

# Keyifli Okumalar Dileriz

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

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

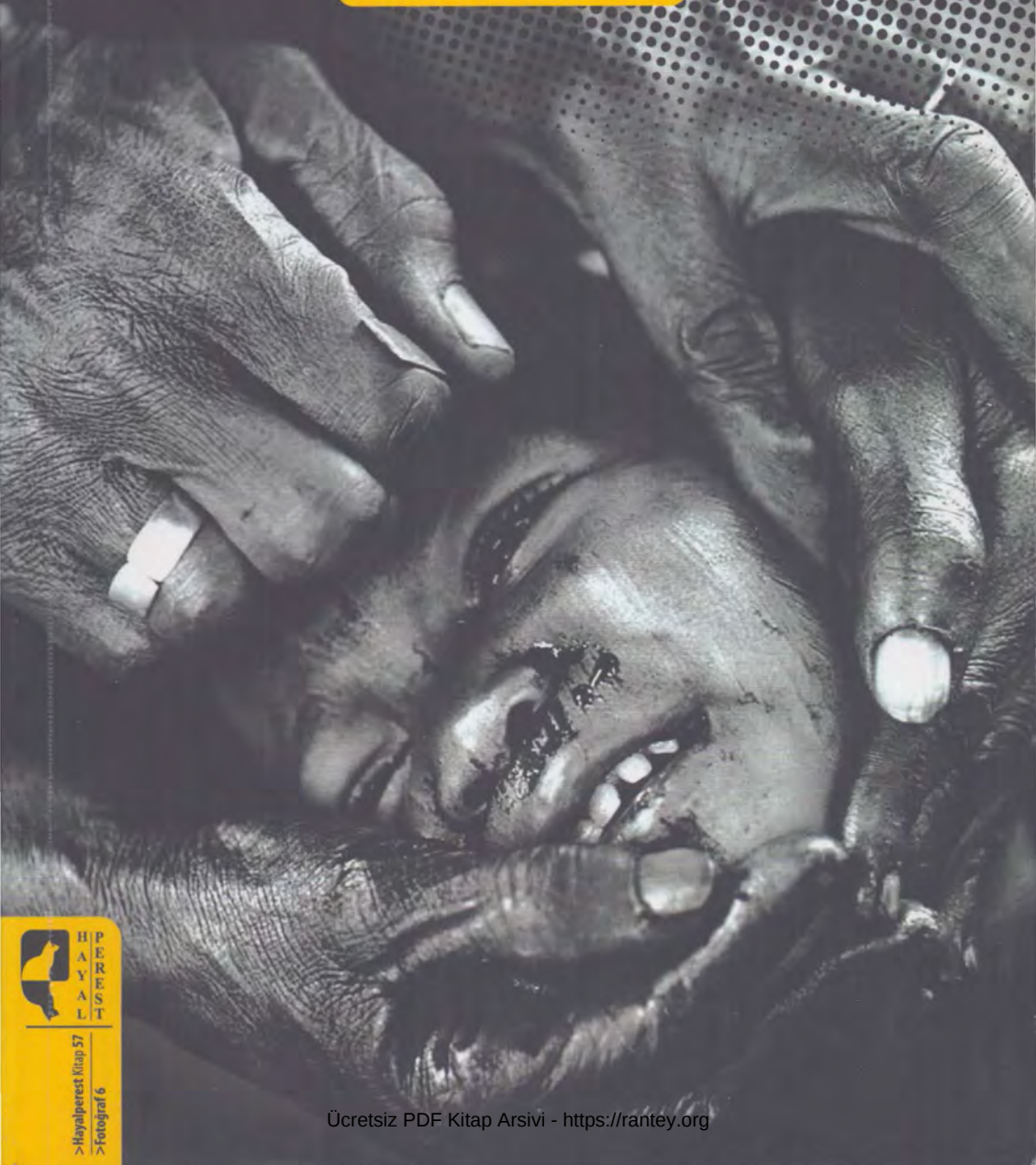
### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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 BELLEĞİNDE ACININ TASVİRİ

Sebla Selin Ok



HAYALPEREST  
KİTAP

> Hayalperest Knap 57  
> Fotoğraf 6



# Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri

Sebla Selin Ok

© 2016 Hayalperest Yayınevi  
SANAT KURAMLARI

# FOTOĞRAF BELLEĞİNDE ACININ TASVİRİ

**Sebla Selin Ok**

**Genel Yayın Yönetmeni** Ramazan Kurtaran  
**Editör** : Firdevs Candil Erdoğan  
**Kapak ve Sayfa Düzenleme** Himmet Doğan

**Birinci Baskı: Kasım 2016 Hayalperest Yayınevi**

**Kapak Resmi** : Jean-Michel Clajot, "Scarification" projesinden  
bir fotoğraf detayı, 2009 ©Jean-Michel Clajot

**Birinci Baskı** Kasım 2016 Hayalperest Yayınevi

**Sertifika No:** 22641  
**ISBN:** 978-605-9452-01-4

Kitabın her türlü yayın hakları  
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir.  
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen  
alınılamaz, kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

## **Baskı ve Cilt:**

İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri  
Matbaa Sertifika No: 10614  
Çobançeşme Mah. Altay Sk. No: 8  
Yenibosna – Bahçelievler / İstanbul  
Tel: (0212) 496 11 11

## **Genel Dağıtım:**

İzlenim Sanat Yayınevi  
info@izlenimyayinevi.com

## **Hayalperest Yayınevi**

Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent  
Kağıthane / İstanbul  
Tel: (0212) 270 00 20  
Faks: (0212) 270 00 90

www.hayalperestkitap.com  
www.facebook.com/hayalperestkitap  
www.artkitap.com

# Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri

Sebla Selin Ok



## Sebla Selin Ok

1979 yılında İzmir’de doğdu. 2003 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü’nden mezun oldu. Aynı yıl İzmir Fransız Kültür Merkezi’nde *Being Star* (Star Olmak) adlı ilk kişisel fotoğraf sergisini açtı. 2004 yılında *Geniş Aç* dergisinin düzenlediği “Genç Yetenekler” adlı fotoğraf sergisinde ve derginin hazırladığı özel sayıda yer aldı. 2004 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi SBE Fotoğraf Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2006 yılında aynı üniversitenin Fotoğraf Bölümü’nde araştırma görevlisi oldu. 2007 yılında “Aile Fotoğrafı” başlıklı yüksek lisans tezi ile mezun oldu. 2009 yılında Mimar Sinan Üniversitesi SBE Fotoğraf Programı’nda Sanatta Yeterlik eğitimine başladı. 2010 yılında, “Fransa-Türkiye Mevsimi” kapsamında Strazburg’daki Stimultania adlı galeride gerçekleştirilen “Kurtlarla Koşan Kadınlar” başlıklı karma sergiye fotoğraflarıyla katıldı. 2013 yılında Semiha Es Uluslararası Kadın Fotoğrafçılar Sempozyumu düzenleme kurulunda görev aldı. Aynı yıl “İkinci Göz’ Türkiye’den Kadın Fotoğrafçılar” adlı sergide ve kitapta yer aldı. 2015 yılında “Fotoğrafta Acı Kavramının Tasviri Üzerine İkonografik Çözümlemeler” başlıklı tezi ile Sanatta Yeterlik programından mezun oldu. Halen MÜGSF Fotoğraf Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmakta olan Sebla Selin Ok, hafıza, cinsiyet ve kimlik konularında akademik çalışmalar yapmayı sürdürüyor.

# İÇİNDEKİLER

|                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------|------------|
| SUNUŞ .....                                                        | 7          |
| GİRİŞ .....                                                        | 9          |
| <b>FOTOĞRAFTA "ÖYKÜ" NÜN KURGUSU,<br/>KURGUNUN "ÖYKÜ" SÜ .....</b> | <b>19</b>  |
| İçeriden Bakmak, Dışarıdan Bakmak .....                            | 20         |
| Acı Dolu Fotoğraflar ve İzleyici Olmak .....                       | 39         |
| Belgesel Fotoğrafların Şiddeti .....                               | 45         |
| Öykülere Adanmış Fotoğraflar .....                                 | 94         |
| <b>FOTOĞRAFTA ACININ TASVİRİ ve BELLEK İLİŞKİSİ .....</b>          | <b>107</b> |
| Fotoğrafın Belleğindeki Acı .....                                  | 110        |
| FSA Fotoğrafları .....                                             | 113        |
| "Kurban", "Öteki" İmgesi .....                                     | 116        |
| Benetton Olgusu .....                                              | 125        |
| "Family of Man" Projesi .....                                      | 130        |
| Kültürel Bellekler ve Fotografik Yansımaları .....                 | 133        |
| Yerli Halklar .....                                                | 144        |
| Amerikalı Olmak .....                                              | 151        |
| Nostalji ve Fotoğraf .....                                         | 159        |
| Post-mortem Fotoğraflar ve Acı .....                               | 169        |
| <b>ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA FOTOĞRAFA<br/>KONU OLAN ACI .....</b>   | <b>175</b> |
| Postmodern Süreçte Fotoğrafın Dili ve .....                        |            |
| Acının Tercümelemleri .....                                        | 177        |
| Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Fotoğraflanması .....                | 203        |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| GENEL DEĞERLENDİRME..... | 225 |
| KAYNAKLAR .....          | 227 |
| GÖRSEL BİLGİLERİ.....    | 233 |
| DİZİN                    | 237 |

# SUNUŞ

– 8 –

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

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

Aslında bir Sanatta Yeterlik Tezi olarak hazırlanan bu metnin yazımı sırasında yapıcı yönlendirmeleri, değerli önerileri ve yüreklendirici teşvikleriyle bana destek olan danışmanlarım Doç. Çetin Ergand ve Doç. Seçkin Tercan'a katkıları için çok teşekkür ederim. Bana yol göstermek açısından büyük katkıları olan, inançlarıyla güç veren, kıymetli bilgi ve deneyimlerini paylaştan, en önemlisi de destekleriyle, sabırlarıyla çalışmamın başından beri yanımda olan, bana zaman ayıran Doç. Dr. Hülya Şimga'ya, Laleper Aytek'e, Dr. Nurdan Türker'e ve Dr. Muzafferettin Hakan Seçkinelgin'e çok teşekkür ederim. Eğitimim süresince aktardıkları bilgi birikimleri ile gelişimimde emeği olan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Sevgisiyle, desteğiyle ve anlayışıyla her an yanımda olan Mehmet Sena Ok'a yürekten teşekkür ederim. Ayrıca manevi destekleriyle beni yalnız bırakmayan Doç. Oktay Çolak, Doç. Dr. Ahu Antmen, Yard. Doç. Tuna Uysal, Ebru Ceren Uzun Uysal, Ömer Tecimer, Mustafa Bilge Satkın, Gü-

lay Doğan ve Ayperi Okur’a çok teşekkür ederim. Bu çalışmamın zorlu ve stresli son dönemlerinde, iş ortamımdaki manevi desteği ve anlayışıyla bana yardımcı olan Doç. Emre İkizler’e teşekkür ederim.

Ayrıca bu çalışmanın kaynakçasında adları yer alan, yazdıklarıyla ve düşünceleriyle hem bilgi hem de farkındalık düzeyimi geliştiren yazarlara, düşünürlere ve sanatçılara teşekkür ederim.

Son olarak bu kitabı, manevi ve düşünsel destekleriyle yaşamımın şekillenmesinde anlamlı katkıları olan, bu süreç içerisinde yitirmiş olmaktan her an üzüntü duyduğum anneanneme, babama, Recep Dönmez’e ve Ömer Tecimer’e ithaf ediyorum. İyi ki yollarımız kesişmiş, teşekkür ederim.

**Sebla Selin Ok**  
**İstanbul, 2016**

# GİRİŞ

— § —

**A**cı, insan varoluşunun doğal öğelerinden biridir. Doğumdan ölüme kadar insanla ve dünyayla ilgili deneyimlerin önemli dönüştürücü unsuru ve bu varoluşun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Acının kolayca manipüle edilebilen ve bireyin tanışık olduğu ölçüde genel, yaşama deneyimiyle tarif edildiği ölçüde ise özel olduğu söylenebilir. Bu anlamda 1839 yılından günümüze kadar fotoğraf aracılığıyla farklı temsillerle işlenmiş olan acı, insanı yaşam deneyiminin tanıdığı ve tanımadığı farklı yüzleriyle buluşturmuştur. Bu kitabın özellikle acı üzerinden yazılmasının temel nedeni, görünen, gösterilen, algılanan acının; kişiler, kültürler, dönemler ve yaşananlar çerçevesinde çok farklı ve katmanlı tezahürlerinin olmasıdır. Fotoğraflarda acıyı görünür kılan ikonografik anlamlandırmalar, saf bir bakışın kendiliğinden yansımaya olmayabilir. Bir izleyici için bir mezar taşı fotoğrafı yalnızca mezar taşının fotoğrafı olmayıp “ölümü” ve “acıyı” da işaret edebilir. Fotoğraflar, izleyicinin deneyiminin ve bilgisinin üzerine aktarıldığı araçlar olabilirler. Görüntü ile acının yorumu açık fakat aynı zamanda genelleştirilebilir olan birlikteliği ikon tutucu bir nitelik kazanabilir. Bu bakımdan acı, fotoğrafların algılanış biçimlerini etkileyen ve fotoğrafın işlevi üzerine üretilen düşüncelere yön verebilen bir konudur. Bu nedenlerle fotoğraf ikonografisi bağlamında genelleştirmelerden ve tek tipleştirmelerden uzak bir yaklaşımla, bu konudaki farklı okuma önerileri gündeme getirilmesi, bunların tartışmaya açılmasıyla yeni çözümlemeler yapılması anlamlıdır.

