgi edinmeleri ve geleceklerinin tayininde özgür iradelerinin olması için toplumun her bir bireyinin bu kayıtlara (bilhassa açık/gizli devlet kayıtları) istediğinde ulaşabileceği açık yönetimlere, yapılara ihtiyaçları vardır. Aksi resmi tarihin iktidarı -ya da başka bir deyişle, iktidarın kendi resmi tarihi- demektir ki bu da günümüzü oldukça iyi anlatır.

Geçmiş belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi, anımsanması için ‘şimdi’ye ihtiyacı vardır. Başka bir deyişle, her anımsama geçmiş bir olaya ya da

deneyime bağılı olsa bile, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep 'şimdi'dir, yoksa geçmişin kendisi değil.

Bellek için verilen mücadele, tarihsel gerçekliğin doğru okunması içindir ve yüksek teknolojinin yol açtığı bellek yitimine karşı da verilen bir mücadeledir. Her ne kadar medyanın yeni iletişim biçimlerinin potansiyeli önemli ise de, medya tekellerinin niyeti ve yıkıcı gücü konusunda kaygıları unutmamak gerekiyor. İçine girdiğimiz yüksek teknoloji dünyası ne 'Tarihin Sonu', ne de her derdi çözecek bir çare. Ancak, düşünme ve yaşama tarzlarımız üzerinde derin etkileri var.

Kapitalist kültürün yapısı gereği, bellek yitiminin ve tarihsel bilincin körelmesinin çılğınca temposu olağanca hızıyla devam etmektedir. Hızla unutturmaya dayalı televizyon politikaları ve kamu alanının giderek daha çok anlık eğlence kanallarıyla ifade bulması toplum yapısını şekillendirmektedir. Bugün, geçmiş yüzyılın karanlıklarında bıraktığımızı sandığımız faşizmin öznesi milliyetçilik ve dinsel köktencilik yeniden yükselmektedir. Buna karşın bellek için verilen savaşım amaçtan yoksun ve kaotiktir. Ancak bilinçlenmeyle, örgütlü-siyasal bir toplumsal yapıyla ve teorinin pratiğe aktığı güçle tarih gün ışığına çıkar.

Belgesel fotoğraf, yaşanan tarihin toplumsal belleğidir ve aynı zamanda kişisel tarihimizin de belgesi niteliğindedir. O yüzden önemini hiç bir zaman yitirmeyecektir.

Bellek ve algının fotoğrafla ilişkisini aktarıp, bellek mücadelesini her dönem canlı tutmanın gerekliliğini kavradıktan sonra iktidarın insan belleğini ve algısını çeşitli yöntemlerle nasıl yönlendirdiğine geçebiliriz. İktidarın tek bir dili olmadığına göre, mücadelenin de farklı yöntemlerini bulmak hepimizin görevi.

İmaj

Her şeyin imajlarla anlatıldığı günümüzde, imajın aktarımları nesnel dünyayı çok az anlatır oldu. Dünya imajlara boğuldukça, nesneler dünyası ile ilişki kurmaya adeta gerek kalmadı. Yaşadı-

ğımız kentler; billboardlar, reklam panoları, tabelalar, şehir içi ulaşımı sağlayan araçların yüzeyleri, televizyon kanallarından yapılan 24 saat yayın vs. hemen her yer gözünüzü kaçırmayı başaramayacağımız kadar yoğun imajlarla dolu. Gözümüze sokmak, bilinçaltımıza yerleştirmek için çok görünür/dikkat çeker bir çerçeveleme ya da ışıkla belirginleştirme kadrajlamanın geldiği son nokta.

İnsanoğlu, kendi gözleriyle baktığını görebilmek için yazıda önemli bulduğunun altını çizmek gibi onu çerçevelemeye, sınırlarını çizerek görünür hale getirmeye yani kadrajlamaya, Flusser'in 'teknik imajlar' adını verdiği fotoğrafla başladı.

Aslında çerçeveleme görüntü sanatlarının doğasına uygun gibi görünür. Bir resim çerçevesi çok net bir şekilde çevresinden ayrılır; fotoğraf da öyle. Buna reklam panoları ve sinema afişlerini de ekleyebiliriz... İmaj bu çerçevelemenin, neyi içine alacağının, neyi görünür hale getirmek istediğinin bir ürünüdür. Kendi ideolojisinin altını, üstünü çizme... yetmez, kenarlarını da çizer.

İletişim olanaklarının da gittikçe gelişmesiyle birlikte, 'görsellik' de tüketim kültürü ağırlıklı olarak faaliyet göstermeye başladığına değinmiştim. Görsellik, sahip olduğu/olabileceği bütün imkânları kullanarak, egemenliğini iyice yerleştirdikten sonra toplum üzerindeki etki mekanizmalarını sağlamlaştırdı.

Eğer fotoğrafın statik ve kendi maddi sınırlarıyla sınırlanmış bir anlatımla yetinmemesi gerektiğini bilirsek imajın negatif etkileriyle bir ölçekte müdahale edebiliriz. Fotoğrafın sadece sanatçısının değil izleyicisinin de düş gücüne gereksinimi vardır. Anlam çerçevesinin sınırlarını zorlamalıdır.

*

İkiz kuleler için Baudrillard neden iki aynı kulenin yapılmış olduğunu şöyle açıklıyordu;

"Kendi yansımasında ikizini gösteren gökdelenler gücün yansımasını ve çoğalmasını sağlıyor ve çoğaltılmış bir

58 Fotoğraf İdeolojisi

gerçeklik, gerçeklikle kopyasının birlikteliği gücüne güç katıyor olmalıydı.”

Savaşların bile imajlarla görülebildiği bir dünyada yaşıyoruz. Savaş gerçekliğinin, evlerimizin içine dek girerek bizi uyarmasında, duyuları harekete geçirmesinde, etkinleştirmesi ya da etkisizleştirmesinde, fotoğraf ve filmlerin rolü büyük. Kuşkusuz görüntü, iletişim araçlarının en etkileyicilerinden birisi. Fotoğrafın yakaladığı anlık çarpıcılığa hareketli görüntüler de eklenince, imaj gerçeğin vazgeçilmez parçası oldu. J. Baudrillard bu paradigmanın uçlarına giderek “imaj olmadan savaşın olmadığı”, gerçek ne kadar virtüeli geride bıraksa da virtüelin gücünün gerçekliği aştığını -11 Eylül’de uçakların ikiz kulelere çarpması gibi- söylüyor ve bu güç olmadan gerçeği algılamamızın artık çok zor olduğunu belirtiyor. Yani, savaşın olduğu yerde değil de, görüntünün olduğu yerde savaş var. İşte sorun da tam burada başlıyor. Son yıllarda dünya çapındaki büyük siyasi ihtilaf ve katliamlara baktığımızda, bu katliamların/felaketlerin yetersiz görüntüleri ikiz kulelerin görüntüsü kadar algımızda pek yer etmemiştir.

Yeterince haber alamadığımız Sudan Darfur bölgesinde 2003’ten bu yana devam eden, 21. yüzyılın en büyük katliamının imajlarını hangi televizyonda, ne kadar görmüşüzdür? 300 binden fazla insanın öldüğü, 2,5 milyonun köylerinden tehcir edildiği, mülteci kamplarında ya da yollarda açlık ve hastalığa terk edildiği ve ırzına geçilen kadınların yaşam koşullarının fotoğrafları imaj olduğunda mı görülecek? Bu bölgedeki katliamın sesi neden yeterince duyurulamadı ve böylece Darfur, görüntüsüz, sessiz bir katliam olarak kaldı.

Bunun gibi dünyanın farklı bölgelerinde onlarca görüntüsüz çatışma, nadiren yazılı basının arka sayfalarında yer almaktan daha ileriye gidemedi.

Bizler yalnızca Ortadoğu bölgesindeki savaşlardan haberdar olduk. 1988 yılında, Saddam Hüseyin’in Kürt halkını cezalan-

dırmak üzere çoluk çocuk gözetmeden gazladığı Halepçe katliamı, yine 1980'li yıllarda, Cezayir'deki kanlı savaşta, radikal İslamcıların köyleri basarak, hunharca öldürdükleri 200 bine yakın sivil halkın acısından ne kadar haberdarız.

*

İmajlar aynı zamanda toplumu aldatmada sistemin makyajı olarak da kullanılıyor. Margaret Brouke-White, 'Sel Kurbanları' isimli fotoğrafı ile 'Amerikan Tarzı Gibisi Yoktur' makyajını silip sistemin imajını yerle bir etmiştir. 1930'larda yürütülen 'Amerikan tarzı hayat' adlı bir tanıtım kampanyasını işleyen bir seri fotoğraftan birinde White, yepyeni bir arabanın içinde seyahat eden dört kişilik bir aileyi gösteren billboardu kadraja alır.



Posterin üst kısmında yer alan büyük puntolu yazıda "Dünyanın En Yüksek Hayat Standardı" denmekte ve aşağıda 'Amerikan Tarzı Gibisi Yoktur' ifadesi yer almaktadır. Billboardun altında ise ekmek dağıtımında paylarına düşecekleri alabilmek için kuyrukta bekleyen yoksul siyah Amerikalılar görünmektedir.

Billboardda tanımlanan yaşam ile tam da onun gölgesinde bekleyenlerin yaşamakta olduğu sıkıntılar arasındaki çelişki güçlü biçimde ortaya konmuştur. Amerikalı beyazlar sağlıklı, refah içinde iken, bu fotoğrafın çarpıcı biçimde bize gösterdiği ise siyah Amerikalıların yoksulluğudur.

İmaj aynı zamanda bir tüketim kültürü olan reklam sektöründe kullanılır. Günümüzde kültürel bir ürün olarak kullanılan reklam en saf anlamda endüstriyel, en doğrudan anlamıyla da şeyleşmiş üründür. Reklam bir tüketim ideolojisi sunduğu gibi tüketici kimliği ile doyuma ulaşan bir benlik oluşturur. Aynı zamanda nesnelerin imgesel varoluşunu ve tüketim nesnesinin, tüketiciye ulaşmasını sağlar.

“Reklam imgelerindeki gerçek nesneyi ele geçirebileceği duygusunu alıcıya vermek için büyük ölçüde dokunabilirlik yaratma yoluna başvurulur. Alıcıda uyanan bu imgelere neredeyse dokunulmuş duygusu, ona gerçek nesneyi ele geçirebileceğini ya da gerçekten ele geçirdiğini düşündürür.”

Reklamlar inanılır oluyor çünkü burada söylenenlerin doğruluğu, söz verilen şeylerin gerçekleştirilebilirliğinden değil, uyandırdığı düşlerin seyirci-alıcının düşleriyle çakışmasından doğuyor. Reklam temelde gerçeğe değil, düşlere dayanıyor. (*Görme Biçimleri*, John Berger)

Reklam kapitalizmin bir ürünüdür ve onsuz varlığını sürdüremez.

Reklam aynı zamanda toplumda demokratik olmayan her şeyi örtbas etmeye yardım eder ve yine toplumsal, sosyal, siyasal olayların göz ardı edilmesinde de katkıda bulunur.

Bir dönem kullanılan reklam tasarımı olan, film görüntülerinin arasına saniyenin otuzda biri uzunluğunda flaş görüntüler, sonradan ahlaka aykırı oldukları gerekçesiyle yasaklandı. Bu yöntemle yalnızca ürünlerin değil, düşüncelerin de pazarlanabileceği düşünülmürse imajın bir güç olarak yaratabileceği tehlikeyi göz ardı etmemek gereklidir.

Fotoğraf makinesi üretimi yapan bir firmanın ticari amaçla ürettiği çek at kamera reklamları, fotoğraf üretimini geniş halk kitlelerine yaygınlaştırsa da pazarlaması yapılan nesnenin kendisinden ziyade görüntünün amaçsız, bir şey hizmet etmeyen

üretimini ve dolayısıyla hızla tüketimine yol açar.

İmajın bir başka kullanım alanı ise propagandadır. Günümüz politikacılarının, kamuoyuna halkın bir parçası olduklarını göstermek istediklerinde kendilerine imaj yaratmak için fotoğraftan yararlandıklarını biliyoruz. Bu tip fotoğraflara propaganda fotoğrafları deniliyor. Tabii, eleştirel bir yaklaşımla fotoğrafçıların bazıları da karşı-propaganda fotoğrafları üreterek yalanı su yüzüne çıkartmaya çalışıyorlar.

Propaganda, Embedded Muhabir (iliştirilmiş foto-muhabir)

Propaganda fotoğrafının en temel özelliği, verilmek istenen mesaj doğrultusunda konuyu idealize etmektir. Bu ise, gerçeği yeniden kurarak sağlanır. Belgesel fotoğrafların etik değeri, onu propaganda fotoğraflarından ayırır. İkisi birbirine zıttır. Çünkü hem evrensel değildir, hem de gerçeklerin saptırıldığı fotoğraflardır. Propaganda fotoğraflarında 'gerçeklik' ideolojinin istediği biçimde şekillendirilir.

Propagandanın ayırt edici bir diğer özelliği de bilinçli bir girişim olması, bireylerin dışında, kitleleri hedef almasıdır. Propaganda hangi amaçla dile gelirse gelsin, sonuçta kitleye yönelik olan, etkileme amaçlı bir dildir ve öncelikle siyasal amaçlar için kullanılmıştır.

Yeni kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla birlikte propaganda da tarihte hiç olmadığı kadar etkili yapılmaya başlanmıştır. Yazılı basınla birlikte başlayan propaganda, fotoğraf, radyo, sinema ve televizyonun devreye girmesiyle büyük kitleler üzerinde etkisini daha da güçlendirdi.

Propaganda amaçlı ilk savaş görüntüleri 1855-1856 yılında Kırım savaşını fotoğraflayan Roger Fenton'a ait. Aynı zamanda Fenton belki de ilk embedded fotoğrafçı. (her ne kadar böyle bir adlandırma o tarihlerde yoksa da) Çünkü Prens Albert savaşa gönderdiği Fenton'a ceset fotoğrafı istemediğini iletmisti.



Fenton, çadırının önünde pipo içen ya da kazandığı zaferi kadeh tokuşturarak kutlayan askerlerin fotoğrafını çekti. Fenton'un fotoğrafladığı Kırım savaşı, yeşillikler içinde yapılan bir kahvaltı görünümünü taşıyordu. Londra'da yayımlanan "Times" dergisi Fenton'un fotoğraflarıyla ilgili olarak şu saptamayı yapıyordu: *"Modern orduları izleyen fotoğrafçı, savaş sırasında meydana gelen natürmortluk atmosferi ve ordunun dinlenme durumunu kaydetmekten başka bir şey yapamıyor."*

Bir başka örnek önceleri moda fotoğrafçılığı yapan Edward Steichen ait. 2. Dünya Savaşı'nda Amerika Deniz Kuvvetleri'nin savaş fotoğrafçılığını yapıyor. Kurduğu fotoğrafçı grubu ile birlikte teknik olarak son derece başarılı ancak içerik olarak iktidarı rahatsız etmeyecek fotoğraflar çektiler.

Propaganda fotoğrafları, fotoğrafın yarattığı gerçeklik duygusunun iktidar tarafından kullanımının belki de en çarpıcı örnekleridir.

Hitler ve Nasyonal Sosyalist Parti yöneticileri siyasal propagandanın en başarılı uygulayıcılarındandı. Hitler'in iktidara geldikten sonra tüm devlet dairelerine asılmasını öngördüğü fotoğraf (Hienrich Hoffman'a ait) kullanılan ışık ve kamera açısıyla güçlü lider imajını yansıtıyordu.



Bir imaj ustası olan Hitler, ulusuna askeri üniformasının içinde kendisini yurduna adayan güçlü bir lider görüntüsü çizmektedir.

Bu tip imajlar topluma istenilen şekilde benimsetilirse, artık gerçekliğin yerine de geçmiş olur.



Bir başka belgeselci Leni Riefenstahl, Nazilerin propaganda filmlerinin yönetmeniydi. Riefenstahl'ın en akılda kalan görüntüleri, Adolf Hitler'in meydanlarda Alman halkına ateşli konuşmalarıydı. İkinci Dünya Savaşı sona erdikten sonra, sinema dünyasından dışlandı ve o da fotoğrafçılık yaptı. Sinemanın yenilikçi yönetmenlerinden olan Riefenstahl, Hitler'in meydanlarda halka ateşli söylevlerini perdede öyle yansıttı ki, görünen gerçeklik bambaşka bir gerçekliğe dönüştü. Kamerayı koyduğu açılar, kurgusu ve gündüz çekimlerinde bile ışığı etkileyici kullanması Riefenstahl'ın Nazi propagandalarına yardımcı oldu. Propaganda Bakanı Joseph Goebbels'in de gözdesiydi. Naziler için çektiği belgeseller, savaşın ardından onu savaş suçlusu durumuna düşürdü. Riefenstahl sonraları, Nazi estetiğini oluşturmakla suçlandı. Siyah-beyaz 'İradenin Zaferi' adlı propaganda belgeseli, 1934 yılında Nazilerin Nuremberg şehrinde yaptığı gösterişli altıncı kongresinden görüntülerdi. Nazilerin yükselmesinde Leni Riefenstahl'ın katkısı tahminlerin çok çok ötesindeydi. Sinema çevreleri, sinematografik tarafına saygı gösterecekler de, O'nun bu müthiş sinema yeteneğini Nazilerin emrine sunmasını her dönem kınadılar.

Propaganda amaçlı portreye resimden bir örnek vermek istesek Jacques-Louis David'in, Napolyon'u çalışma odasında resmeden tablosunu gösterilebiliriz. Duvardaki saat gece yarısı dördü çeyrek geçmektedir ve geceyi aydınlatan bir mum ışığı vardır. Mesaj kesindir. Mehmet Ergüven "*...zirvedeki lider en temel ihtiyaçlarından bile arınmıştır neredeyse; onu yemek yerken ya da tuvalette düşünemeyiz; basbayağı dinlenirken dahi çalışmaktadır- en azından resmi haberlerin yorumu böyledir.*" diyor. (Mehmet Ergüven, Görmece, Metis Yayınları)

Propaganda fotoğrafları yalnız Naziler tarafından kullanılmamışlardır. Mussolini askeri üniforması ile veya yarı beline kadar çıplak koşu esnasında fotoğraflanmaktan hoşlandığını, ABD başkanlarının çoğunun golf oynarken fotoğraflarının olduğunu, es-

ki ABD başkanı Bill Clinton'ın kucağındaki bebek fotoğrafı hafızalardadır. Bizdeki parti liderleri de bu tip fotoğraflara pek uzak değildir. Seçim zamanı yaklaştığında halkını anımsayan, kafasında kasketle, eşarpla veya ziyaret ettiği bölgeye göre kıyafetini düzenleyip halkıyla tokalaşan, mahalle berberinde tıraş olan, kahvehanesinde çay içen partilileri hepimiz biliriz. Bu örneklerde fotoğraf hep propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Yine, 1991 yılındaki Körfez Savaşı'nda, CNN'in, Amerikan çıkarlarını önde tutan tek taraflı naklen yayındaki görüntüler hafızalardadır. Savaşta embedded (iliştirilmiş) olarak görev yapan foto-muhabirleri de bu propaganda mekanizması içinde yer aldılar.

Askeri operasyonu Amerikan ve Müttefik askerleriyle birlikte onların tanklarından ve karargâhlarından haber veren bu embedded gazeteci/fotoğrafçılar 20 sayfa sözleşme imzalayıp askeri birliklere katılmışlardı.

Embedded formülü Savunma Bakanı Donald Rumsfeld'in onayı ile Pentagon Sözcüsü Victoria Clarke ve danışmanları tarafından geliştirilmiş ve bu formülün kuralları ise Pentagon ile basın temsilcileri arasındaki pazarlıklar sonucunda belirlenmişti. Savaş haberciliği için 35 milyon dolar bütçe ayıran CNN komutanların izni olmadan bilgi ve görüntü geçemiyordu. Cepheden canlı yayının amacı kamuoyu desteğini sağlamaktı.

Önce 1. Körfez saldırısında petrole bulanmış karabatak görüntüsünün aslında yıllar önce Fransız sahillerinde çekilmiş olduğunu öğrendik. Sonra Afganistan saldırısında CNN Amerikan savaş uçaklarındaki kameralardan bombardımanı televizyonlara yansıttı. 2. Körfez Savaşı'nda, tomahawklar Bağdat'a yağmaya başladığında Amerikan televizyonları da canlı yayında haber bombardımanına başladı. Bir gecede, tüm 1. Körfez Savaşı'nda yayınlanan naklen yayın kadar canlı yayın yapıldı. 1. Körfez Savaşı'nda cepheye sınırlı sayıda ve rotasyon usulü muhabir götürdüğü için eleştirilen Pentagon, basını Amerikan propaganda aracı olarak kullanmaya başladı. İletişimde küreselleşme bu savaşla sınanmış oldu.

ABD ve müttefik güçlerin Bosna, Kosova ve Sırbistan'a yönelik hava saldırılarında da kimi Avrupalı dürüst muhabirlerin gerçeği yansıtmaya çabaları Amerikan propaganda mekanizmalarını rahatsız etti. O yüzden de onları 'unilateral' (tek yanlı) olmakla suçladılar.

Karşı Propaganda

Propagandaya karşı, karşı-propagandayı, teksesliliğe karşı çokselsliliği, hem bireyin haklarını hem de toplumun haklarını savunmak izlenebilecek en doğru yol görünüyor.

Savaş fotoğraflarının savaşa karşı toplumsal bir bilinç oluşturmadaki rolü fotoğraf tarihinde çokça örnekleriyle dolu. Bunun için tarihten örneklere bir göz atmak yeterli. 1947 yılında altı farklı ülkeden, altı belgesel fotoğrafçının kurduğu ve aralarında H.Cartier Bresson, Werner Bischof, David Seymour, Ernst Haas, George Rodger ve Robert Capa gibi fotoğrafçıların bulunduğu Magnum Ajansı, başta 2. Dünya Savaşı'nın bütün cepheleri olmak üzere Kore, Vietnam ve İspanya'da çalışmalar yaptılar. Magnum fotoğrafçılarının tüm dünya basınına yaydığı Vietnam fotoğrafları, Amerika halkının kitleler halinde Amerikan yönetiminin saldırganlığını protesto etmesine yol açmıştır.

Savaş muhabiri ya da savaş fotoğrafçısı, derin ilişkide oldukları iktidarın medya patronlarının hizmetinde değil toplumsal sorumluluklarının bilincinde toplumun habercisi olması gerektiğini unutmamalıdır. Savaş sırasında yaşanan onca vahşi olaya şahit olup hâlâ embedded fotoğrafçı olarak fotoğraf makinesinin deklanşörüne bastıran/basan zihniyetle ve örneğin 2. Dünya Savaşında 9 Ağustos 1945'de 74.000 kişinin bir anda ölümüne sebep olan Amerikalı pilot Charles W.Sweeney'e atom bombasını attıran zihniyet arasında ne fark var?... Deklanşör ve tetik?... Fotoğrafçıların karşılaştırmaktan ve benzeşim kurmaktan hoşlandığı iki sihirli kelime...İkisini de yöneten işaret parmağı...Tetik öldürür...Ama deklanşöre basan parmağa dikkat!...

CNN'in tek. taraflı haber aktarımı İkinci Körfez Savaşında da

devam etmesine karşın El Cezire televizyonu aracılığı ile savaşa dair görüntülere farklı bir boyut getirmiştir. Irak Savaşı'nda bombaların düştüğü köy ve kasabalarda çekim yapan El Cezire, Amerika'nın sadece Taliban ve El Kaide'ye değil sivil halka da büyük zarar verdiğini kanıtlamıştır. Ekranlardan naklen yayımlanan savaşa dair görüntüler incelendiğinde, CNN ekranlarından aktarılan bombardıman görüntüleri havai fişek izlenimi etkisiyle görselleşirken, El Cezire televizyonu tarafından aktarılan 'yakın plan' görüntüler savaşın dehşetine dair her türlü acıyı daha etkileyici bir görsellik ortaya koymaktadır. Propaganda mekanizmasının aktif bir biçimde işleyebilmesi için El Cezire televizyonunun susturulması gerektiğinden, Amerikan güçleri tarafından birkaç kez bombalandığı bilinmektedir.

Bombardımanların sivil halk üzerindeki etkisine dair dünya kamuoyunun bilgilenmesine katkıda bulunan görüntüler gerçeği gösterdiği sürece evrensel boyutta saygın bir anlam kazanırken; saklayıp, çarpıtıp, kurguladığı sürece de propagandanın bir aracı olarak anılmasını sağlayacaktır.

Karşı-propaganda fotoğrafı deyince akla gelen ilk isim John Heartfield. Hitler Almanya'sını 'karşı propaganda' yöntemi kullanılarak fotoğraflayan fotoğrafçı John Heartfield fotomontaj tekniği kullanarak politik afişçiliğin gelişmesinde öncü olan yapıtlar üretmiştir.

Heartfield fotoğrafı propaganda amaçlı kullanmasının nedenini şöyle açıklar: *"Yeni politik sorunlar, yeni propaganda yöntemleri gerektiriyor. Fotoğrafın büyük bir anlatım gücü var."* Nazi Almanya'sı karşı propaganda olan bu fotoğraflara savaş açarak Heartfield'in evine baskın düzenliyor. Ancak Heartfield müziğin sesini yükselterek zaman kazanır ve yatak örtülerini ip yaparak pencereden kaçır. Sürgünde de Nazilere karşı mücadelesine devam eder. Afiş, kartpostal, kitap ve dergi kapağı yapar. Sergileri gerek sürgün döneminde gerekse sürgünden sonra dünyanın her yerinde yayılır. B.Brecht, Heartfield için; *"Avrupa'nın en ileri sa-*



1932 yılında Hitler'in "Milyonlar Arkamda" sözüne ilişkin yaptığı afişte fotomontaj tekniği kullanarak Hitler'in arkasında hangi milyonlar olduğunu açıkça ortaya koymuştur.

natçılarından biridir. O, sanatsal aracın yardımıyla toplumsal eleştiriyi yapıyor. Weimar cumhuriyetinde savaş sözcülüğü yapanların maskesini düşürdü. Hitler'e karşı savaştı, sürgüne itildi." demiştir.

Kültür Endüstrisi, Kitle Kültürü, Popüler Kültür, Halk Kültürü

Toplumsal gelişme süreci içinde yaratılması, sonraki nesillere iletmede görsel bir argüman olması ve en önemlisi belge ve ifade aracı olarak toplum tarafından kullanılıyor olması fotoğrafı bir kültür olarak ele alabilmemizi sağlıyor. Emperyalizm, yayılcı kirli yüzünü yalnızca savaş alanlarında değil aynı zamanda para kazanmanın mubah olduğu her türlü çirkinliği belgelediği ekonomik alanlarda da görüntüleyerek açığa çıkaran ve bilinen tanımlanmasıyla çağının tanığı olduğu bu yeni kültür (fotoğraf) karşısında eli kolu bağlı bekleyemezdi. Yaşam koşullarının, yaşadığı coğrafyanın, yaşadığı tarihin ürettiği "Halk Kültürü"ne yaptığını fotoğraf için ayırtmadı. Bunun için sermayenin teke-

linde olan ve bu yüzden de varlık nedeni ekonomik olan kitle iletişim araçları, hakim güçlerin kültürünü yaymaya ve global dünyada standartlaşmış popüler ürünlerini satmaya yarayan en güçlü silahlardı. Sermaye bu silahlar sayesinde kültürü üretilen ve pazarlanan bir meta haline getirdi. Düşünen bir varlık olan insanı, metalaşan kültür ürünlerini pazarlayabilmek için kitle iletişim araçlarını kullanarak 'tüketen bir varlık' olarak simule etti. Topluma kendisi için hazırlanan popüler kültür ürünlerini empoze ederek yeni bir hayat tarzı sundu. Hayatın her halinin standart hale getirdi, toplumun mekanikleşmesini sağladı ve böylece toplum üzerinde hegemonya kurması kolaylaştı.

Marksist ve eleştirel yaklaşım kitle kültürünü, metalaşma, şeyleşme ve ideolojik egemenlik kavramları çerçevesinde açıklamaktadır. Marksist açıdan kitle kültürü eleştirisi, Frankfurt Okulu tarafından 'kültür endüstrisi' kavramsallaştırması çerçevesinde yapılmıştır. Adorno'nun faşizm yıllarında Nazilerin kullandıkları propaganda yöntemleri O'nun "kültür endüstrisi" kavramını oluşturmaya yol açmıştır.