Bu kitabın amacı, fotoğraflarda gösterilen ve görünen acıların hem fotoğraf kuramları hem de fotoğraf tarihi bakımından önemini vurgulayan okumaları, ikonlaşmış ya da ikon değeri olan fotoğraflar ve fotoğrafçılar üzerinden yapmaktır. Kitapta fotoğraf ikonografisinin hangi etkilerin üze-

rinden oluştuğu, fotoğraf ikonografisine etki eden konular ve bu konuların ifade edilme biçimleri de detaylı olarak ele alınmıştır. Acının fotoğrafla görselleştirilmesi sürecinde eşzamanlı olarak gerçeklik, etik, siyaset, sanat, hafıza, nostalji gibi konuların da tartışıldığı, fotoğrafın farklı anlam üretimine ne ölçüde olanak sağladığı ve fotoğrafın bugün bu araştırmaya imkân veren bir belleğe nasıl ulaştığı incelenmiştir.

Kitabın adının ve konusunun ana eksenini belirleyen, yaygınlıkla ve anlamı konusunda çok da şüphe duyulmadan kullanılırken yüklü hale gelen “ikon”, Grekçe *eikon* kelimesinden gelir. Sanat tarihçisi Uşun Tükel ve Serap Yüzgüller ikonografinin Grekçe iki farklı sözcüğün birleşiminden oluştuğunu yazar: *eikon* (imge) ve *graphia* (yazım). Kökenindeki bu anlama dayanarak sözcük “imge yazma” ya da “imge oluşturma” biçiminde açıklanabilir. Ancak sanat tarihi söz konusu olduğunda, ikonografiyi yöntemleştiren Alman sanat tarihçisi Erwin Panofsky’nin ifadesiyle, “sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin”<sup>1</sup> olarak tanımlayabiliriz.

İkon bir isim, yüz, resim, yapı ya da bilinen ve belli bir öneme sahip veya belirli nitelikleri taşıyan bir kişi veya şeydir. İkon genellikle dinî, kültürel, politik ya da ekonomik yapı ile ilgili bir temsildir. Aynı zamanda edebi veya mecazi anlamları olduğu için büyük öneme sahip başka bir şeyi temsil eden bir görüntü ya da tasvir de olabilir. Rus düşünür Pavel Florenski *Tersten Perspektif* adlı kitabında iki farklı imge kullanımından söz eder. Bunlardan ilkinin tasvir ettiği şeye bire bir benzerlik taşıdığını varsayar, diğeri ise tamamen kurmaca bir benzerlik peşindedir. Örneğin kitapta ikon olarak tanrısal ışığı solucan ile benzeştirme eyleminde tanrısal ışığın akla yatkın figürlerde değil, figürlerin ötesinde bir yerde aranmasını önerir. Bu benzeşmeme eylemi tanrının ve kutsal ışığının her yerde, her şeye, en derinlere, toprak altına bile nüfuz edişinin göstergesi olarak okunabilir. Florenski’ye göre hem benzerlik taşıdığını varsayan hem de tamamen kurmaca bir benzerlik yaratmayı amaçlayan imge kullanımı, görsel sanatların ikonografisinin oluşumunda önemli yer tutar.<sup>2</sup>

İkonların ilk kullanımları Doğu Hristiyanlığında ve Doğu Katolik kiliselerinde dinî sanat eserleri formunda görülür. Tükel ve Yüzgüller’e göre Anadolu ve bağlantılı coğrafyalarda betimleme geleneği, Doğu ikonografisinin özgül alanı içinde biçim bulmaktadır.<sup>3</sup> Tarih boyunca çeşitli inanç sistemlerinin belirli görüntülerden ilham aldıkları ve ikonlara genellikle öğretim

1 Uşun Tükel ve Serap Yüzgüller Arsal, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2014, 13.

2 Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, Çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2013, 15, 16, 17, 18.

3 Uşun Tükel ve Serap Yüzgüller Arsal, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, 9.

amacıyla ya da ilham vermek için, saygı duyulan ya da tapılan kutsal nesneler olarak belirli bir yer ve zamana ait ya da belirli dinî ilkelere bağlı şekilde başvurulduğu bilinmektedir. İkonografi ise, görüntülerin içeriğinin tanımlanmasını, açıklanmasını ve yorumlanmasını inceleyen sanat tarihi dalıdır. Konular işlenirken bileşimler ve ayrıntılar, stiller ve farklı diğer unsurlar kullanılır. İkonografik sanat yapıtının ilk olarak Hristiyanlığın ilkelerini göstermek ve somut biçimde tasvir etmek amacıyla üretilen kutsal sanat yapıtı olduğu söylenebilir. Bugün görsel tasvirleri çözümleyen hâlâ Hristiyan Sanatı geleneğinden doğmuş ikonlar, çağrışıma açık ve kanıksanmış yapılarıyla referans olarak alınmaktadır.

Yirminci yüzyılda teknolojinin ve makineleşmenin hızlı gelişimi, geçmiş yüzyıllara ait sanat eserleri üzerinde etkisini oldukça yoğun bir biçimde gösterdi. Baskı teknolojilerinin gelişimiyle birlikte dinî eserlerin kopyalarının çoğaltılması ve satışı kısa zamanda Hristiyan kültürünün bir parçası haline geldi. Renkli litografinin bulunmasıyla birlikte bu dinî tasvirlerden kopyalanan kartlar çok kısa sürede uluslararası dolaşıma çıkarıldı. Bu çoğaltma yöntemleri hakkında Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı”<sup>4</sup> makalesinde sanatın *aurasını* kaybettiğini söyler. Sanat algısının artık yeni bir çağın sanat algısına dönüştüğüne dair tespitte bulunur. Özellikle fotoğrafın icadından önceki çağlara ait sanat üslupları ve konularının yeniden üretiminin farklı estetik değerler doğurduğunu, *kitsch* tanımı üzerinden tartışır ve *aura*’nın karşısına *kitsch*’i koyar. Sosyolog ve düşünür Hasan Ünal Nalbantoğlu’na göre “*kitsch*, kötü sanat değildir; tam tersine, temelden, özden olmayan boş şeylere adanmış en üst düzey beceridir. Kendinin önemsenmesini temin amacıyla da simgesel niteliğinin apaçık propagandasını, reklamını yapmaktan hiç geri kalmaz.”<sup>5</sup> Kısacası Modernizm döneminin önemli etkilerinden biri olan bu kırılma noktası ilahi yaratıcılığa sahip sanatçının karşısına bireysel seçimlerine yön verebilen sanatçıyı, eşsiz sanat eserinin karşısına da her zaman her yerde olabilen sanat eserini koymuştur denebilir.

Postmodernizm dönemi ile birlikte İkinci Dünya Savaşı sonrası yeniden gündeme gelen *kitsch* kavramı, sanatçıya verilen yüce konumu ve yüksek sanatı sorgulamak, halkın farklı kesimlerinden bireyleri sanatın içerisinde dâhil etmek üzere çeşitli olanaklar sunmuştur. İngiliz araştırmacı ve fotoğrafçı Teresa Dietrich’e göre, çarşıya germe görüntüsü belirli kültürel ve ulusal ihtiyaçlara uygun olarak veya bazı bağlamlar içerisinde, genellikle acı ve şehitlik ile tanımlanır. Acıyı sembolize etmek için çarşıya gerili-

4 Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, 50.

5 Hasan Ünal Nalbantoğlu, “*Alem Kitsch Olmuş Biz N’apalım*. Adorno, *Kültür, Sanat*”, Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 200, 2007, 88-109. Arşivi - <https://rantey.org>

şin kullanılması ve bunun belirli nedenleri konusundaki söylemler bireysel bağlamda şehit yaratmak için kullanılmış, istismar edilmiştir. Duchamp<sup>6</sup> sonrası, artık “bu şey sanat değildir”, ya da “sanat yapmak için kullanılmaz” diyemiyoruz ve fotoğrafçılar da bu öneriyi dozunu yükselterek kullanmaktalar.<sup>7</sup>

Diertich’in örneğinde olduğu gibi *kitsch*leştirilen bir imge onunla karşılaşan kişinin bilinci ile birlikte imgenin “ilk haline” ait olan ideolojisinin kullanımı yanılması yaratabilir. İkonik imgeler, belirttikleri ideolojilerinin belki de çoktan gündem dışı kalmış olmalarına rağmen *kitsch* üretim ve tüketim formlarında yaşamaya devam edebildiler. Günümüzde hâlâ inançlar etrafında üretilen temaların, Mesih, Tanrı, Kilise, İncil ve diğer klasik yapıların yeniden kurulmasının sanatsal üretim bağlamında tükenmeyen esprilerden biri olduğu söylenebilir.

Bir taraftan modern kültürel yapılar içerisinde geçmiş dönemlere ait ikonlar yeniden üretilip tartışılırken diğer taraftan yeni ikonlar da üretilmeye başlanır. Üretim ve tüketimin zirvesine tırmanışın yaşandığı yirminci yüzyılda Modern ve Postmodern dünya görüşlerine sahip sanatçılar da yeni birtakım ideolojiler ve inançlar üretirler. Bu durumun da etkisiyle belki de bugün artık sadece dinî figürlerin temsiline ikon denmiyor ve ikonografi *seküler* alanı da içeren daha geniş bir ifade alanını kapsıyor. Aynı zamanda, günümüzde ikonografi terimi göstergebilim, medya çalışmaları ve akademik çalışma alanlarında görüntülerin içeriği betimlenirken kullanılan bir terim olarak kabul görüyor ve göstergebilimin içerisinde de yer alıyor.

Yirminci yüzyılda çağın değişimini ve dönüşümünü belirleyen bilimsel, kültürel ve sosyal ifade alanlarına dâhil olan ve özellikle günümüzde yaratıcı çalışma prensibinin bir parçası olarak nitelenen araçlardan biri de fotoğrafıdır. Dahası ikon üretimi ve ikonografik anlam üretebilme konusunda çağrışımlara açık yapısı nedeniyle gerçeğin “minyatürleri”<sup>8</sup> olarak kabul edilen fotoğrafın kendi ikonografik altyapısını inşa ettiği söylenebilir. Bununla beraber, günümüzde klasik ikonografiye ait simgelerin kullanımında da önemli değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. Farklı dine ve kültürel altyapıya sahip olunmasına karşın kendi kültür birikiminin bir parçasıymış gibi hem Hristiyanlığın birikimi olan ikonları hem de daha sonra değinecek olduğumuz modern ikonları kullanmanın kutsallık algısını dönüştürmeye başladığını da söyleyebiliriz. Bu kullanımların en göze çarpan örnekleri ise genellikle çağımızdaki sanat tasvirlerinde yer alır.

6 Burada Fransız sanatçı Marcel Duchamp kastedilmektedir.

7 Teresa Dietrich, *An Investigation Into The Use of Religious Iconography in Photography*, Stockport College of Further and Higher Education Department of Design and Visual Arts, BA (HONS) Documentary and Fine Art Photography, 2003, 31.

8 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Çeviren: N. Akçaya, <https://www.kitapci.com.tr/kitap/fotoğraf-uzerine>, 1978, 101.

Avusturyalı sanat tarihçi Ernst Gombrich, “ikonolojik araştırmanın bütün kaderinin bizim neyi arayacağımız konusundaki öznel kanımıza bağlı olmasıdır,”<sup>9</sup> demiştir. İmajlarda görülen şeyin, doğal yaşantı içerisinde çıplak gözle görülen şeyler ile benzeşimine başvurulması bunlardan birisidir. Bir diğeri ise tarihteki bazı olaylarla, kişilerle, tasvirlerle ve görüntülerle kurulan bağlantıdır. Ayrıca bir görüntüyü yorumlayabilmek için yapıldığı dönemi, bulunduğu toplumun kültürel, politik ve sosyal normlarını da birlikte değerlendirmek gereklidir. İmgelerin var oldukları koşullardan soyutlanmadan ele alınması, çözümlemenin tutarlılığı bakımından büyük önem taşır. Toplumun, zamanın ruhunu anlamaya çalışmak ve akılda tutmak, görüntüyü değerlendirirken kullanılan kodlara ve bakış açılarına yabancılaşmadan yapılacak değerlendirmelerin görüntünün kendi teknik koşulları içerisinde yorumlar yapabilmenin, ikonografik okumaların olmazsa olmazları olduğu söylenebilir.

Fotoğraflar yoluyla günümüzde “ikon inşası sanatçının mülkiyetine girmiştir” demek mümkündür. Yapılan anlamlandırmalarla, tarihi bağlamın etkisiyle, servis edilme şekilleriyle, fotoğrafçının eleştirel diliyle, kendi bedeniyle ortaya koyduğu işlerle ve fotoğrafçıların kendi yaşam öykülerinin de etkisiyle; fotoğraflar, fotoğraflandıkları anın “gerçekliklerinden” başka bir yaşama kavuşabilmekte, kozmik nesnelere dönüşebilmektedir.

Yirmi birinci yüzyılda bir görüntü üzerine konuşurken her an o görüntünün kendisinin bir ikona dönüşebileceğinin akılda tutulması önemlidir. Daha önce de Postmodernizmle birlikte ikonların yalnızca dinî tasvirlerden ibaret olmadığı ve sanatçıların genellikle üzerinde durduğu konuların aslında bireysel hassasiyetlerle birlikte ortaya konabildiği dile getirildi. Örneğin “taklit” ve “temsil” bu ifade biçimlerindendir. Sanatın kapsamındaki *avangard* yapı içerisinde kendinden önceki kuşaklardaki sanat yapıtlarına göndermeler yapmanın, bu yapıtları taklit etmenin, yeni temsiller icat etmenin ve bu göndermeleri yaparken belirli kodlardan, ikonlardan ilham alarak “şeyleri” yeniden inşa etmenin zaman içerisinde fotoğraf sanatında çok tekrarlanan bir ifade biçimi haline dönüştüğü söylenebilir.