Adorno'ya göre, kültür endüstrisi,

"modern sanayi toplumunun homojenleşmiş ve rasyonalleşmiş dünyasının düzgün işlemesine yardımcı olma işlevine sahiptir ve bu nedenle vardır. Bu amaçla, kültür endüstrisi, 'vaat ettiğini yerine getirmeyen sahte tatminler dağıtmakta', insanları kandırmaktadır. İşte bu nedenle, Adorno, sanat eserleri ile kültür endüstrisini şöyle birbirinden ayırmaktadır; "sanat eserleri, çileci ve utançsızdır; kültür endüstrisi ise, pornografiktir ve iffet taslar." (*Üniversite ve Toplum*, Yrd.Doç.Dr. Murat Kayıkcı'nın 'Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine' makalesi).

Adorno, 'Kültür Endüstri' kavramından söz ederken; sanat yapının metalaşması, ötesinde bir mübadele değeri taşımasının,

yapıtın özüne dair ciddi bir sorun olduğunu dillendiriyor. Yalnızca yapıtın değil sanatçının da giderek sermayenin güdümüne girdiğine, böylelikle özgünlüğünü ve özgürlüğünü yitirdiğine dikkat çekiyor ve kültür endüstrisinin, kitlelerin kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu ya da popüler sanatın çağdaş bir formu olmadığını söylüyor.

Kitle kültürü ise kapitalizmin ideolojisi ile şekillendirilerek üretilen kültürel ürünlerdir. Kitle kültürünün somut şekillerinden birisi olan popüler kültür, pazar tarafından pazarda tüketim için sipariş edilir. Popüler kültür sisteme karşı başkaldırımızı dile getiriyormuş gibi görünmesi gerçekçi bir karşı çıkış değildir ve genellikle popüler kültürün tüketim anıyla sınırlıdır. Geçicidir, hemen unutulur, seri üretilmiştir, gösterişlidir, ticaridir. Richard Hamilton'a (1922-) göre Pop sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik anlık bir inancı yansıtmaktadır. 20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır.

Popüler kültür, kapitalizm tarafından üretilen ve halka dayatılmıştır.

Kapitalizm tarafından gasp edilen alanın dışında direnişi, alternatif üreten halk kültürü de bulunmaktadır. Halk kültürü ile popüler kültür bu durumda karşı karşıya gelmektedir. Halk kültürü ya ticarileşmemek için kendi içine kapanma gettolaşma tehlikesi ile karşılaşmakta, ya da mücadele karakterini keskinleştirip devrimci bir kültüre yöneldiğinde ise egemen sistemin baskı ve zoru ile karşı karşıya gelmektedir.

Adorno'ya göre, popüler kültür ile kültür endüstrisi özdeş kavramlardır.

Bugün kültür endüstrisi tarafından tüketim kültürü, medya kültürü haline getirilmiş popüler kültür, popüler kitap ve popüler yazarlarını ürettiği gibi popüler müziğini ve müzisyenini, popüler fotoğrafı ve fotoğrafçısını da üretiyor. Dil, üslup, kurgu

zenginliği gibi nitelikler ve ideolojik kaygı taşımayan, hiçbir derinliği ve sanatsal değeri olmayan, düşünme, eleştirme ve kıyaslama yetisi vermeyen, yalnızca hoşça vakit geçirmeyi hedefleyen ve çokça üretilen basmakalıp fotoğraflar, eleştiri mekanizmasından yoksun bırakılmış toplumlar tarafından kabul görüyor. Son sözü Adorno'ya bırakalım;

“ideolojiden bağımsız, özgür bir sanattan ve kültürden bahsedilemez. Felsefe ve sanat, birbirinden tamamen ayrı iki alan değildir.”

Küreselleşme, Kültür Endüstrisinin Egemenliği

Küreselleşme bütün ülkeleri tek bir ekonomi ve finans sistemiyle bütünleştirdiğinden, devletin ekonomik ve parasal yetkileri artık çok uluslu ortaklıkların elindedir. Yanı sıra, kitle iletişim araçlarının da sermayenin elinde olması ve dolaşıma soktuğu enformasyonu kontrol altına tutması nedeniyle, Marshall McLuhan'ın dediği gibi dünya global bir köye dönüşmüştür. Bu durum kültür endüstrisinin de egemenliği anlamına gelir. İletişim araçlarıyla yayılan siyasi önermeler, kültürler, eğlence biçimleri, tüketim alışkanlığı, toplumları benzer yaşamlara götürür.

Ancak teknolojik gelişmelerin, sömürülen ve geri kalmış ülkeler, ezilen sınıflar, muhalif topluluklar için kendilerini ifade edebilme olanakları da sağladığından yararlı kullanımları söz konusudur. İnternet bunun en önemli örneğidir. İnternet dünya ile bağlantı kurabilme imkânını da sağlamıştır. Aynı zamanda ulus devlet modellerinin getirdiği zorlamaları, baskıları, uluslararası arenaya çıkartarak kendi varlıklarını ortak acılarını, uğradıkları haksızlıkları paylaştığı benzer topluluklarla bütünleştirme zeminini yaratır. Bilgi paylaşımı, kültürlerarası iletişim, alternatif ve özgür haber iletişimi gibi sayabileceğimiz yararları da önemlidir. Baskıcı rejimler bu özgür olanağı da, kendi çıkardıkları yasalara dayandırarak işine gelmeyen internet sitesini kapatarak önlemi-

ni alır. Bu alanda mücadele etmek ezilen sınıfların, duyarlı insanların, aydınların görevidir.

İnternet teknolojisi dünya ile paylaşım ve iletişim olanağı sağlaması, görsel bilgilerin hızla ulaşımına girmesi gibi pozitif olanaklarının yanında, her türlü bilgi kirliliğinin de rahatça dolaşıma girebilmesi bilhassa yetişen genç kuşak için tehlike arz etmektedir.

Fotoğrafın İkonlaştırılması

Yıllar önce seyrettiğim, Dostlar Tiyatrosu'nun sahneye koyduğu Bertolt Brecht'in Galilei Galileo oyununun birinci perdesi şöyle bitiyordu; Galile engizisyon mahkemesi tarafından yakılmaktan yalnızca bir şekilde kurtulacaktır. O da dünyanın güneş etrafında döndüğünü inkâr ederek. Ve inandıklarını ret ederek yakılmaktan kurtulur. Yıllarca birlikte çalıştığı yamağı şu sözlerle Galile'yi kınar;

“Kahramanları olmayan ülkelere yazıklar olsun.”

Perde kapanır. Seyircilerden bir alkış kıyamet kopar. Ancak birinci perdenin bittiğini sanan seyirci yanılmıştır. Alkışlar devam ederken perde bir anda yeniden açılır. Seyirci alkışı sürdürürken Galile (Genco Erkal) yüzünü yerden yavaşça kaldırır ve seyirci bir şeyler söyleyeceğini hissedip alkışı azaltır. Perde bu sefer gerçekten kapanmadan Galile'nin son bir sözü vardır;

“Asıl kahramanlara ihtiyacı olan ülkelere yazıklar olsun.”

Perde kapandığında seyirci alkışlamakla biraz önceki tavrı arasında şaşakalmıştır.

Bu oyunu anımsamama, Santral İstanbul'daki Che sergisi sebep oldu. Alberto Korda'nın üzerinden yıllar geçtikten sonra ikonlaşmış/ikonlaştırılmış fotoğrafı üzerinden yola çıkarak Küratörlüğünü Trisha Ziff'in üstlendiği 'Korda'nın Objektifinden Che'



Bu fotoğraf 5 Mart 1960 yılında sabotaj'a uğrayan La Coubra gemisinde hayatını kaybedenler için cenaze töreni sırasında çekilcli. Fidel Castro kürsüden, sabotajın detaylarını anlatırken yanında Jean Paul Sartre ve Simone de Beauvoir'da bulunmaktadır.

sergisi, Korda'nın 1960 yılına ait '*Guerrillero Heroico*' (Kahraman Gerilla) başlıklı Che Guevara portresinin popüler kültürde kullanıldığı yerleri gösteriyor.

Guevara'yı meydan okuyan bakışı ve yıldızlı beresiyle bugün hâlâ canlı tutan bu fotoğraf dünyanın dört bir yanında tişörtlerin üzerinde, posterlerde, kahve kupalarında ve buzdolabı mıknatıslarında, kadın iç çamaşırlarında, çantalarında ve rujlarında ticari bir imge olarak görmek mümkün.

Sergi, devrimsel içeriğinden çıkıp bir tüketim aracı haline gelen Korda'nın Che'sinin, her tür değişime açık bir simgeye dönüşmesini, ancak bunun yanında en ince yorumlara bile direnmesini anlatıyor.

Çünkü o zamandan beri popüler bir ikon haline gelen Gueva-

ra ölümünden 40 yıl sonra bile hala başkaldırının sembolü olarak görülüyor.

Sergide bir de 'Che' filmi var: '*Chevolution*'. Filmde de Che'nin hayatından çok Korda'nın ölümsüz fotoğrafını anlattığını söyleyen Ziffe göre, kumandan yaşıyaydı kendi devrimci fikirlerine tamamen ters olan tüm bu kapitalist hareketlere karşı çıkardı.

Yine de onun figürünün tüm dünyada dolaşması, farklı milletlerden, farklı görüşlerden kişilerin üstünde olması Ziffi heyecanlandırıyor. Ona göre, Filistinli eylemcinin de, Amerikalı

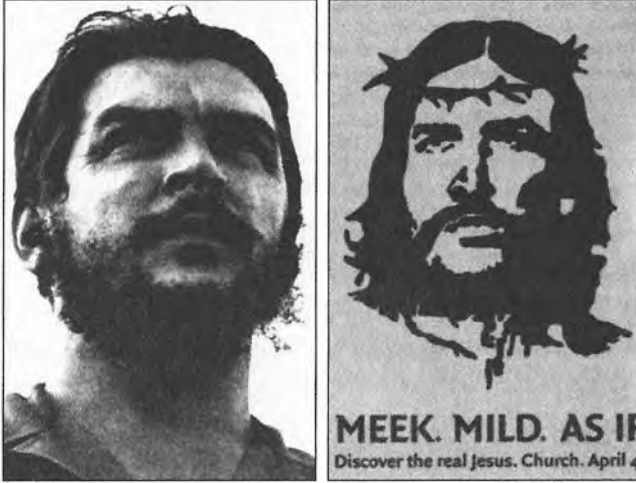


Ernesto Guevara, 1967 yılının Ekim ayında CIA tarafından desteklenen Bolivya ordusu tarafından yakalanarak öldürüldü. CIA ajanı Felix Rodriguez, Guvera'yı tutsak edildiği odada infaz edecek olan çavuş Mario Teran'ı, "Sakin yüzüne ateş etme. Boynundan aşağısına nişan alacaksın" diye uyarıyordu. Amaç, Che Guevara'nın çatışma sırasında yaralandığı süsü verilecekti. Aynı zamanda o yüzün ikon haline gelmiş görüntüleri yerine, dünyanın halızasına ölü bir yüz kazınacaktı. Planlanan yapıldı. Ölümünden sonra Che Guevara'nın yüzü; gözleri açık, avurtları çökmüş, saçları sakallarına karışmış şekilde tüm dünyaya gösterildi, ama yine de akıllarda Che'nin fotoğrafçı Alberto Korda tarafından bir cenaze töreni sırasında çekilen 'Kahraman Gerilla' portresi kaldı.

punk'çının da kendine yakın gördüğü bir isim olan Che, aslında bir çeşit 'Karşı Duruş'un bayrağı.

Che, zamanında, ABD'nin başbelasıydı. Bugün ise Amerika için 'iki çikolata arasına sıkıştırılmış vişnelerinin devrimci mücadelesini' ('Cherry' Guevara çikolatası).

Kilise bile Che'nin sembolünü kullanmakta çekinmedi.



İngiltere'deki devrimci Che'nin imajını sömüren Kiliseler Reklam Ağı, yakın bir zamanda milli poster kampanyasında bilinçli bir şekilde Che'nin -dikenli bir taç takan, haşın bir ifade takınan ve bir Pazar öğleden sonrasının maço ve duyarlı büyüsünün havasını sızdıran kitsch bir imajını 152 cm.lik bir posterini koyarak ve 50 bin kiliseden daha doğudaki insanları kiliseye gelme noktasında motive etmenin bir yolu olarak bu posterleri satın almalarını tavsiye ederek acayip bir tartışmaya neden oldu. İmajın "ergenlik çağındaki kızların odalarına asması" isteği ve "beyaz gecelikler içindeki zayıf İskandinav tiplerden uzak durması" dileğiyle Rev. Peter Owen-Jones kampanyayı değişmez bir şekilde destekledi. İsa'nın imajının 'devrimcileştirilmesi' strate-

jisi Parlamento onur üyesi ve Muhafazakar Hristiyan üyeliği sponsoru Harry Greenaway'a "İsa'nın mükemmel olduğu"nu ve onu Che Guevara'ya benzetmenin tamamen saygısızlık olduğu"nu söyleme şansı verdi. "Bundan herhangi bir şekilde sorumlu olanların aforoz edilmesi gerektiğini" ekledi. Sosyalist Parti'nin yürütme kurulu üyesi Judie Beishon küçümser bir tarzda mukayesenin kendisinin "muhtemelen Che Guevara'ya haksızlık olacağını" söyledi. (Peter McLaren, *Devrimin Pedagojisi*)

Che, dünya barışı önünde baş tehlikenin ABD olduğu görüşündeydi. Bu nedenle, 1967'de basılan son kitabında, "iki, üç daha fazla Vietnam" sloganıyla ABD'nin militarist kolunun her yerde kırılması gerektiğini ileri sürüyordu.

Bu sergi, kendi rejimi için tehlikeli olan ve o yüzden de kendilerine karşı toplumun örnek alacağını bildikleri Che'yi sıradanlaştırma çalışmalarının dünyadaki görüntüsünün bir derlemesi.

Kahramanlığı ile ölümsüzleşen değil, ölümlülüğü ile ebedileşen Che, insan gibi insan, bir devrimci olarak kalacak.



İkon olmuş fotoğrafa bir başka örnek; İki siyah atlet, ABD bayrağı yükselip, millî marşları çalmaya başladığında, gözlerini kapayıp, başlarını öne eğerek, siyah eldivenli yumruklarını havaya kaldırdıkları fotoğraf. Meksiko 1968'deki bu madalya töreni, olimpiyat tarihinin unutulmazları arasında yer almıştır. Ancak bu fotoğraf daha sonraki yıllarda dijital teknikle manüple edilmiştir. İki fotoğrafı beraber baktığımızda iktidarın kendi rejimlerine karşı yapılan her türlü protestoya karşı tahammülü olmadığını ve gerçeği saptırmak için yapabileceklerden sakınmadıklarını gösteren çarpıcı bir örnek.

Dünya Olimpiyat Komitesi, 1968 Meksiko Olimpiyatları'nda Tommie Smith ve John Carlos'u, madalya töreni sırasında 'kara güç' (Black Power) selamı verdikleri gerekçesiyle cezalandırdı.

İkisi de ABD'liydi, ikisi de siyahlara uygulanan ayrımcılığın ortadan kalkmasını istiyordu.

Smith daha sonra, havaya kaldırdığı siyah eldivenli sağ yumruğunun, ABD'deki kara gücü temsil ettiğini söyleyecekti. Carlos'un sol yumruğu da siyah ABD'nin birliğini. Smith'in boynun-

daki siyah atkı siyahların gururunu, ayakkabısız çıktığı kürsüde görünen siyah çorapları da ırkçı ABD'nin siyahlarının yoksulluğunun birer simgesiydi.

Olimpiyatlar bittiğinde Tommie Smith'in ağzından şu cümleler dökülüyordu: "Beyaz atletlerle aynı takımda olmak çok kötü bir duygu. Pistte dünyanın en hızlı atleti Tommie Smith olabilirsiniz, ama soyunma odalarına indiğinizde 'pis bir zenci'den başka hiçbir şey değilsiniz."

Smith ve Carlos'un bugün olsa masum bir protesto olarak karşılanacak eylemleri, büyük infial yarattı. Derhal takımdan ve olimpiyat köyünden çıkarıldılar. Apar topar evlerine gönderildiler. ABD'ye döndüklerinde hem kendileri hem de aileleri sık sık ölümle tehdit edildi.

Smith de, Carlos da uzun süre lise takımlarını çalıştırdılar. 1998'de, protestolarının 30. yıldönümü dolayısıyla, ikiliye birer onur ödülü verildi.

Ancak bu sefer fotoğrafın ikonlaşması protestocu atletlere bir kahramanlık yükleme ya da mitleştirilmesi sebebiyle değildir. Protesto çok güçlü yankılar uyandırmasına rağmen, Che'nin yaşanan Küba örneğinde olduğu gibi bu eylemin, dünyanın diğer ülkelerindeki toplulukları bilince getirip emperyalizme karşı ikinci bir kutbun oluşması tehlikesi yoktu. Ancak görsel olarak simgesel bir anlam içeriyordu ve yine de -Che portresi kadar yaygın olmasa da- tişörtlerde yer alarak ikonlaşmasında bir sakinca yoktu. ABD, 'Özgürlükler Ülkesi' imajına uygundu.

İmge

Engels, 'düşünce'nin dış dünyadan duyumlarla alınan 'imge'lerden başka bir şey olmadığını açık seçik göstermiştir. İnsan zihni, dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgelemiştir. Pek açıktır ki bu imgeler, araştırmanın çıkış noktası değil, sonucudurlar. Öyleyse doğanın ve insanlığın bunlara uyması ileri sürülemez, tersine, bu imgeler

doğaya ve tarihe uydukları oranda doğru olabilirler. (*Felsefe Sözlüğü*, Orhan Hançerlioğlu)

Zihinsel imge nesneden farklı olarak, gerçek değildir, sadece bir görünüm, düşüncenin bilinçte somutlandığı bir eylemdir. Tek başına bir anlamı yoktur.

İmgenin yalnızca hayal olarak tanımlanması yetersizdir. Çünkü imgede yatan anlam ve estetik ögesi de önemlidir. Sözcüklerdeki ya da edebiyattaki imge, cümle içinde yüklendiği anlama göre kavranabilir. İmgeler daima görmeye ve gözlemlemeye dayanır. Bilince ve algılamaya ihtiyaç duyar. Anlamlandırılması için çözümlenmeli ve analiz edilmelidir. Zihnimizdeki imge ise görme duyusunun canlandırdığı fotoğraf olarak yansır. Görme olgusunda, soyut imgeler zihinsel süreçte algılanmakta ve bu algılanan imgeler de bilinçli bir şekilde yorumlanıp anlam kazanmaktadır.

Husserl algılama sayesinde şeylerin bilincine sunulduğunu belirtir. Zihinsel imge ise düşüncenin bilinçte somutlandığı ve kendini düşünce olarak tanıdığı biçimdir. Bu akılsal ve bilinçli bir eylemdir. Yoksa tek başına imgenin bir anlamı yoktur. İmge nesneden farklı olarak, gerçekliğin yokluğu biçiminde ortaya çıkar. İmge gerçek değildir, sadece bir görünüm, zihinsel bir aktivitedir.

1989 yılında Çin'in Tiananmen Meydanı'nda öğrencileri protesto tırmanışına götüren gerçeklere ilişkin sözcük özetleri hatırlanmazken, gözdağı vermek için hareket eden yeşil Çin tanklarının önünde duran yalnız protestocunun imgesi kolayca unutulmamaktadır.

Teknolojik kültürün ve görselliğin baskın olduğu günümüzde imgeyi, görsel öğeye yükleyerek diğer duyularımızı harekete geçirtmeyi öngören bir eğilim söz konusudur. Bahsedilen görsel öğe ideolojik olup çıkarlar doğrultusunda işlenmektedir. Bilgi aktarım konusunda medyayı elinde tutan kapitalist sistem toplumu kendi ideolojisi doğrultusunda yönlendirmekte, böylelikle görüntüyü hükümlerliğini koruyabilmenin bir aracı olarak kullanır.

İnsanın görsel imgeyi algılayışı kültürel, siyasal birikiminin el-

verdiği yetkinliğine bağlıdır. Bir başka deyişle bilinç, imgenin taşıdığı anlamı nasıl okuyacağı konusunda yönlendiricidir. Görüntüyü üreten içinde bu böyledir. John Berger,

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüş ya da görünüşler düzinesidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır... Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. Örneğin Sheila yirmi kişi arasında tek bir insandır, ama yalnız bizi ilgilendiren nedenlerle gözümüz ondan başkasını görmez.” diyor. (John Berger, *Görme Biçimleri*).

Sanat fotoğraflarında imge kişisel olanı sezgilerimizi harekete geçirerek gerçekte, zamanla ve kendimizle yüzleşme olanağı sağlar.

İmaj imgenin görünen yanıdır. Benjamin ve Heidegger'e göre imgenin 'sanatsal' kullanım süreci 'dünyayı imgede ele geçirme' hareketidir.

Televizyonun, bilgisayarın, özellikle masaüstü yayıncılığın ve internetin icadından sonra görsel iletişim alanında mesajların rolü değişmiştir. Kitle iletişim araçlarından yayılan görsel imgeler anlamlı inşalardır.

İmgenin mutlak egemenliğindeki bu yüzyılda gazeteler, dergiler, kitaplar, afişler, bilgisayar ve televizyon ekranları, caddeler, kıyafetler tarihin hiçbir döneminde bu kadar yoğun çevremizi kuşatmamıştır. İmgeler, temsil ettikleri gerçeklerinden daha fazla ilgi çekmektedir. İnsanlar görmek istediklerini görürken, im-

geler görmek istemediklerimizi de gözler önüne sererler ve adeta bir silah kadar etkileyici olabilirler. Örneğini reklam sektöründe bulabiliriz, kullanılan imgeler, tüketimi körüklemek, kültür politikalarını empoze etmek vb. nedenlerle için ince ince işlenir.

Günümüzde ise, herhangi bir yüzey üzerinden yansıyarak okuruna sunulan imgeler, kullanılan teknik ve estetik öğeler aracılığıyla gerçeklerinden daha etkileyici, daha canlı, daha parlak ve daha ideal bir dünyayı temsil etmektedir.

Fotoğraf; var olan sanat yapıtlarının çoğaltımını olanaklı duruma getirerek, imgenin konumunu değiştirmiştir. Benjamin, yeniden-üretilmiş bir imgenin özgün örneğinin, kopyasına oranla daha otantik olarak değerlendirildiğini belirtir. Otantiklik yeniden-üretilmez.

Otantik: sahici, güvenilir, sahte ya da kopya olmayan.

Yeniden-üretim tarihsel tanıklık ögesini sarsıntıya uğratar, nesnenin otoritesini yok eder.

“Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi (aura) olmaktadır (...) Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir.”

Benjamin’e göre bir imgenin “özel atmosferi”, onu “otantik” (sahici) kılan şeydir.

Ancak Benjamin’in bu tespiti modernizmin, esere/fotoğrafa - ister belgesel ister sanatsal fotoğrafı olsun-, parasal değer biçmesine ve yapıtı metaya dönüştürmesine olanak sağlar. Resim için yapılan fotoğraf içinde yapılmaktadır. Bu sayede bugün önemli fotoğrafçıların ürünleri müzeler ya da koleksiyoncular tarafın-

dan alınır, satılır, yüksek ücretlerle ifade edilir olmuştur. Bir zamanlar toplumsal bilinç oluşturmadaki işlevi ve tarihsel tanıklığı unutturulmuş, 'içerik' arka plana itilmiştir.

Bugün gelinen konum itibariyle imgeler aracılığıyla gerçek, artık hipergerçekle temsil ediliyor.

"Her resim biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birlikte görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı... Fotoğraf makinesi aracılığıyla artık resim seyirciye gitmektedir..." (*Görme Biçimleri*, John Berger).

Yapıtın yeniden canlandırılması bulandırma sürecini de doğurur. Artık özgün yapıtın değeri ne söylediğinde değil, onun biricik olmasından kaynaklanan pazarda biçilen değerindedir. Fotoğrafta yeniden canlandırma yoluyla bir kısmı bütünden ayrılarak da yapılabilir. Ayrıntısı çekilen fotoğrafın anlamı da değişiyor. Amerikalı fotoğraf sanatçısı Sherie Levine ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarını 'pazar değerini' eleştirmek ve sanatın bugün temsil ettiği meta değeri ile dalga geçmek için fotoğrafın bütününe ya da bir kısmını çekerek yaptığı çalışmaları örnek gösterebiliriz. (Post-modernizmde fotoğraf bölümünde tekrar inceleyeceğiz.)

Ayrıca imgenin taşıdığı anlam kullanıldığı mecraaya göre de değişikliğe uğratılır. Bugün medya aracılığıyla gazetelerde kullanılan fotoğrafın konuşlandırılışı imgenin taşıdığı asıl anlamın bozulmasına sebebiyet verdiğini biliyoruz. Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. Bilinçli olarak yapılan bu tür uygulamaların iktidar ideolojisine hizmet ettiği su götürmez bir gerçektir. Aynı şey fotoğrafın altına yazılan yazılarla da yapılmaktadır.

Baudrillard, imge gerçeklik ilişkisinin dört aşamadan geçtiğini söyler. İlk aşamada imge, gerçekliğin bire bir yansımından ibarettir. İkinci aşamada gerçekliği çarpıtmakta, olduğundan farklı sunmaktadır. Üçüncü aşamaya gelindiğinde ise imgenin işlevi görünüm yaratmak, gerçek diye bir şey olmadığını ‘gerçeğini’ gizlemektir. Son dördüncü aşamada ise, imge artık bir görünüm değil bir simülasyon, kendi kendinin simülarkr’ıdır. Baudrillard’a göre, imge-gerçeklik ilişkisinin koptuğu yerde ‘hipergerçeklik’ başlar. Bu, bir şeyin gerçekliğini veya gerçek dışılığını, doğruluğunu veya yanlışlığını artık sorguya çekemeyeceğimiz bir alandır.

“Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve konut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu olay gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bundan böyle gerçeğin rasyonel olması gereksizdir, zira ideal ya da negatif süreçlerle boy ölçüşebilecek durumda değildir. Çünkü gerçek işlemsel bir şeye dönüşmüştür. Gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır, çünkü gerçeği sarıp, sarmalayan bir düşsellik yoktur. İşte bu hipergerçektir.” (*Simülakrlar ve Simülasyon*, Jean Baudrillard)

Yabancılaşma

Enformasyon ve iletişim teknolojilerinin dijitale evrildiği günümüzde zaman, hız ve algılama biçimleri de hızla değişikliğe uğramaktadır. Bu yeni imaj teknolojisi toplumsal ve kültürel alanda da radikal dönüşümlere neden olmaktadır.

Yanı sıra iletişim teknolojilerinin bu denli yaygınlık kazandığı günümüz toplumlarında iletişimsizlik nasıl oluyor da en çok tüketilen temalar olarak karşımızda duruyor? Toplumsal ve kültürel varoluş ancak iletişim ile mümkünken, yabancılaşmanın en trajik boyutu iletişim yetisinin yabancılaşmasıyla ortaya çıkmaktadır. Kapitalist ilişkide birey toplumdan uzaklaşarak topluma,

bireyselleşmesini bile olumlu anlamda geliştiremediğinden kendine bile yabancılaşır.

Az gelişmiş ülke toplumları sanayi sonrası aşamaya ulaşmadan, sanayi sonrası veya post-modernin ürünü olma veya ondan etkilenme çelişkisini yaşamaktadırlar.

Yabancılaşma, insansal ürünlerin insanı boyunduruğu altına alan karşıt güçler haline gelmeleri ve bunun sonucu olarak da emeğin nesneleşmesi yani nesnenin yok oluşu ve nesneye kölelik olarak ortaya çıkar. Marx bu durumu şu şekilde açıklar;

“Emeğin bu gerçekleşmesi, işçiler için gerçeğin yok olması şeklinde görülür; Nesneye sahip olmak öylesine bir yabancılaşma olmuştur ki işçi ne kadar çok nesne üretirse kendisi o kadar azına sahip olabilir ve kendi ürününün, sermayenin egemenliği altına o kadar girer.” (Karl Marx, 1844 *El Yazmaları*, Çev. Murat Belge).

Bir insan ürünü olan fotoğraf makinesi, zaman içerisinde insanın kendine ve yaşadığı dünyaya yabancılaşmasının bir aracı olmuştur. İktidar ‘algıda gerçekliğin bozulumu’nu başta anlattığımız metotlarla ve görüntü bombardımanı ile sağlarken bunun için kullandığı iletişim araçlarını ve fotoğraf makinesini toplumu tepkiszileştirmenin de bir aracı haline getirmiştir. Fotoğrafı popüler kültürün bir parçası olarak kullanan fotoğrafçı ise izleyicisine/tüketicisine de ürettiği görüntüyle eleştirel bir bakış sunmamakta, üstelik kendisine sanatçı kisvesi kondurarak toplumda kendine bir konum edindiğini sanmakta böylelikle hem kendine hem de topluma zarar vermektedir.