“İkonlar bir kez tanımlanır olduktan sonra ebedi hale gelirler,” diyebiliriz. Bu durumda birçok başka yaratıcı disiplin gibi fotoğrafın da klasik ikonografiden yararlanması kaçınılmazdır. Fakat diğer yandan klasik ikonografinin dinî inanca dönük yapısının fotoğrafa dair süren gerçeklik tartışmalarıyla uyumsuz yönleri vardır. Deitrich, on dokuzuncu yüzyılda, fotoğrafçılığın sadece gerçeği belgelemek için mi kullanıldığı, kültürel belleklerin oluşturulmasına yardımcı olmak için mi gerekli olduğu ya da kendi başına bir sanat formu olarak mı tartışıldığı konularının netleşmesinin

önemini belirtir. Deitrich bu değerlendirmesine fotoğrafçıların ressamların geleneğini devam ettirmesinin de doğal olduğunu ekler. Çünkü genelgeçer bilgi buna izin verir. Bu nedenle erken dönem fotoğrafçıları tiyatro sahneleri gibi sahneler oluşturan ve Rönesans resimlerini anımsatan, İncil'deki hikâyeleri resmeden fotoğraflar çekmişlerdir.<sup>10</sup>

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

Kanadalı düşünür Patrick Maynard'ın fotoğraflar tarafından kuşatılmış olmamızın onların aktardığı tüm bilgilere ve duygulara sahip olamayacağımız anlamına geldiği konusundaki düşünceleri dikkate değerdir. Bu nedenle kendi bilgi birikimimiz ile çözümlayebileceğimiz kadarının ötesinde fotoğrafların dünya üzerindeki statülerine dair spekülasyonlarda bulunmak yerine fotoğraflara kendi deneyimlerimiz üzerinden bakmanın daha akılcı ve kalıcı bir çözümleme yöntemi olduğu söylenebilir. Bir fotoğraf ile karşılaşma anımız ve onunla kurduğumuz ilişki sonucunda yaşanan karşılıklı aktarım, o fotoğrafın bir sanat eseri olup olmadığını tartışmaktan daha anlamlı bir bilgi sistemi oluşturacağımız anlamına gelebilir.<sup>11</sup>

Günümüzde, ikon ve mit kavramları için, Batı toplumlarında genellikle Gerçekçilik akımı üzerinden araştırmalar yapılmaktadır. İlerleyen bölümlerde tartışıp örneklerle açıklamaya çalışarak varılması hedeflenen sonuçlar doğrultusunda şimdiden söylenebilecek olan, fotoğrafların as-

10 Teresa Dietrich, *An Investigation Into The Use of Religious Iconography in Photography*, 24.

11 Patrick Maynard, "The Secular Icon: Photography And The Function of Images," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 (2003): 165-69.

ında belki de Maynard'ın da belirttiği gibi “seküler ikonlar”<sup>12</sup> olduklarıdır. Fotoğrafları çözümleyen başvurulan alışılmış düşünce kalıpları ve fotoğraflar aracılığıyla aktarılan “gerçeklerin” biricik, değişmez gerçekler olduklarına dair sürdürülen gerçekçilik ütopyasının, fotoğrafların *seküler ikonlar* olarak tanımlanmasını zorlaştırmakta olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle, “bizler bir şeyleri ele geçirmek için mi fotoğrafları üretiyor ve/veya tüketiyoruz? Ya da genel bir gerçeklik algısına dâhil ederek, güvenli ve tanımlı bir statü oluşturmak için mi fotoğraflar hakkında teoriler üretiyoruz?” gibi soruların cevaplarını düşünmek ve bu sorular üzerinden tartışmak anlamlı olacaktır. Özellikle ikonların ilettiği mesajların her defasında belirli bir topluluğun mantığıyla taşındığı öngörüsü bu derece yaygınlık kazanırken ve fotoğraf konusunda yapılan araştırmaların büyük kısmında sıklıkla dile getirilirken bu mesajların iletilmesinde izlenen yolları belirleyerek tartışmak ve seçilmiş görselleri okuyarak saptamalar yapmak fotografik ikonları daha görünür kılarken *seküler ikonlar* oldukları yönündeki önermelere de açıklık getirecektir.

Bu kitapta fotoğrafa içkin konulardan olan fotoğraf-“gerçek” ilişkisi, “içeriden” “dışarıdan” bakış konuları, fotoğrafçının acıya ilişkin tutumu ve söylem oluşturma yolları ele alınmıştır. İzleyiciyi içsel sorgulamaya çağıran ve gözetleyen-gözetlenen konumlara dikkat çeken fotoğraflar, fotoğrafın çekildiği anla fotoğrafçının hesaplaşması yolunu, yani içeriye bakışı mümkün kılabilir. İçeriye bakış, günümüzdeki yaygın *gösteri toplumu* durumu nedeniyle önemli bir ahlaki sorumluluktur. Diğer bir ahlaki sorumluluk da, fotoğrafların kimin adına, ne için çekildiğinin ve nasıl servis edildiğinin soruşturulmasıdır. Bu ahlaki sorumlulukları yerine getirebilmenin etkin yollarından biri de, bugün ikon değeri taşıyan acıya ilişkin görüntüler üzerinden tartışma yürütebilmektir.

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

12 A.g.k. Bu ifadeyi Susan Sontag da kullanır. Bkz. Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı yayını, 2008, 119.

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

Bu kitapta acı tarihsel süreçte ele alınarak farklı dönemler, fotoğraflar ve fotoğrafçılar üzerinden yazılmıştır. Günümüze kadar gelen fotoğraf tarihi yazımının kanonik<sup>13</sup> yaklaşımını izleyen ve besleyen geleneksel yaklaşım(lar) yerine, geçmişten günümüze fotoğraf ve acı ilişkisi üzerine düşünen sanat tarihçilerinin, düşünürlerin, eleştirmenlerin ve fotoğraf kuramcılarının saptamalarını da dâhil eden bir sorgulama yöntemi benimsenmiştir. Böylesi bir çok-katmanlılık sürecinde acı ve görüntü üzerinden bu araştırmanın konusu olan sorular ve sorgulamalar düz anlamlılıklarından kurtarılarak yan anlamlarıyla birlikte zenginleştirilmeye çalışılmış, farklı/yeni okumaların, sorgulamaların ve değerlendirmelerin önü açılması hedeflenmiştir.

Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin'e göre "önceleri fotoğrafın bir sanat olup olmadığına lüzumsuz kafa yoruldu. Asıl soru –fotoğrafın keşfinin sanatın tüm doğasını değiştirip değiştirmediği– sorulmadı."<sup>14</sup> İnsanlar yüzyıllarca gerçek görüntüye ulaşma ve gördüklerini bir yüzey üzerine aktararak tanımlama, gösterme, yorumlama hevesiyle imgeler yarattı. Bu imgeler inanç sistemleri içerisine dâhil edilerek bilgi birikiminin önemli bir kısmını oluşturdu. Dolayısıyla fotoğrafın temellerini büyük tarihi "mirasların" üzerine inşa ettiği söylenebilir. Fotoğraftan önce tasvir edilen nesnel gerçeklerin, fotoğraftan sonra "eşsiz gerçekliğe" dair arayışın parçası oldukları ve fotoğrafın icat olduğu günden sonra nesnel gerçekliğin yeni bir tartışma alanına taşındığı da söylenebilir. Ancak nesneleri kayıt altına alan fotoğraf tarafsız bir bakışın eseri olmadığı için yöneldiği nesnel gerçeklere müdahale ederek onları yeniden yorumlar. Bu nedenle fotoğrafların hem ikon yapıcı hem de ikon bozucu oluklarını söyleyebiliriz.

Bu kitapta, günümüzde klişeleşmiş ve her dönem sorulagelen "fotoğrafın sanat olup olmadığı" sorusunun cevabına da ışık tutmaya çalışılmıştır. Fotoğraflar aracılığıyla gösterilen acı, özellikle çağdaş ve kavramsal sanatçıların ele aldığı konulardan biridir. İkonlaşmış veya ikon değeri taşıyan fotoğraflar,

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

14 Fred Ritchin, *Fotoğrafın Sorunu*, Çeviren: Arslan Kesel, İstanbul: Expono Yayınları, 2012, 123.

fotoğrafçılar ve ikonların üretimine katkı sağlayan izleyiciler, fotoğrafın bir sanat dalı olup olmadığı konusundaki tartışmalara dâhil edilmelidir.

Fotoğrafların gerçeği göstermesi üzerine yapılan tartışmaların fotoğrafta acının tasvir edilmesine dair ikonografik çözümlemelerle birlikte yapılması da önemlidir. Bu çözümlemeleri yaparken hep sorulan “gösterilmek istenen gerçeklik fotoğraflar vasıtasıyla saf olarak iletilbilir mi?” sorusuna da ele alınacak olan fotoğraf örneklerinin çeşitliliği bağlamında farklı yanıtlar verilebildiğinde tektipleştirmenin sığılından uzaklaşmış olacaktır.

Bireyin kişisel deneyimlerden biri olan acı, bir temsil biçimi olarak fotoğrafın tarihsel sürecinden seçilen fotoğraflar, fotoğrafçılar ve fotoğraf ikonografisi üzerinden yeniden ele alınarak, okunup çözümlenmiştir. Fotoğrafların ikon olarak kullanımlarıyla, ikon inşa edişleriyle ilgili yaratma, izleme ve okuma eylemlerine dair saptamalar fotoğrafta tasvir edilen acı konusu üzerinden yapılmıştır. İkonografik okumaların fotoğrafları yorumlarken neden önemli oldukları üzerinde durularak klasik ikonografik okumalarla fotografik çözümlemeler arasındaki bağlantıların izleri sürülmüştür.

Kitapta, belgesel fotoğraflar aracılığıyla gösterilen acının şiddeti fotoğraf örnekleri üzerinden yeniden gözden geçirilmiştir. Fotoğraflar ile bir öykü kurgulamak, öykülerden yola çıkılarak bir duyarlık alanı oluşturmak gibi konular acıyı konu alan, fotoğraf tarihinde önem atfedilen ikonlaştırılmış örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Cinsiyet, ırk ve etnik kültürlerin hak ve eşitlik söylemlerine dair fotoğraflarda gösterilen acılar ele alınmış, savaşlarda, toplumsal protestolarda fotografik katkının önemi tartışılmıştır. Kan, şiddet, zalimliğe kadar fotoğraflara yansıyan şok edici görüntülere yeniden bakılmış, bu görüntülerin ikon olmalarıyla ilgili olaylar, süreçler ve etkiler irdelenmiştir. Hafıza ve fotoğraf ilişkisinin kurulmasına yardımcı olduğu düşünülen fotoğrafların ikon değeri incelenmiş, inisiyasyon törenlerinden, spor müsabakalarına fotoğraflarda görünen acının bağlamı sorgulanmış ve ölümler, törenler, insan toplulukları ve yaşadıkları acıların fotografik yansımaları üzerinde durulmuştur. Post-mortem fotoğraflar, nostaljinin fotoğraflar yoluyla gündeme gelmesi gibi konular kapsamlı olarak ele alınmış, beliren fotografik ikonlar üzerinden çözümlemeler yapılmıştır. Fotoğrafın kavramsal dili ile acı konusu arasındaki bağlantı değerlendirilmiş, kavramsal sanatta fotoğrafın kullanımı dolayısıyla beliren ikonografik okumaların temsili olabilecek örneklerin çözümlemeleri yapılmıştır. Bu kitap kapsamında ikonlaşma/ikonlaştırma, metaforik bir proses olarak ele alınmış ve bunun değişik şekillerde fotoğrafla yapılma sürecine odaklanılmıştır. Sonuç olarak bu kitapta fotoğraf, acı, ikon kavramlarını birleştirici ve ayrıştırıcı düşünceler geliştirilmeye çalışılmıştır.



# FOTOĞRAFTA “ÖYKÜ”NÜN KURGUSU, KURGUNUN “ÖYKÜ”SÜ

— 8 —

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

Bu kitapta “belgesel fotoğraf” olarak adlandırılan kategori içerisinde acı konusuna odaklanarak fotoğrafın kitlelerle kurduğu bağlantıyı ele almak, fotoğrafın bir iletişim aracı olma işlevini sorgulamak bakımından önemlidir. Tarih boyunca yaşanan acılara ve çilelere fotoğraf aracılığıyla tanıklık edilmiş, bu tanıklığın kitlelere ulaşması için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin’e göre “aynı anda barbarlığın da belgesi olmayan bir uygarlık belgesi yoktur.”<sup>15</sup> Belgesel fotoğraflarda gösterilen şiddet ya da belgesel fotoğrafların yarattığı şiddetli etki, özellikle fotoğrafın bir iletişim aracı olarak etkili düzeyde rol oynamaya başladığı yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren en çok tartışılan konular arasında yer almıştır.

15 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlık*, Çev. M. Emir Uslu, İstanbul: Espas Yayınları, 2013, 47

Günümüzde “belgesel fotoğrafa” hükümet politikaları üzerinde halkın görüşünü yeniden şekillendirmek, yoksulluk ve açlık gibi konularda dikkatleri uyandırmak, “gerçeklerin” kanıtı olmak gibi önemli ve büyük misyonlar yüklenmiştir. Bu görüşler, eleştiriler ve yüklenen misyonlar doğrultusunda “belgesel fotoğrafların” çok hızlı bir şekilde ikonik hale geldikleri de gözlemlenebilir. Bu nedenle fotoğrafçı, izleyici, fotoğrafların dağılımını sağlayan kuruluşlar, politik ve entelektüel yapılar göz önüne alınarak “belgesel fotoğrafların” hem sıradan izleyici hem de fotoğraf entelektüeli açısından çoklu bakış açıları içerisinde değerlendirilmesi yararlı olacaktır.

## İçeriden Bakmak, Dışarıdan Bakmak

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



**Resim 1:** Francisco Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid*  
(3 Mayıs 1808 Madrid), 1814

Tuval üzerine yağlı boya, 347 x 268 cm, Prado Müzesi, Madrid

Goya, özellikle savaş betimlemeleriyle, hem resim tarihinde hem de görüntü retoriğinde bir dönüm noktasını imler. O güne dek işlenen savaş betimlemelerinde yapılan kahramanlık vurgusu Goya'nın resimlerinde görülmez. Ayrıca, kompozisyon ve perspektif kurallarına aykırı stili ile de dönemi içerisinde fazlasıyla eleştirilmiştir. Fakat daha da önemlisi sahip olduğu bakış açısı ile gerçek görüntüye mümkün olduğu kadar yaklaşmasıdır.

Goya, eserlerinde içgüdüsel başkaldırını ve tümenden otorite karşılığını imler. Hollandalı sanat tarihçi Fred Licht, Goya'nın *Mayısın Üçü* adlı eserini (Resim 1) şu şekilde çözümler:

*Mayısın Üçü* hiçbir katarsis anını anlatmaya çalışmaz. Bunun yerine mahkûmların öldürülüşü, cinayetin mekanik bir şekilde anlatıldığı bir dizi hareketle gösterilir. Kaçınılmaz son ise resmin sol alt bölümünde yere serilmiş şekilde yatan adamın cesedidir. Tabloda yüceltiye yer yoktur, adamın başı ve vücudu yeniden hayata dönmesini engelleyecek derecede biçimsizleşmiştir. Kurban estetik ya da manevi zarafetten uzaktır. Resmin geri kalanında izleyicinin gözü, merkezi yatay eksen üzerinde gezinir. Sadece yerde yatan kurban için bakış açısı değişir ve izleyici parçalanmış vücudu görmek için daha aşağıya bakar.<sup>16</sup>

Ellerini yukarı kaldırmış adamın duruşu, klasik ikonografinin alışkanlıklarını temel alan çözümlemelerde İsa'nın çarmıha gerilişi ile bağdaştırılır. Papalığın renklerine gönderme yapan kıyafetlerinden, avuç içindeki *stigmata*'ya kadar incelemeleri ve ikonografik okumaları yapılmış olan eserde, imlenenin aksine ebedi bir kurtuluş için yaşamı feda etme fikrine rastlanmaz. Amerikalı düşünür Jay M. Bernstein, Goya'nın acıyı laikleştirdiğini savunur: "Bir zamanlar yalnızca dinî açıdan ele alınabilen ağıt kavramı, Goya ile birdenbire yoğun bir insanlık olasılığı haline gelmiştir."<sup>17</sup>

3 Mayıs 1808'in ardında beliren bir mucize olmadığı söylenebilir. İdam mangasının şiddetini "gerçek"-miş gibi göstermeye çalışır ve bu dehşete izleyicinin tanıklık etmesini sağlar. Licht'e göre Goya'nın eserinde, "vurulmak üzere olan adam, diğer kurbanların bir parçası gibi gösterilmiş, bireyselliği ile kahramanlaştırılmamıştır. Adamın hemen aşağısında kanlı ve biçimsiz bir ceset yatmaktadır; arkasında ve çevresinde kısa bir süre sonra kendisiyle aynı kaderi paylaşacak diğerleri vardır. İlk kez tek başına şehit olmanın asaletinin yerini boşunalık, düzensizlik, kutsal cinayetin zulmü ve isimsizlik almıştır."<sup>18</sup>

16 Fred Licht, *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*, New York: Harper & Row, 1983, 122, 124.

17 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlık*, 225.

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

Bu kitapta bahsedilmesi yerinde olacak örnek, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" adını verdiği eserleridir (Resim 2). Goya'nın seri niteliğindeki bu çalışmaları, bugün dünyaya servis edilen ve savaşın felaketlerini gösteren fotoğraflardan, yani neredeyse her gün tanık olunan görüntülerden çok farklı değildir. Goya'nın 1812 ve 1820 yılları arasında İspanyol Bağımsızlık Savaşı sırasında ürettiği bu gravürler, savaş suçlarını ve yaşanan acıları tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Goya'nın gravürleri, bu savaşın görsel kayıtları olarak düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında günümüzde savaş fotoğrafları için de geçerli olduğu gibi bu gravürlerin birer kanıt olduğu söylenebilir. Goya, tasvirlerini kısa metinlerle birleştirmiş ve her resim için farklı alt yazılar tasarlamıştı. Bu alt yazılar Goya'nın savaş ve çekilen acılar karşısındaki ideolojik tavrı hakkında izleyiciye fikir verebilir özellikteydi. Bu anlamda, günümüzde fotoğrafların altına yazılan açıklayıcı ve yorumlayıcı metinlerle kurduğu güçlü bir benzerlik dikkat çekicidir.



**Resim 2:** Francisco Goya, *Los desastres de la guerra* (Savaşın Felaketleri), 1812-20  
Aquatint, çerçevesiyle 44,7 x 37,1 cm. Museum of Fine Arts, Houston

Bu gravürler gerçek görüntülere benzerlikleri dolayısıyla savaşın eşsiz kanıtlarından biri sayılsalar da, aslında önemli bir farkla böyle olmadıkları söylenebilir. Goya bu sahneleri yaşamışken, orada değildi. Öyleyse bu tasvirleri bu

denli “gerçek”-miş gibi kurgulaması nasıl mümkün oldu? Bu noktada “içeriden bakış” a değinilmesi gerekir. Goya, içerisinde yaşadığı toplumun ve kültürel yapının bir üyesiydi. Fiziksel olarak o an bu acıları yaşamıyor olsa da, bu acıları yaşayan insanlar Goya’nın da insanlarıydı ve sonuç olarak yaşananların tasvirleri yine *Goya’nın Hayaletleri*’ydi.<sup>19</sup> Biraz daha açıklayıcı olmak gerekirse, yaratıcı yeteneği temsil eden kişi tıpkı Goya örneğinde olduğu gibi çalıştığı konu ile ilgili sosyal ve kültürel bağlamlarda bir aidiyet duygusu taşıyorsa, o konunun fiziksel ve düşünsel getirileri hakkında fikir sahibidir. Yani ait olduğu, içine doğduğu, içinde yaşadığı coğrafyada ya da kültürde bir olay meydana gelmişse, bu olay karşısında ait olduğu ortamın vereceği tepkileri kestirebilir ve duyumsayabilir. İçinde bulunduğu yapıya dâhil olmayanların aksine, bir olayın hangi boyutlarda yaşandığı hakkında daha nitelikli bilgi sahibi olur.

İspanyol ressam Pablo Picasso da toplumunun acılarına içeriden tanıklık etmiş ve günümüzde, yaşanan dehşetin bir ikonu sayılan *Guernica*’yı (Resim 3) resmetmişti. Kübizm’in ve Sembolizm’in sanattaki en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Picasso, gerek arzu, acı ve *klostrofobi* gibi konularla gerekse devrimci ruhunu yansıttığı eserleriyle sanat tarihine çok büyük bir miras bırakmıştır. 1937 yılında, İspanya İç Savaşı sırasında Nazi Almanyası’na ait 28 bombardıman uçağının 26 Nisan günü İspanya’daki *Guernica* şehrini bombalamasını anlatan *Guernica* adlı eseri insanlık tarihinin en güçlü protestolarından biri olarak simgeleşmiştir.<sup>20</sup> John Berger, *Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı* adlı kitabında *Guernica*’nın başarısından bahseder ve şu yorumu getirir:

Sivil halkı sindirmek için bombalanan ilk şehir *Guernica* oldu. Hiroşima’da aynı hesaba göre bombalandı. Böylece Picasso’nun kendi ülkesinde görece küçük bir olay konusunda gösterdiği kişisel protesto, sonradan dünya çapında önem kazandı. Bu gün milyonlarca insan için *Guernica* adı, tüm savaş suçlularını mahkum eden bir sözcük oldu.<sup>21</sup>

Bu bakış açısından yola çıkarak, aynı zamanda fotografik gözlem yöntemlerinden biri olarak kabul edilen “içeriden bakmak” ve “dışarıdan bakmak” tartışmaya açılabilir. Özellikle fotoğraf eleştirisi metinlerinde rastlanan “içeriden bakmak” ifadesinin bir olumlama, “dışarıdan bakmak” ifadesinin ise genellikle bir olumsuzlama olarak kullanılması dikkat çekicidir. Bu durumun yanlış okumalara neden olmaması açısından, “içeriden ve dışarıdan

19 Goya’nın hayatını konu alan, aynı isimli sinema filmi için bkz. *Goya’nın Hayaletleri*, Yön. Milos Forman, Sen. Milos Forman ve Jean-Claude Carrère, Renkli, 1 saat 53 dakika, 2006.

20 7,76 m eninde ve 3,49 m yüksekliğindeki bu anıtsal tablonun öykülediği saldırıda 1.600 kişi hayatını kaybetmiş, çok fazla sayıda kişi de yaralanmıştır.

21 John Berger, *Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Çev. Müge Gürsoy Sökmen ve Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 175 - <https://rantey.org>



**Resim 3:** Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

Tuval üzerine yağlıboya, 776 x 349 cm. Museo Reina Sofia, Madrid

bakmak” kavramlarının yeniden ele alınması gereklidir.

Daha somut bir biçimde ele almak gerekirse, fotoğrafçının seçtiği konuya olan kültürel, sosyal, dinî, duygusal bağlarının yakınlığı ve uzaklığı ile çektiği fotoğrafların anlatım kalitesi genellikle özdeşleştirilir. Fotoğrafçı fotoğrafın nesnesine yakınlık duyuyorsa bu içeriden bir bakış olarak nitelenir. Genel itibarıyla, izleyiciye yansıtılan bu içeriden bakış, fotoğraf çeken kişinin “gerçeğe” olan sadakatini onaylar. Dışardan bakış ise profesyonel bir tanıklık olarak kötüye kullanıma açıktır ve tekinsiz fotoğrafçının ahlaki sorumluluğuna hiç durmadan atıfta bulunulur. Bu durumda, bir ortama dışardan dâhil olan göz ya bir hayal kırıklığına yok açar ya da bir kahraman olur. İçeriden tanık olmaya yüklenen anlam ise çok farklıdır. Amatör bir göz bile olsa, içeriden bakan kişinin dürüst bir çaba gösterdiği varsayılır ya da kişiye bu görev addedilir. Aslında fotoğraflardaki anlamın, fotoğrafçının varlığından ve ideolojilerinden bağımsız olup olmadığını bir kez daha tartışmak için bu iki yaklaşımı da ele almak gereklidir. Fotoğraflar ve fotoğrafçılarla ilgili bu gibi davranışsal durumların bizi fotoğrafların anlamı ve etkisi ile ilgili hep aynı sonuca götüremeyeceğini örneklerle ele almak konuyu netleştirecektir. Amerikalı fotoğrafçı ve kuramcı Ken Light *Çağımızın Tanıkları* adlı kitabında konuyla ilgili şu yorumu yapar:

Görüntülediğiniz insanlarla yoğun bağlantı kurmak fotoğrafçılığın ilk şartıysa, ikincisi de kendinizi kollamaktır. Olayların çok fazla içinde olabilirsiniz ya da yeterince içine giremeyebilirsiniz. Yapılması gereken tek şey onları doğru anlamaktır. Bunun tek yolu da sürekli olarak kendinizi sorgulamaktır.<sup>22</sup>

22 Ken Light, *Çağımızın Tanıkları*, Çev. K. Hüseyin Yılmaz, İstanbul: Epsilon Yayınları, 2012, 16.

Daha önceleri ülkesindeki krizler ve bu krizlerin fotografik şiddeti üzerine çalışan Hindistan kökenli fotoğrafçı Dayanita Singh'in en sarsıcı çalışmalarından biri çocuk seks işçileri üzerinedir (Fotoğraf 1). Hindistan üzerine çalıştığı dönemlerde Hint toplumunun kanayan yaralarından biri olan AIDS virüsünün etkilerini gözlemlemeye çalışan Singh'in içeriden bakan bir göz olarak yapmaya çalıştığı işler, acıları ve yanlışlıkları gösterdiği için kendi toplumu tarafından çoğu zaman kızgınlıkla karşılanmıştı. Buna karşılık *ana akım medya* (Amerikan basını ve benzeri) tarafından bu çalışmalar, "içeriden bakan" bir gözün gerçekleri göstermek konusundaki ustalığı olarak övgüler toplamıştı.