Görüntü bombardımanı insanlarda yabancılaşma hissi uyandırır. Toplumsal, sosyal olaylara, haksızlıklara, açlığa, yoksulluğa, sefalete, savaşlara karşı toplumun duyarsız hale gelmesinin en önemli nedenlerden biri de budur.

Brecht’in epik tiyatrodaki uyguladığı ‘yabancılaştırma’yı, yabancılaşma kavramı ile karıştırmamak gereklidir. Çünkü yabancı-

laştırma tiyatrodaki uygulanmış bir tekniktir. Klasik tiyatrodaki izleyiciyi sahnedeki kahramanla ya da hikâye ile özdeşleştiren anlatım biçimi, Brecht'in epik tiyatro kavramıyla değişmiştir. Brecht'e göre özdeşleşmeyle oyun kahramanı ya da hikâye olduğu gibi kabul edileceğinden ana sorun tali kalır, anlatılmak istenen vurgu güme gider. Epik tiyatrodaki yabancılaşmada ise izleyici oyunda kişilerin karakter yapılarıyla ve hikâyenin akışıyla kendini özdeşleştirmeyi. Anlatım tekniğinde olaylar olduğu gibi aktarılır, dramatik yoruma (yönlendirmeye) izin verilmez. Yabancılaşarak neden, niçin sorularını sormaya yöneltir. Kişiyi sorgulamaya yöneltir. Böylece değişimin ve dönüşümün aracı olur.

Yabancılaşma ise iktidarın yöntemidir. Bireyi hem kendine hem de yaşadığı topluma yabancılaştırır ve yaşadığı Dünyaya tepkisizleştirir.

Özdeşleşme ve Katarsis

Özdeşleşme, 'özdeş' kavramından türemiştir. Özdeş deyince genellikle birbirlerine eşit görünen iki şey ya da birbirlerine eşit görünmedikleri halde aslında aynı olan tek şey akla gelir. Sokrates, Aristoteles, Platon, Stoacılar ve Leibniz iki ayrı şeyin ne kadar birbirlerine benzeseler de özdeş olamayacağı görüşündedirler. Onlara göre 'Özdeş olan tek olandır'. Diyalektik mantıkta özdeşlik durumu ancak soyutlamalarla geçerlidir, somut gerçeklikte özdeşlik geçicidir ve temel olan sürekli değişirliktir. Gelişme en genel biçimiyle şöyle oluşur; Bir nesne her belli anda, hem kendi kendisiyle özdeş kalmaya, hem de ve aynı zamanda özdeş olmayana dönüşmeye çabalar. Nesne belirli ve süreklidir, ama aynı zamanda da değişip başkalaşır. Gelişmeyi sağlayan, nesnedeki bu özdeşlik (süreklilik) ve özdeş olmama (değişirlik) karşıtlığının savaşımıdır. Demek ki temel olan, özdeş olma durumu değil, özdeş olmama durumudur. (Felsefe Sözlüğü, Orhan Hançerlioğlu)

Burada ki özdeş olmama durumunu özne'ye de uyarlayabiliriz.

Özne'nin hem kendisini hem de çevresini değiştirebilmesi; kendi kendisiyle ve kolektif bir kimlikle özdeşleşmemesi ile sağlanır. Ancak her ikisi ile de ilişkilidir.

Özdeşleşmenin en açık örneklerini propaganda fotoğraflarında/filmlerinde görürüz. Çünkü burada amaç, konu ve karakterle özdeşleşmeler yaratarak günlük politikalara katkı sağlayan bir etki oluşturmaktır. Nazilerin kendi propagandasını yapmak için çektiği fotoğraflar ve filmler bunun en önemli örnekleridir. Alman halkı liderleriyle ya da güçlü Alman ırkı imajıyla kendilerini özdeşleştirmiş ve bu sayede faşizmin getirdiği insanlık dışı uygulamalara yabancılaşmış, müdahale edeceğine tam tersi bir refleks vermiştir. Günümüzde aynı şekilde milliyetçiliğin körüklendiği ülkelerde her türlü propaganda aracılığıyla halkın özdeşleşmesi sağlanmaktadır.

Özdeşleşme, buyurgan bir süreçtir ve bize bilinçaltı süreçleriyle bir başkasının yerine koymamıza koşullandırır. Bize sunulan idealize edilmiş kahraman karşısında benlik kendini geri planda tutar ve kahraman içselleştirir.

Bu yöntemle izleyicide 'katharsis' sağlanır. Duygusal etki güçlüdür. Yani günlük yaşamın değişik sorunlarıyla yüz yüze kalmış izleyici sorunlarından uzaklaşır.

Klasik sinema, modern insanı günlük zaaflarından arıtmayı yani katharsisi hedefler. Aslında 'katharsis'le modern toplum arasındaki ilişki zorunlu ya da kaçınılmaz bir ilişki değildir. Katharsisin temeli aydınlanma öncesine Antik Yunan'a dayanır. Katharsis, Aristo'nun kullandığı bir kavram ve Antik Yunan'da varolan bir beklentiyi ya da işlevi dile getirir. Aristo, katharsisten 'olması gereken' bir şey olarak bahseder ve tragedyanın nihai amacı olduğunu söyler. Aristotelesçi katharsis anlayışı problemlidir, çünkü tragedi çıkışıdır. Burada insanın korku ve acıma duygularını harekete geçirerek oluşturulmak istenen bir arındırma söz konusudur ve bu da Hristiyanlık inancında insanın doğuştan günahkârlığını hatırlatır.

Elleri ve yüzü buruşmuş yaşlılar, burnu sümüklü ayağı çıplak varoş çocuklar, Çingeneler, Yezidiler, Afrika'daki açlar, savaş mağdurları, hayatta ezilmişler, mayınlara kolunu bacağına vermişler, fahişeler, eşcinseller, ağır koşullarda çalışan işçiler, maden işçileri, Hint fakirleri, aborjinler, beden ve zihin özürlüler, hamallar, hayatını çöpten toplayanlar, alkolikler, seks tacirleri, AIDS ya da alzheimer hastaları... vb, sıkça görsel çalışmalara konu edilmiştir. Sosyal konuların bazı görüntü üreticileri mesele- nin içeriğini pek fazla düşünmeden, teknik ve estetik becerisini yani kendini daha çok önemseyerek, yalnızca fotoğrafının estetiği ile övünen, ifadeyi güçlendirmek ya da estetik unsurlar katmak için gerçeği simüle eden, medyalaştıran ve romantikleştirenler faydadan ziyade zarar vermektedirler. Kültür Endüstrisinin işine gelen bu tip üretimler bizahati teşvik edilmekte, kolayca iletişime sokulmakta, sahte duyarlılık gösterileriyle konunun içeriği savsaklanmaktadır. Korku ve acıma duygusunu güçlendiren müdahaleli fotoğraflar problemlidir. Bizi gerçeklikten uzaklaştırır. Onları fotoğraf karesinde nesneleştirmekten öteye gidilemez. Bizi insani duyarlılıklara yaklaştırdığı yanılsamasına sürükler. Fotoğrafı oluşturan kültürel kodlar, görsel dil ve kurgu, fotoğraftaki insanların hayatlarına ve onların gerçekliklerine yabancılaştırır bizi ve kaçınılmaz olarak ötekileştirir. 'Öteki' diye bir şeyin var olduğunu biliyoruz. Önemli olanın 'öteki'ni anlamak olduğunu unutturur. Ancak ötekine saygı duyarak, yaşamda ortaklaşarak, eşit haklara sahip olduğumuzun bilincinde olarak birbirimize yakınlaşabiliriz. Ters kin ve nefret duygularını besler, milliyetçilik ve faşizm belasını güçlendirir.

Özne'ye gelince; kendi kendisi ile bütünüyle özdeşleşmediği gibi, kolektif bir kimlikle de özdeşleşmez (Alain Touraine). Her ikisi ile ilişkili fakat hiçbirisi ile özdeş olmayan özne, kendisini ve çevresini dönüştürebilme potansiyeline sahiptir. (Cevat Özyurt, Özgürleşme ve Özdeşleşme Arasında Öznenin Direnişi...)

Savaş söz konusu olduğunda vahşet ve kıyım fotoğrafları, in-

sanlar o görüntülere, işin içine samimiyetsizlik ve uydurukluk soktuğunu düşündükleri sanatçılığın bulaşmadığı bir şekilde tanınmanın ikna edici gücünü talep ederler. Estetize edilmemiş bu görüntüler daha sahici ve inandırıcı görünmektedir. Daha az manipülatif olduğundan şefkat ya da özdeşleşme duygusu uyandırmasının pek mümkün olmadığı düşünülmektedir.

Bir örnekleme daha açıklayıcı olacaktır.

Gazete ve televizyonlar aracılığıyla ulaştığımız Gazze’de yaşanan savaş görüntülerinde; ya en yakın ilk yardım yapılabilecek bir yerlere bağırs-çağırsılar arasında koşuşturanların kucaklarındaki yaralı, belki de ölmüş, ya da bombalamaların gürültüsü ve toz-dumanından korku dolu gözleriyle kaçışan çocuklar yüreklerle dokunuyor. Gelen haberlerde ölenlerin %60’ını kadınlar ve çocuklar, yaralıların ise %40’ı çocukların oluşturduğu söyleniyor. Merak ediyorum bu görüntülerden rahatsız olup gözünü kaçırıp ya da televizyonunun kanalını değiştiren/ kapatan kaç kişi olmuştur. Susan Sontag “Başkalarının Acısına Bakmak” kitabında savaşın, dehşetin ve acının yüzünü sergileyen görüntülere/fotoğraflara bakmaya ne kadar dayanabilirsiniz sorusunu yöneltiliyor.

Savaş söz konusu olduğunda yani acının, vahşetin görüntüsüyle karşılaşan insanlar sahici/manipülasyon yapılmamış görüntüleri, estetize edilmiş görüntülere oranla daha fazla talep ediyor.

O yüzden ilk gelen görüntüler ve amatör fotoğrafçıların çektiği fotoğraflar daha sahici geliyor. Bu görüntüler ve amatör fotoğraflar, şefkat ve özdeşleşme duygusu pek uyandırmıyor. (ne görüntüye, ne de fotoğrafçısına). Savaş devam ettikçe kısa bir süre sonra foto muhabirler ve savaş fotoğrafçılarından görüntüler gelecek. Sonra İsrail yetkililerinin propaganda görüntüleri uçuşacak ekranlarda. Nitekim başladı bile.

Bu korkunç görüntülerle karşılaşp gözlerini kaçırıp ya da televizyonlarını çevirenler daha çok savaşın olduğu ülkeler dışın-

daki insanlarda oluyor. Oturdukları sıcak evlerinde “Savaş Çocukları”na şefkatle yaklaşan bazı insanlar aynı zamanda ellerinden bir şey gelmeyeceğine olan inançla bu davranışta bulunuyorlar.

Oysa bir duygu eyleme dönüşmezse yitmeye ya da -kişisel olabildiği kadar toplumsal olarak da- içe dönük ruhsal bir baskı unsuruna dönüşmeye mâhkumdur. Yapılabilecek hiçbir şey olmadığı duygusu, insanlarda bu tip görüntülerden sıkılmaya, giderek tepki vermemeye ve yaşadığı dünyaya yabancılaşmaya kadar gider.

Sonra...Çok da uzak olmayan bir gelecekte biz insanlar, Dünya'nın bir ucunda 'Savaşın Çocukları'nın estetize edilmiş acılı fotoğraflarının sergilerine şahit olacağız... O görüntüleri ödüllere boğacağız... Tüketensek, görüntüyü bir süre sonra bellek dehlinin derinliklerine gömeceğiz, kim bilir ne zaman çıkarılacağını düşünmeden... Fotoğrafçı ya da haberciysen belki de bir foto muhabir; o 'etkileyici, güzel' görüntüyü çeken fotoğrafçı ile kendimizi özdeşleştireceğiz.

Vahşetin, şiddetin estetikleştirilmesi, durumun etkisini güçlendirebilse de, sahiciliğini zayıflatır. Savaşın yarattığı vahşetin, acının fotoğrafları ile örneğin kadın ve çocuk istismarının estetize edilmiş görüntüleri, aslında üstü örtülü bir biçimde değerler tahribatına sebep olma riskini de içinde barındırır. Şefkat ve özdeşleşme duygusu uyandırır. (hem görüntüye, hem de fotoğrafçısına).

Fotoğrafçının da bunun aleti olma riskini taşıdığına dikkat etmesi gerekir.

Özdeşleşme sonuçta bir araçtır ve kimin elinde olduğu, ne için kullanıldığı önemlidir.

“Ancak şiddet fotoğraflarına çok yakından bakmanın şok edici olduğu kadar utanç verici bir tarafının da bulunduğunu gözden kaçırmamak gerekir,” diyor Sontag ve devam ediyor; “Herhalde acının en akıl almaz ve aşırı boyutlarında ki görüntülerine gözlerini kırpmadan ba-

kabilecek insanlar, sadece o acıyı hafifletmek için bir şeyler yapabilecek konumdaki (örneğin doktorlar) ya da o resimden bir şeyler öğrenmeye niyetli kişiler olabilirler. Onların dışında hepimiz -kendimize yüklediğimiz anlam ne olursa olsun- birer dikizciyiz.” (Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*).

Onları görselliğimizin nesnesi olarak kullanmadan ve özdeşleşmenin yarattığı katarsis etkisinde boğulmadan sorunlarına eğilmemiz gerekiyor. Sorunlarının bir parçası olmak... Apolitik değil, politik olmaktan, hatta aktivist olmaktan söz ediyorum. Sosyal Belgesel Fotoğrafçının olması gereken tüm sorumluluklarını taşımaktan bahsediyorum.

Sanatsal ifade biçimleri kullanılacaksa da eleştirel üsluptan uzaklaşılması sorumluluğunu artık öğrenmemiz gerekiyor.

Batıdan Doğuya Bakış, Batının Mutlaklaştırılması, Oryantalizm

Batı dışı dünyanın Batı'ya tanıtılmasında, Batı'nın gözünde yeniden yaratılmasında fotoğrafın da katkısı olmuştur. Aynı zamanda Batı dışı toplumların sınıflandırılması ve belirli kalıplara sokulması, insanlara ve mekânlara dair tanımların ve kavramların biçimlendirilmesini de sağlamıştır. Birçok belgesel fotoğrafçı farklı zamanlarda, farklı coğrafyaları, farklı amaçlarla görüntüledikleri gibi tarihsel/kültürel farklılıkları da belgelemişlerdir.

İktidar, fotoğraf makinesini insanın insana yabancılaşmasının aracı yani ideolojik bir aygıt olarak kullanıp, 'görüntü'nün etki gücünden yararlanarak, ideolojisini yerleştirmeye çalışır. Bu amaçla, çoğunlukla kendi rızaları ve kontrolleri dışında insanları -Batı dışı kültürleri- fotoğraflayarak bir tüketim nesnesi haline getirilmiş ve Batı-Batı dışı, uygar-ilkel, güçlü-zayıf, erkek-kadın gibi var olan ikili kimlik konumlarının yeniden üretmesini ve pekiştirmesini sağlamıştır.

Belgesel fotoğrafçıların önemli bir iddiası, bu insanların fotoğraflarını çekerek onların dramını “dış dünyaya” duyurmak, çek-

tikleri sıkıntıları ve uğradıkları haksızlıkları bilinir kılmak, ya da en azından kültürel farklılıklarına dikkat çekmektir. Ama bu amaçla çekilmiş en “masum” fotoğrafın bile, ideolojik örüntüleri oturtturulduğunda izleyen bireyin kendi kimliğine ve fotoğrafın nesnesi olan ‘öteki’nin kimliğine dair algıları biçimlendirir ve yönlendirir.

Bu nedenle, bu fotoğraflara daha yakından bakılması, bir kez daha üzerinde düşünülmesi ve karanlık odada ya da fotoshop oynamalarda ters yüz edilmiş imgelerin göndermesine şüpheyle yaklaşmak gerekir.

“Zira bir hilebaz, bir üçkağıtçı olarak ideolojinin en büyük numarası, izleyenlerini aslında kendisinin orada olmadığına inandırmaktır ve ne kadar dikkatli bakarsanız bakın, numaranın yarattığı evrenin sahiçiliğine inandığınız sürece kandırmacayı çözmeniz imkansızdır.” (Umut Hepvar, *fotoğrafın doğusu-batısı olur mu?* Fotoritim)

Batının bu ideolojisi; kendilerini ve kendi kültürlerini tanımlayabilmek, bir Batı imgesi yaratabilmek, kendi varlık sebeplerini haklı gösterebilmek ve hegemonyalarını mutlaklaştırmaktır. Daha modernler, daha medeniler, sistemleri daha ileridir(!)

Gezgin fotoğrafçıların fotoğraflarında; Doğulu geri kalmış, çoğunlukla mahallesinde oturup pinekleyen, üretmeyen, kılık kıyafetlerde geleneksel, modernleşmemiş, ilerlemeden nasibini almamış, kadınları edilgen ve erkek egemen dünyalarının nesnesi olmuş vb. görüntüleri sıklıkla görürüz. Fotoğraflar, Batının kendi dışındakileri görmek istediği gibi yapılandırılmıştır. Bu yapılandırmanın içinde ne ruh vardır, ne de duygu. Hepsı birbirine benzer. Batı buradan da kapitalist hegemonyasına haklılık oluşturur.

“Tüm bu farklı etnik ve ırksal gruplara ait insanlar ancak Doğu-Batı veya gelişmişlik-geri kalmışlık karşılığını simgeleştirmek söz konusu olduğunda fotoğrafın zarar-

sız birer nesnesi olabilmektedir ve bu anlamda kabul görür ve sergilenirler... Fotoğraf, Batı'nın fotoğrafı, bu anlamda, Batı dışı Öteki'nin üretilmesinde ve Öteki'ne kabul ettirilmesinde ideolojik bir aygıt, bir yanlış bilinçlilik aracıdır." (Umut Hepvar).

Doğu, sürekli olarak incelenen, gözlem altında tutulan üzerinde çalışılan bir 'nesne' haline gelirken bu incelemeyi yapanlar - gözlemleyenler- ise 'özne' haline gelir. Sonuç, Doğu sürekli olarak edilgen kalırken Batı hep etkin konumdadır.

1978 yılında Edward Said '*Oryantalizm*' adlı kitabında Batının, Doğuyu ele alışımda kendi görüşlerinden hareket ettiklerini ve hayali bir coğrafya oluşturarak Batı'nın çıkarlarına uygun bir alan yarattıklarını söylemektedir.

Oryantalizm, sömürgeciliğin kültürel ayağı olarak da adlandırılıyor ve yalnızca siyasi alanı içermemekte, etki alanı edebiyattan bilime ve sanata özellikle resme kadar genişlemektedir. Kamil Fırat, *İFSAK Sinema ve Fotoğraf Dergisi*'ne 2001 yılında verdiği röportajda; "Batı gelişimin temeline rekabeti koyar, yani 'öteki'ni yaratır..."

Öteki kendi doğallığı ve yapısı ile söylemde yer almaz, 'özne'ye göre tanımlanmış, 'kendi nesnesine döndürülmüş' bir 'öteki' ile karşılaşırız... İşte problemin kökeni de budur; Uygur diye tanımlanan Batı ile bunun dışında kalan vahşiler ve ilkeller dünyası," diyor ve Harran fotoğraflarını örnek gösteriyor. Bu fotoğraflarda yöre halkı oradaki kübik evlerin önünde yalnızca bir boyut oluşturmak amacıyla kullanılıyor. "Yaşam, bakanı pek entere etmiyor. Anadolu gerçeğinin şekillendirdiği bir yapılanma söz konusu değil," diye de ekliyor.

Fotoğrafçı 'öteki'nin bir geçmişinin ve bir kültürünün olduğunu dikkate alması, konusunu iyi irdelemesi, kişisel haklarına saygı duyması, özneyi öncüllemesi ve fotoğrafını ona göre üretmesi gerekmektedir.

Kitsch

Türk Dil Kurumu Kitsch'i ilkel yollardan duyguları harekete geçirmek isteyen sözde sanat eseri olarak tanımlıyor.

Kitsch, var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak/ ifade etmek için kötü zevk anlamında da kullanılıyor.

Kitsch'de biçim, izleyicisinin duygusuna hükmedecek şekilde kurulur. Estetize edilen biçim eklektiktir ve eğreti durur. Bu biçim, kitsch izleyicisine gerçek bir sanat eseri duygusu uyandırır. Üstelik gerçek ile kurmacanın birlikte oluşturduğu görüntüye inanın izleyicide bilinçli olduğu konusunda kuşkuya düşürmez. Bir sorunu dile getiriyormuş ya da sorunlara yanıt veriyormuş duygusu uyandırır. Asıl olan bilgiyi alamayız. Bilgiden yoksun ama duyuları okşayan sistemleştirilmiş yanlış bilinç aşılar. İçerik biçimin esaretinde ya akla gelmez ya da tali kalır. Böylece statükonun sürekliliği için tuzak oluşturur. Postmodernizm ise küreselliğin baş tacı ettiği bu kitsch olgusunu görkemli bir biçimde kullanır.



Kitsch,
arabesk
duyguları
okşar.

Bir dönem duvarları süsleyen ağlayan çocuk fotoğrafı ne denli sahte ise de izleyiciyi duygusal olarak yakalar ve yalan o den-

li kusursuza dönüşür. Gerçek ve yalanın birbirine karıştığı sistemleştirilmiş bir duygudur. Yanlış bir bilinç aşılar.

Mehmet Ergüven, *Görmece* adlı kitabında bu durumu şu şekilde açıklıyor;

“Kitsch, kendisiyle alışverişe giren insanı, her karşılaşmada bir kez daha yeniden üreterek, bulunduğu yerin sınırlarına mahkûm eder onu; sistemleştirilmiş duygu, yanlış bilincin önsözüdür.”

Kitsch, pop kültürden yararlanır. Dinden siyasete, mimariden dekorasyona, turizmden sinemaya, kitsch üretim biçimlerini görebiliyoruz. Kartpostal kolajları, antik yunan tanrıalarının turistik üretimleri, cami mimarisi vb...

Siyaset arenasındaki propaganda da kitsch çeşitlemeleri vardır. Köylülerin arasında başında kasketiyle ya da geleneksel kıyafetlerini giyinip aralarında dolaşan parti liderlerine yabancı değiliz. Seçimlerdeki edebiyat ve felsefeden çalınan, miting alanında aymazlıkla kullanılan sol literatürden çalınan söylemler ve şiirler siyasetçisi üzerinden ‘kitsch’leştirilir.

Reklam sektörü kitsch’den alabildiğine yararlanır.



Toscani’nin, Yugoslavya’da süren savaş sırasında Sırp tarafından öldürülen 20 yaşındaki Gojko Garko isimli Hırvat askerın kanlı üniformasını Benetton kampanyasında kullanması büyük tepkilere neden olmuştu. Askerin babası, oğlunun kanlı üniformasını yollamış ve savaşa karşı kullanılmasını istemişti. Toscani’de ürünü tanıtan alış fotoğrafında bu genç askerın kanlı üniformasını bedeninin biçimini verecek şekilde fotoğralladı.

Birsel Matara, küreselleşme ile ilgili yazısında Toscani'nin fotoğraflarını kitsch olgusu üzerinden yorumluyor;

“Toscani'nin gerçekleştirdiği Benetton görüntüleri, fotoğraf sanatı ve kitsch olgusunun günümüz fotoğrafındaki yeri bakımından önemli bir fenomeni meydana getirirler. Küreselleşmenin bir boyutu da ortak insanlık sorunlarına sahip çıkmaktır. Benetton'da dünyanın çeşitli yerleri, buradaki yaşam ve cereyan eden olaylar konusunda insanların enformasyon sahibi olmasını amaçlar. Ancak bu kez bu sorunlar kurgu-fiction düzeyinde estetik bir şok yaratarak dikkat ve arzu'nun Benetton'a yöneltilmesine hizmet etmektedir. Böylece insanlığa ait hümanist değerler, politik, etik, ekolojik fenomenler söz konusu eşyayı taşıyan giyim eşyalarını tüketmeye yönelten birer görüntü-meta konumuna indirgenmekte, küçleştirilmektedir. Dolayısıyla Benetton'ın enformatik kisveye büründürerek üretilmiş fotoğrafları sadece reklam fotoğrafı olarak tüketilmektedir.”

Baudrillard ise günümüzde toplumsal olan her şeyin kitsch'leşmeye açık olduğunu söylüyor;

“Baudrillard, “For a Critique of Political Economy of the Sign” (1999) adlı makalesinde ‘kitsch’ sorununu ‘yüksek gerçeklik’ (*hyperreal*), yani simülasyon, ‘yeniden çevirim’ (*recycling*), yani mekanik yeniden üretim kavramları üzerine oturtur. Baudrillard'ın ‘kitsch’i kapitalist üretim ilişkileri içinde incelerken yaptığı ilk saptama şudur: modellerin modeller aracılığıyla üretimi (yüksek gerçek), ve o modelin de bir başka modele modellik etmesi; böylece gerçeğin yok olması, yitmesi ve gerçek olmayanın gerçeğin yerine ikame edilmesi. İkinci saptaması ise tüketime yöneliktir: tarihsel ve yapısal olarak şeylerin gerçekliğini yadsıyan göstergelerin yüceltilmesidir tüketim. Öte yandan neokapitalist toplumların en belirgin öğelerinden birisi olarak yenidençevrimi görür.

Bu gün toplumsal olan her şey bu çevrimle yüz yüzedir, yani 'kitsch'leşmeye açıktır." (Ali PEKŞEN, İkonoklast ve Kitsch: İkon kırıcılıktan ikon üreticiliğine bir tür salınma, *İzinsiz Gösteri* 5 Mart 2004)

Deklanşöre Basmak Fotoğraf Çekmek Değildir!

Fotoğraftaki görüntülerin (imajların) okunması, meslek grupları için gerekli olduğu gibi (sosyologlar, sanat tarihçileri, tarih yazarları, şehir planlama uzmanları, psikologlar, mimarlar vs.) elbette izleyen herkesi ilgilendirir. Belgesel, kavramsal, kurgu, fi-ne-art vs. gibi her türlü görüntüyü/fotoğrafları okumayı kastediyorum. Üreten (fotoğrafçı) hakkında fikir edinebilirsiniz, onu anlamaya, hayatla kurduğu bağı (moral veya siyasal olarak) çözümlmeye çalışırsınız. Fotoğraflarında ise obje olarak var olan/kullanılan her şey okuma alanına girer. Bu yüzden fotoğrafçıların ya da her türlü görüntü üretenlerin yaşadığı topluma karşı sorumlulukları vardır. Bu sorumluluk, imajları kitleyle paylaştığınız zaman başlar.

Örneğin kentsel dönüşüm konusunu ele alan fotoğrafçıların siyasi tutumlarına göre, gecekondü bölgelerinin ortadan kaldırılmalarını desteklemek amacıyla en kötü evleri, ya da buna karşı gelmek için en iyi durumdakileri göstermeyi seçebilirler. Burada mesajları yanlış yorumlamamak için imgeleri ait oldukları

bağlama yerleştirmenin önemi büyüktür.

Toplumsal görüntüleri, gündelik yaşam sahnelerinde kullanılan kalıplar özel bir dikkat gerektirir.

Sorumluluklardan biri de fotoğrafçıların önce çalıştıkları konuyu iyice incelemek zorunda olmalarıdır. Fotoğrafını çekmek istediğiniz konuyla ideolojik bir yakınlığınızın olması gerekir. Eğer olmazsa uzun süre içten, samimi olamaz ve zaman içinde konusuna duygudaşlık kaybolur.

Gülsuyu-Gülensu gecekondu mahallelerinde yaptığımız belgeleme çalışmasındaki çektiğimiz fotoğrafları incelediğimizde 'sokak'ın bölge halkı için önemli bir yer teşkil ettiğini görüyoruz. Sokak onlar için sosyal ilişkinin kurulduğu ve geliştirildiği yer. Telsiz bölgesinde askeri sınırın tellerle çevrili olduğu bölgede sokağın köşesinde eski koltuklardan bir oturma köşesi yapılmış. O sokakta oturan herkes yararlanıyor. Bir çeşit buluşma mekânı. Çay içtikleri de oluyor, demlendikleri de.

1950'li yıllarda kurulmaya başlanan mahallelerde gelen birinci kuşağın göçme nedeni işsizlik ve yoksulluktu. Marshall yardımı ile toprak sahibi on köylü ile yapacağı işi bir traktörle yapmaya başlamış, kentteki sanayileşme süreci de ucuz iş gücüne ihtiyaç duyunca işsiz kalan köylü için göç kaçınılmaz olmuştu. O yüzden siyasi, örgütlü değillerdi. Ancak ikinci kuşak, kentleşmenin getirdiği zorlamalara, yoksulluğa, suçlu gözüyle bakılmaya, siyasi iktidarın kendinden olmayanlara örneğin Alevilere, Kürtlere, örneğin F tipi cezaevlerini protesto edenlere uyguladığı zulme karşı çıkan bir kuşak.(sokaktaki duvarlara yazılan slogan ve afişleri gösteren fotoğraflar.)