**Fotoğraf 1:** Dayanita Singh, *Twelve-year-old Marie, waits to be put on the job herself* (12 yaşındaki Marie, çalışmayı bekleyen seks işçisi), Bombay, 1990 ©Dayanita Singh

Aslında Singh, Hindistan'da orta sınıfa mensup bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiş ve fotoğrafladığı Hindistan'dan çok daha farklı bir yapının içine doğmuştu. Singh'e göre Hindistan için çok yeni bir şey sayılabilecek bir olgu olan orta sınıfa mensup olmak, onu aidiyetler üzerine düşündürmüştü ve ne toplumunun geleneklerine ne de modern toplum ideallerine göre yetişmiş olduğu duygusunu yaşatmıştı. Fotoğraf 1'de örneği görülen seks işçileri çalışmasının ardından Singh, ait olduğu Hindistan orta sınıfını belgelemeye karar vermişti. Fakat Singh'e göre, "fotoğraflar editörlerin iste-

diği fakir egzotik Hindistan'ı göstermekten çok uzaktı. Singh, bir editörün, “Bu Hindistan değil ki!” dediğini anımsıyor. “Bunlar Londra’daki ya da New York’taki Hintlilerin fotoğrafları.”<sup>23</sup> Daha önce acılarını ve yıkımlarını gösterdiği için ülkesi tarafından dürüst olmamakla suçlanan Singh, şimdi ana akım medya tarafından suçlanıyordu.

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

Amerikalı din ve tarih profesörü David Shneer “Picturing Grief” (Çileyi Fotoğraflamak) adlı makalesinde Robert Capa, Joe Rosenthal ve Alfred Eisenstaedt’i eleştirmektedir. Shneer’a göre en önemli belgesel fotoğrafçılar oldukları halde İkinci Dünya Savaşı’nda yaşanan dehşetli durumları göstermemiş olmaları anlaşılır bir durum değildir. Shneer’a göre, “Capa, Rosenthal ve Eisenstaedt gibi fotoğrafçılar, Nazi zulmünü Sovyet meslektaşlarının aksine hiçbir zaman gözler önüne sermemişlerdir.”<sup>24</sup> Özellikle Capa ve Rosenthal Yahudi asıllı, Eisenstaedt ise komünist Alman olması nedeniyle Shneer’in hedefi olmuştur. Bu fotoğrafçıların çekilen acıları kendi acıları olarak yaşayıp göstermeleri etnik ve politik kimlikleri göz önüne alındığında tek gerek şart gibi gözükmektedir.

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

Örneğin Natchway’nin ve hatta herhangi günümüzün hiçbir fotomuhabirinin ölüm kamplarını fotoğraflama şansını es geçmesini hayal etmek imkânsızdır –bu Capa’nın 1945 yılında yaptığı bir seçimdi. Hattı *Slightly Out of Focus*’ta Capa şöyle yazmıştır: ‘Ren Nehri’nden Oder Nehri’ne dek hiç fotoğraf çekmedim. Toplama kampları fotoğrafçı kaynıyordu.’ Ancak sanırım bu hikâyenin tamamı değildi. Capa bir toplumsal gerçekçi veya bir zafer sevdalısı değildi ve ıstırap veya yenilgiyi ifade etmekten çekinmiyordu. Malroux gibi Capa da insanların kolayca ezilebileceği gerçeğinden asla kaçmamıştır. Ancak çalışmalarından gö-

23 A.g.k., 159.

24 David Shneer, “Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory”, *American Jewish Archives*, yayımlanmış 2010, 22-32.

rüldüğü üzere, mutlak derecede aciz ve aşağılanmış, tanınmaz derecede işkence görmüş ve tam anlamıyla saf kurban haline getirilmiş, yaşayan ölüleri –Primo Levi’nin *yorgun, buruk ve yenik* köleler olarak anımsadıklarını fotoğraflamaktan kaçınmıştır. Capa’nın kampların dehşetini reddetmesi veya göz ardı etmiş olması söz konusu değildir– her şeyden önce, Macar bir Yahudi olarak bu imkânsızdır; ancak insana dair her şeyin yadsındığı o kampları aklı almıyordu. ‘*Klasik trajedilerde,*’ der Irving Howe, ‘*insan yenilir; Soykırım’da ise insan imha edilir.*’ Capa’nın aldığı yol nihilist bir boşluğun değil, trajik bir anlamın içerisindeydi.<sup>25</sup>

Robert Capa gerçekten de hem bir Macar hem de bir Yahudi olarak özellikle Sovyet topraklarındaki toplama kamplarında fotoğraf çekmemiştir; bunun yerine o toplama kamplarına götürülen ailelerin ıssızlaştırdığı kasabalarda dolaşıp, yıkılmışlık ve terk edilmişlik hikâyelerine odaklanmıştı (Fotoğraf 2). Bu tavrın aslında Shneer’ın iddialarının aksine içeriden bakan göze ait bir tavır olduğunu söyleyebiliriz. Capa’nın kendi aidiyetine dair içselleştirdiği acıları o kamplarda fotoğraf çekmesini engellemiş olabilir. Fakat sonuçta bunların her biri birer spekülasyondur. Çünkü bizler herhangi bir konuya içeriden tanık olan gözü ancak fotoğrafları aracılığıyla anlamaya çalışabiliriz. Bundan ötesi elimizde değildir.



**Fotoğraf 2:** Robert Capa, "Spain" (İspanya) serisinden bir fotoğraf, Madrid, Kış 1936-37 ©International Center of Spain

Belgesel fotoğrafçıların en sık başvurduğu yöntemler içerisinde bir olayın metaforlar yardımı ile anlatımı dikkat çeker. Bize gösterdikleri sahnedeki tedirginliği ve geç bir zaman dilimi hissini aktarmak için başvurdukları bu yöntem en belirgin şekilde yıkımın görüntüsüne tanık olduğumuz fotoğraflar aracılığıyla iletilir. Bu fotoğraflarda yaşanmış bir olaydan geriye kalan şeyler müdahale edilmeden verilirken zamanın gerçekten durmuş olabileceği hissi doruğa taşınır.

Fotoğrafçı Joseph Rodriguez, Brooklyn'in arka sokaklarını gösterdiği fotoğraflarındaki kişileri kendi topluluğunun insanları olarak tanımlamıştır: "Benim fotoğraflarım, nereden geldiğimle ve hayatımda yaşadığım mücadelelerle ilgilidir. Bu anlamda farklı bir gündemin vardır. Bir haber gündemi değil."<sup>26</sup>



**Fotoğraf 3:** Joseph Rodriguez, "East Side Stories" (Doğu Yakası Hikâyeleri) serisinden bir fotoğraf, Los Angeles, Kaliforniya, 1995 ©Joseph Rodriguez/GalleryStock.com

Fotoğraf 3, çoğumuz için sosyal bir yaranın sembolü gibi görünebilirken fotoğraftaki kişilerin duruşları mutlu bir aile tablosu izlenimi verir. Çocukluğunu belgelediği topluluğun içerisinde geçiren Rodriguez, içeriden baktığını söylediği bu topluluğun günlük ritüellerine tanıklık ediyor

veya toplumsal bir yarayı göstermek istiyor olabilir. Ancak Rodriguez her ne amaçlamış olursa olsun topluluğun dışında olan izleyici için gösterdiği durum çok kolay algılanabilir değildir. Bu anlamda Rodriguez'in bakış açısı bize aslında yanlış giden bir şeyler olduğunu söylemez. İster içeriden isterse dışarıdan olsun en önemli şey, bir profesyonelin bakış açısıdır. Rodriguez deneyimlerini şu ifadelerle anlatır:

Demir parmaklıkların ardında zaman geçirdim, uyuşturucunun ne olduğunu biliyorum. Ailemle de bunlar yüzünden bir çatışma yaşadım. Biz yoksulluğu yaşadık, bu nedenle bana gelip, '*Bunu yapmaya ne hakkınız var?*' diye hiç sormayın. Yaşadım bunları, bunun ne demek olduğunu çok iyi biliyorum. Bu deneyimler, fotoğraflarını çektiğim çete çocuklarına yakınlaşmamı sağlamıştır. Çünkü onların saygısını kazanmıştım. Çeşitli çalışma yolları vardır. İnsanların iyi fotoğrafçı olabilmek için, fotoğrafladıkları insanların hayatlarını yaşamış olmaları elbette gerekmez. Bazen insanlar, belgesel fotoğrafçı olarak insanların hayatlarını belgelemek için mücadele ediyor ya da açlıktan ölüyor olman gerektiğini düşünürler.<sup>27</sup>

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

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

*Cocaine True*, *Cocaine Blue* adlı kitabım, uyuşturucu kullananlar, aşırı doz alarak veya silahla vurularak ölenler ve AIDS hastaları üzerineydi. Bunlar fahişelik yapan genç kızlardı. Zaten bu da dört yıl süren çalışmamın en eleştirilen noktalarından biri. Kısa kesersem, eleştirmenler benim yoksul siyahlar ile Latin Amerikalı bağımlıların hayatlarına bakma cüreti gösteren ırkçı bir beyaz olduğumu söylüyorlardı. Aynı zamanda, bağımlılara fotoğraflarını çekebilmek için yeni şırınga veriyor olmakla suçlanıyordum. Sözde onlara modellik yapmaları için para veriyordum. Fakat en zoru, ırkçı olduğum gerekçesiyle aldığım ce-

zaydı, çünkü savunmama çok az fotoğrafçı gelmişti. Gelenlerin çoğu da siyah fotoğrafçılardı. Bu aslında şaşırtıcı değildi. Benim geçmişimi bilen, uyuşturucu bağımlılığının nasıl olduğunu bilen nice fotoğrafçı hiç sesini çıkarmadı. Bu kişiler arasında belli başlı dergilerin fotoğraf editörleri, kendi ajansımın yöneticisi ve ayrıcalıklı politik konumunu korumak isteyen tanınmış bir müze küratörü de vardı.<sup>28</sup>



**Fotoğraf 4:** Eugene Richards, "Cocaine True, Cocaine Blue" serisinden bir fotoğraf, New York, 1981 © Eugene Richards

Yukarıda kendi anlatımıyla paylaştığı deneyimlerine ve *Cocaine True*, *Cocaine Blue* kitabında yer alan çalışmalarından birine (Fotoğraf 4) yer verdiğim Richards, dışarıdan bir göz olmakla defalarca itham edilmiştir. Richards, bu ithamları şu sözlerle betimler: "Kadınların yaşamları ile ilgili bir yorum yaptığınızda size soruyorlar; 'Sen, bir erkek, ne hakla?' Örneğin yoksulluk üzerine bir kitap yaptığınızda insanlar, 'Sen kendin yoksul musun? Güzel bir evde yaşıyorsun ama... diyorlar. Şaka yapmıyorum. İnsanlar benim evime geliyor ve küçük bir kulübede yaşamıyor olmamdan rahatsız oluyorlar.'<sup>29</sup> Richards'ın örneği öyle sanıyorum ki 'ırk', cinsiyet ve sınıf söylemleri üzerine şekillenen düşüncelerin en kaotik örneklerinden

28 A.g.k., 104.

29 A.g.k., 104.

biridir. Bu saydığım olgulara yönelik olarak ayrımcılığı reddeden sistemin içerisindeki boşluklardan en dikkat çekici olanı, bizzat yaşamıyorsan fikir beyanında bulunamayacağına dair olan yaklaşımdır. Acı çekmiyorsan acıya ortak olamazsınız, yani kısacası aktivist olamazsınız demektir. Dışarıda bırakılmak istenen fikirler ve kişiler aslında bir korkunun temsili olabilir. Kurulmaya çalışılan kapalı bir birliğin dışında kalanlar, belki de bir tehdit olarak alınmaktadır. Richards'ın ifadesiyle;

Gerçek şu ki, Dorethea kanser deneyimiyle ilgili bir günce tuttuktan ve ben fotoğraf çektikten sonra, kitabın yayınlanması için bireysel bağış gerekli oldu. Bu, doktorların hastanedeki kanserli hastalar üzerine notlar tutmakta olan Dorethea'yı hastaneden çıkmaya zorlamasından sonra oldu. Dorethea'nın ölümünden sonra basılan kitap, Amerikan Kanser Topluluğu ve Boston Kadın Sağlığı Birliği (Boston Women's Health Collective) tarafından bir erkekle ortak hazırlandığı için eleştirildi. *Our Bodies, Ourselves* adlı kitabın yayıncısı olan bu grup, *Exploding Into Life*'i kitapçılarda satmayacaklarını söylediler.<sup>30</sup>

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

Bu tip eleştirilere fazlasıyla hedef olan Brezilyalı fotoğrafçı Sebastião Salgado'ya göre, “Fotoğrafı tüm ideolojinizle çekersiniz.” Light'a göre Salgado, “bir fotoğrafçı olduğu kadar bir aktivisttir de. Örneğin, ailesinin Brezilya'daki çiftliğinde bir orman restorasyon projesi başlatmıştır. Bu proje, o bölgenin gelişimini sağlayacak farklı bir ekonomik örnek oluşturmuştur.”<sup>31</sup> Sebastião Salgado hem Brezilyalıdır hem ekonomisttir hem de aktivisttir fakat en önemlisi Salgado toplumunun üst sınıfına mensup bir bireydir. Bu nedenle de öncelikle niçin bu denli yaşamsal kaygılar beslediği anlaşılamaz. Light'ın ifadesiyle;

Eleştirmen Luc Sante daha da ileri giderek, Salgado'nun fotoğraflarının politik edilgenliğe yol açan *sefaletin anlamsız evrenselliği* ile dolu olduğunu yazmıştır. Sante şöyle devam etmektedir: ‘Böylesine eli kanlı bir uyuşukluğun işlenmesi, bir fotoğrafçı için affedilmezdir. Ancak, bu eli kanlı tembellik, Salgado'nun dünyanın en perişan topraklarında

30 A.g.k., 104.

31 A.g.k., 119.

Sınır Tanımayan Doktorlar ve Uluslararası Af Örgütü ile birlikte çalıştığını ve uzun yıllar boyunca davalarını desteklediği Brezilyalı militanlarla yol aldığını açıklayamaz. Karanlıkta kalan bir başka nokta ise, bu insanların, en mahrem anlarını resimleyen Sagado'ya neden ve nasıl güvendiğini de açıklayamaz.<sup>32</sup>

Bu eleştirileri yapanlar sıradan fotoğraf izleyicileri değildir. Bu durum neredeyse yalnızca Salgado'nun kendi ülkesindeki entelektüeller tarafından yoğun biçimde sorgulanmıştır. Bu açıdan baktığımızda diyebiliriz ki Salgado belki de dışarıdan bir göz olsaydı, eylemleri fotografik bir merak ve öğrenme açlığı olarak algılanabilir; üzerine yöneltilen oklar, bir yabancı olduğu için bunu yaptığı eleştirileriyle sınırlı kalabilirdi. Fotoğraflarındaki estetik kusursuzluk (Fotoğraf 5), ülkelerindeki şiddete böylesi estetik bir gözle bakıldığını gören pek çok eleştirmeni rahatsız etmiştir.

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

Galeano ve Portekizli komünist Jose Saramago, Salgado'ya büyük bir hayranlık besleyerek, onun hakkında yazılar kaleme almıştır. Bu hayranların çoğu yurt dışındadır. Kendi ülkesinde ise, fotoğrafları *duygusal röntgenci, utanç verici, kitch, şatafatlı, kendini yücelten* ve hatta *hakaret edici* olmakla suçlanmıştır... Ingrid Sischy *New Yorker*'da kaleme aldığı yazısında kınama dolu bir tutum takınmıştır: ‘Salgado, resimlerinde kurgusal unsurlarla, acıdan kıvranan öznelarının eğri bedenlerindeki zarafet ve güzellik ile fazlasıyla meşguldür... Böylesine fotoğraflar, çarpıcı sanat yönetmenliğinden kuvvet alan duygusal bir şantaj olarak karşımıza çıkmaktadır.’<sup>33</sup>

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

“Dışarıdan bakmak” kavramı profesyonel basın fotoğrafçılığı içerisinde ele alındığında fotoğrafların gerçekliği konusunda bir tür olumsuz etki olarak tanımlanır. “Meraklı bir çift göz” ve “doyum-suz adrenalin arayışı” gibi ifadelerle itham edilen haber fotoğrafçısı için asıl önemli olan, avını yakalayıp kendi toplumu için seyirlik malzemeler elde etmekmiş gibi tanımlanır.

32 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlanık*, 57

33 A.g.k., 56.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>



**Fotoğraf 5:** Sebastião Salgado, "Workers" (İşçiler) serisinden bir fotoğraf, Serra Pelada Madeni, Brezilya, 1986 © Sebastião Salgado

Diğer taraftan fotoğraf tarihi, fotoğrafçıların çektikleri fotoğraflar sayesinde görünebilir olan yıkımların iyileştirildiği hikâyelerle doludur.

Lewis Hine ve Eugene Smith, bu kahramanlık hikâyelerinde en fazla ön plana çıkan fotoğrafçılarıdır. Hine, ağır çalışma koşullarına maruz bırakılan çocuk kömür işçilerinin fotoğraflarını çekip gösterdikten sonra, devletin endüstriyel çocuk işçiliğine karşı yasaları yeni baştan düzenlemesini sağlamıştı (Fotoğraf 6). Smith ise, Japon köyü Minamata üzerine yaptığı çalışmada Chisso adlı fabrikadan körfez sularına karışan ve önemli miktarda ağır metal barındıran atıklarla zehirlenen köy sakinlerinin yaşamlarını belgeledi (Fotoğraf 7). Minamata'da olanlar ortaya çıkarıldıktan sonra köyün zehirden arındırılması, fabrikanın büyük cezalar ödemesi ve hatta kapanması ile sonuçlandı. Smith, bu süreçte şirket yönetimi tarafından yöneltile fiziksel saldırılara maruz kaldığı için ciddi hasarlar alıp bir kaç sene içinde hayatını kaybetti.

Susan Sontag bu fotoğrafların estetiği karşısında büyüleneceğimizi ileri sürmüştü. Bu fotoğrafların kompozisyon tekniklerinin estetik kalitesi bakımından yadsınamaz ölçüde fotografik değerler taşıdıkları doğrudur. Ancak çekildikleri dönemdeki toplumsal sorunları göz önüne serip bunlara çözüm önerisi geliştirmek için büyük bir önem taşıyan bu fotoğrafların, çok önemli toplum-



**Fotoğraf 6:** Lewis Hine, *Breaker Boys* (Çocuk Kömür İşçileri), Pensilvanya, 1911  
©Hine National Archives



**Fotoğraf 7:** Eugene Smith, "Minemata disease" (Minamata hastalığı) serisinden bir fotoğraf, JAPONYA, 1951. ©Magnum Photos

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

Amerikalı fotoğrafçı Earl Dotter'ın bu konu hakkındaki fikri şöyledir:

Zarar görmüş birinin fotoğrafında fotoğrafçının olanı tam yansıtabilmesi, fotoğrafa bakanların ona saygı duyma ve onuruyla bağlantılı olma isteğine karşılık verebilmesine bağlıdır. Bu nedenle, birinin fotoğrafını çekerken o birey ile fotoğrafı gören kişi arasındaki alanı bulmaya çalışırım. Eğer sanatçılığınızla onların ilgisini çekebilerseniz, onları temel konumuzun sorunlarıyla yüzleşmeye doğru yönelebilseniz ve böylece üzerinde düşünebilecekleri bir yapıt sunmuş olursunuz.<sup>34</sup>

Ayrıca bir ortama dışarıdan dâhil olan kişinin izin alarak ve gerekli saygı koşullarını gözeterek tanıklık etmesi o kişinin bir göreve “atandığının” beyan edilmesi anlamına da gelir. Burada bir arz ve talep dengesi mevcuttur, ihtiyaçlar açığa çıkmıştır. Bu nedenle “dışarıdan bakan” kavramının belki de avcılıkla özdeşleştirilebileceği tek yer bu arz ve talep dengesinin kurulmadığı durumlardır. Dotter, tecrübesini şu sözlerle açıklar:

*Ne yapmak istediğimi anladıklarında daha iyi yanıt verebiliyor, rol yapmadan hayatlarını makinenin önünde yaşıyorlardı.*<sup>35</sup>

Fransız fotoğrafçı Gilles Peress'e Fransız fotoğrafçı Gilles Peress'e göre fotoğraflar aracılığıyla; *gerçeklik ile gerçekten hesaplaşılmamıştır* 1999 yılında Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nde sergilenmek üzere sekiz sanatçının Amerikan Yahudi Birleşik Dağıtım Komisyonu arşivlerindeki fotoğraflar üzerine temelli karma sergisine katılan Peress, *Babamın Bana Asla Anlatmadığı Birkaç Şey* adlı, fotoğraf, evrak ve Yahudi karşıtı propagandadan oluşan bir *dehşet albümü* yaratmıştır. Tarihin içine bu gömülme aradan geçen yıllar içerisinde daha da derinleşir. Peress yabancı savaşları ve krizleri ani birer patlama olarak değil, yavaş yavaş zehirlenen karmaşık siyasi süreçler olarak resmeder. Böylece 2007 yılında Musée Picasso'daki *1937 Guernica* 2007 sergisinin küratörlüğünü üstlenir. Picasso'nun etüdları, İspanyol İç Savaşı'ndan fotoğraflar, Brecht'in *War Primer* (Savaşın El

34 Ken Light, *Çağımızın Tanıkları*, 99.

35 A.g.k., 97

Kitabı) adlı eseri ve Peress'in Ruanda ve Bosna fotoğraflarından oluşan çalışma, yirminci yüzyılın başarıları ve ıstıraplarının örgüsüdür. Peress için şimdi çözümlenmemiş geçmiştir ve fotoğrafları da bu bastırılmış geçmişin hesabının nasıl sorulduğunu gösterir.<sup>36</sup>

Geçmişle hesaplaşma biçimlerinin en etkililerinden biri de sanatçının kendisiyle ve ele aldığı konu ile hesaplaşmasıdır. Ego sorunsalını çok ciddi boyutlarda deneyimleyen sanatçı için kendi acılarını, kendi tarihinin acılarını konu almak bir anlamda kaçınılmazdır. Bu sadece içeriden bir bakış değil aynı zamanda içeriye de bakıştır. Peress, Linfield'in belirtmiş olduğu gibi, kendi fotografik çalışmalarında yaşanan olaylardan geriye kalmış izlere odaklanır (Fotoğraf 8). Bu yaşanan acıların içerisinden gelmiş biri için belki de kendiliğinden gelişmektedir ve karşılaştığı acı barındıran durumlarla özdeşleşme isteği doğurmaktadır. Bu bakımdan Peress'in fotografik yaklaşımları belki de yaşamsal bir travmanın yansımalarıdır. Bu nedenle Peress, olayların gerçekleşme biçiminden ve nedenlerinden çok sonuçlarıyla ilgilenmiştir. Bu yaklaşım ideolojik bağlamda bilinçli bir fotografik gözden çok travmatik bir zihne işaret etmektedir. Peres yaklaşımını, "Kesik kolu ve çektiği acıyla, morfin bağımlılığını, (...) Alman işgalini ve toplama kamplarını tarif eden babamı hatırlıyorum,"<sup>37</sup> şeklinde ifade eder.



**Fotoğraf 8:** Gilles Peress, Afrika, Rwanda (Ruanda), 1994 ©Magnum Photos

36 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlık*, 247

37 A.g.k., 247

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Yalnızca içeriden bakış anlamında değil, içselleştirilmiş bakış anlamında da karşımıza çıkan konulardan biri toplumsal cinsiyet meselesidir. Kadın olmak sadece belli kültürel yapılar içerisinde sorgulanmaz. Tüm toplumlarda kadın olmak erkek egemen yapının uygun gördüğü ölçüler içerisinde yaşamaktır. Bu nedenle kültürlerarası farklılıklara rağmen “kadın olmak” diye bir olgudan bahsedilebilir ve bu durum birçok başlığın önünde yer alabilir; tıpkı “kadın fotoğrafçı olmak” gibi. Bu aşamadan sonra içselleştirilen ne varsa önce imleyeniyle birlikte gelir. Meksikalı fotoğrafçı Graciela Iturbide, “Benim yaklaşımım kadınca bir yaklaşım, çünkü ben bir kadıyım,”<sup>38</sup> der. Iturbide fotoğraflarında kendi toplumu içerisinde “kadın olmak” durumunu ele alır ve dünyayı bu perspektiften yorumlar. Kitabın ilerleyen bölümlerinde detaylarıyla değinileceği gibi dışarıda bırakılmayı içselleştirmek ve bu anlamda bir çoğunluğa dâhil olmak, kadın olarak doğan kişileri çileli ve kederli bir duruma iter. Bu durum tepkisel bir biçimde özellikle kadın sanatçıların çalışmalarında kendini gösterir. Iturbide’nin *Frida’nın Banyosu* ve *Ölüm* (Fotoğraf 9) başlıklı çalışmalarında, hem “kadın olmak” durumu üzerine bir şeyler söylenmektedir hem de ölüm ve acı kavramlarına bir kadının gözleriyle bakılmaktadır.



**Fotoğraf 9:** Graciela Iturbide, “Death” (Ölüm) serisinden bir fotoğraf, Meksika, Michoacán, 1974 ©Wittliff collections, Texas State University, San Marcos, TX

“Kadın olmak” fotoğrafçı için çoğu durumda içselleştirilmiş bir çalışma konusudur. Konuları içselleştirmenin ise aidiyetlerimizle bağlantılı olduğu durumlar çok daha yaygındır. Bu nedenle “kadın olmak” gibi içselleştirilen ve aynı zamanda bir aidiyeti temsil eden “ırk” ayrımcılığına duyulan tepkiler, fotoğrafçı için önemli çalışma konularından biri haline gelmiştir. “Rık” ayrımcılığı konusuna yaptığı fotografik katkıdan dolayı Güney Afrikalı fotoğrafçı Peter Magubane iyi bir örnek oluşturur (Fotoğraf 10). Light, Magubane ile ilgili şunları söyler:

Magubane zenci bir fotoğrafçı olduğundan işi nedeniyle hayatını hep tehlikeye attı: Bir keresinde polis tarafından burnu kırıldı, birçok kez kurşunla yaralandı. 1970’te devlet tarafından komünist ve terörist olmakla suçlandı. Hapse atılarak yaklaşık altı yüz gün boyunca gardiyanlar tarafından işkenceye uğradı. Serbest bırakılmasından sonra devlet Magubane’yi yasakladı. Böylece yaklaşık beş yıl boyunca fotoğrafçılık yapması engellendi. Magubane bu yasağın yaşadığı her şeyden daha zor olduğunu söylüyor. 1976’da, Soweto ayaklanmasından sonra Magubane, *Rand Daily Mail* için basın fotoğrafçısı olarak çalışmaya başladı ve ırk ayrımını sona erdiren olayları belgeleri.<sup>39</sup>



**Fotoğraf 10:** Peter Magubane, Soweto, Johannesburg, Afrika 1976

© Peter Magubane

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

İrk ayrımcılığı bu güne dek yaşanan toplumsal felaketlerin ilk sıralarında yer almaktadır. Tırmandığı boyutlar özellikle Afrikalı insanların durumu yalnızca içselleştirmeleriyle kalmamış siyah ve beyaz olarak iki zıt algıya bölünmelerine sebep olarak beyaz üstünlüğünün hemen her durumda yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Günümüzde ırk ayrımları eski şiddetinde yaşanmıyor olabilese de, beyaz ve siyah ayrımının tarihsel şiddeti ve bugün dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan eşitsizlikler ırkçılığın tamamen çözülmüş olduğunu işaret etmemektedir. Bu nedenle Afrika kökenli insanların konuyu kendi bakış açılarıyla betimleme çabaları, dışarıdan gelen katılımın yerini alamayacağı bir içeriden bakıştır. İngiliz sinema kuramcısı Richard Dyer'a göre,

Beyaz insanlar sürekli diğer insanların ırklarını tanımlayarak kendilerini ırksızlaştırır. Beyazlar insanlık için konuşmaktadır; bir ırkı olan insanlar ise yalnızca kendi ırklarıyla ilgili konuşabilir. Kitap, dergi, gazete, reklam, televizyon ve filmlerde beyazlar egemendir, merkezdedir ve standarttır. *Beyazlık belli bir ırk değildir, onlar genel olarak insan ırkıdır.*<sup>40</sup>

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

## Acı Dolu Fotoğraflar ve İzleyici Olmak

Ünlü Fransız cerrah René Leriche, “Katlanılması kolay tek bir acı vardır, başkalarının acısı,”<sup>41</sup> demiştir. Bu yorum, başkalarına ait acı yüklü durumları gösteren görsellerle yüzleşmemiz esnasında verdiğimiz somut tepkilerle gözlemlendiğinde daha iyi anlaşılabilir.