Kadınların mahallede üstlendikleri ve kendilerinden yapmaları beklenen görevleri de fotoğraflardan okuyabiliriz. Evleri çekip çevirenler, ekmek ve su kuyruklarında bekleyenler, eşlerine yardım edenler de kadınlar. Bu kuyruklarda bekleyiş de mahallede sosyal iletişimin bir parçası. Mücadele alanlarında da hakları için bağırانlar da onlar.



Çocuklara gelince yine oyun alanları sokaklar. Her salı Maltepe Belediyesi'nden gelen su tankerlerini bekleyen de onlar, beklerken oynayanlarda onlar. Bisiklete biniyorlar, top ya da misket oynuyorlar, kentteki çocuklarda ki mc donalds oyuncakları yok, İpot'ları, play-steyşınları yok ama mutlular, çünkü sokaklarda özgürler. Kurallarla sınırlandırılmış oyun alanlarına sıkışmış değiller.

Fotoğrafçı mahalledeki yaşamı, bu yaşam içindeki sokağın önemini ve birçok bilgiyi fotoğrafını üretirken kullanmak zorunda olduğu gibi izleyicisine de aktarmak sorumluluğu olmalıdır.

Bir başka örnek; İmros'da (Gökçeada), Rumların yaşamını fotoğraflamaya gittiyseniz, 1960' lara kadar 8500 Rum vatandaşı-mızın yaşadığı yerde bugün sayının iki yüzün altına neden düştüğünü aktarmak zorundadır. Yoksa sosyal belgesel fotoğraf üreten bir fotoğrafçı değilsiniz demektir. Bu durumda da Gökçeada'nın güzelliklerini ya da Gülsuyu-Gülensu'da güneşin adalar üstünden batışını çekmenize kimsenin itirazı olmaz ama lütfen güzel fotoğraflarınızın tehlikeli olabileceğini de düşününüz.

Çünkü fotoğraf ifşa eder.

Kavramsal ve kurgu fotoğrafı üreten fotoğrafçı için de Adorno'nun sözünü hatırlatabilirim. "İdeolojiden bağımsız, özgür bir sanattan ve kültürden bahsedilemez. Felsefe ve sanat, birbirinden tamamen ayrı iki alan değildir."

Belgesel Fotoğraf, Haber Fotoğrafı, Fotoröportaj, Sosyal Belgesel Fotoğraf

Konusunu yaşanan gerçeklikten alan belgesel fotoğraf; insanların kültürlerini, yaşam biçimlerini, toplumsal değerlerini, siyasal ve toplumsal hareketlerini kayıt altına alır.

Sosyolojik araştırma süreçlerinden birisi de fotoğraf çekmek ve fotoğraflarla herhangi bir olayı, tarihi ve sorunu belgelemektir. Çağının sorunlarına tanıklık etmenin yanında bu sorunları yansıtmak, belgelemek, toplumları bu sorunlardan haberdar ederek çözüm yollarını aramak, savaş, açlık ve yoksulluk karşıtı olmak, insanların ezilmişliğinin ve yaşam koşullarının dikkate alınmasına çalışmak için toplumsal bir bilinç oluşturmak, belgesel fotoğrafçıların ödevlerindendir. Bu anlamda belgesel fotoğraf, olup bitene müdahale etmek, ideolojik bir mesaj vermek, var olan sorunlara karşı çözüm yollarının bulunmasına katkıda bulunmak gibi özelliklere sahiptir. Çektiği her fotoğraf karesi de

fotoğrafçıya önemli toplumsal sorumluluklar yüklemektedir.

Fotoğrafçı fotoğrafı, toplumsal eleştirinin görsel anlatım aracı olarak kullanılmalıdır.

1900'lü yıllara doğru belgesel fotoğraf toplumsal belgeci yaklaşım olarak tanımlanan yöne doğru hızla kaymaya başladı. İlk kez devrimin hemen sonrasında Sovyet Rusya'da kullanılmaya başlayan ve yoğunluklu olarak edebiyat alanını kapsayan 'Toplumsal Gerçekçilik' yaklaşımının fotoğraftaki yansıması 'Toplumsal Belgeselci' yaklaşım olarak tanımlanmıştır. Toplumsal belgeselcilerin çalışmaları hem belgesel fotoğraftan hem de haber fotoğrafından farklıdır. Toplumsal belgeselci fotoğrafçılar, fotoğrafı sadece mekânları ya da anları görüntüleyen bir araç olarak görmezler. Fotoğraflar toplumsal eleştirinin en güçlü araçları olarak sistemli olarak çekilirler. Çekilen fotoğraflar kişisel arşivlerde yer almak yerine belli bir kamuoyu yaratmak amacıyla yayınlanır. Bu yüzden 'Sosyal Belgesel Fotoğraflar' iktidarlar tarafından hep tehlikeli görülmüştür.

Sosyal Belgesel fotoğrafa örnek olarak "*İmbros, Burada Yalnız Ölüm Var*" çalışmamı aktarmak istiyorum. Dört yıl çalıştığım bu röportaj 2005 yılında albüm olarak yayınlandı.



Köklerinden koparılmış bir topluluk için, ortak bir belleğin önemi açıkça ortadadır. Yaşamlarını yeniden kurabilmeleri için bellek, geçmişle kritik bir bağlantı, kültürel olarak varlığını sürdürebilmenin bir yolu, onsuz kimliklerinin kaybolacağı bir birikim haline gelir. (*Mübadele Çocukları*, Renee Hirschon, Tarih Vakfı Yurt Yayınları)

Lozan Antlaşması'na göre Batı Trakya'da yaşayan Türk nüfus ile İstanbul'da yaşayan Rumlar mübadele dışı tutulmuştu. Gökçeada (*İmros*) ve Bozcaada'ya (*Thenedos*) özel statü tanınmıştı. Yani adada yaşananların mübadele ile ilgisi bulunmamaktadır. Ancak uygulanan kötü politikalar yüzünden bu adalardan da Rumlar göçe zorlandı. 1923 yılında İmros, Türkiye'ye bağlandığında adada 8500 Rum bulunurken, bugün yerleşik olarak yaşayan 230 Rum vatandaşımızın yaş ortalaması yetmişin üstündedir.

Adanın ismi 29 Temmuz 1979 yılında çıkartılan bir kararname ile Gökçeada olarak değiştirildi. Gökçeada'da merkez ilçe (Panayia), Tepeköy (Agridya), Zeytinliköy (Aya Todori), Bademliköy (Gliki), Dereköy (Sinudi), Kaleköy (Kastro) ve Yeni Mahalle (Evlampio) olmak üzere yedi köy bulunuyor. Tepeköy, Zeytinliköy, Bademliköy ve Dereköy'de halen Rum'lar yaşıyor. Kaleköy'e ise Türkler yerleşmiş. Dereköy otuz yıl öncesine kadar bin haneli ve iki binin üstündeki nüfusu ile Türkiye'nin en kalabalık köyü idi. Şimdi kırk kadar yaşlı Rum'un yaşadığı bir harabe köy. 1960 yılında bin beş yüz kişinin yaşadığı Tepeköy'de bugün yalnızca kırk Rum kalmış.

İmros'daki okullarda 1964'de kadar yarım gün Türkçe, yarım gün Rumca eğitim veriliyordu. Bu tarihten sonra Rumca eğitim yasaklandı. Yine 1964'de adanın Rumlara ait tarım arazileri, devlet üretme çiftlikleri kurulmak üzere istimlak edildi. Rum nüfusun belli başlı geçim kaynaklarından olan hayvancılığa da konan yasaklarla darbe vuruldu. 1965'de adada cezaevi kuruldu. Mahkûmların, adanın her tarafında serbestçe gezebildiğini ve talan, hırsızlık olaylarının başladığını söylüyorlar. "Kapımıza

kilit bile asmadan çıkardık evden” diye, anlatıyorlar o yılları.

Ada, 1970 yılında askeri bölge ilan edildi. Yabancı pasaportlular ancak valilik izniyle adaya girebiliyorlardı. Bu uygulama çok sonraları kaldırıldı. 2001 yılına gelindiğinde ise artık adada yerleşik olarak yaşayan 230 Rum vatandaşımız bulunuyordu.

Türkiye bugün uluslar arası anlaşmalar gereği adalar sorunu nedeniyle davalık durumdadır.

Belgeselde Estetik

Belgeselde estetik konusuna farklı iki görüşü aktararak değinmek istiyorum.

Yapımcı-yönetmen Paul Rotha güzelliği belgeselin en büyük düşmanı olarak görüyordu. Rotha film için vazgeçilemez bir can damarı olan fotoğrafın çok güzel olması halinde belgesel için zararlı olacağını iddia ediyordu.

Grierson belgeselde estetik değerlerin kullanılması konusunda Rotha’dan daha ılımlıdır. Grierson belgesel için şöyle diyor:

“Belgeselcilik başından itibaren anti-estetik bir harekettir... yanlış anlaşılmaya sebep olan şey; bizim her zaman estetiği kullanma konusunda sahip olduğumuz güdüdür. Bu güdüyü ve estetik değerleri kullandık çünkü onlara hem ihtiyaç duyuyorduk hem de hoşlanıyorduk. Dolayısıyla biz gerekli olan estetik teknikler konusunda estetik olmayan amaçlarımız için uzmanlaştık.”

Belgesel fotoğrafın sanat olma gibi bir kaygısı olmadığını biliyoruz ancak kullandığı görsel dil ve kimi fotoğrafçıların gösterdiği mükemmeliyetçi yaklaşım nedeniyle bazı örneklerinin sanat eserleri arasına sokulduğu varsayılır. Oysa asıl amaç salt gerçeği sunmak, yaşanan gerçekliği fotoğrafa yansıtmaaktır.

“Gerçeği aşma ya da başka bir gerçeklik yaratma demek olan sanat, düşünle gerçek arasında kurulan bir köp-

rüdü; ussal ile usdışı, düş ile gerçek, imgeler ile nesneler arasında bir bağ kurma etkinliğidir. Başka bir deyişle sanat, insanın kendini tanımasının serüvenidir. Sanatçı da yaşamın ve insanın gizini büyüsünü, önem ve değerini yansıtabilen kimsedir. İnsanın kendini tanıma gereksinimi sürdükçe sanat da sürecektir" diyor Fischer. (Sanatın Gerekliliği).

Ancak bunun yanında sosyal belgeselciler ele aldıkları konuyu, bir toplumsal problemi değiştirmek, düzeltmek, iyileştirmek için aynı zamanda sorunun bir parçası oluyorlar ve çektikleri fotoğrafı bu doğrultuda bir mücadele aracı olarak kullanıyorlar. Dünyada bunun örnekleri mevcut. Salgado'nun Brezilya'da topraksız köylü hareketine verdiği destek -fotoğraflarından elde ettiği parayla aldığı topraklar ve üzerine kurmaya çalıştığı üniversite- bilinir. Sosyal belgesel fotoğrafçıların ana amacı hayatı estetize etmek ve güzel bir fotoğraf yaratmak olmadığı için ele aldıkları toplumsal sorunları, o alanda çalışan toplumsal örgütlerin içinde yer alarak işe başlıyorlar. Ya da kendileri bu alanda çalışan kurumlar kurarak konunun derinlemesine içine giriyorlar ve düzeltilmesi için çaba harcıyorlar. Sosyal belgeselciler, yaptıkları çalışmanın merkezine kendilerini koymuyorlar. Ava çıkmış avcı misali çekim maceralarını anlatmıyorlar. Ya da kişisel başarılar peşinde değiller. Ele aldıkları konuyu gündeme taşıyorlar. Fotoğrafın tek başına toplumsal bir değişimi gerçekleşmesi için yeterli olmadığını bildiklerinden bir kamu vicdanı oluşmasına, bir siyasal duruşa tekabül etmesine ve toplumsal bir rüzgârı arkasına almasına katkı için çaba sarf ediyorlar... ki değişim yaratılabilsin.

Hayatın estetize edilmesi konusunda Baudrillard, modern düşüncenin bir dalı ve güzelliğin anlamını arayan bir düşünce olarak estetiğin tükendiğini öne sürüyor ve bunu da bütün hayatın estetize olmasıyla açıklıyor.

Günümüzde estetik artık büyük ölçüde tüketim kültürü tarafından kodlanıyor ve kimliklerimize, bedenimize varana kadar her şeyi, hatta savaşları, katliamları bile estetize ediyor.

Fotoğrafta 'Etik' Sorunu (1)

Türkiye’de son yıllarda belgesel fotoğraf üzerine konuşmalar/tartışmalar sürdükçe ‘fotoğrafçının tutumu’ ya da ‘etik’ kavramı sıklıkla gündeme geliyor. Bugünlerde bu kavramları anımsamak, kapsamlarını, içeriklerini yinelemek gerekli görünüyor.

Çağımızda ciddi bir problem olan kültürel yozlaşma ne yazık ki fotoğraf üreten kimi ‘sanatçı’ları da etkilemiş gözüküyor. Günümüz sanatçıları her ne kadar piyasa koşullarına teslim olmadıklarını, teslim olmamak için direndiklerini söyleseler de gerçek böyle değil.

Teknolojik gelişimin hız kazanması ve fotoğraf makinelerindeki gelişimi, fotoğrafta yeni bir dönemin başlangıcı olarak değerlendiresek, bu yeni durum, fotoğraf alanında birçok kabul görmüş değerlendirmelerin, tanımların, kavramların yeniden tanımlanmasını, kavramlaştırılmasını da gerekli kılmaktadır.

Bu yeni durum karşısında “Belgesel fotoğrafın kendine özgü, yalnız kendine ait bir etiği ve estetiği olmalı” tezinde bulunsak birçok fotoğrafçı buna karşı çıkacaktır. Yine de deneyelim. Bir de belgesel fotoğrafı, genel fotoğraf alanından ayrı bir alan olarak tanımlasak kıyamet kopar mı acaba? Bunu da bir düşünelim.

Hâlâ tartışılmakta olan belgesel fotoğrafın tanımının yapılması, içeriğinin tespiti, salt belgesele özgü olanın belirlenmesi ve o tanıma göre etik konusunun irdelenmesi zorunluluğu ortaya çıkıyor. Gerçek, Gerçeklik başlığında değindiğim belgesel ve sanat fotoğrafları arasındaki ayrım etik meselesini de belirler. O yüzden tekrarında yarar görüyorum.

Belgeselcinin çalıştığı konunun gerçekliği, kendi gerçeğinden daha önce gelir. Sanat fotoğrafında ise fotoğrafçının gerçeği ön plandadır.

Bir fotoğrafçının üretirken yaratıcılığına en uygun alan kurmaca, deneysel ya da kavramsal fotoğraftır. Bu alanda fotoğrafçı kendine özgü, kişisel fotoğrafını yaratabilir. Fotoğrafçı, her türlü malzemeyi bir kurguya göre şekillendirir, onları kendi fotoğ-

raf öznelinin nesnesi yapabilir. Amacı bir kavramdan yola çıkarak kendi gerçeğine, oradan da izleyene ulaşmayı hedefler.

Belgeselde durum böyle değildir. Ya da böyle olmamalıdır. Belgeselde fotoğrafçı ondan bağımsız olarak, kendi gerçekliği içinde var olan malzemeyle çalışır. Burada her malzeme olduğu gibi ele alınmalıdır. İnsanı da olduğu gibi kabul eder. Görüntü fotoğrafçının isteğine, keyfine, öznelliğine, dünyasına göre *kurulanmaz*, belgesel malzemesine göre tasarlanır ve malzemeye rol biçilmez, onların kendi rollerini üstlenmesine izin verir. Ama bunu yaparken kendi gerçeğinin (öznelinin) izini de sürmez demek istemiyorum. Ancak burada etik sorun devreye girer. Yani *belgesel fotoğrafçının kendi gerçeği etik değerlerden bağımsız değildir*.

Sanat fotoğrafında ya da fotoğrafın sanat için kullanımında (bundan sonraki tekrarlarda kısaca sanat fotoğrafı diyeceğim) malzeme, fotoğrafçıya göre konumlanır. Belgeselde ise fotoğrafçı malzemeye göre konumlanır. Sanat fotoğrafında ve belgeseldeki bu konumlanma etik ve estetik ilişkilerine de yansır. Sanat fotoğrafında estetik önce gelirken etiği belirler, yönlendirir, hatta değiştirebilir de. Belgeselde ise etik önce gelir ve estetiği belirler, yönlendirir. Sanat fotoğrafında, fotoğrafçının gerçeği öncedir. Belgeselde malzemenin gerçeği önce gelir.

Belgesel fotoğrafçı nesnelerin gerçeği/nesnel gerçeklik için kendini aracı kılar.

Sanat fotoğrafında, fotoğrafçı kendi fotoğrafını öznel olarak kurar (yani öznele göre, öznel öncelikli ve de estetik öncelikli). Belgesel fotoğrafçı ise 'nesnel'dir, fotoğraftan yararlanarak nesnelerin dünyasını anlatır (yani nesneye göre, nesnel öncelikli ve tabii ki etik öncelikli).

Buradan belgeselci için estetik gereksizdir sonucu ortaya çıkmaz. Nesnelerin dünyasını anlatırken, amaca ulaşmak için nesnenin gerçekliğine bağlı kalarak estetik bir dünya oluşturabilir. Bu da bir etik duruştur aslında. Belgeselci de eninde sonunda fotoğrafçıdır ve kendi gerçeğinin, öznelinin peşindedir. Ancak

fark kişisel olarak peşinde olduğu gerçeğin, gerçekliğin aranmasında irdelenmesinde, yansıtılmasında tutulan yol ve benimsenen yöntemdir. Gerçekliğin görülmesinde, algılanmasında, onların kendi gerçeklerini, kendi 'rollerini' yansıtımalarında aracı olur. Burada sorun, belgesel fotoğrafçının öznel yorumuyla (yansıtmasıyla), nesnel dünyanın gerçeğinin çelişmemesi, ters düşmemesidir.

Ve son olarak belgesel fotoğrafta 'kurmaca' ölçüsünün, 'nesnel' duruşu gölgelememesi, ona baskın çıkmaması gerekir.

Etik kavramının her şeyden önce insan hakları alanıyla bağlantılı olduğu unutulmamalıdır.

Fotoğrafçı her öngörüyü sorgulayabilmeli, her değeri yeniden irdelleyebilmelidir ve tüm bu arayışlarına düşünsel bir zenginlik kazandırabilmek de zorundadır.

'Sanatçı' (!)

Ronald Barthes'ın 'ideolojiye' özgül ideolojilere ilişkin yazılarına dayanarak, birçok mesleğin zaman içinde kendisine dair; kendisine özel bir konum ve ayrıcalık oluşturmak için ideolojiler ürettiğini söyleyebiliriz. Fotoğraf çekmek kimsenin tekelinde değil, doğrudur. Ama fotoğrafı bir dil olarak kullanıp üretimini toplumla paylaşan, toplumsal bir işlevi yerine getirdiğine kanaat getiren/söyleyen her fotoğrafçının önemli sorumluluklar taşıdığını da bilmesi gerekiyor. Günümüzde fotoğraf makinesi kolay sosyal statü sağlayan bir araç haline geldi. Fotoğrafçılık, toplumda popüler olmanın en kolay yolu olarak görülüyor. Boynuna kolye gibi astığı fotoğraf makinesi ile 'sanatçı' edasında kendisine sorulacak gazeteci misiniz, fotoğrafçı mısınız sorularına muhatap olmayı bekler halde ortalıkta dolaşıyor. Eh! Birde sergi açma olanağı yakalarsa değmeyin 'sanatçı'mızın keyfine. Ön çalışmalar yapmadan bir-iki gidişte konuyu fotoğraflayarak yaptığı üretime anlam yazmak/anlamlandırmak masa başı kolaycılıyla çözülür oldu. Etkili yazıların anlattıklarını fotoğrafik çalış-

maların içeriğinde göremez olduk. Fotoğrafçı elini taşın altına koymadan örneğin yapmış olduğunu sandığı belgesel çalışmanın iç huzuruyla başını yastığa koyuyor. İyi-kötü bir nebze de basında yer alınca kendini tamam hissediyor. (kimsenin tekelinde olmadığına göre, sözüm hobi olarak uğraşanlara değil elbet)

Sosyal Belgesel Fotoğrafın bir kısım üreticileri de kendilerine ‘sanatçı’ nitelemesi kondurarak böyle bir özel konum ve ayrıcalık oluşturmuştur. Oysa sosyal belgesel fotoğrafın sanat gibi bir derdi yoktur. Birçok meslekte olduğu gibi hekimlikten yazarlığa kadar, kendisine ayrıcalık, hatta dokunulmazlık sağlamak için, kendisini konumlamak için kondurur bu mesleğe özel ideolojileri. ‘Sanatçı’ etiketi de toplumda bir konumlanma olarak işlev görür.

İşte bu ‘sanatçı’ kisvesi ile fotoğrafçı, kitle kültürü üretiminin; iktidarın resmi ideolojisine soyunmuş; belki de zaten kendileri de bu resmi ideolojinin penceresinden baktıkları için kendiliğinden biçimde propagandiste dönüşmüştür.

Örnek mi? Çingenelerin yaşamlarını fotoğraflamaya soyunan birçok fotoğrafçı olduğunu biliriz. Yoksulluğun, savaşın ve acının fotoğraflarını çeken fotoğrafçıları örnek gösterebiliriz. Üretilmesin mi? Tabi ki böyle bir sonuç çıkartmak saçmalık olacaktır. Sözüm kendilerine ‘sanatçı’ konumlamasını konduran ve çalıştığı sorunun bir parçası olmayan fotoğraf üreticisinedir ve ele aldığı konuyu/sorunu aktarmak değil de kendisini anlatmak derdinde olanlardır.

Fotoğrafın işlevinin tekrardan güç kazanması için, diyor Sontag;

“Geçmişe sahip çıkılırsa, geçmiş insanların kendi tarihlerini yaratma sürecinin bütünleyici bir parçası olursa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlardan çıkıp zaman içinde var olmaya devam edecektir. Alternatif fotoğrafın görevi fotoğrafı toplumsal ve siyasal belleğin bir parçası kılmaktır; onu bu belleği felce uğratacak bir şey olarak kullanmak değil. Kapitalizmin medya tekellerinin elinde fo-

toğrafin nasıl kullanıldığına bakacak olursak alternatif bir uygulamayı bulmakta zorlanmayız.”

John Berger, Susan Sontag řu sözöyle onaylar ve lafı fotoğrafçıya taşır;

“Fotoğrafçı için bu, kendisini dünyanın geri kalan kesimine haber ileten biri olarak değıl, fotoğraflanan olayların konusu olan insanların kayıt tutucusu olarak görmek gerekir. Can alıcı ayırım budur. Generalleri hoşnut etmek, askerleri yüceltmek ya da dünya basınını sarsmak için çekilmediklerine inandırmaktır.” (John Berger, *O Ana Adanmış*, s:79)

Son sözü de Joel-Peter Witkin’e verelim;

“Barışa ya da savaşıa bakmaksızın, şimdi ve herhangi bir gelecekte harika fotoğraflar daima çıkacaktır. Biz hepimiz manevi ve politik varlıklarız... Hepimiz birer sosyal eylemci haline gelmeden, asla barış sağılanamayacak, yalnızca anlaşmazlık, toplumsal ve ruhsal sağılıksızlık olacaktır.”

2. BÖLÜM

FOTOĞRAFIN TARİHDE ETKİN KULLANIMI

Sonraki bölümlerde ele alacağım modernist ve postmodernist fotoğraf anlayışına geçmeden önce fotoğrafçıların tarihte etkin rolleri aktararak okuyucuya hem belgesel, hem de sanatsal ifade biçimiyle fotoğrafın pozitif ideolojik bir dil olarak nasıl kullandıklarını ve sunulan hayatla yetinmek değil de hayata nasıl müdahil olup değiştirme çabalarını bilmemiz ya da anımsamamız gerekiyor.

Bu bölümde örnek olarak ele alınan fotoğrafçılar yaptıkları çalışmalarla bir dönem yaşadıkları dünyanın görsel dokümantasyonunu tutarak, enformasyonu topluma aktarmış, sorunları fotoğraflayarak önemli bir işlevi yerine getirmiş ve toplumsal bilinç oluşturmada büyük katkıları olmuştur. İzledikleri yol yaşanan tarihe tanıklık etmek olarak okunabilir. Kapitalist sistemin tarihsel gerçekleri çarpıtmasına karşı, 'gerçek'i belgeleyerek geçmişî günümüze taşımışlardır. Bunu yaparken belgesel fotoğraf anlayışından yararlanmışlardır. Günümüzde geçmişe ait görsel enformasyonlar hâlâ bu fotoğraflardır. Bu bölümde fotoğrafçıla-

rın dışında iki konuyu da örneklemeler içine aldım. Bunlardan biri olan Bauhaus Okulu, dönemi itibarıyla II. Dünya Savaşı yıllarında etkili kimliğiyle egemen sanat mitosunu ve sanatçı anlayışını yıktığından, üretimlerinde devrim yarattığından, eğitimde ekol yaratmayı başardığından ve günümüzde bile birçok okulun müfredatında hâlâ etkisi olduğundan ele alınmıştır. Diğeri ise 'sanatsal karşı duruş'a bir örnek olarak Anarşist bir yönü de olan Dadaist Sanat Akımı ve bu akımın temsilcisi diyebileceğimiz John Heartfield'in fotoğraf üretimidir.

Elbette diğer sanat akımlarından birkaç örnek daha verebilirdim, ancak bu durumda çalışmamın asal amacı olarak önsözde belirttiğim içerikten uzaklaştırdım.

Bauhaus Okulu

Bauhaus; 1919–1933 yılları arasında varlığını sürdürmüş, mimarlık ve modern sanatların oluşumuna katkıda bulunmuş, mimari, tasarım, sanat alanlarında yeni akımlar yaratmış bir okuldur. Kurulduğu zaman dünyanın en seçkin ve çağdaş mimarlarını, sanatçılarını, bir araya getirerek, yalnızca bir eğitim kurumu yaratmamış, aynı zamanda bir üretim merkezi ve tüm bunların konuşulup tartışıldığı bir yer haline gelmiştir. Mimarlık ve endüstriyel tasarım alanında önemli açılımlar sağlamıştır.

Tasarımlarında aristokrasinin ve burjuvazinin komformist yaklaşımına savaş açtılar. Özellikle 1917 Ekim devriminin yarattığı rüzgârdan beslendiler. Rokoko ve barok süslemeciliğin yerine işlevselliği ön planda tuttular. Sanatla zanaatı birleştirerek hem işlevsel hem de sanatsal endüstriyel ürünler tasarladılar.

Amaçları egemen sanatçı mitosunu ve sanat anlayışını yıkmaktı.

Bauhaus okulunda uygulamalı eğitim esastı. İki dünya savaşı arasında Avrupa avangardının en önemli merkezlerinden olan Bauhaus Okulu, Naziler tarafından kapatılıncaya kadar XX. yüzyılın öncü sanat merkezi oldu.

1925 yılında okulun merkezi Dessau kentine taşındı. Ancak

1931'de Naziler Dessau'yu ele geçirince okul Berlin'e taşındı. Bauhaus "Sanat Toplum İçindir" tezini savundu. Ancak bundan rahatsızlık duyan diğer sanat okulları, Akademiyi Nazi partisine şikâyet ettiler. Nasyonal Sosyalistler için zaten problem olarak görülen Bauhaus Okulu'nun finansal desteği kesildi. Ardından okul 1933 yılında kapatıldı.

Bir süre sonra da sanatçıların çoğu çeşitli ülkelere dağıldılar. Eğitimcilerin çoğu gibi Amerika'ya giden Moholy-Nagy, 1937 yılında 'New Bauhaus' adıyla yeni bir okul kurdu. Daha sonra bu okul "Chicago Institute of Design"a katıldı.

Modernizmi inşa eden Bauhaus'un sanatla zanaatı birleştirmesi ilkesi, toplumsallığı hedefleyen sosyalist ülkeler tarafından da benimsenmiştir. Tasarımlarında sınıf farklılığını öncüleyen günümüz kapitalist sistemin aksine, eşitlikçi bir form uygulayımı hedefti.

Moholy-Nagy'nin fotoğrafa ilgi duyması Bauhaus üyelerinin fotoğraf çalışmalarını da etkiledi. Fotoğrafa yeni bir bakış getirdiler. Bir fotoğraf atölyesi kurdular. Moholy-Nagy bu okulda temel tasarım dersi veriyordu. Sanat ve teknolojinin birleşmesi, okulun geçerli sloganı haline gelmişti. Moholy-Nagy'nin toplumu değiştirme ve yeni bir kültür yaratma yolundaki tezi şöyleydi;

"Yeni görme biçimlerinin geliştirilmesini sağlamak için insanların bilinçlendirilmesi gerekiyordu. Sanat ve teknolojinin çağdaş bileşimine ancak bu yolla ulaşılabilirdi. Fotoğrafçının görevi, her konuyu sadece biçim ve süreç açılarından incelemektir. 'Sanat' amaçlı fotoğrafı 'reklam' fotoğrafından ayıran sadece niyet ve içeriktir. Her iki durumda da biçimsel kaygı aynı olmalıydı. Sanatçılara ve reklamcılara imgelerin taşıyacağı anlamlarla değil, fakat imge üretim süreciyle ilgili olarak aynı şeyler üretilmeliydi."

Rus devriminin ünlü fotoğrafçısı Rodchenko'dan etkilendiler.

Sovyet Devrimi fotoğrafçılarının Bauhaus için önemli bir esin kaynağı olduğunu söyleyen Haluk Çobanoğlu; “Devrimin ünlü fotoğrafçısı Rodchenko’nun çalışmaları ya da Eisenstein’in filmleri olmasa Bauhaus akımının fotoğrafa bakışı da bu kadar net olamazdı” diye anlatıyor.

Fotoğrafı kendine özgü biçimsel sorunları olan, demokrat ve katılımcı bir toplum sanatı olma potansiyelini içeren bir ifade biçimi olarak görüyordu. Romantik sanatçı kavramına karşı çıkıyor, teknolojinin saf ve bozulmamış imgelerini çağdaş bir yaklaşımla kullanan, araştırma ve yaratma sürecinin üzerinde duran, tasarım sentezinin bir eri olarak görsel çevreyi düzeltecek yeni bakış açılarına sahip olan sanatçıları arıyordu.

Bauhaus mensupları, fotoğraf çalışmalarını sanatsal boyuttan çok belgesel bir perspektif içinde yürüttüler. Geleneksel olmayan yaklaşımları ve kompozisyonları ile yeni ve nesnel bir bakış açısı yaratmaya çalıştılar.

Bunun yanında okul, sosyal sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinimlerine karşılık verebilecek yeni bir sanatçı tipinin yetiştiği bir kurum olmuştur.

Ayrıca, çeşitli sanat dallarını birleştirmeyi denemek yoluna giderek de bir “bütün sanat” (art total) yapmak istemiştir.

Son olarak Yard.Doç.Dr.A.Beyhan Özdemir’in ‘Bauhaus Okulu ve Fotoğraf Sanatı’ başlıklı makalesinde okul hakkında yazdıklarını aktarayım;

“Bauhaus öğretisi içinde... farklı ortamların ve malzemelerin birlikte kullanılmasına ağırlık veren, teknolojinin yeni buluşları karşısında eziklik duymadan, onları deneysel biçimlerde kullanmaya hazırlıklı ve biçimsel yönden olduğu kadar içeriksel açıdan da konuya kuramsal yaklaşabilen yeni kuşak fotoğraf sanatçıları ortaya çıkabilmiştir. Bu sanatçıların en önemli temsilcileri arasında Arthur Siegel, Harry Callahan ve Aaron Siskind sayılabilir. Bu sanatçılar, Bauhaus geleneğinde olan ‘deha-

usta' öğreticinin kendine özgü bilgi ve yaklaşımlarını istediği gibi öğrencilerine aktarabilme prensibine sadık kalmış ve okulun fotoğraf felsefesinin çağa uygun bir biçimde yenilenmesini sağlamışlardır. Böylece Moholy-Nagy'nin öğretisini yani deneysel kaygıyı, dışavurumcu sanat yapma kaygısıyla uzlaştırmışlardır." (Yard. Doç.Dr. A.Beyhan Özdemir, "Bauhaus Okulu ve Fotoğraf Sanatı", İFOD Fotoğraf Sanatı Derneği İnternet Sitesi)

Fotoğrafın Muhalif Kullanımına bir Örnek; Dadaizm

Sanat akımlarına bu kitapta yer vermek gibi bir niyetim olmadığı belirtmeliyim. Burada amacım dünya tarihinde toplumu etkileyen sosyal, siyasal değişim dönemlerinin, sanattaki ifade biçimlerine yansydıklarını ve bunların çoğunlukla o döneme eleştirel bir gerçeklikle yaklaştıklarını ve nasıl etkili olduklarını yalnızca örneklemektir. Buradan yola çıkarak alternatif fotoğraf arayışında iktidarın dilinin karşısına itirazın dilini yaratmak, kolay üretimlerden kurtulup, yaratıcılığın sınırsızlığını azami zorlamanın yöntemleri üzerinde günümüz sanatçıları biraz kafa yormaya yönlendirebilir. Dadaizm'i bir örnek olarak ele aldım ve bu seçimin özel bir nedeni yoktur. Diğer akımları da tarihsel süreçleriyle birlikte incelemenin yararlı olacağı aşîkârdır.

Fransızcadaki 'tahta at' anlamına gelen 'dada' sözcüğünün ilk kez Züriç'te, Tristan Tzara'nın aynı adla bir dergi çıkardığı ve Dadacıların toplanma yeri olan "Cabaret Voltaire" de ortaya konulduğu, Aragon, Eluard, Breton gibi şairler de bu dergide yazmaya başladığı bilinmektedir. Dadaist akım 20. yüzyılın başlarında burjuva sınıfını ve bu sınıfı ayakta tutan ideolojilerini, I. Dünya Savaşı'nın katliamlarını, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerlerini protesto etmekteydi. Zamanla siyasi bir kimlik kazandı. Fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz'in girişimleriyle New York'a da sıçramıştır. Stieglitz'in çevresinde toplanan genç fotoğrafçılar "Camera Work" adlı bir dergi çıkarırlar. Bu yeni anlayış '291' adlı galerisi aracılı-

ğıyla yaygınlaştırılır. Dadaist sanat içinde uygulanan ve daha önceki fotomontajlardan farklı olarak denenen yöntemler fotomontaj ve kolaj teknikleridir. Dadaist sanat içinde birden fazla negatif kullanılıyor ve çeşitli dergi, gazete, reklam afişleri gibi birçok malzeme kes-yapıştır yöntemi kullanılarak fotomontaj uygulanıyordu. Fotomontaj, Berlin dadacıları John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann'ın kullandıkları bir fotoğraf tekniğidir. Bu yöntemde bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılacak bir başka fotoğrafa yapıştırılıyor ve yeni fotoğraf görüntüsü elde ediliyor.

Sürrealizmin önünü açan Dada hareketi savaşın bitmesinden sonra 1918'de Almanya'ya sığırdı ve burada aşırı sağın yükselen militer ve milliyetçi politikalarına bir çeşit karşı duruş halini aldı.

Dada, sanata karşı doğanın yanındadır. Kural ve dogmalardan kurtulmak sanatçıyı kendi gerçeğine daha çok yaklaştırdığını söyleyen Dada hareketine ilişkin en önemli tartışmalardan biri de sanat karşıtı (anti-art) olup olmadığıdır. Bu tartışmanın sebebi, Dadaist sanatçıların genel olarak sanat konusunda fazlasıyla eleştirel olmalarıdır. Dadaistlere göre 'sanat' ve 'sosyal estetik' dolaylı yoldan da olsa suçluydu. Güzelliğin, simetrinin ve anlamın bozguna uğratılması ve geleneksel malzemelerin reddedilmesi Dada'nın başlıca özellikleriydi. Dada'nın hemen hemen her şeyi inkar etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmış; bunlar şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde ise kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur. Alaycı ve aşağılayıcı tavrıyla toplumsal değerleri kökünden sarsan Dadaizm 1912-1922 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro ve müziği içine alan sanat dallarına olduğu kadar grafik tasarımın da görsel diline devrimci nitelikler getirmiştir. 1922'de üyeler arasındaki sürtüşmelerin artması, yıkıcı etkinliklerin bir sınıra dayanması ve çok sayıda Dadaist'in Sürrealizme yönelmesi sonucu, varlığını sürdüreceği bir zemin kalmadığı için son bulmuştur.

Adil Bilhan Akay, Dadaizm için şöyle diyor;

“Saçma olan için vardır ki bu saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada akla aykırıdır. Dadaizm, sosyal koşullar olmadan var olamaz. Sürrealizm, sanatın her dalına (müzik ve az da olsa mimari dışında) yayılmıştır. Oysa Dadaizm, sadece ‘topluma’ yayılmıştır. Çünkü bazen de eylem şeklindedir. Sergiden sonra, sergilenmiş bütün eserlerin topluca imha edilmesi gibi. Amaç; manuksal düzene alternatif yaratmak ve mantık dışı bir düzen oluşturmak yoluyla yeni bir gerçekliğe ulaşmak.”.

Tzara, ‘Gerçeküstücülük ve Savaş-Sonrası’nda ise şunları yazar:

“Dada aktörel bir gerekten, salt aktöreye ulaşmak istediğinden, tüm zihinsel yaratıların ortasındaki insanın, insansal tözün yoksullaşmış kavramlarına, ölü ilke ve değerlere ve haksız kazançlara karşı üstünlüğünü onaylayan derin duy-gudan doğdu.”

Belgesel Fotoğrafın Toplumsal İşlevi; Örnekler

Jacob Riis

1880-1890 yılları arasında Jacob Riis “Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor” adlı projesiyle New York gecekonduarındaki sefalet içindeki yaşamı fotoğrafladı. New York’un fakir mahallelerinde, göçmen ko-



nutlarında yaşanan işsizlik ve fakirliği görüntüledi. Riss, göçmen azınlıkların yaşam koşullarını iyileştirmek için çalıştı. Hazırladığı raporu Kent Sağlık Örgütü'ne yolladı. Daha önce görsel malzeme kullanmadan hazırladığı raporla hiç ilgilenmeyen Kent Sağlık Örgütü, Riis'in sonradan çektiği fotoğraflarına ilgi gösterdi ve yoksul mahallelerde yaşam koşullarının iyileştirilmesi için çalışmalar başlattı. Fotoğraflarına sanatsal öğeleri bulaştırmıyor, tam tersi dışlamakla gurur duyuyordu. O'nun amacı sanatsal kaygılar gütmeksizin gerçeği tüm çıplaklığı ile gözler önüne sermektir.

Çalışmalarında toplumsal yaşamın eleştirel yaklaşımlarını ortaya koyduğu gibi bu sorunları görüntülemekle kalmamış, mücadelesini de yapmıştır.

Lewis Hine

1908 yılında maden ocaklarında çektiği fotoğrafları Çalışan Çocukları Koruma Ulusal Komisyonu tarafından kullanıldı. Amacı, Amerika'da düşük ücretlerle ve kötü koşullarda çalıştıran göçebelerin sorunlarına değinmekti.



Çocukların ve işçilerin sömürülmesini fotoğrafladı. Yaptığı çalışmalar nedeniyle tehdit ediliyor ve saldırıya uğruyordu. Hine, bu konuda önemli bir kamuoyu yarattı ve fotoğrafları çocuk hakları ile ilgili yasaların çıkarılmasında etkili oldu. Lewis Hine aynı zamanda bir sosyologdu. Fotoğrafçıların sosyal bir eleştirmen olduğunu savunuyordu. Günde on iki saat çalışan, hayatlarını fabrikalarda, tarlalarda ya da gecekondu bölgelerinde bakımsız evlerde yaşayan çocukları fotoğrafladı. 1920'lerde New-York'da göçmenler üzerine çalıştı.

Hine, toplumsal gerçekçi/belgeselci yaklaşımı benimsemiş ve toplumsal koşulların değiştirilmesi amacıyla fotoğraf üreten önemli fotoğrafçılardan biridir. Kendi deyimiyle sadece değişmesi, düzeltilmesi gerektiğine inandığı şeylerin fotoğraflarını çeker.

Büyük bunalım yıllarında (1939) fotoğrafçılar için kurulmuş bir organizasyon olan 'Fotoğraf Birliği' Hine'a destek verdi. O dönem pitoresk fotoğraf anlayışında olanlar toplumsal gerçekçilerle alay ediyorlardı. 'Fotoğraf Birliği' sonradan komünist eylemlere girdiği iddiasıyla Mc Carthy döneminde kapatıldı.

Edward Curtis

1880'lerin sonunda Edward Curtis, Kuzey Amerika'da yaşayan son Kızılderili kabilelerin fotoğraflarını çekmeye başladı. Antropologlardan oluşan bir grupla çalıştı. Hızla yok olan Kızılderili adetlerini, elbiselerini, yaşam biçimlerini fotoğraflamak üzere sayısız seyahatler yaptı. Curtis, "Bir ihtiyarın yanından (bir şey sormadan) geçip giderseniz, başkalarına meçhul kalmış bir gelenek bir dini tören artık bilinmezlerle karışacak demektir. Demek ki, gelecek nesiller için biz, insanlığın bir büyük ırkı hakkında bilgileri hemen toplamalıyız. Yoksa bu fırsat tamamen yok olup gidecek," diyerek endişesini dile getirmişti.

Bill Brandt

İngiliz fotoğrafçı Bill Brandt fotoğrafçılığı Paris'te Man Ray'ın

yanında öğrendi. 1931 yılında İngiltere'ye dönüşünden sonra zamanının çoğunu belgesel fotoğrafçılık konusunda kendini geliştirmeye ayırdı. Hem yoksul kesim, hem de orta sınıf insanların yaşamlarını fotoğrafladı. Brandt, İngiliz yaşamında yer alan karşıtlıkların üzerinde durdu. Kuzey kasabalarında yaşayan madencilerle, orta sınıf Londralıların oda hizmetçili, gümüş tepsili, dantel perdeli yaşamını karşılaştırdı ve sınıf farklarını ortaya koydu. Bu çalışmasını 1936'da "English at Home" ve 1938'de "A Night in London" kitaplarıyla yayınladı.

FSA (Farm Security Administration)

1930 yıllarındaki ekonomik krizde Roosevelt tarafından kurulan ABD'de Çiftçi Güvenliği Örgütü tarafından gerçekleştirilen kapsamlı çalışmadır. Bu çalışmayı diğerlerinden farklı kılan ise devlet destekli bir çalışma olmasıdır. Tarımda modernizasyon ve makineleşmeyle yarışamamış, kuraklık ve verimsizlik gibi nedenlerle topraklarından ayrılmak zorunda kalan merkez eyaletlerdeki tarım işçilerinin problemleriyle ilgilendi. Bu yeni örgüt Roy E.Stryker'ı başına getirdi. Walker Evans projeye katılan ilk fotoğrafçılardan biri oldu. Evans çalışmalarında Amerikan hayat tarzını eleştirel gerçeklikle fotoğraflıyordu. Evans, Güney eyaletlerine doğru yola çıkarak bölgedeki toprakların durumunu, kiracı çiftçilerin kötü koşullarını, evlerini, eşyalarını, nasıl çalıştıklarını, hasatlarını, okullarını, kiliselerini ve dükkânlarını, küçük kasabaların sokaklarını, reklam panolarını ve arabalarını fotoğrafladı.

Dorothea Lange'in çektiği, tarlalarda çalışan, geçici kamplarda, şehir çöplüklerinde, boş arazilerde kurulan çadırlarda kalan, otoyollarda aşırı yüklenmiş kamyonlarla dolaşan göçebe işçilerin fotoğrafları, gerçeği yansıtan birer belge olmanın ötesinde fotoğraflardır. Lange insansız çiftlik evlerini, makinelerle sürülmüş terk edilmiş arazileri, evlerinden çıkarılmış yüzlerce çiftçinin yaşadığı koşulları açık ve dokunaklı bir biçimde fotoğraflarında yansıtmıştır.



Dorothea Lange şöyle diyor:

“Benim fotoğraf yaklaşımım üç düşünceye dayanır; birincisi, müdahaleden uzak fotoğraf anlayışıdır. Ne çekersem çekeyim asla müdahale etmem, baskı yapmam, insanlar üzerinde baskı kurmam. İkincisi, mekânı hissettirmektir; neyi çekersem çekeyim mutlaka onu çevreleyen unsurları objenin yer aldığı mekânı da görüntülemeye çalışırım; köklerini bulmak gibi bir şey. Üçüncü olarak zaman duygusunu hissettirmek gelir. Ne çekersem çekeyim onun geçmişle ya da günümüzle kurduğu ilişkiyi göstermeye çalışırım.”

Arthur Rothstein, Russel Lee, Ben Shahn, Gordon Park gibi fotoğrafçıların çalışmaları da yer almaktadır. Rothstein'in rüzgârla mücadele eden bir aileyi konu alan Toz Fırtınası adlı fotoğrafı, bu bunalım döneminin simgesi olurken, John Steinbeck'in Gazap Üzümleri adlı romanını yazarken bu arşivi gözden geçirdiği ve Dorothea Lange'ın fotoğraflarından etkilendiği bilinir.

Mathew Brady

1861 yılındaki Amerikan İç Savaşı'nın çirkin yüzü ilk önce Brady'nin görüntüleri ile saptandı. "Fotoğraf makinesi tarihin gözüdür" diyen Brady, Portre fotoğrafçılığının zirvesinde iken dikkatini 'İç Savaş'a çevirdi. Savaşın tüm cephe ve birliklerini kapsayan büyük ölçekte bir belgesel hazırlamayı amaçlıyordu ve bu amacı doğrultusunda fotoğrafçılardan oluşan bir ekip kurdu. Gerçek çatışmaları görüntüledi. Terk edilmiş savaş alanlarını, kasabaları, ölüleri ve yaralıları, askeri suçluların infazlarını fotoğrafladı.



Magnum Ajansı Fotoğrafçıları

1947 yılında altı farklı ülkeden altı belgesel fotoğrafçının kurduğu ve aralarında H.Cartier Bresson, Werner Bischof, David Seymour, Ernst Haas, George Rodger, Robert Capa gibi fotoğrafçıların bulunduğu Magnum Ajansı fotoğrafçıları, başta II. Dünya Savaşı'nın bütün cepheleri olmak üzere, Kore, Vietnam ve İspanya'da çalışmalar yaptılar. Fotojurnalizmi zirveye çıkararak tüm dünyaya enformasyonların ve görüntülerin ulaşmasını sağladılar. Magnum fotoğrafçılarının dünya basınına sunduğu Vietnam fotoğrafları, özellikle kamuoyunun savaş konusunda bilinçlenmesini sağlamış, bu sayede Amerikan halkı, kitleler halinde Amerikan yönetiminin saldırganlığını protesto etmiştir. Bu tarihsel tanıklığın sonuçlarıdır ki günümüzde gazetecilerin veya fotojurnalistlerin bazı savaşlarda yer almaması için çaba gösterilmiş ya da çektikleri görüntüler sansür edilmiştir.

Magnum fotoğrafçıları, aynı zamanda siyasal güçlerin kararlarını tartışılır hale getirmişlerdir. Bu fotoğrafçılar, yalnızca çağına tanıklık etmemiş, toplumsal eleştiri ve hümanist anlayışın da öncüleri olmuşlardır. Belgesel fotoğrafın, özünde var olan hümanizma, insanların hakkını koruma -acı çeken insanların, göçmenlerin, ezilenlerin ve sömürüye maruz kalan insanların- ve bunları kamuoyuna duyurma, toplum vicdanını harekete geçirme gibi misyonlarına sahip çıktılar.



Bruno Barbey'in
'May 68'
fotoğraflarından

Henri Cartier-Bresson

Henri Cartier, gerçek hayattan ele aldığı konuları/olayları fotoğraflarken kameranın önünde gelişen olaylara asla karışmaz. Fotoğraf ile ilgili yazılarını 'The Decisive Moment'da (Karar Anı) toplayan Bresson, insan ilişkilerindeki anlara, fotoğrafı meydana getiren öğelerin dizilişine dikkat eder ve onlara anlam kazandırır. İyi bir gözlemci, araştırmacı ve yorumcudur. Çağdaş foto-muhabirliğin en önemli temsilcisidir. 1931 yılında, Afrika'ya gitti ve orada ormanda yaşadıklarını belgeledi. Ancak hummaya yakalanınca Fransa'ya dönmek zorunda kaldı. Aynı yıl İspanya İç Savaşı'nı konu alan bir belgesel hazırladı. II. Dünya Savaşı çıktığında Fransız ordusunda görev yaptı. Almanlar tarafında tutsak edildiğinde, iki defa başarısız kaçma girişiminde bulundu. Ancak üçüncüsün de kaçmayı başarabildi ve savaş sonuna kadar direnişçilerle birlikte yeraltında çalıştı.

1947'de arkadaşları ile birlikte Magnum Fotoğraf Ajansını kurdu. Pakistan, Burma, Endonezya, Hindistan ve Çin'de çalıştı. 1952'de Avrupa'ya döndü. 1954 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğine giren ilk yabancı fotoğrafçı oldu. 1960'lı yıllarda Küba, Amerika, Meksika, Hindistan ve Japonya'da çalışmalar yaptı.



Larry Borrows

1962'de *Life Dergisi*'nde yayınlanmaya başlayan işkence ve eziyete uğramış Vietnam köylüleriyle, yaralı Amerikan askerlerini gösteren renkli fotoğrafları, savaş karşıtı isyanı bilemişti. 1971'de yanındaki üç fotoğrafçı ile birlikte, Laos'da Ho Chi Minh Hattı üzerinde uçan ABD ordusuna ait helikopterden açılan ateş sonucunda öldürüldü.



Jozsef Koudelka

1962-1970 yılları arasında çektiği 'Çingeneler' dizisindeki fotoğrafları dünya fotoğraf klasikleri arasında sayılıyor. Fotoğraf çekimleri için gittiği ülkelerde sokaklarda yaşamaları hatta uyuması bir yaşam biçimi. Koudelka 1968 yılında ülkesinin Rus askerlerinin işgali sırasında henüz genç bir fotoğrafçıydı. Çekoslovaklar ile Sovyetler arasındaki çatışmaların, ayrıca bu çalkantılı dönem boyunca sokaklardaki gündelik yaşamın fotoğraflarını çekti. Prag'daki 1968 olaylarına ilişkin fotoğrafları gizlice ülke dışına çıkarıldı. Magnum, Koudelka'nın adını vermeden, fotoğrafların dağıtımını üstlendi ve önde gelen uluslararası haber dergilerinin birçoğunda yayımlanmasını sağladı. Bu 'adı bilinmeyen bir Çek fotoğrafçısı', Robert Capa Altın Madalyasıyla ödüllendirildi. Elliott Erwitt, Magnum Photos'un yönetim kurulu başkanıy-



ken, canlandırma tekniğinden yararlanarak Kudelka'nın bu fotoğraf karelerinden kısa bir film hazırladı.

Eugene Smith

Japonya'da denize atık bırakan bir fabrikayı fotoğraflaması, fabrika atıklarından kötü anlamda değişen doğal yaşamı ve kirlilikten etkilenen insanların sağlık durumlarını fotoğrafladı. Bu durumla mücadele etmek için bir 'Halk Komitesi' oluşturdu. Balıkçılarla birlikte verdikleri direniş sayesinde fabrika kapatıldı. Zehirlenmelerden etkilenen insanlara fabrika yöneticilerini tazminat ödemeye mahkum ettirdiler. 1955'ten 1959'a kadar Magnum üyesi kalan Smith, Magnum'dan önce de yirmi yıl boyunca *Life* dergisinde çalıştı. *Spanish Village* (1941), *Nurse Midwife* (1951), *A Man of Mercy* (1954) gibi önemli fotoröportajlara imza attı.



Robert Capa

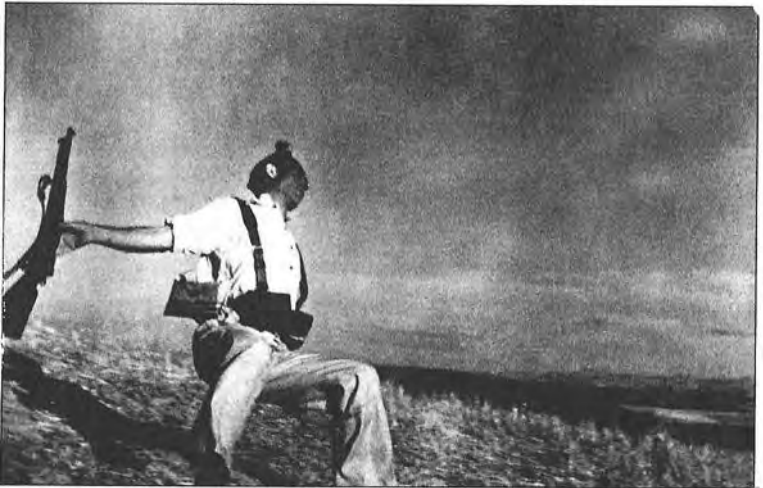
Özellikle İspanya İç Savaşı'nda yaptığı çalışmalar sonuncunda İngiliz dergisi Picture Post tarafından 1938 yılında dünyanın en önemli savaş fotoğrafçısı ilan edildi. Aynı savaşta çektiği, bir cumhuriyetçi askerin Cordoba cephesinde vurulduğu anı gösteren 'Ölüm Anı' adlı fotoğrafı, bir savaş fotoğrafı ikonu haline geldi.

Capa, II. Dünya Savaşı'nın en önemli safhalarından Normandiya Çıkartması'nda zorlu ve tehlikeli alana çıkarma yapan ilk birlikleri görüntüledi.

Magnum Photos'un kurucuları arasında yer aldı.

1936 ve 1954 yılları arasında Robert Capa, İspanya İç Savaşı'nı, II. Dünya Savaşı'nda yer alan bütün saldırıları, Hindi Çini savaşını fotoğrafladı.

"Eğer fotoğraf yeteri kadar iyi değilse, yeteri kadar yaklaşılmamıştır" diye düşünen Capa, 1954 yılında Fransız işgalindeki Vietnam'ı görüntülerken, bir kara mayınına basarak hayatını kaybetti.



Bir cumhuriyetçi askerin Cordoba cephesinde vurulduğu anı gösteren
'Ölüm Anı'

Ken Light

1982 yılından beri toplumsal belgesel fotoğraf projeleri gerçekleştirerek Amerikan toplumunun eleştirisini yapıyor. 'Teksas Ölüm Sırası' (Texas Death Row) adlı fotoğraf projesiyle 'Rüyanın Ötesindeki Amerika'nın eleştirisini yapmakta ve ABD'de halen yürürlükte olan ölüm cezasının kaldırılması için kamuoyu oluşturmaya çalışmaktadır.

Sebastiano Salgado

1977-1984 yılları arasında Brezilya'da uzak dağ köylerini gezerek "Öteki Amerika (1986)" adlı albümünü, 1980 yılında on beş ay boyunca Fransız Sınır Tanımayan Doktorlar Topluluğu ile Afrika'nın Sahra bölgesini gezerek 'Sahra: Ildırıp İçindeki İnsan' adlı çalışmasını, 1986-1992 yılları arasında yirmi altı ülke gezerek 'İşçiler' (1993) çalışmasını tamamladı. 1997 yılında ise Brezilya'da topraklarının geri verilmesi için mücadele eden köylüleri fotoğrafladığı 'Yurtsuzların Mücadelesi' çalışmasını gerçekleştirdi ve albümleştirdi. Brezilya'da 'Topraksız Köylüler'e çok ciddi desteklerde bulundu. Fotoğraftan elde ettiği gelirle 'Topraksızlar'a toprak alıp, bugün o topraklar üzerinde üniversite kurulmasına önayak oldu. 2000 yılında ise kırk bir ülkede va-

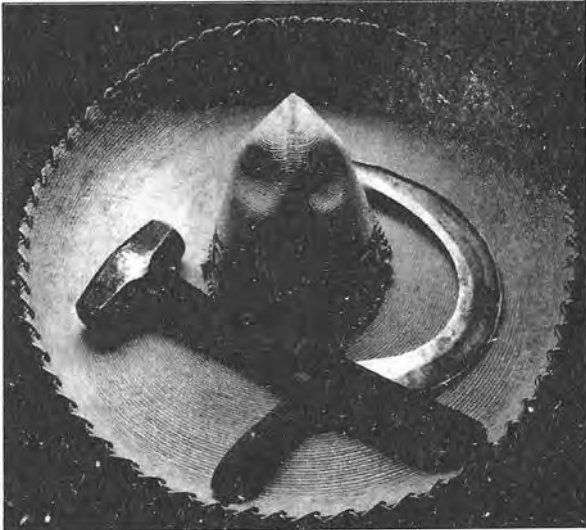


tansız insanların, göçmenlerin ve mültecilerin çocukların portrelerinden oluşturduğu 'Göçmenler ve Çocuklar' albümünü yayınladı. Salgado 2002 ise, çocuk felcinin kökünü kazımak için gerçekleştirilen evrensel kampanyayı fotoğrafladığı belgesel çalışmasını gerçekleştirmek amacı ile Somali, Sudan, Hindistan, Kongo ve Pakistan gibi ülkeleri gezdi.