Amerikalı yazar Robert Bloch'un katil Ed Gein'den esinlenerek yazdığı romanından Hitchcock'un 1960 yılında uyarladığı *Sapık* (Psycho) filmi, döneminin sinema çalışmalarının ötesinde olduğu yönünde değerlendirildi. Hitchcock, filmin sebep olacağı yankıları henüz çok baştan tahmin ettiğini

40 Terry Barrett, *Fotoğrafı Eleştirmek*, Çev. Yeşim Harcanoğlu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012, 241.

41 David le Breton, *Acı ve İnsan*, Çev. Smail Hırsız, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, 47

dile getirdi ve filmin telif haklarını satın aldıktan sonra kitabın kopyalarını piyasadan toplatarak hikâyenin sonunun öğrenilmesine engel oldu. Fakat en dikkat çekici olan kuşkusuz, Hitchcock'un bu filmi yapımcı firmalara ve seçkin entelektüel kitleye tanıtırken tereddütsüz meydan okuyan tavrıydı. *Sapık* filminin merakla beklenen basın toplantısında Hitchcock, toplantıya katılan herkese katil Ed Gein'in kurbanlarına ait kriminal fotoğrafları dağıtarak bunlara dikkatle bakmalarını söyledi. Hitchcock'un iddiasına göre, insanlar bu şiddet dolu görsellerle yüzleştikleri an içsel bir mücadelenin içine gireceklerdi. Bir taraftan bu görsellere bakmaya karşı koyacaklar; diğer taraftan kısacık da olsa bir bakış atmaktan kendilerini alıkoyamayacaklardı. İnsanlar Hitchcock'un düşündüğü gibi tepki verdiler ve basın toplantısının ardından, bu fotoğraflara bakmaya karşı koyamayanlar filme olan tüm desteklerini geri çektiler. *Sapık* filmini hiç bir maddi ve manevi destek almadan yapmayı göze alan Hitchcock, acı dolu görsellere bakma iştahına yenik düşecek insanın doğasını çok önceden çözümlemiş görünüyordu. Hitchcock konuyu şöyle yorumlayacaktı:

Uygarlık günümüzde o denli koruyucu bir hal almıştır ki, artık korkularımızdan içgüdüsel olarak kurtulma olanağımız kalmamıştır. Uyuşukluğumuzu gidermek ve ahlaksal dengemizi canlandırmak için tek yol, şok yaratacak yapay araçlara başvurmaktır.<sup>42</sup>

Sontag'a göre, "bir görüntüye irkilmeden bakabilmenin yatıştırıcı bir tarafı vardır. Ama irkilmenin de ayrı bir hazzı vardır."<sup>43</sup> Belki de bunun nedenlerinden biri, tüm teknoloji ve bilgi düzeyindeki gelişimlere karşın acı karşısında fiziksel ve zihinsel açıdan kesin çözümlere varılamamış olmasıdır. Acı ile karşı karşıya gelindiğinde iki farklı tepkiden söz edilebilir. Bir tanesi bireysel olarak, insanın kendisine yakın olmayan şiddetli durumlar karşısında güvenlik hissiyle birlikte gelen rahatlama, diğeri ise acı ile yaşamsal bağ kurarak varlığını devam ettirme güdüsünün bir koşuluymuş gibi algılama. Sontag'ın da bu iki durum arasında bir bağ kurduğu söylenebilir. Daha önce de değinildiği gibi Sontag, acı dolu fotoğraflar karşısında izleyicinin bakışını "dikizci" yani *voyeurism*'e hizmet eden bir bakış olarak konumlandırır ve yaşanan acılar karşısında görev bilinciyle hareket eden kişileri bu bakıştan ayrı tutulması gereken kişiler olarak tanımlar.

Bugün, dijital teknoloji ile birlikte ve fotoğraf tüketimi konusundaki deneyimlerimiz sayesinde öğrenmiş olduğumuz şeylerden biri de fotoğrafların çok güçlü propaganda nesneleri olabildikleridir. Acıyı hafiflet-

42 Erkan Erdem, "Francois Truffaut-Alfred Hitchcock Söyleşi", [www.sanatlog.com/sanat/francois-truffaut-alfred-hitchcock-soylesisi/](http://www.sanatlog.com/sanat/francois-truffaut-alfred-hitchcock-soylesisi/) (2014)

43 Susan Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, s. 40. <https://rantey.org>

mek amacıyla ya da yaşanan acılara çare bulabilmek sorumluluğuyla fotoğrafların etki oluşturma gücünden yardım alan kuruluşlar, fotoğrafları ideolojik tartışmaların bir aracı olarak da kullanabilirler. Dikkatlerini çekmeye çalıştıkları izleyici kitleleri için fotoğraf üretimi yapan kuruluşlar mı, yoksa bu fotoğrafları izleyen kitleler mi “dikizci”dir sorusu bu nedenle yeniden tartışılmalıdır. Medecins Sans Frontieres (Sınır Tanımayan Doktorlar), savaşlar, çatışmalar yüzünden zarar gören insanlar için ve gelişmekte olan ülkelerdeki salgın hastalıklara karşı sosyal sorumluluk projeleri üreten, yardım amaçlı bir sivil toplum kuruluşudur. Sınır Tanımayan Doktorlar İsviçre’de bulunan uluslararası bir kurul tarafından yönetilir. Her yıl 3.000 doktor, hemşire, ebe ve sosyal projelerde çalışmak üzere gönüllüler işe alınır. Sürekli istihdam edilen 1.000 kişilik ekip, gönüllüleri toplar ve medya ile finans işlerini düzenler. Özel bağışlar, kuruluşun gelirlerinin en büyük bölümünü oluşturur. Bu kuruluş içerisinde yer alan çoğu gönüllü fotoğrafçı ve belgeselci, tıbbi faaliyetlerin, görsel medya aracılığı ile diğer coğrafyalara ulaşabilmesi ve yaşanan acılara tanıklık yaratılması amacıyla çalışır.<sup>44</sup> [www.msf.org](http://www.msf.org) adresi ile dünya çapında ulaşılabilir bir internet ağı oluşturmuş olan Sınır Tanımayan Doktorlar, farklı coğrafyalarda üstlendikleri sosyal sorumluluk projelerine ait medya çalışmalarının dağılımını bu ağ üzerinden sağlarlar. Görsel tanıklıklarını medya iletişim sistemlerinin tüm olanaklarından yararlanarak aktarırlar.

Sınır Tanımayan Doktorlar, günümüzde “yeni medya” olarak adlandırılan ve haber paylaşımlarının çoğunu internet üzerinden ileten bilgi ağlarına hizmet eden bir kuruluştur. Görsel haber dosyaları incelendiğinde “fotoğraf ve gerçeklik” konusunda oldukça yeni sayılabilecek söylem biçimleri ile karşılaşmak mümkündür. Sorumluluk bilinciyle, zorlu coğrafyalarda yaşanan sağlıksız koşulları betimleyen fotoğraf dosyalarının bu koşulları gösterme şekline odaklandığımızda, amaçlanan şeyin yalnızca olayların aciliyetini göstermek olmadığı dikkatimizi çekebilecek olan ilk ayrıntıdır (Fotoğraf 11).

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



**Fotoğraf 11:** Sınır Tanımayan Doktorlar (MSF), Mikhail Galustov, *Afghanistan: A Long and Dangerous Road* (Afganistan: Uzun ve Tehlikeli Bir Yol), 2014, ©Mikhail Galustov

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

Acıyı –dünya çapında tasavvur ederek– daha büyük bir çerçeveye oturtmak, insanlarda yerküremizde yaşanan sefaletlere daha fazla “ilgi göstermek” gerektiği duygusu uyandırabilir; ve bu, aynı zamanda, yaşanan acıların ve talihsizliklerin yerel çaplı siyasal müdahalelerle toptan değiştirilemeyecek kadar derin, kalıcı ve destansı bir nitelik taşıdığı mesajını da iletebilir. Söz konusu mesele –çekilen acıların dünya ölçeğinde çok vahim boyutlara ulaşması– bu kapsamda değerlendirildiğinde, merhamet duygusu zayıflar –ve soyutlaşır. Oysa siyasetin her boyutu –tarihin bütün boyutları gibi– somuttur.<sup>45</sup>

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

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

Bu fotoğrafların görmemizi sağladıkları şey nedir? Bu fotoğraflar bize bir yetersizlik duygusu verir. Onlar için en uygun sıfat *tutuklayıcı*'dır. Bizi yakalarlar. (Onları hiç görmeden geçen insanların bulunduğunu biliyorum ama bu insanlar için söylenecek hiçbir şey yok). Bu fotoğraflara bakarken bir başkasının çektiği acının yaşadığı o an, içine alıp yutar bizi. İçimiz keder ya da öfkeyle dolar. Keder başkasının acılarının bir kısmını amaçsız bir biçimde yüklenir. Öfke eyleme ihtiyaç duyar. Fotoğraftaki andan kurtulup kendi hayatlarımıza dönmeye çabalarız. Bunu yaparken karşılık öyle bir haldedir ki hayatımıza kaldığımız yerden devam etmek, biraz önce gördüklerimiz karşısında umutsuzca yetersiz kalan bir tepki olarak görünür... Ancak, fotoğraf tarafından tutuklanan okur, bu süreksizliği, kendi kişisel ahlaki yetersizliği olarak duyma eğilimi taşıyabilir. *Ve bu olduğu anda da okurun sarsılma duygusu bile dağılır* Ya bu yetersizlik duygusunu, yalnızca çok bildik bir duygu olduğu için omuz silkerek uzaklaştırır ya da bir tür kefaret ödemeye girişir –bunun en açık örneği OXFAM ya da UNICEF'e yapılan bağışlardır. Her iki durumda da fotoğrafın gösterdiği an'a neden olan savaş konusu fiilen depolitize edilmiş olacaktır. Fotoğraf genel insanlık durumunun belgesi haline gelir. Hiç kimseyi suçlamaz, ama herkesi suçlar.<sup>46</sup>

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

46 John Berger, *O Ana Adanmış*, Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2007, 66-67.   
 47 Metis Yayıncılık, 2007, 66-67.   
 48 Metis Yayıncılık, 2007, 66-67.

Bu nedenle özellikle Sontag'ın yitiminden bahsettiği “merhamet” duygusunun yerini belki de bu anlamda bir “empati” duygusu alır. Trajedi-lerin korku ve acıma hissini açığa çıkardığı düşüncesinden hareketle, fotoğraflar vasıtasıyla oluşabilecek empati duygusunun, başkalarının acıları ile bağ kurmak adına önemli olduğunu söyleyebiliriz. Fakat diğer taraftan bu görüntülerin sebep olacağı acıma duygusunun, psikolojik ve sosyolojik zararlar doğurabileceği üzerine çıkarımlar da yapabiliriz. Özellikle basın fotoğraflarının şiddeti, toplumsal travma araştırmalarının konuları kapsamında sıklıkla ele alınır.

Bazı düşünürler ve bilim insanları tarafından ise kişilerin acıya yol açacak etkenlerden kendilerini korumalarını yine acı hissi sayesinde öğrendikleri savunulur. Böylece acıyı olası tehlikelerden koruyan bir öğrenme ritüeli, bir savunma aracı olarak görebiliriz. Bu bakış açısına göre fotoğrafların sunduğu *indexical* (içeriksel) bilgiler dolayısıyla, fotoğraf izleyicisinin benzer tehlikeli bir durum ile karşılaştığında hazırlıklı olabileceği önermesi yapılır. Ancak bu teorik olarak kanıtlanabilecek bile olsa, fotoğrafların saf “gerçeklikle” kurduğu bağ açısından tartışmalı ve tam anlamıyla doğrulanabilir değildir. Fransız Marxist düşünür Guy Debord'un ifadesiyle hepimiz bugün bir “gösteri toplumu” içerisinde yaşamaktayız ve bu hem görsel dünyanın yapıbozuma uğramış bir haliyle hem de görüntülerin toplu yayılımının ürünü olması nedeniyle anlaşılması güç bir yapıdır. Bu, maddesel gerçekliğe dönüştürülmüş ve yeniden tanımlanmış olarak görüntülere değil “görünüş”lere ait yeni bir dünya algısıdır. Sontag'ın da önemle vurguladığı bir şey daha vardır: “İnsanın çektiği acıların başka birisinin acılarıyla aynı kefeye konmasını kabul etmesi dayanılmaz bir durumdur.”<sup>47</sup> Bu açıdan Sontag'a alternatif fikirleriyle tanınan İsraili görsel kültür ve fotoğraf kuramcısı Ariella Azoulay'ın insanın çilesiyle ilgili ortaya koyduğu düşünceler önem taşır. Amerikalı tarihçi Jennifer Tucker'a göre, “Azoulay fotoğrafların izlenişini bir ‘sivil hareket’ olarak tanımlar ki bu, fotoğrafları daha fazla içriklendirmek için bir çağrı niteliği taşır.”<sup>48</sup>

Sontag'a göre kapitalist toplumda fotografik görüntülerin yaygınlaşması değerlerini düşürmüştür. Fotografik görüntüler tüketime dâhil olarak yabancılaşırlar. Azoulay'ın yazdığı *The Civil Contract of Photography* (Fotoğrafın Sivil Sözleşmesi) eseri, Ebu Garib fotoğraflarına yoğunlaşır. Azoulay, bu fotoğraflar üzerinden evrensel bir ortak dayanışma saptamasında bulunur ve izleyici için ulusal sınırları aşan bir dayanışma sözleşmesi olabileceğini savunur. Azoulay bunu şu sözlerle ifade eder:

47 A.g.k., 113.

48 Jennifer Tucker, “Methods/Theory Reviews of Books” *The Civil Contract of Photography* Book Review, *American Historical Review*, Şubat 2011, online 42.