Salgado'ya göre, fotoğraflanan insan ile kurulan ilişki projenin sağlıklı olması için temel koşuldur. Bu yüzden, fotoğraflayacağı kişiler ile benzer koşullarda yaşayarak ve samimiyetini insanlara inandırarak çalışmalarını gerçekleştirdi. Böylelikle ideolojisini ve entelektüel birikimini fotoğraflarına yansıtabildi.

Tina Modotti

Edward Weston'dan fotoğraf çekmeyi öğrendi. İtalyan göçmeni Tina Modotti, Meksika'da, dönemin en sağlam ve gerçekçi muhalif hareketlerinden birinin önemli bir parçası oldu. Diego Rivera ve Frida Kahlo dâhil olmak üzere dönemin birçok sanatçı ve komünistiyle birlikte siyasal yaşam içinde yerini aldı. Mek-



sika'nın günlük hayatını en yalın ve en çarpıcı biçimde belgeleyen Modotti, gerçek bir bohem, çetin bir muhalif oldu. Sanat tutkusu ile siyaset ateşi arasında mekik dokuyan sıra dışı bir fotoğrafçıydı.

Tina Modotti, 1929 yılında sevgilisinin vurulduğuna tanık olduktan sonra, Meksika'da kalmak istemedi. Önce cinayetle, ardından da Meksika başbakanına düzenlenecek bir suikasta karışmakla suçlandı. 1930'da sınır dışı edildi. Avrupa'ya gitti, İspanya İç Savaşı'na katılarak bir Kızıl Haç hastanesinde hemşirelik yaptı. Berlin'de bir süre kaldıktan sonra Sovyetler Birliği'ne gitti. Sergei Eisenstein ve Aleksandra Kollontay ile tanıştı.

1939'da sahte kimlikle Meksika'ya döndüğünde yapayalnız ve yoksuldu. 1941'de Modotti'ye sığınma hakkı verildi. 1942'de birçoklarına göre cinayet sonucu, bazılarına göre doğal nedenlerle hayata veda etti.

3. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ

Fotogerçekçilik, Hipergerçekçilik

Fransız düşünür Baudrillard, medya yoluyla edindiğimiz gerçeklik duyumuna, gerçeğin görünmezleşmesi, yok olması, gerçekle gerçek olmayanı ayırt etme olanağının artık kalmaması anlamında 'hiper-gerçeklik' diyor.

1960 ve 1970'lerde ABD ve Avrupa'da daha çok bir resim akımı olarak hipergerçekçilik, yeni gerçekçilik ya da süpergerçekçilik adları ile de anılır. 1960'lı yılların son yarısından itibaren etkili olmaya başlamıştır. Gündelik hayattan, özellikle tüketim kültürünün imgelerinden yola çıkan fotogerçekçi resimler, teknik olarak genellikle projeksiyon makinesinden tuvale yansıtılan görüntülerin resmedilmesiyle gerçekleştirilir. Fotoğraf merceğinin gördüğünü kopya ederek resim yapmak eyleminin öznel boyutunu dışlayan fotogerçekçilerin esas konusu, yansıttıkları dünya değil, fotoğraftan yansıyan dünyadır. Etrafımızı saran görsel imgeler bombardımanına ilişkin bir yorum olarak okunabilecek bu tavır, gündelik hayatın sıradan görüntülerinin gerçeklik duygusundan çok bir tür yapaylık içinde algılanmasına

yol açar. Foto-Gerçekçi akımın başlıca temsilcileri arasında 1970'lerden itibaren gerçekleştirmeye başladığı dev boyutlu vesikalik portreleriyle Chuck Close (1940-), kent sokaklarını ve dükkân vitrinlerini resmeden Richard Estes (1936-), turistik gezi sahnelerini konu alan Malcolm Marley (1931-) gibi sanatçılar yer alır.

Hipergerçekçiliği günümüzde temsil eden sanatçılardan biri olan Gottfried Helnwein, 1948 yılında Viyana'da doğdu. Fotoğraf çekiyor, resim yapıyor, karışık tekniklerle hazırladığı dev boyutlarda işleriyle açık alan enstalâsyonları düzenliyor.

1966'da ilk defa küçük bir kalabalık önünde yüzünü ve ellerini ustura ile keserek kendi sanatının şiddet konuları hakkında ilk örnekleri yansıtan Helnwein'in öz portresinde, 'ırkçılığa karşı gelen' çığlığı 'Scorpions'un albüm kapağında yer almıştı. Bandajlı ve cerrahi aletlerle makyaj yapılmış kendi portrelerini ve çocuk fotoğraflarını çekerek onlar üzerinde bir takım oynamalar yaptı ve sulu boya ile çizdi.



“İnsan aklının bir noktasında yaşam ile ölüm, gerçek ile düşsel, geçmiş ile gelecek, dile gelebilen ve gelemeyen, yükseklikler ile derinlikler birbirinin zıddı gibi algılanmayabilir. İşte gerçeküstücü eylemin amacı o noktayı görünür kılmaktır”.

Fotogerçekçilik, bütün toplumsal baskılarla, burjuvaziyle, din ile yani kısacası insanın özgürlüklerini kısıtlayan her şeyle savaşmayı hedefler. Bu baskıların görünürde, farklı şekillerde (saldırganlık, sapıklık gibi) ortaya çıkabileceği öne sürer ve dolayısıyla Freud’un psikanalizci yaklaşımıyla oldukça iç içe olduğu söylenebilir. Temellerini 1. Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan karşı sanat akımı Dadaizm’den alır.

Çocukları resimlerinde neredeyse bir pedofiliğin ihtirasıyla kullanır. Çocukların fetişleştirilmesi izleyeni rahatsız etse de bakanı kendi iç dünyasında sorgulatır. Burada sanatçı ayna tutma işlevi görmüştür. Aslında gördüğümüz kendi yüzümüz ve iğrençliğimizdir.

Aynı zamanda heykeltıraşlık ve ressamlık da yapmış olan fotoğrafçının halka açık mekânlarda genellikle çocuklarla yaptığı çalışmaları, genel olarak tarihsel ya da politik bir zemini olduğundan dolayı provakatif görülmüştür. Fiziksel ve ruhen yaralı çocuk fotoğrafları aslında fotoğrafçıya göre çok daha derin olayları, örneğin soykırımı anlatıyordur. William S. Burroughs şöyle diyor;

“Hiç kimseye hiç bilmediği bir şeyi söyleyemeyeceğiniz gibi, hiç bilmediği bir şeyi de gösteremezsiniz. Sanatçının görevi, izleyicinin bildiği, fakat bildiğini bilmediği bir şeyi göstererek izleyicide sürpriz bir farkına varma deneyimi yaşatmaktır. Helnwein bu sürprizlerin ustasıdır”.

Helnwein boşuna çılgılık atmıyor;

“...Maddeciliğin sonunda zafer kazandığı bir dönemde yaşıyoruz. Dünya perilerden, cadılardan, elflerden, meleklerden, büyülü kalelerden ve saklı hazinelerden arındı. Hayal kurmak bugünlerde çocukların beyni için kimyasal bir dengesizlik olarak görülüyor.

Milli güvenlik sebebiyle artık kaçacak hayal alanları yok- çocuklar yetişkinlere ait acımasız konularda ve genel bir delilik hali içinde boğuluyor. Dünya artık; borsa, tecavüz, savaş, zehirlenme, televizyon-salaklığı, prozak, hapisane kampları, kâinat güzeli yangınları, genetik mühendislik, çocuk pornosu, Ronald McDonald, akıl hastaneleri ve işkence dünyası.”

“Ben sanatın size dokunup, harekete geçirebilecek ve sizde duygusal etkiler bırakabilecek olan gücüyle yani kalitesiyle ilgileniyorum. Kalbinizde yangın çıkarabilen ve iç dünyanızı alt üst eden kısmıyla...”

Helnwein'in çalışmalarını kültür-spesifik olarak yorumlanabilir. Bu tip üretimlerin, lokal kalınabildiği ölçekte samimi, sahici ve incelikli olabileceğini söyleyenler gibi, konularını anlatmak için çok uç noktada ifade tarzı seçmesi daha çok kişi tarafından izlenilebilirliğini zorlaştırdığını söyleyenler de var.

Soru; ‘Kavramsal ve minimal sanatla biraz sekteye uğrayan politik muhalif etkiler’ ve ‘kapitalizmin konvansiyonel uygulayıcılarının çeşitli enstrümanları tarafından ciddi biçimde kısıpaca alındığı bir dönemde ortaya konan bazı işlerin eleştirel üsluptan uzaklaşmaları’ tartışmasını eserleri için yapabilir miyiz?

Yanıt; Baudrillard'a göre, imge-gerçeklik ilişkisinin koptuğu yerde ‘hipergerçeklik’ başladığını ve bunun, bir şeyin gerçekliğini veya gerçek dışılığını, doğruluğunu veya yanlışlığını artık sorgulama anlamsızlaştığına göre, bu tip sanatsal ürünlerden geriye, eleştirmenin/tüketenin elinde, eserin içeriğinin/göndermesinin değerlendirmesi kalıyor.

Baudrillard'ın çağımızla ilgili bu değerlendirmesi Batı toplu-

munu refere alarak yapılan bir tespit. Marx gibi çözüm önermiyor. Zaten Baudrillard'ın 'hipergerçekçiliği' tanımlarken belki böyle bir derdi de yoktu. Ancak, bu 'yeni gerçekçiliğin' peşinden gidin de demiyordu. Yaptığı eleştirel bir tespitti.

Dünyada açlığı, sefaleti, savaşları, yoksulluğu, yoksunluğu hâlâ anlayamadıysak hipergerçekçilik anlamamıza nasıl bir katkı sağlıyor. Yoksa tam tersi yeni bir gerçeklik yaratarak algıda gerçeğin bozulumunu sağlayan bir başka aktöre mi? Anlamak, acıları paylaşmak ya da hissetmek için bunlara ihtiyacımız mı var?

Gottfried Helnwein'in çalışmalarının eleştirel bir üslup taşıdıkları söylenebilir, ancak sanatsal bir üretim olarak niteleyebileceğimiz bu tip çalışmaları kamuoyu tarafından anlaşılabilir olması gerekliliği tartışılmamalıdır bile.

Bir simülasyon dünyasında yaşadığımızı belirten Baudrillard, 'image'ların bolluğundan yakınıyor. Öyle bir bolluk ki "görececek hiç bir şey" bulamıyoruz ve "hiç bir iz bırakmıyorlar". Bu bakış açısı onu bir ikonoklast olduğunu söyleme kadar götürüyor. Ayrıca günümüzde sanatın kendisinin de ikonoklastik olduğunu düşünüyor. Burada ikonoklastın anlamı, Bizans'a ilişkin olarak kullanılan ikon kırıcı anlamından farklı bir şekilde kullanılıyor. Yeni ve modern olan bir biçimi kastediliyor: 'image'ların parçalanması değil 'image'ların üretimi ve bolluğu.

Baudrillard'ın bu görsel gerçekliğe getirdiği eleştirisi, görececek hiç bir şeyin olmadığı, hiç bir iz bırakmayan bir 'image' bolluğu olarak ortaya çıkıyor. Üstelik bu 'image'ların arkalarındaki gizlelerin ve simülasyonların, varsa eğer, yok olduğunu iddia ediyor. Yani, kendi yok oluşu üzerinde üretim yapmaya çalışan sanat artık gerçeklikle bağlantısı kalmamış, ondan bağı koparılmış 'imaj'lar üretmekte olduğunu söylüyor.

Simülakr ve Simülasyon

'Algıda gerçekliğin bozulumu' meselesini bir de Baudrillard'ın günümüzü tanımlarken ileri sürdüğü simülasyon ve simülakr

kavramlarıyla açıklama yerinde olacaktır.

Simülakr kelime anlamı, bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. Orijinali, gerçeği, ilk örneği olmayan; kendisi zaten kopya olan bir şeyin kopyasını anlatan bir terim.

Simüle etmek; gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak

Simülasyon ise bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denir. (*Simülakrlar ve Simülasyon*, Jean Baudrillard)

“Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira “gerçek” ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçüşebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hipergerçektir.” (*Simülakrlar ve Simülasyon*, Jean Baudrillard).

Aslının (orijinalinin) yerine göstergeleri konmuş bir gerçekten bahsediyor Baudrillard. Gerçeğin tüm göstergelerine sahiptir adeta ikizi gibidir. Ancak bu ikiz bir taklit değildir.

“Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makineden söz ediyoruz. Gerçek bir daha asla dönmeyecektir.”

Simülasyonu tıp, ordu ve din alanında aktarımı belirgindir. Hastalığını simüle eden biri pekâlâ doktorunu kandırabilmekte-

dir. Ya da deli taklidi yapabilen simülatör askerlikten yırtabilir.

Hastalığı simule etmek hasta taklidi yapmak demek değildir, hastalığın tüm semptomlarını üretir. “Mış” gibi yapmak ‘gerçeklik’ ilkesine zarar vermez, gizlemeye çalışır. Oysa simülasyon gerçeğe sahte, ve gerçeğe düş arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır.

Aynı şekilde ordunun, -bir eşcinseli, kalp hastasını ya da deliyi çürüğe ayırdığı düşünülürse- deli ile simülatörü arasındaki farkı ayırt edememesi durumunda elinden fazla bir şey gelmemektedir.

Bu durumda, -bir eylem biçimi olarak karşısına çıktığında- klasik mantık, simülasyona karşı tüm kategorileri ile silahlanmaya çalışmaktadır.

Din konusunda da ‘tanrısal güç’ simülakrı, örneğin ikonlar aracılığıyla tezgâhlanmaktadır. İlahi güç imgelere dönüştürüldüğünde hâlâ etkin gücünü koruyabilmekte midir? Bizans’tan beri ikonoklastlar, (ikon kırıcılar ya da kutsal imgeleri yok eden insanlar) zamanla ikonların, simülakrının tanrı düşüncesinin yerini alacağından korkmuşlardır. Oysa ikonları kutsayanlar (ikonolatrlar) diyor Baudrillard, “...imgelerin maskesini düşürmenin tehlikeli bir şey olduğunu, çünkü imge ya da maskenin gerisinde hiçbir şeyin bulunmadığını anlamışlardır.

Sonuç olarak imgeler her zaman ölümcül bir güce sahip olmuşlardır.

“Resimler aracılığıyla gerçekleştirilen ‘yeniden canlandırma’ ; gösterge ve gerçeklik arasında bir eşdeğerlik ilkesi (...) bulunduğunu kabul etmektedir. Oysa simülasyon, eşitlik ilkesi ütopyasına tamamen ters bir şey olup, göstergeyi kesinlikle bir değer olarak yadsılamakta ve her türlü gönderenin ters yüz edilmesi ve öldürülmesi olarak görmektedir. Simülasyonu sahte bir ‘yeniden canlandırma’ biçimi olarak yorumlayarak onu emmeye çalışan yeniden canlandırmaya karşılık; simülasyon bir simü-

lakra dönüştürdüğü yeniden canlandırma düzeninin tamamını sarıp sarmalamaktadır.”

Bu tanımlamaları yaptıktan sonra, şimdi postmodernizmde simülasyonun ‘gerçek’i kanıtlayabilmeyi nasıl imkânsız hale getirdiğini inceleyelim.

“Gerçeğin yerini alan imgeye özgü çeşitli aşamalar:

- derin bir gerçekliğin yansıması olan imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge

Birinci durumda imge, olumlu bir niteliğe sahiptir...
İkinci durumda imge olumsuz bir niteliğe sahiptir...
Üçüncü durumda imge, bir görünümün yerini almaya yani bir büyüleme aracı olmaya çalışmaktadır. Dördüncü durumda ise imge artık görüntü düzenine değil simülasyon düzenine ait bir şeydir.”

Batı, yukarıdaki örnekte olduğu gibi aslında simülatörlerin bireysel eylemlerinden çok rahatsız değildir. Çünkü bu tip bireysel çıkışlar -bütün toplum simülatör olamayacağı için- toplumsal bilinç oluşturmaz, dolayısıyla toplumsal tepkiye de yol açmaz. Kapitalizm ‘gerçek’le mücadele etmenin yollarını ancak baskıcı rejiminde bulur. Hapishaneler, tımarhaneler, kapitalizmin çıkar yasaları o yüzden vardır. Toplumsal dönüşüm için simülatörlere değil, ‘gerçek’e ihtiyaç vardır. Düzenin olumsuzluklarına karşı çıkma eylemi -eylemin içeriğinin- eleştirelliği nedeniyle (bir önceki örnekte olduğunun aksine yani deli simülasyonunun tersine militarizme karşı çıkma) diğer insanları sorgulamaya iter ve insanlığa dayatılan kapitalist sistem çelişkilerini gözler önüne serer, bu da toplumsal bilince dönüştürebilir. Değişim ise ancak bilinçli ve örgütlü toplumla yaratılabilir.

Modernizmin ve Postmodernizmin Fotoğraf Yaklaşımı

Günümüz sanatını değerlendirirken, üretim ilişkilerindeki radikal değişimleri ve sanat nesnesinin statüsünü belirleyen ekonomik alt yapıları dikkatli bir biçimde gözden geçirmek gerekiyor. Kapitalizmin bugün geldiği süreçte tüketim kültürünü yönlendiren çokuluslu şirketler, sanatın dönüşüm değerini de kontrol ediyor.

Tüketim toplumunda, nesneleri ya da sıradan tüketim ürünlerini estetize eden Pop-Sanat uygulamaları; bu nesnelerin sanat mertebesine çıkarıp müze ve galerilerin başköşesine koyarak yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır.

Postmodernizm, Modernizmin tekeli kapitalizme dayalı anlayışından, çokuluslu kapitalizme geçişi temsil eder. Modernizmin meta konumuna getirdiği sanat yapısının tekil, biricik olma özelliğinden başka sanatçısının da pozisyonu değişmiştir. Sanat nesnesinin müze ve galerilerdeki ayrıcalıklı konumu sona erdirilerek sokağa taşınır. Bu süreçte sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımlar belirsizleşir.

Modernizm döneminde, geçmişin gerçeği yansıtmaya, belgeleme, kanıt olma gibi ifade edilen fotoğrafçılık alanında, soyut çalışmalara doğru kaymalar olmuştur. Fotoğraf sanatı gerçekliğe bağlı kalmayı aşarak, üretimlerde biçimsel bozulma, renk varyasyonları, doku ve detay çekimlerinin yanı sıra kolaj, montaj vb teknikler yoğun olarak kullanılmaya başlamıştır.

Postmodern dönemde ise, fotoğrafın tarihin şahitliği işlevi manipüle edilmeye başlanmıştır. Postmodernizm, içerik değil görüntüdür. Baudrillard'ın simülasyon kavramında da gerçekten çok görüntü ön planda tutulmaktadır. Gerçek, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek yeniden üretilmektedir.

Baudrillard'a göre, "Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmektedir." Ori-

jinal olan eski değerini yitirip kopyalara dönüşmüştür ve bu haliyle, Baudrillard'ın simülasyon evreni olarak tanımladığı günümüz dünyasının yapay ve varlığından yoksun görüntülerini beraberinde getirmektedir.

Alman düşünür Walter Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri, yeniden üretilmiş nesneyi gelenek alanından kopardığı için aurası kaybolmaktadır. Böylece bir kopyalar çokluğu oluşmaktadır. Postmodern dönemde fotografik üretimin orijinalliği yıkılması sonucunda, sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü almıştır. Fotoğraf ürünleri, gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermektedir.

Modernizmde sanat yapıtının orijinal bir nitelik taşıdığı ve sanatçının bağımsız, öznel görüşünün ürünleri olduğu tezi hâkimdir.

Postmodernizmde ise sanat eserlerini yeniden üreterek kendine mal etme eylemini gündeme gelmektedir. Kendine mal etme eylemi, görüntüyü ait olduğu bir çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşımaktadır.

Susan Sontag'ın *“Resim çarpıtılabilir; ancak her zaman resimdekine benzeyen bir şeyin varolduğu, ya da varolmuş olduğu varsayılır”* açıklamasında yatan gerçek postmodern dönemde geçerliliğini iyice yitirmiş, fotoğrafın neyi anlattığı yani içeriği konuşulmaz olmuştur. Yerini kurgusal ve göndermesi olmayan anlatımlara bıraktığından algıda gerçeğin bozulumu yeni gerçeklikler üreterek sağlanmıştır.

“Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki eski ayrımları yerle bir etmek, modernizmin süreklilik kazandırdığı özerk yaratıcı sanatçı nosyonuna ve sanatın ustalık, dehasalık ve beceriye dayalı tanımına meydan okumak, sanatın yalnızca bedende mevcut olmakla kalmayıp kitle kültürünün aşağılanan manzarası da dâhil her yerde olduğunu göstermek postmodern sürecin en belirgin özelliklerini ifade eder.” (Rifat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*)

Postmodernizm’de sanat ve gündelik hayat arasındaki ayırım bulanıklaşmıştır.

Fotoğrafın çoğaltılabilir olma özelliği nedeniyle orijinal olanın sorgulanması mümkündür. Modernist fotoğrafın, baskı ve görüntü kalitesine dayalı biçimi, postmodern dönemde orijinalin reddiyle fotoğrafın yapıbozuma uğratan örneklerini görürüz.

Bir söyleşide pek çok insanın postmodernizmin en büyük rahiplerinden biri olduğunu ileri sürdüklerini ileten röportöre Baudrillard’ın verdiği yanıt üzerine düşünmek gerekir.

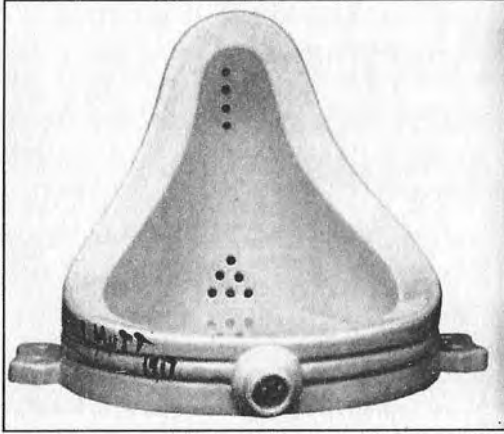
“Post-modernizm bir deyimdir, insanların kullandığı hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta o bir kavram bile değildir.” (Jean Baudrillard, *Simülaklar ve Simülasyon*).

Modernist ve Postmodernist Fotoğraflar ve Sanatçılar

Bu bölümde ele aldığım kişilere fotoğrafçılar yerine sanatçılar demeyi özellikle tercih ettim. Çünkü ismi geçen sanatçıların bir kısmı fotoğrafçı olmalarına rağmen bir bölümü de sanatın farklı disiplinlerinde fotoğraftan yararlanıyorlar. O yüzden fotoğrafçı demektense sanatçı kimliğini uygun buldum.

Marcel Duchamp; 20. yüzyıl sanatını ve modern sanatı tanımlayan en önemli kişilerden biri. Rastgele seçtiği seri üretim nesnelerini imzalayıp sanat sergilerine göndermesi, sanat denen kurumu hedefleyen bir provokasyondur. R.Mutt ismiyle imzalayıp bir sanat eseri olarak sergilediği endüstriyel bir ürün olan pisuar, kendi nesnelliğini yitirmiş, günümüze siyah-beyaz bir fotoğraf olarak kalmıştır. Çeşme ismini verdiği “R. Mutt”, Almandada Armut - fakirlik kelimesinin anlamında da kullanılıyor.

Duchamp’ın bir diğer parodisi; Mona Lisa reproduksiyonu üzerine çizdiği bıyıktır. Fransızcada, Mona Lisa’yı ‘kızın kalçaları yakıcı’ olarak tercüme edilebilecek L.H.O.O.Q olarak adlandırması gibi. Reprodüksiyon çağdaş sanatı, özellikle kavramsal



sanatı derinden etkilemiştir ve aynı zamanda kültürü taşınabilir hale getirmiştir.

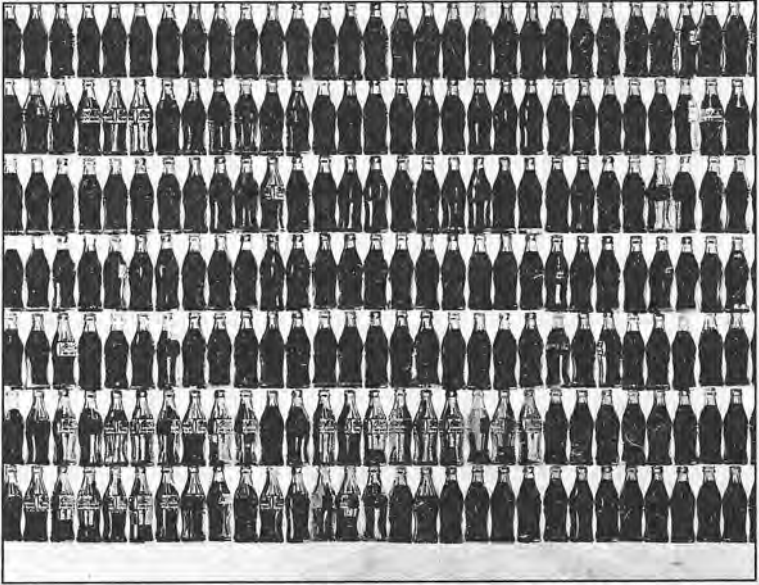
Ancak burjuvazi bu ürünlere değer biçerek, koleksiyonerler aracılığıyla satın alarak, kendi estetik vizyonuna dönüştürmüştür. Böylelikle kapitalist sermaye, sanatın metasal karakter kazanmasıyla mücadele eden pek çok Avangardist harekete rağmen, bu pazarı iştahla yönlendirmeyi becermiş ve hangi sanatçıların ya da yapıtların ön plana çıkartılacağını ve dolaşıma sokulacağını da belirleyen taraf olmuştur.

Andy Warhol

Postmodernist sezgilerle hareket eden çağdaş sanatçılar 1940'lerden beri nesneyi yıkarak yüksek sanatı ve tekil iradeyi kırmak için uğraşırlar.

Warhol, cola şişeleri ya da Marline Monroe gibi imgeleri şaşırtıcı büyüklükte izleyici karşısına çıkararak görme biçimlerini değiştirmeyi amaçladı.

“Böylece izleyici, bilinçsizce izlediği bu görüntülerin ardından bunları pazarlayan sistemin resmini görebilecektir. Bir marka, bir etiket, hatta pazarlama stratejileri



Andy Warhol, cola şişeleri, 1962

gereği bir billboard ya da televizyondaki bir reklam herhangi bir ürünü tanıtırken, sürekli olarak biçimsel bir ilgiyi kışkırtacaktır. Ancak bu gösterenler bir sanat galerisinde, bir yapıt olarak izleyiciye yönlendirildiğinde, artık tüm etkileme teknikleri bir yana yeni bir bağlam oluşturulmuş olacaktır. Dolayısıyla Warhol'un yaptığı görüntüleri değiştirmek değil, sadece izleyicinin onu görme biçimini değiştirmektir.” (Rifat Şahiner, *Postmodern Kırılmalar*).

60'lı yılların Pop'u, tüketim ürünlerinin imajlarını estetize ederek, zamanla bu ürünlerin ilginçliğini yitirmesini amaçlamıştı. Pop moda olanı yineledi, her türlü içerikten soyutladı, onları var eden sosyal ilişkilerden ve bağlamlardan giderek kopardı.

80'lerin Neo-Pop'u ise tüketimsel imajları kendine mal etti, olduğu gibi kullandı. Böylece pop sanatçıları kültürel yapı tarafından



içerilen nesneler aracılığıyla 'sistemi' sergilediklerini ifade ettiler.

Sisteme benzeyen bir şey üreterek, onu gidebileceği en uç noktaya kadar götürüp tersine çevirebilirsiniz diyordu, Baudrillard. Warhol'da anlamsız imgelerden oluşan bir dünyayı gidebileceği en uç noktaya kadar götürdü ve böyle yapmakla, kendi anlamsız imgeleriyle sistem adlı boşlukta anlamsız olaylara yol açtı.

Sherrie Levine

Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı Sherrie Levine ise sanatçıların orijinal fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak sundu. Bununla geleneksel biçimci analizlerin yetersizliğini sorguluyordu. Walker Evans, ve Rodchenko gibi ustaların fotoğraflarının orijinallik niteliğiyle oynayarak, sanatın biricikliğiyle dalga geçiyordu. Levine'e göre orijinallik dünyayı yalnızca kopyalamaktı.



Sherrie Levine, Walker Evans'dan Sonra

Levine'in Walker Evans'ın fakir köylü fotoğrafını kendine mal etmesi, postmodernist sanatın en önemli özelliğidir. Kopyaladığı fotoğrafa yeni bir şey eklemeyen kendi imzasını atarak sahiplenir. Bu çalışmasıyla, fotoğrafın çoğaltılabilir olduğu çağda bile biriciklik ya da orijinallik aranmasını eleştirir. Evans'ın temel kaygılarını hiçe sayarak, bu imajları pazara sunması ve sanatın modernist evredeki yüksek değerlerini eleştirmesi olarak okunabilir. Bu ayrıca sistemin de eleştirisidir. Levine sanat nesnelerini sıradanlaştırır. Onlara atfedilen ticari değerleri de sanatsal yüceltmeleri de hiçe sayar.

Kültürel yapıbozumunun canlanması ve yeni zamana ait bilinç değişimi, teknolojiye direnen sanat anlayışlarını ve kültürel ilerlemeleri yıkıma uğratmış görünüyor.

Soru; Bu tip çalışmalarda, yani bir dönem toplumsal bilinçlenmenin bir parçası olabilmeyi başarmış, orijinali insanların belleğinde yer etmiş bir fotoğrafın içeriğine, yüklediği misyona zarar verebileceği düşünülmüş müdür?

Nasıl mı?

Yanıtı Baudrillard' da buluruz. *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı kitabından bir bölüm aktarıyorum;

“Orijinalini koruma bahanesiyle, Lascaux Mağarası'nın ziyareti yasaklanmış, ancak beş metre öteye aynı mağaranın ıpııp aynı benzeri inşa edilerek ziyarete açılmıştır (ziyaretçiler önce gerçek mağaraya dikiz deliğinden bir göz atıktan sonra kopyasının tamamını ziyaret edebilmektedirler). Orijinal mağarayı insanların belleğinden silip atmanın bir yarar sağlayacağını sanmıyorum çünkü gerçeğiyle kopyası arasında hiçbir fark yoktur. Bir kopya her ikisini de yapaylaştırmaya yetmiştir. Keza geçtiğimiz günlerde bilim ve teknik, uzun zamandan beri bir müze köşesinde çürümeye terk edilmiş 2. Ramses'in mumyasını tüm olanaklarını zorlayarak kurtarmaya çalışmaktadır. Her nedense Batı, simgesel düzenin dört bin yıldan beri gözlerden ve ışıktan korumayı başardığı bir eseri korumaktan aciz olduğu gibi bir telaşa kapılmıştır. Oysa Ramses bizim için bir anlam ifade etmemektedir. Paha biçilemeyen şeyse onun mumyasıdır, çünkü mumya kültürel birikimin bir anlama sahip olduğunu gösteren kesin bir kanıttır. Geçmiş gün ışığına çıkarıp depolayamadığı takdirde şu bizim çizgisel ve birik(im)tirme anlayışı üzerine oturan kültürümüz çökme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır...

...Geçmişimiz görüntüye dökülmeli ve süreklilik taşıyan bir görünürlüğe sahip olmalıdır...”

İşte tam da bu yüzden belgesel fotoğraf anlayışı hiç bir zaman değerini yitirmeyecektir.

Ayrıca, postmodern ilişkilerinden ötürü sınırsızcasına çoğal-

tılabildikleri için orijinalin pazarlama değerlerini daha da artıran bir niteliğe bürünmesi olasılığı hiç de az değildir ve şimdi önemli olan bu yeni yaklaşımın kimin ne amaçla kullanılacağıdır. Galerilerin, müzelerin, medyanın, yayınevlerinin kimin elinde olduğu ve onların tutumu belirleyici olmaktadır.

1970'li ve 1980'li yıllarda, özellikle ABD'deki Mary Kelly (1941-), Barbara Kruger (1945-), Jenny Holzer (1950-) ve Cindy Sherman (1954-) gibi kadın sanatçılar, kadın kimliği sorunlarını ele alırken çeşitli postmodern araçlara başvuruyorlardı. Kısaca bu sanatçılara da bir göz atalım.

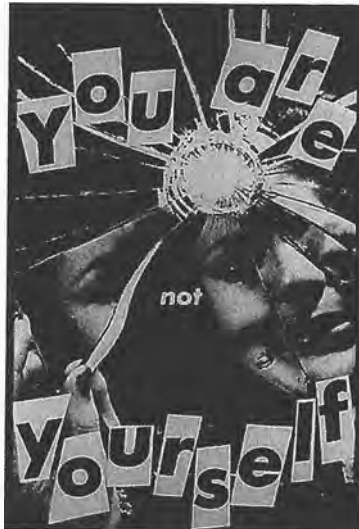
Cindy Sherman; fotoğraflarına konu olarak kendini seçiyordu, fakat ürettiği serilere, oto portreleri diyemeyiz. Tersine bu serilerde sanatçı bilinen yerlerde -ikinci sınıf filmler, genç kız serileri, televizyon programları, üstat resimleri- bir figür olarak poz veriyor, böylece benimsediği klişeyi tartışmaya açarak kendi kimliğini siliyordu.



Mary Kelly'nin uzun dönemli projesi Post Partum Document (1973-79), ilk başta altı bölümlü bir enstalasyon olarak düşünülmüştü. Sanatçının oğluyla beş yaşına kadarki ilişkisini anlatan ve çocuğun hem bir erkek olarak sosyal dünyaya girişini, hem de kendisinin bir anne olarak rolünün değişmesini anlatan sanat eseri, 1970'lerden sonra yaygın bir biçimde sergilenmiş ve hararetli tartışmalar konu olmuştur.

Jenny Holzer, 1990'da Venedik Bienali'nde ABD'yi temsil eden ilk kadın olan Holzer, elektronik reklam panoları, internet ve parkmetrelerle yapııştırılan çıkartmalar kadar çeşitli araçlarla kamuya sunduğu aforizmalarıyla ün kazanmıştı.

Barbara Kruger, 1945 doğumlu Amerikalı grafik sanatçısı olan Barbara Kruger yapıtlarını genellikle reklam sektörü için hazırlanmış, çarpıcı fotoğraf ve sloganların birlikteliğinden oluşturmuştur. Önceden grafik tasarımcısı olan Kruger, görüntüleri tedirgin edici altyazılarla birleştiren, sosyal davranışların





geleneksel yollarla irdelenmeyen yönlerini sıkı bir eleştiriye tabi tutan bir dizi fotomontaj üretmişti. Bir dönem Diane Arbus'un öğrencisi olan Kruger gerek günlük yaşam, gerek medya gibi unsurların içindeki ironiyi dışa vuran fotoğraf kolajlar hazırlamıştır. Bir çok kolajı ilk bakışta reklam gibi algılansa da içlerindeki ince mizah öne çıkmaktadır. Feminist içerikli çalışmalarıyla da ünlüdür. 90'lara doğru yaptığı grafik çalışmaları, tüketim toplumu ile ilgili yazıları ve kitapları bulunmaktadır. Tasarımın çağdaş sanatta baskın şekilde kullanıldığı işlerden bir tanesi Barbara Kruger'ın text kullanarak billboardlara yerleştiği tüketim toplumu eleştiren işlerdir.

Birçok postmodernist sanatçılar gibi Kruger'de kavramsal temelli çalışmalarını kopyalama ve kendine mal etme üzerinden üretmektedir. Mekanik üretim süreçlerinden hazır imajları kullanarak yeniden yorumlayıp bu imajlara yeni metinler eklemiştir. Bunun gibi çalışmaları erkek egemen temsil yöntemlerini alaşağı etmek ve tahrir etmek olarak okunabilir.

Baudrillard Eleştirisi

Baudrillard, 1972 yılından itibaren oluşturmaya başladığı kurumu genellikle Avrupa ve ABD toplumlarına bakarak yapıyor. Doğu toplumlarına sırtını dönüyor. Zaten kuramını oturttuğu 'gerçeklik ilkesi', batı dışı toplumları algılamaya yönelik bir kavram değildir. Kuram yalnızca batıyı kapsar. Gerçeklik ilkesi olarak anlattığı ve örneklediği her şey moderniteye ve aydınlanmaya dayanmaktadır. Dolayısıyla batıya benzer bir aydınlanma yaşamayan hiçbir toplum kuramın kapsamı dâhiline girmez. Elbette, batı dışı toplumlarda gerçekliği simüle edecek televizyon, bilgisayar gibi aygıtlar var. Ancak batıdaki modernleşmenin ürünü olan televizyonun, batıya benzer bir modernleşmeyi yaşamamış bir topluma girmesi sonucu insanların aynı tepkileri vermesi anlamına gelmez. Avrupa ve ABD'de yabancılaşan, bireycileşen bir toplumun üyesi Irak halkının, Afgan halkının, Darfur halkının, Kürt halkının, Filistin halkının (örnekleri çoğaltmak mümkün) yaşadığı insanlık dramını anlaması ve onların bir ideal uğruna ölmeyi bile göze almalarını aklından geçiremez. Aynı toplumsal düşünceleri paylaşırsa da yaşamlarının ağır yükünü taşımaları olanaksızdır.

Simülasyon kuramının sahibi olan düşünür, insanlığın bu kuramdan nasıl yararlanabileceği konusunda bir fikir ileri sürmemiştir. Oğuz Adanır'ın çevirisini yaptığı Jean Baudrillard'ın Simülakrlar ve Simülasyon adlı kitabının önsözünde onunla yapılmış bir röportajdan aktarımı önemli;

"Postmodernizme benim kadar uzak biri olamaz. Postmodernizm bir deyimdir, insanların kullandığı hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta o kavram bile değildir, hiç bir şey değildir."

Baudrillard, sistemin artık iki kutuplu olmadığını dolayısıyla kapitalizmin tarih sahnesinden silinmesi gibi hayallerin peşin-

den koşmanın anlamsız hale geldiğini savunmuştu. Çünkü ona göre burjuvazi, tüketim toplumu sayesinde proletaryanın da burjuvalaşmasının önünü açıp, kendisiyle gönüllü bir işbirliğine gitmesini sağlamıştı. Baudrillard da Marx gibi kapitalizmi eleştirmişti, ama ondan farklı olarak bir çözüm yolu önermedi.

Tüketim toplumu bireyleri yaşadığı dünyaya yabancılaşmıştır. Ancak çıkarları söz konusu olduğunda dayanışma, kolektivite gibi değerler hatırlanmaktadır. Yine tüketim toplumunda insanların eşit ve özgür olması imkânsızdır, kendilerini ve bugünü kurtarmak amaç haline gelmiştir.

Hâlbuki günümüzde hâlâ sömüren ve sömürülen iki dünya mevcuttur. Marx kapitalizmin bir sınıflar arası mücadele ile yenileceğini öngördü. Ezilen, sömürülen toplulukların dayanışma, kolektif hareket etme gücüne güvendi. Kapitalizm sömürülen insanların sırtından artı değer üretti. Sermaye ve dünya nimetleri yalnızca kendilerine ait olmalıydı. Eşitlik ilkesi olanaksızdı.

Yine de bu eleştiriler Baudrillard'ın büyük bir düşünür olduğunu yadsımaz, üstelik Amerika ve Batı toplumu için yaptığı 'Simülakrlar Düzeni' tespiti önemlidir.

4. BÖLÜM

SONUÇ

Digital Teknoloji Çağı

“Sanatçılar bilgisayarı, hem biçimsel deneylerini gerçekleştirebildikleri bir aygıt, hem de bir ortam olarak kullanmaya başladılar. İmgeler, nesnesizleştirilmiş bir bilgi olarak bilgisayarın belleğine geçirilmişlerdir artık. Dijitalleştirme süreciyle birlikte, bilgi akışı tümüyle yeni bir görsellik alanını imlemektedir. Dijital modeller, temsil konusunda bir krizin ortaya çıkmasına neden olacaktır. Çünkü 1990’larda her tür imajın bilgisayar aracılığıyla dijitalleştirilmesi ve yeniden üretilmesi; fotoğraf, video ve film sektörüne ciddi bir darbe olmaksızın öte, gerçeğin izleri sonsuza dek bir daha bulunmayacak biçimde kaosta yitip gidileceğine ilişkin korkularımızdan.” (Handan Tunç, Afsad Fot. Sempozyum sunumu).

Bir simülasyon evreni oluşturan Kitle İletişim Araçları işte bu yüzden tüm anlam ve içerikleri nötralize etmekten başka bir işe yaramamaktadır.

Dijital elektroniğe dayanan yeni imaj teknolojileri, fotoğrafla

kastetmek istediğimiz şeylere karşı çıkmaktadır. Kevin Robins ise bu yeni vizyon ve imaj teknolojilerini “post fotoğrafik teknolojiler” olduğunu söylemektedir.

David Hocney, post fotoğrafçılıkla ilgili rahatsızlığını bu doğruluk sorunu ile dile getirir. Dijital teknolojiler, fotoğraf/imajın temsil etme işlevini ve doğasını sorgulamaktadır. Dijital enformasyonun özelliği, kolayca şekil verilebilir ve plastik olmasıdır.

Elektronik montaj ve manipölasyon teknikleriyle bir zamanlar gerçekliğin resimleri olduğuna inandığımız görüntüler şimdi bütünüyle ve iz bırakmamacasına kurgulanmış değiştirilmiş başta da söz ettiğimiz üzere fotoğrafik belgenin kanıt niteliğine de böylece gölge düşürülmüştür.

Görsel kültüre dair şöyle bir ayrışma hep söz konusu olmuştur; mekanik bir aygıt tarafından doğrudan elde edilen gerçeklik ve karıştırma yoluyla yeni bir kavramsal görüntü üretmek için teknik manipölasyon kullanılarak elde edilen gerçek dışılık.

Dijital teknoloji fotoğraf dünyasına girdikten sonra pek çok kişi fotoğrafta “gerçek” kavramını tartışmaya başladı. Digital fotoğraf pek çok kişinin sandığı gibi konvansiyonel fotoğraftan daha az “gerçek” bir kayıt değil veya başka bir söylemle görüntü kimyasal bir süreç yerine sayısal süreçle kaydedildi diye dijital fotoğrafı daha ‘yapay’ bir kayıt olarak algılamak yanlış. Ancak, teknolojik gelişimleri abartarak emeğin ve üretimin yerine koyanlar bunun, insanın gerçekle kurduğu ilişkide tek başına özgürleştirici bir etken olduğunu empoze ediyor. Oysa fotoğraftaki dijital gelişme aynı zamanda kadrajın neyi çerçevelediği neyi çerçevenin dışında bıraktığı sorusuna yanıt vermek zorunda. Ve hep söylediğimiz gibi fotoğrafçının tutumu ve etik meselesi her iki görüntü üretimi içinde değişken değildir, aynılık taşır.

Esas olan, görünen gerçekliğin altında yatan gerçeği ortaya çıkarmak, irdelemek, gerçekliğin özünü daha derinden kavrayarak yeni bir dünyanın kuruluşuna katılmaktır.

Yeni Belgeselci Anlayış

Bazı fotoğrafçılar; savaşın, şiddetin, acının, yoksulluğun, haksızlığın, sefaletin, sömürgeciliğin, insanlık dramlarının had safhaya geldiği günümüzde belgeselciliğinde yeni ve daha dönüştürücü etki yaratan, yeniden bir ivme kazanmasının, yaşanan bu kötü düzen ile mücadelede aktivite katmasının gerekliliğini şart görüyor. İletişim amacıyla kullanılan fotoğrafların kendi başlarına 'bilgi' aktarmalarının yetersiz olduklarını, çünkü fotoğrafın kullanıldığı mecra ile anlamının farklılıklar içereceğini, ayrıca fotoğrafların yanında kullanılan sözlerin/yazıların yönlendirmesiyle varsayılan belgesel değerlerinin genellikle her türlü propogandaya alet olacak şekilde istismarının mümkün olduğunu ileri sürüyorlar. Hatta aynı fotoğrafların farklı politik yapılarca kullanabildiğini de ekliyorlar. (bkz. Tienanmen fot. ile ilgili yazı) Düzenin çıkarları için televizyonların, gazetelerin kısacası medyanın sürekli negatif ideoloji ürettiklerini bunun içinde görselin gücünden alabildiğince yararlandıklarını, ancak bu görsellerin fotoshop uygulamalar ve yazılımlarla anlam sapsmaları yarattıklarını söylüyorlar. Böylelikle fotoğrafların belgesel özelliklerinin eskitilmiş bir anlam içerdiği, bu kavramın içinin boşaldığı sonucuna varılıyorlar.

Böylece, fotoğrafların belgesel yanının şüpheyile karşılanması ve dolayısıyla, 'belgesel fotoğrafçılığın'da tarih içinde önemini yitirdiğinden bahsediyorlar.

Belgesel fotoğraflardaki gerçeği yansıtırma ve kanıt olma özelliği, bugün masumiyetin kaybolması, sanatsal ve propagandist kaygıların farkına varılması belgeselin bir amaca hizmetten öte değer taşımadığı inancının yerleşmesine neden oldu.

Yine başka bir kısım fotoğrafçılar da insanın toplumsal yaşamını ele alan ve buradaki gerçekliği inceleyen çalışmalar için önem kazanan nesnelliğin, ele alınan olgunun doğru oluşu ya da olduğu gibi verilmesinin yeterli olmadığını ve belgeselcinin bu ilişkiyi kurarken, tam nesnelliğe ulaşamayacağını ön-

ceden kabul etmesi gerektiğini ileri sürüyorlar. Bunun için de farklı anlatı teknikleriyle/biçimleriyle bireysel algı mekanizmalarına dönük eleştirel ürünler ortaya çıkarıyorlar.

Anlatı dilinin daha sanatsal olduğu, ancak belgesel diye de tanımladıkları bu yeni anlayışın temsilcileri yaptıkları çalışmaları post-dokümanter diye adlandırıyorlar. Örnek verecek olursak akla ilk gelecek isim kuşkusuz Meksikalı fotoğrafçı Pedro Meyer olacaktır. Belgesel diye adlandırdığı fotoğraflara bilgisayar müdahalelerini uygulayan ilk sanatçılar arasındadır.

Pedro Meyer, dijital belgesel fotoğrafçılık konusunda önde gelen figürlerden biridir. 1991’de, fotoğraf görüntülerini seslerle harmanladığı “Anımsamak için Fotoğraf Çekiyorum” adlı ilk CD ROM’unu yayınladı. ‘Gerçekler ve Kurgular’, ‘Gerçek ve Doğru’ ve ‘Sapkınlıklar’ adlı kitapları bulunmaktadır. Kendisini tam olarak, analog ile dijital fotoğraf arasındaki gerilimin merkezine yerleştirir. Kimi çevrelerde başına buyruk olarak nitelense de, bir belgesel fotoğrafın ne olduğu ve ne olabileceği konusundaki duruşu nedeniyle gazetecilik toplumu tarafından genelde kabul görmez.

2000 yılında yapılan ve bugün internet sitesinde Belgesel Fotoğrafçılığı Yeniden Tanımlamak adıyla yer alan bir söyleşide, Meyer bileşik fotoğraflarının (kendisi tarafından) belgesel fotoğraflar olarak tanımlanmasına dair yöneltilen soruya şöyle yanıt vermektedir:

“...öncelikle belgesel fotoğrafın ne olduğu konusunda bir miktar açıklık sağlayalım. Bana göre, bir belgesel fotoğrafçısının amacı, gerçekliğin kimi yönlerini kaydetmek ve fotoğrafçının gördüğü ve o gerçekliği olabildiğince nesnel biçimde tanımlayan bir tasvir yaratmaktır.

...bir gazeteci yazılarını bir araya getirir. Bu yazılar gazetecinin gördüğü ve/veya duyduğu şey-

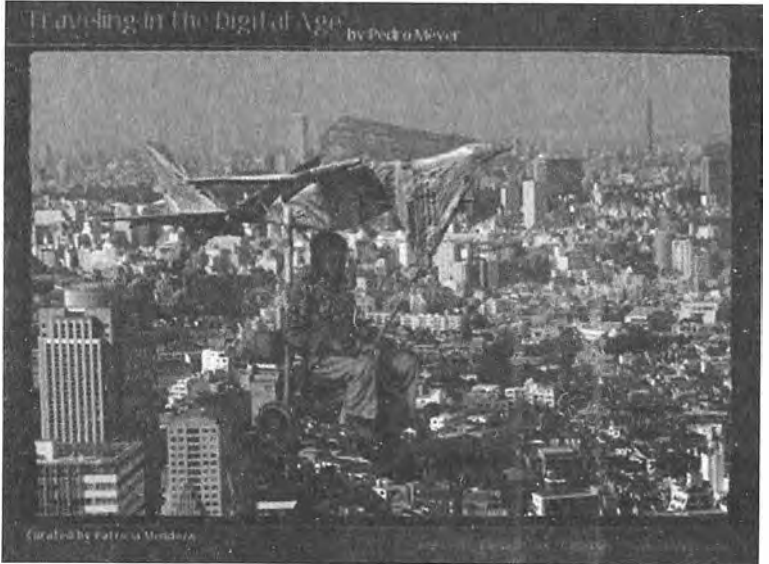
lerin bir sentezidir. Her şeyin ötesinde seçilen bilginin ardındaki mantık çizgilerinin neler olduğuna dair kendi düşünceleridir. Gazeteci, önündeki basıkı levhasında bulunanları düşünmeksizin çoğaltan bir çeşit fotokopi makinesi değildir. Bir karar verme sürecinde seçilen öyküyü destekleyen bilgiyi eksiksiz tasvir edebilmek amacıyla bilgileri toparlar ve bir araya getirir.

...fotoğrafçılığın daima bir yanıltıcı sahtelikler hayatı yaşadığı konusunda ısrarcıyım. Bugün biz bu sahteliği ortadan kaldırmaya yeltendiğimizde ise her türden savunma hattı karşımıza dikiliyor.” (‘Photojournalism: Synthesizing to Present a Truth?’ makalesinden çeviri metin, çevirmen; Barış Baysal)



Yukarıdaki fotoğrafın sanatsal bir ifade biçimi değil de belgesel bir nitelik taşıdığını iddia edenlere yanıtlım aşağıdaki yorumdur.

Yorum; Hiç bir şey değişmez olmadığı gibi belgesel fotoğrafında devinim içinde olması doğaldır. Ancak, belgesel fotoğrafın bir sanat akımı olmadığını, diğer sanat akımları gibi önemli dönüşümlere uğramadığını biliyoruz. Zira belgesel fotoğraf, fotoğrafın icadından beri çağına tanıklık ediyor. Geçmişten günümüze elimizde olan görsel enformasyonlar halen belgesel fotoğraflar olduğunu unutmamalı. İktidar her yerde ve tek bir şekilde mücadele etmiyor. Yeni Belgeselci anlayış, klasik belgeliğin içinin boşaltılmasına mı, yoksa yeni algılama modelleri oluşturarak etkisinin zayıfladığını düşündüğü belgesel fotoğrafın yeni bir ivme kazanmasına mı yarayacak? Bu soruyu kendimize sormamız, tedbirli ve kuşkululu yaklaşmamız gerektiğini düşünüyorum. O yüzden; uyanık, bilinçli ve cesur olmak görüntü üretenin zorunluluğu ve varlığını bulundukları toplumun sorunlarına yabancılaşmayan, müdahil tavırlarını törpülemeyen, yaratıcılığını eleştireliliğiyle sivrileştiren omurgalı duruşlara her zaman ihtiyaç vardır.



Sanatın Gerekliiği

Belgesel fotoğraf ile kurgulanmış fotoğraf arasındaki farklılıkları hem etik değerler, hem de nesnel-öznel gerçeklik perspektifinden bakarak ortaya koymuştum.

Belgesel fotoğrafın da bir ölçüde kurgu içerdiiği söylenebilir. Ancak bunun nesnel gerçeklikle veya tarihsel gerçeklikle zıtlık oluşturmaması gerekir. Bu açıdan baktığımızda belgeseldeki kurguya, 'gerçeklik kurgusu'dur, diyebiliriz. Belgesel fotoğraf ve kurgulanmış fotoğraf (sanat fotoğrafı) birbirinden yararlanabilir. Sanatçı çalıştığı konuyla ilgili enformasyonu edinmek için belgesel fotoğrafın tanıklığına ihtiyaç duyabilir. Belgesel Fotoğrafçıların da, devlet ya da şirket himayesini ret eden, özgünlüğünü özgürlüğü ile kuvvetlendiren, hayata müdahale eden, ideolojik savaşımını veren, hayal gücünü metalaştırmayan bir sanattan besleneceği çok şey vardır.

Sanatın Gerekliiği adlı kitabında Ernst Fisher gerçekliğin bütününün, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamı olduğunu belirtir: "yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır" der.

Görsel sanatlar görünen dış dünyanın verilerinden yola çıkmak, onlara yaslanmak durumundadırlar. Sanat eseri sonuçta bir soyutlamadır. Anlaşılabilirliği için kullanılan dilin izleyicisiyle asgari iletişimi yakalaması gerekir. İzleyici az sayıdaki veriyi kendi bilgileriyle yorumlayarak gördüğü şeyi anlamlandırır; dış dünyadaki karşılıklarıyla ilişkilendirir.

E. H. Gombrich '*Sanat ve Yanılsama*' adlı kitabında sanattan alınan zevkin temelinde onun dış dünyayı olduğu gibi aktarması değil, az sayıda veriye seyircinin kendinden bir şeyler katması ve yeniden yaratmanın hazzını duymasının olduğunu belirtir. (*Sanat ve Yanılsama*, E.H.Gombrich, Remzi Kitapevi)

Aslında tüm toplumlar sanatsal anlatı biçimlerini toplumun gereksinmelerinden ve geleneklerinden ortaya çıkarır ve yan-

sıtırlar. Toplumsal yapıdaki her değişim, özneyi ve beraberinde sanatsal anlatım biçimlerini etkiler. Günümüzde fotoğraf, gündelik yaşıntının içinde, toplumsal hayatın ve tüm toplumsal sınıfların bir parçası olma özelliği taşıdığından siyasi açıdan da büyük önem arz etmektedir.

İlerleyen dönemde, çoğaltılabilir özelliğiyle fotoğraf, geleneksel estetik anlayışı da değişime zorlayarak onun üstyapısal bir çekim noktası olma niteliğini de sarsar. 21. yüzyılda sanatın toplumsal bilinci yükseltme özelliği gitgide yitmektedir. Bu dönemde, sanat mallaşmakla kalmamış, bir başka değişle ticari ürün haline gelmiştir. Oysa sanat, toplumsallığı içinde bulunduğu toplumu yansıtarak değil, onun içinde özerkliğini koruyarak ve sorgulama potansiyelini canlı tutarak kazanır.

“Sanat eserlerinin dolaşıma girmesinin tehlikeleri konusunda iki yüzyıl önce bizi ilk uyanan Quatremere’in korktuğu gibi, sanat senet oluyor. UBS, Deutschebank gibi dev finans kuruluşları, bienalleri, fuarları, hatta galerileri himayeleri altına alarak sanatı borsaya taşıyorlar. Yakında belki de, bir şirketin hisse senedi misali, Guernica’ nın belirli bir hissesini alıp satmanız söz konusu olabilecek.” (Ali Artun ile yapılan röportaj, *Milliyet* Gaz., röportör; Barış Yıldırım)

Fischer’e göre, gerçekliği yok eden ne modern sanattır ne de sanatçılardır. Sistemin kendisidir. Sanat, gittikçe gelişen teknolojik gelişme ile değil, değişen düşünce tarzının ve kurallarının ürünüdür.

Toplumsal gelişim süreçlerine katkısı açısından fotoğraf sanatının geleceği hem sanat bilimciler hem de kültür bilimciler tarafından yoğun biçimde tartışılıyor. Bu süreçte iki temel üretim biçiminde de -belgesel ve sanatsal- fotoğrafın/sanatın meta olma problemine çözüm bulmak gerekiyor. Yarının insanının yaşam tarzını belirleyen koşullar içerisinde görüntü üretimi bel-

gesel/etik özelliğinin yanı sıra sanatsal olanda özgür ve üretken bir beynin yaratıcılığından ödün vermeyerek seçici kimliğini kazanacaktır.

“Dünyanın bugünkü önermelerine devrimci bir direnç verebildiğimiz ölçüde bir yenedünya tasavvurundan söz edebiliriz. Sanaın bugün dayandığı ana nokta da budur.

Sanat eğer devrimci bilince sahipse, Picasso'nun ‘cüreti’ni kendinde hissediyorsa, bu sınırların dışında bir alternatif olabilir.

Yoksa kendi kendini sansürleyip, kendi içindeki devrim tahayyülünden korkuyorsa, sanatın, kapitalist piyasa tahakkümünün önüne geçme imkânı da yoktur.” (Hasan Bülent Kahraman, *BirGün* Gazetesi, röportör Evrim Altuğ)

Sonuç....

Şu ana kadar, görüntünün bir yüzey üzerine sabitlenmesinin keşfinden sonra fotoğrafın kullanımını hem egemen ideoloji, hem de pozitif ideoloji açısından örneklemeleri ile birlikte değerlendirilmesini yapmış bulunuyorum. Kavramların ve Olguların içinin boşaltılmasında fotoğrafın -dolayısıyla her türlü görüntünün- nasıl bir işlev gördüğü, böylelikle algıda gerçeğin nasıl bozuluma uğratıldığı anlaşılmıştır umarım. Fotoğrafın etkin bir biçimde kullanılan örneklerini 2. bölümde aktarmıştım. Aynı şekilde modernizmde ve postmodernizmde fotoğrafın işlevini 3. bölümde örnekledim. Buraya kadar olan anlatılardan fotoğrafın masum bir keşif olmadığını, üstelik bugün gelinen süreçte fotoğrafçıların ellerindeki kamerayı bilinçli/bilinçsiz tehlikeli biçimde kullandığının altını çizmek istedim.

Toplumu gözetleme, kontrol altında tutma işlevinde egemenin geldiği son nokta mobese kameralar ve google earth'dür. Mobeselere, monitörde kalabalıklar izlenirken suçluyu(!) çerçeveye içine alan bir programın yüklenmesi ya da google earth'de

kapıdan çıktığınız andan sizin nereye gittiğinizi sokak sokak takibine kadar uydu teknolojisinin gelişimi insan özgürlüğü çerçevesinde kabul edilemezdir.

Sonuç olarak bitirmeden önce tarihsel bir özet yapma ihtiyacı duyuyorum. “Fotoğraf Nereye Gidiyor?”, “Fotoğrafçının Tutumu” ve “Ne Yapmalı?” ile toparlayayım.

Tarihsel Bir Özet^(*)

Halk kitlelerinin toplumun kaderini değiştirme şansına sahip olduğunun görüldüğü, Fransız Devrimi’ni anlamlandırmak için, kapitalizmin -özellikle ortaçağdan yakınçağa kadar olan- gelişim süreci önemli bir süreçtir.

Ortaçağda ticari kapitalizmin ilk işaretleri bazı İtalya şehir devletlerinde görülür. Haçlı Seferleri ile birlikte yakın ve uzak doğuya başlayan deniz ticareti, İtalyan şehir devletlerinde büyük bir sermaye birikimine yol açar. Eski feodal dönemde toprak zenginliğin ölçütüyken, artık servet para olmaya başlar ve süreç içinde ticari kapitalizm, finans kapitale dönüşür. Ancak endüstriyel kapitalizme geçemezler.

Amerika’nın keşfi ve Afrika’nın gemiyle kat edilebilmesi, yükselen burjuvaziye yeni bir alan yaratır. Doğu Hint ve Çin pazarının keşfi, Amerika’nın istila edilmesi, sömürgelerle alış-veriş, mübadele araçlarında ve genel olarak metadaki artış, ticarete, gemiciliğe, sanayiye görülmemiş bir yükselme getirir.

Sanayinin, ticaretin, gemiciliğin, demiryollarının genişlemesi ölçüsünde burjuvazi de gelişir, sermayesini artırır, ortaçağdan kalma tüm sınıfları geriye iter.

Amerika’ya yönelen İspanyol tüccarlar İnka, Maya, Aztek uygarlıklarının altınlarını yağma ederek Avrupa’ya büyük ölçekte külçe altın getirirler. İngiltere, Hollanda ve Fransa tüccarlarının sermaye birikimine yol açar. Meksika ve Peru’nun altın ve

(*) Yararlanılan Kaynak, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, Serkan Dora

gümüş madenleri kısa bir zaman içinde İngiltere ve Fransa'nın eline geçer. İngiltere bu durumu lehine çevirirken, Fransa yüzyıl savaşları nedeniyle geriler. Kara Avrupa'sındaki otuz yıl ve yüzyıl savaşları ticaretin İngiltere'ye kaymasına neden olur. İngiltere bu durumdan yararlanır ve savaşan ülkelere yiyecek ve silah satar. On yedinci yüzyılın başından itibaren İngiltere koloni gücü olmaya başlar ve dünyaya açılır. İngiliz kolonileri gelişir, sömürgeciliği yayılır. Artık endüstri devrimine yaklaşılmaktadır.

18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Fransa büyük bir ekonomik bunalım yaşamaktadır. Burjuvazi feodal düzen içerisinde güçlenir. Ancak eski düzenin devam etmesi burjuvazinin hem ekonomik hem de siyasal yönden büyümesini engellemektedir. Bu şartlar altında üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasında var olan çatışma, devrimi zorunlu kılan ana etmen olmuştur. Devrim öncesinde halkı yanına alan burjuvazi, devrim sonrası halkı ezerek kendi siyasi gücünü garanti altına alır. Burjuvazi halkı kontrol altına alabildiğinde neler yapabileceğini fark etmiştir.

Fransız Devrimi sosyolojinin ortaya çıkmasında en büyük etkenlerden biridir ve 19. yüzyıl bilimde sosyolojinin, sanatta fotoğrafın ortaya çıktığı bir dönemi başlatmıştır.

1839'da fotoğraf icat edildiğinde August Comte '*Pozitif Felsefe Üzerine Notlar*'ı henüz tamamlamaktaydı. Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler.

18. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılda devam eden endüstri devrimi de bu dönemin tarihsel süreçleridir. Karl Marx bilimsel sosyalizmin temellerini atar. Kapitalizm endüstri aşamasına geldiğinde burjuvazi güçlenmiş ve işçi sınıfı oluşmuştur.

"28 Temmuz 1831 tarihinde, Parisli biri, kendi portresini Louis-Philippe'in portresiyle yan yana sergiliyordu ve şöyle bir hikâye anlatıyordu: ' Philippe ile benim

aramda hiçbir mesafe yok; o kral-vatandaş, ben de vatandaş-kralım'. Bu küçük hikaye, düşünceleri ve duyguları son derece demokratikleştiren küçük burjuvazinin, kendi sınıfının bilincine varmasına çok güzel ışık tutuyor." (Gisele Freund, Fotoğraf ve Toplum)

Kapalı ekonomi, piyasa ekonomisine dönüştüğünde pazar genişler. Oluşan serbest piyasa koşulları, vahşi kapitalizmi doğurur. Sermaye birikimi teknolojinin gelişmesine de katkıda bulunur. Yeni maliyet yapıları ortaya çıkar. Özel girişime dayalı bir ekonomide kâr/para tanrı olur.

Ancak, teknolojik buluşlar ve geliştirme çalışmaları sermayenin denetimindedir. Fotoğrafın keşfinden hemen sonra o dönem toplumunun belli bir kesimin (tüccar, aristokratlar, tanınmış ünlü kişiler) portre fotoğrafları üzerinden kullanım alanı bulur. Kameraların gelişimi ve maliyetlerin ucuzlaması elit kesimden gelen fotoğraf çekirtmeye olan talebi daha düşük gelirli kesime doğru kaydırır.

Bu talep patlaması, fotoğrafçı ressamların yanı sıra bir fotoğrafçı mesleğinin oluşumuna da yol açar ve fotoğraf bulunuşundan oldukça kısa bir süre içinde ticari ürüne dönüşür. Bu yeni araç, bugün sanayi toplumunun en belirleyici özelliği sayılan "kitlesel üretim" olgusunun da habercisi gibidir.

1917'de ise Ekim Devrimi gerçekleşir ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği kurulur. 1900'lü yıllara doğru belgesel fotoğraf 'toplumsal belgeci' yaklaşım olarak tanımlanan yöne doğru hızla kaymaya başlar. İlk kez Devrimin hemen sonrasında Sovyet Rusya'da kullanılmaya başlayan ve yoğunluklu olarak edebiyat alanını kapsayan 'Toplumsal Gerçekçilik'in fotoğraftaki yansımaları 'Toplumsal Belgeselci' yaklaşım olarak tanımlanmıştır. Toplumsal belgeselci fotoğrafçılar fotoğrafı sadece mekânları ya da anları görüntüleyen bir araç olarak görmediler ve toplumsal eleştirinin en güçlü araçları olarak sistemli olarak çalıştılar.

1945 yılında ise faşist ve nasyonal sosyalist ideolojilerin temsilcileri, öngördükleri sistemi gerçekleştirmek için savaşa başvurdular.

1848 yılında *Komünist Manifesto* yayınlanır. Bu dönemde sanat politik bir sürece girer.

Ayrıca, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nde endüstriyel gelişimin sonuçlar ve gittikçe artan ulusal gelir, toplumda doyum tanımayan ve temeli tüketime dayalı bir yaşam biçimini oluşturmaya başlarken bireyleri de etkilemiş, mutluluğu yalnız maddi yaşam koşullarında arayan bu toplumun bireyleri, psikolojik olarak da bireysel özgürlüğün sınırlarını zorlamaya başlar. Bütün bu gelişmelerin sonucunda, geleneklere sırt çeviren ve toplumun değer yargılarını önemsemeyen, istediği gibi davranan bireyci insan tipi ortaya çıkar.

Bireysel insan yapısının oluşmasındaki bir diğer etmen ise; II. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu olumsuz koşullar ve bunların yarattığı geleceğe güvensizlik duygusudur.

1950 ve 60'lı yıllarda insanlık, gelişen kitle iletişim araçları aracılığıyla bir enformatik bombardımana uğramaya başlar. Böylelikle kitlelerin kültürel beğenileri de dâhil olmak üzere birçok bilgi de manipüle edilmeye başlanır. 2. Dünya Savaşı sonrası Neoliberal esinti, soğuk savaş dönemi ve Doğu Bloku'nun yıkılması ile oluşan hayal kırıklığı ve kültürel karmaşa ortamı sanatı da etkiler.

Televizyon, video ve internet gibi araçlar ise dünyanın gerçekliğini ancak görsel anlatımla ve dolayısıyla görsel algılamayla anlaşılır kılmaya yönlendirir. Egemen güçlerin kitlelere kendi ideolojisini empoze etmesi daha da etkili olmaya başlarken, bu sayede günümüz insanı, yaşadığı topluma ve kendi benliğine yabancılaştırılır. Baudrillard, 1970'lerde ortaya attığı simulasyon kuramı ile bu çağın bitip tükenmek bilmeyen görüntü bombardımanı ile gerçeği dönüştürerek, yeni bir gerçeklik yarattığını ileri sürer.

Önceleri, savaş ya da soysal yaşam fotoğrafları -örneğin Amerikan askerinin bir Vietnamlı esirin başına ateş ederek öldürmesinin fotoğrafı- kitlelere ulaştığında oluşturduğu bilinç, doğurduğu toplumsal tepki ya da bakış açımızda yarattığı değişim, savaşları durdurmaya ya da başlatmaya yetiyordu. Ancak, şiddetin olağanlaştırılması, dünya algısını olduğu kadar, görüntülerin algılanışını da değiştirdi. Artık ölü çocukların fotoğrafları, bugün Lübnan'da olduğu gibi, savaşları durdurmaya yetmiyor. Hedefledikleri izleyici kitlesine göre farklılaşan ve çoğalan televizyon kanalları ya artık aynı savaş görüntülerini vermiyor, ya da savaşın kurbanları yerine reytingi daha yüksek görüntüleri -örneğin sahte bir eğlence hayatının yerel aktörlerini- pazarlamayı sürdürüyor.

Fotoğraf Nereye Gidiyor?

Görüntünün bir yüzey üzerine aktarıldığı yıllar ve sonrasında gerçeği yansıtmaya, belgeleme, kanıt olma gibi ifade edilen fotoğraf, 1871 Paris Ayaklanmaları sırasında iktidar tarafından işfa eden işlevi kullanıma sokulur ve modernist dönemde soyut çalışmalara doğru kaymalarla sanatsal üretimlerde de kendine yer edinir. Fotoğraf sanatı bu evreyle birlikte gerçekliğe bağlı kalmayı aşar ve üretimlerde biçimsel bozulma, renk varyasyonları, doku ve detay çekimlerinin yanı sıra kolaj, montaj vb. teknikler yoğun olarak kullanılmaya başlanır.

Postmodern dönemde ise, fotoğrafın tarihin şahitliği işlevi artık manipüle edilir. Görüntü ön plandadır. Gerçek, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek yeniden üretilmektedir. Baudrillard'a göre, "*Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmektedir.*" Orijinal olan eski değerini yitirip kopyalara dönüşmüştür.

Walter Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri, yeniden üretilmiş nesneyi gelenek alanından kopar-

dığı için aurası kaybolmaktadır. Böylece bir kopyalar çokluğu oluşmaktadır. Postmodern dönemde fotoğrafik üretimin orijinalliğinin yıkılması sonucunda, sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü almıştır. Fotoğraf ürünleri, gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermektedir.

Modernizmde sanat yapısı orijinal bir nitelik taşıyordu ve sanatçının bağımsız, öznel görüşünün ürünleri olduğu varsayılıyordu. Postmodernizm'de sanat eserlerini yeniden üreterek kendine mal etme eylemini gündeme geldi ve bu 'kendine mal etme eylemi' görüntüyü ait olduğu çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşıdı.

Susan Sontag'ın *"Resim çarpıtılabilir; ancak her zaman resimdekine benzeyen bir şeyin varolduğu, ya da varolmuş olduğu varsayılır"* açıklaması postmodern dönemde geçerliliğini yitirdiği ileri sürülür. Yerini kurgusal ve göndernesi olmayan anlatımlara bırakmıştır.

Postmodernizm'de yapılmak istenen; imgelerden imge yaratarak modernizmin orijinallik ve sanatçılık-yaratıcılık-birey üzerinden kurgulanan sahiplik mitini sorgulamaktır. New York kökenli bu sanat ya da sanat tavrı o kadar kısa bir sürede etkili oldu ki yeniden fotoğraflamak (*rephotography*) gibi kavramları da doğurdu. 'Kendine mal etme' bir sanat olup olmadığının yanısıra, biri etik değerler, ikincisi ise telif hakkı olmak üzere iki nedenle tartışılır oldu.

Sherrie Levine'in, ünlü fotoğrafçıların (Walker Evans, Rodchenko ve Edward Weston gibi) bildik fotoğraflarını fotoğraf-layarak kendi yapıtları gibi yeniden sunmasıyla, kopyalama dönemi başladı. Barbara Kreuger, Cindy Sherman gibi önemli fotoğrafçılar da bu dönemde farklı üsluplarla, ancak benzer kaygılarla ürünler verdi. Bir başka tutum da, fotoğrafın sayısallaşma süreciyle birlikte, başını Pedro Meyer gibi belgesel çalışan foto-röportörlerin çektiği bir grubun, "fotoğrafik gerçekliği ve estetik

yapıyı güçlendirmek” amacıyla belgesel fotoğrafın montaj, kolaj vb. süreçlerden geçirilebileceğini meşru görmeleri idi.

Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı Sherrie Levine, sanatçıların orijinal fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak, geleneksel biçimci analizlerin yetersizliğini sorguladığını iddia etti. Walker Evans, ve Rodchenko gibi ustaların fotoğraflarının orijinallik niteliğiyle oynayarak, sanatın biricikliğini küçümsedi. Levine’e göre orijinallik dünyayı yalnızca kopyalamaktı.

Levine, Walker Evans’ın fakir köylü fotoğrafını kendine mal ederek, yeni bir şey eklemekten kopyaladığı fotoğrafa kendi imzasını atıp sahiplendi. Bu çalışmasıyla, fotoğrafın çoğaltılabilir olduğu çağda bile biriciklik ya da orijinallik aranmasını eleştirdi. Bu imajları pazara sunması ve sanatın modernist evredeki yüksek değerlerini eleştirmesi ayrıca sistemin de eleştirisi olarak okunabilir. Kapitalist sistemde tüm gerçeklik, hiç düşünülmeden onun taşıdığı maddesel değerle ölçülür oldu. Levine sanat nesnelerini sıradanlaştırdı. Onlara atfedilen ticari değerleri de sanatsal yüceltmeleri de hiçe saydı.

Ancak Levine gibi sanatçıların gözden kaçırdıkları şey şuydu; postmodern ilişkilerinden ötürü sınırsızcasına çoğaltılabildikleri için orijinalin pazarlama değerlerini daha da arttıran bir niteliğe bürünmesi kaçınılmazdı. Problem, fotoğrafta neyin anlatıldığının unutulup, pazar değerinin konuşulur olduğuydu.

Fotoğrafın çoğaltılması zaten kendi yapısında olan bir şey. Daha çok kitlelere ulaşabilmesi olumlu, eserin ‘kendine mal edilmesi’ değil de içeriğinin tüm insanlara mal edilmesi ise gereklidir.

Kültürel yapıbozumunun canlanması ve yeni zamana ait bilinç değişimi, teknolojiye direnen sanat anlayışlarını ve kültürel ilerlemeleri zorluyor. Görüntü üretiminin teknolojik serüveni aynı zamanda çağımızın siyasal yapısıyla ilgili de çok şey söylüyor. Barthes, fotoğraf çağını aynı zamanda devrimlerin, savaşımaların, suikastların, patlamaların, kısacası sabırsızlıkların ve olgunlaş-

mayı yadsıyan her şeyin çağıdır diyor ve kuşkusuz ‘bu vardı’nın şaşırtması da gözden kaybolup gidecektir. Hatta kayboldu bile diye de ekliyor. (Roland Barthes, Camera Lucida)

Fotoğrafçının Tutumu (Etik II)

“Umarım çalışmalarım dünyanın iyileşmesini sağlar. Fakat ben bu amacı bir bireyi kullanarak gerçekleştirmek istemiyorum. Bizim daha derinlerde yatan sorunlara ulaşmamızı sağlayan şey bireyin anlattıklarıdır. Genel olanı anlayabilmek, özel olana bakmakla mümkündür. Bunu yapmamda bana yardımcı olacak olan bireydir ve o da tam bunu yaparken insanlığa ne kadar büyük bir servet sunduğunu bilmelidir.”

Bu sözler Fazal Sheikh’a ait. Babası Kenyalı, annesi Amerikalı olan Sheikh, 1992’de Kenya körfezindeki Swahili topluluğunu belgelemek için Kenya’ya gider. Kenya’nın kuzeyindeki bir çölde küçük bir köy olan Kakuma’ya uğraması, onun mülteci sorununa eğilmesine neden olur. Onların ‘Afrikalı ve mülteci’ olması yüreğine değer, haftalarca kamptaki mültecilerin fotoğraflarını çeker.

Bir başka örnek, 1976’da kadın mahkûmların fotoğrafını çekebilmek için bir aydan fazla bir süre kadınlar koğuşunda yaşayan Mary Ellen Mark, Hindistan’da Bombay genelevlerinde çekim yapabilmek için tam 10 yıl çalışır. Bombay genelevlerini, kadın hapisanelerini, akıl hastanelerini çalışır.

Dünya tarihinden örnekleri çoğaltmak mümkün. Ele aldıkları konuyu özümsemeleri, problem olarak görmeleri, içten ve samimi olmaları, insani duyarlılıkları, toplumu bilgilendirmedeki dürüstlükleri, problemin bir parçası olmaları vb... buna kısaca ‘fotoğrafçının tutumu’ diyebiliriz. Çalışmalarının olmazsa olmazı bu.

Mary Ellen Mark fotoğrafa fazla bir yük bindirmiyor; “Fotoğraflarımın insanların hayatını değiştireceğine inanmıyorum, bir ih-

timal bazı şanslı kişilerin gözüne çarparak bu konular hakkında düşünmelerini, daha duyarlı olmalarını sağlayabilirim,” diyor.

Son dönemde ülkemizde belgesel fotoğraf adı altında ‘gerçekliği’ sorunu ele alınıp biçimiyle ‘magazine’ devşirilmiş konulara ağırlık verilen çalışmalar -kentsel dönüşüm, travestiler, bedensel engelliler, fahişeler, akıl özürlüler, sokak çocukları vb.- ve konuyu/içeriği değil de fotoğrafçının kendini ön plana çıkarma çabası sıklıkla rastlanmaya başladı. Kirliliğin en kötüsü de tam da bu sosyal sorunların bizahati öznesi olan insanların fotoğrafçının etik olmayan tutumu nedeniyle çalıştığı konunun nesnesi konuma düşürülmeleri.

Mary Ellen Mark genelevdeki çalışması ile ilgili;

“Fahişelerin ve genelevlerin bulunduğu sokağa ilk girdiğimde zamanda bir yolculuk yapıyormuşum gibi geldi. Onların hayatına yaklaşmak, dokunmak istedim. Günlerce o caddede dolaşım. Bazen kendimi onların yerine koydum.”

“...Arkadaş olmadan çalışmam mümkün değildi. Her şeyden önce güvenlerini kazandım,” derken probleme insani yaklaşımının ipuçlarını veriyordu.

Son dönemlerde bulunduğum toplantılarda ve Afsad Fotoğraf Sempozyumu’nda ve sonrası sohbetlerde Belgesel Fotoğrafıla ilgili katılımcıların farklı yaklaşımları olsa da, ortak bir noktaya gelebilmiştik. O da kısaca “Fotoğrafçının Tutumu”. Bu sonuç aynı zamanda ironik!

‘Tutum’ denilen davranış biçiminin -ele alınan anlamı ahlaklı, erdemli vb.- yalnızca fotoğrafçıya özgü değil zaten olması gereken, yani insanda olması gerektiğini düşündüğümüz. Çok bilinen bu ortak noktaya çıkmamız aynı zamanda çok da bir şey bilinmediğini gösteriyor. Neden mi? Çünkü kimse yarın güneşin doğacağını fanatik bir biçimde haykırmaz. Güneşin her gün doğacağını herkes bilir. Fotoğrafçının tutumunun nasıl olması gerektiğini -haykırıyor-

sak- demek ki henüz güneşin doğacağını bildiğimiz kadar bil-miyoruz. Demek ki bu konuda çok çelişkilerimiz var. Daha çok anlatmak gerekiyor, daha çok yolumuz var.

Ayrıca, dürüst olduğumuzu, iyi niyetli olduğumuzu, samimi olduğumuzu varsaysak da, bunların bizim kendimizle ilgili kanaatlerimiz belki de yanılsamamız olmadığını nasıl ispatlayacağız?

Sırf bu yüzden tanımlamaları açık seçik yapmak gerekiyor. Yani yeni baştan... yeniden... yılmadan.

Ne yapmalı?

Eğer fotoğraf tarihinden bir ders alacaksak, fotoğrafın ilk yüz yılında belgeselci yolla üretilmiş görüntülerin yarattığı sonuçları göz önüne almamız gereklidir ve bu sonuçlara eleştirel sanatsal üretimleri de kattığımızda görüntü üretiminde alacağımız yolun haritası bellidir. Ancak sanatta, sermaye kısılcısından uzak, hayal gücünü pazara ezdirmeyen, bağımsız, hayata kök salan, kendi siyasetini inşa eden üretimin yolları yaratılmalıdır.

Anlaşılan o ki; Fotoğraf tarihinin kısa ama hızlı serüvenini takip edip (buna elbette televizyon, sinema ve video dâhil) 'görsel ideolojiyi' yorumlamak, gittiği yolu dikkatle izlemeyi önemsemek gerekiyor. Yaşadığımız yüzyılın henüz başındayız. Ve şimdiye kadar 'algıda gerçeğin bozulumu' meselesinde fotoğrafın, başat rollerden en önemlisini üstlendiğini artık biliyoruz.

Baudrillard'ın gösteri toplumu kültürü ve simülasyon düşüncesi, 1980'li yıllardan sonra hızlanan bir ivmeyle sanatçıların gündeminde. Aynı zamanda imgelerle doyurulmuş bir dünyada yaşadığımız bir gerçek. Ancak hâlâ belli somut hayat koşullarının sürmekte olduğunu biliyoruz ve gözlemliyoruz. Bizim gözlemlediklerimiz, medya sistemi tarafından görmezden geliniyor. O halde 'gösterinin' oyununu bozmak gerekiyor.

Yararlanılan Kaynaklar

Kültürel Bellek, Jan Assmann,
Devrimler ve Karşı-Devrimler Tarihi Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları
Sanatın Gerekliliği, Ernst Fischer
Toplumda Sanat, Ken Baynes
Belleğini Yitiren Toplum, Russel Jacoby, Ayrıntı Yayınları, Çev. Hakan Atalay
Mücadele Çocukları, Renee Hirschon, Tarih Vakfı Yurt Yayınları
Felsefenin İlkeleri, V. Afanasiev,
Afsad 6. Fotoğraf Sempozyumu Kitabı
Afsad 7. Fotoğraf Sempozyumu Kitabı
Görmece, Mehmet Ergüven
Çağdaş Söylenceler, Roland Barthes
Camera Lucida, Roland Barthes
O Ana Adanmış, John Berge
Görme Biçimleri, John Berger
Karar Anı, Henri Cartier-Bresson
Fotoğraf, Çerçevelediği Gizem, Mary Price
Fotoğraf Üzerine, Susan Sontag
Sanatçı; Örnek Bir Çilekeş, Susan Sontag
Başkasının Acısına Bakmak, Susan Sontag
Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, Walter Benjamin
Çağımızın Tanıkları, Ken Light
Col Anılar, Jean Baudrillard
Sanat ve Yanılsama, E.H.Gombrich, Remzi Kitapevi
Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji, Serkan Dora
Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj, Özcan Yurdalan
20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Ahu Antmen
Simülakrlar ve Simülasyon, Jean Baudrillard
Sinemada Anlam Yaratma, Seçil Büker
Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Rıfat Şahiner

Dergiler

İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergileri
Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 19, Jean Baudrillard,
Felsefe Ansiklopedisi, Orhan Hançerlioğlu, Remzi Kitapevi
İdeolojinin Serüveni, Serpil Sancar Üşür
Fotoğraf ve Toplum Gisele Freud

180 Fotoğraf İdeolojisi

Resmi Tarih Tartışmaları 2, Fikret Başkaya)

Oryantalizm, Edward Said

Makaleler, röportajlar

Ali Artun ile yapılan röportaj, *Milliyet* Gaz., röportör; Barış Yıldırım

Yrd. Doç. Dr. Birsal Matara, "Değişen İletişim Teknolojisi İçinde Fotoğrafın Konumu" adlı makale, *Fotoğrafya*

Ali Pekşen, "İkonoklasm ve kitsch: İkon kırıclılıktan ikon üreticiliğine bir tür salınma," *İzinsiz Gösteri*

Yrd.Doç.Dr. Murat Kayıkçı, 'Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine' makalesi, *Üniversite ve Toplum*

Yard.Doç.Dr.A.Beyhan Özdemir, "Bauhaus Okulu ve Fotoğraf Sanatı," *İFOD Fotoğraf Sanatı Derneği*

Hasan Bülent Kahraman, *BirGün Gazetesi*, röportör Evrim Altuğ

'Photojournalism: Synthesizing to Present a Truth?' makalesinden çeviri metin, çevirmen; Barış Baysal

Umut Hepvar, 'Fotoğrafın Doğusu-Batısı Olur mu?', *Fotoritim*

FOTOĞRAF İDEOLOJİSİ

“algıda gerçeğin bozulumu”

MURAT YAYKIN



Elinizdeki kitabın, verimli bir düşünce iklimine sahip çok sesli ve etkili fotoğraf ortamı için bir adım olmasını; fikirlerin ve görüntülerin birbirinden beslendiğini bilen, soran, sorgulayan, anlama çabasını değerli bulan fotoğrafçıların yetişmesi için bir tuğla koymasını; itiraz eden, itirazını güçlü kılan fotoğrafların üretildiği bir zamana doğru giderken yeni tartışmalara vesile yaratmasını umarım.

Özcan Yurdalan

Fotoğrafın, toplumsal ve üretildiği o toplumsal yapı içindeki dönüşümleri aktarma aracı olarak potansiyeli üzerine düşünmek, görüntü pazarının rekabet koşullarını besleyen, popüler tüketimi tetikleyen, her türlü manipülasyona açık ve hakim söylemin ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikteki görüntüler karşısında nasıl konumlanacağımızı sorgulamak dolayısıyla görüntüler aracılığı ile alternatif dil yaratmanın olanaklarını da tartışmaya açmak demektir. Murat Yaykın, düşüncesinin merkezine yerleştirdiği “algıda gerçeğin bozulması” sorunsalı ile, toplumsal, siyasal, ekonomik değişimlerde fotoğrafik görüntülerin aldığı rolü geniş bir kavramsal zemin üzerinden yeniden değerlendirerek, görüntülerin araçsallaştırıldığı sistemin farklı bir cepheden eleştirisini yapmıştır. Bu eleştirel yaklaşım, günümüz dünyasında kaçınılmaz olarak maruz kaldığımız görüntülerin üretim amaçlarını, onların yayıldığı mecraların dışında alternatif alanlar yaratmanın gerekliliğini tartışmaya açma yönünde önemli bir katkıdır.

Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü

Yrd. Doç. Dr. N. Ganze Toksoy



ISBN 978-605-5679-22-4



9 786055 679224