Bir şeyleri seyirci olarak izlemek görsel fenomen soruşturması yapmak demektir. İzleyici fotoğrafın yüzeyinden yeniden inşa durumunu izler. Uzun süreli gözlem sonrası belki de günler, haftalar ya da yıllar sonrası, fotoğraf bir duvara asılı bir görüntüden daha fazla bir şey olur: Bir seyirci olarak bir şeyi izliyor olmak görünür olanı açıklamaya izin verir. Fotoğraf kendi içinde bir dünya projesi değildir, daha ziyade dünya ve görüntüler arasındaki boşluğa katılması, sorumluluk alması ve bir şekilde hakkında konuşması için seyirciyi çağırır: Sorun şu ki, görüntüler tek başlarına yeterli olmadıkları için sözel destek gerekebilir. Fotoğrafların bir şeyi ortaya atmak ve konuşmak için sözcüleri olmalıdır.<sup>49</sup>

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

## Belgesel Fotoğrafların Şiddeti

Acı, dram, çile öyküleri içeren yaşamlar ve coğrafyalardan haberimizin olmasında çok büyük bir etkisi olan “belgesel fotoğrafların” tek işlevi bilgilendirmek değildir. Fotoğraflar bilgi vermek, gerçeği göstermek, ideolojileri temsil etmek gibi nedenlerle bir yüzeye transfer edildikten sonra kitlelere ulaştırılarak araçsallaştırılırlar. Günümüzde öne çıkan iletişim araçlarından biri olan fotoğraf için Susan Sontag'ın da belirttiği gibi “referans yollarını döşer”<sup>50</sup> diyebiliriz.

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

Her fotografik görüntü her zaman gereklidir ve fotoğraflar bir şiddet anıyla fotoğrafçı arasındaki, fotoğraflanana konuyla kamera arasındaki karşılaşmanın ürünleridir. Dahası bu her zaman dilsiz bir karşılaşmadır. Bu nedenle fotoğrafın ağzı olmayan, suskun, doğuştan dilsiz bir doğası vardır. Görüntüler özünde kısmi, belirsiz, çatlaklı ve sorgulanabilir. Bir fotoğrafın ispat ettiği şey, orada ne olduğudur, ancak fo-

49 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books, 2008, 342.

50 Susan Sontag, *Başkalarının Acılarını Görmek*, 85. <https://rantey.org>

toğrafta görünen sadece orada ne olduğu değildir. Her fotoğraf çeşitli hikâyelerin parçalarını anlatır ve tamamen tek bir hikâye anlatmayı reddeder. Bir fotoğraf içermesi istenenden daha fazlasını içerir ve nihayetinde ne anlama geldiğini veya neyi temsil ettiğini tam olarak söylemek mümkün değildir ama yine de bir şeydir ve dünya kısmı olarak da yer alsa bir şekilde oradadır. Fotoğraf orada olduğunu, dünyada bir amacı olduğunu, herkes için olduğunu, daimi olduğunu, görüntüyü yeniden üreten bir iz olduğunu ve gösterdiği şeylerle sürekli müzakeresi olduğunu söyler. Azoulay için fotoğraf bir çeşit kalıntı gibidir. Uzak, dilsiz ve anlaşılmaz bir felaket görüntüsünün fotoğrafı (belki de hala devam eden) o felaket adına canlanır, talep eder, etkinleşir, havada gezinir, komut verir, baştan çıkarır, tiksindirir, sıkıntı verir, rahatsız eder ve yeni anlamlar inşa etmek için sabırsızlanır.<sup>51</sup>

Sontag fotoğrafların referans olması gerektiğini düşünürken Azoulay fotoğrafların tek başlarına referans olabilmeleri için her fotoğrafın tek bir hikâye anlatması gerektiğini fakat bunun böyle olmadığını söyler. Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (Fotoğrafın Laik Sözleşmesi) adlı kitabında Sontag'ın belgesel fotoğraflar hakkındaki düşüncelerini hedef almaktadır. Azoulay'a göre Sontag fotoğraflarda hep mağdura bakarak olayları yorumlar ve gerçekte ne olduğunu arayan bizler için kendi yanıtlarının doğruluğunu ileri sürer. Azoulay kendi görüşünü şöyle örneklendirir:

Filistinlilerin yaralı ve terk edilmiş olarak gösterildiği fotoğraflar İsrail devletinin muhtemel saldırısını haber veriyor olabilir, diğer yandan İsrail devletinin saldırı tehdidine karşı tetikte olma hali yaratarak, sürekli acil durum algısına da yol açabilir.<sup>52</sup>

Azoulay, fotoğrafı genel olarak iktidarın bir aracı olarak görür ve iktidar güçlerine yardım etmek için sahnelenmiş veya tasarlanmış olabileceklerini, hatta bu fotoğrafların her zaman taraflı bir biçimde tanıklık edebileceklerini belirtir. Azoulay ayrıca fotoğrafların Sontag tarafından “öteki” olarak tanımlanması ve sadece “öteki”ni tanımlayan nesneler olarak ele alınmasını kabul etmemektedir. Azoulay için önemli olan “öteki” olarak basmakalıp bir biçimde adlandırılanlar arasında keskinleşen farklılıkların ve çelişkilerin varlığıdır.<sup>53</sup>

Azoulay, fotoğrafları politika üzerinden ele alma yöntemini seçmiştir. Bu nedenle Sontag ve Barthes gibi bazı eleştirmenlerin bu politik çerçevede yer almayan görüşlerine karşı çıkmıştır. Azoulay'a göre fotoğraflar politik tavır-

51 Timothy M. Costelloe, “The Civil Contract of Photography Book Review” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:2 İlkbahar 2010, 181.

52 Jennifer Tucker, “Methods/Theory Reviews of Books”, 141.

53 A.g.k., 141. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

larla güdümlenirler. Bu nedenle yayımlandıktan ve izleyiciyle buluştuktan sonra izleyici için sorgulanması muhtemel veriler sunarlar. Ona göre acıyı ve kederli bir durumu gösteren fotoğraflar keskin bir ideolojiye sahip özne konumuna yerleşir ve izleyiciyle ilişki kurarlar. Çünkü izleyici de ilk önce ideolojik bakışıyla ilişkiye yönelecektir.

Ayrıca yine Sontag'ın aksine Azoulay, özellikle şiddet ve acıya yönelik fotoğrafların izleyici tarafından daha fazla izlenmesi ve bu gibi olaylarla ilgili çok daha fazla görüntü üretilmesi gerektiğini düşünürken, "Neden bazı fotoğraflar görme alanında yoktur?" diye sorar. Azoulay için fotoğraf, vatandaşlık kavramının karmaşık doğasını anlamakta yol gösterir. Buna örnek olarak da kadınları veren Azoulay, ne İsrail ne de Filistin'de kadınlara uygulanan işkencelerin ve tecavüzlerin kanıtını oluşturabilecek yeterince fotoğraf olduğunu söyler. Bu durumu kendi açısından "engellenmiş vatandaşlık"<sup>54</sup> durumunun bir göstergesi olarak kabul eder. Amerikalı tarihçi Jennifer Tucker'a göre Azoulay'ın umudu, fotografik bir anlaşmayla olası evrensel vatandaşlık durumunun yeniden inşasıdır; şu anda engellenmiş olan vatandaşlıklar adına fotoğraflar aracılığıyla sağlanabilecek olan şey, bu engelli durumun iyileştirilmesi ve yeniden yapılandırılmasıdır.<sup>55</sup> Azoulay, fotoğraflar sayesinde evrensel bir düzeyde vatandaşlık elde edilebileceğini önerir. Daha çok fotoğraf üretilecek, tüketilecek, böylece egemen politikalar ve siyaset güçleri daha fazla sorgulanacaktır. Fotoğrafların kimin adına ne için çekilmiş ve kimin yararına dağıtılmış olduğunun bilincinde olan izleyici kitlesinde ancak bu şekilde bir artış sağlanabilir.

Azoulay'ın çözüm önerisinin pratikte uygulanması zordur diyebiliriz. Bugün basın kuruluşları internet ağlarıyla daha fazla insana ulaşmaktadır. Bununla beraber fotoğrafların servis edilme biçimi bir tür görüntü bombardımanı algısı yarattığı için gördüğümüz görüntüleri analiz etmemiz, hatta bu görüntülerin gerçek olduğu bilgisine ulaşmamız gitgide zorlaşmaktadır. Sontag'a göre "fotoğraflanmış vahşetin çarpıcılığı tekrar tekrar izlendiğinde etkisini yitirmektedir (...) Geçirdiğimiz on yıllarda 'sorumlu' fotoğrafçılık, vicdanları harekete geçirdiği ölçüde onları köreltmıştır de."<sup>56</sup> Bu noktada tarihçe ve bilgilendirme konusundaki sorumluluğu izleyiciye bırakan Azoulay'ın aksine Sontag, doğru bir şekilde bilgilendirme sorumluluğunu fotoğrafçılara ve fotoğrafları servis eden kurumlara yükler. Ayrıca Sontag, izleyenler üzerinde hissizleştirmeye yol açacağı gerekçesiyle genel anlamda acının ve vahşetin fotoğraflanmasına da karşı çıkmaktadır diyebiliriz.

54 "Impaired citizenship" tarafınca "engellenmiş vatandaşlık" olarak çevrilmiştir.

55 Jennifer Tucker, "Methods/Theory Reviews of Books" 141.

56 Susie Linfield, *Acıma*, İstanbul: Z11 Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

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

Aslında hissizleştirme argümanı kesinlikle yanlıştır. Tarihin büyük bir kısmı boyunca insanlar çok az şeyden haberdar olmuş ve bilinmeyenin acısı ile ise daha da az ilgilenmiştir. Rousseau'ya göre 'insanlığımızın kendi yurttaşlarımıza tecrit ettiği doğrudur.' Rousseau'nun döneminde önemli olan aile, klan, kabile, etnik grup, dinsel cemiyet veya ulus idi. Bu durum günümüzde de geçerliliğini korur. Günümüzün tek farkı, yakın çevremizin dışında olup, yine de anlam ifade eden insanlar olmasıdır. Pratik olarak çok küçük bir azınlık için, başkalarının acısına ortak olmak siyasal ve ahlâki kimliğin temel taşıdır.<sup>57</sup>

Linfield, Rousseau'ya başvurarak, insanlığın vatandaşlığa ya da bir gruba indirgendiği eleştirisine katılır ve günümüzde acıya ortak olamamanın hissizleşmeyle bağlantılı olmadığını ileri sürer. Sontag "hissizleştirme"den bahsederken merhamet duygusunun eksikliğinden söz etmektedir. Fakat bu duyguların bize yabancı kültürler ve topluluklara dair ilk anda belki de çok şey ifade etmediği düşüncesinin gözden kaçırılmaması gerekir. Fotoğrafların paylaşılması ve yaşanan dehşetli olaylar hakkında yanlı ya da yansız bir biçimde bilgi edinilmesiyle açığa çıkan merhamet duygusu daha büyük bir çoğunluğun aktif katılımına neden olur. Linfield'e göre,

(...) bugün, "haberim yoktu" demek mümkün değildir. Fotoğraflar bizleri habersizliğin suç ortaklığından mahrum bırakmıştır. Artık dünyanın en ücra köşelerindeki haksızlıklardan, atalarımızın hayal bile edemeyeceği biçimlerde haberdar oluyorken, karşılaştığımız imgeler ise yalnızca dikkatimizi değil, eylemlerimizi de talep ediyor.<sup>58</sup>

İletişim bağlamında belgesel fotoğrafların bize gerçekte neler önerdiklerinin üzerinde örnekler vererek durmak, daha net sonuçlara varmak bakımından önemlidir. Bunlardan biri fotoğrafların servis edilişindeki ideolojidir. Sontag'a göre, "militanın bakış açısıyla kimlik her şeydir. Ve bütün fotoğraflar, altlarına eklenen yazılar ya da üstlerine konan başlıklarla açıklanmayı veya çarpıtılmayı beklerler."<sup>59</sup> Sontag gazetelerde yayınlanan fotoğrafları ele aldığımızda belirgin biçimde görebileceğimiz bir durumu dile getirmektedir. Gazetelerde özellikle dehşet görüntülerinin altına hatta bugün üstüne, yanına ve ortasına yapıştırılan büyük manşetlere oranla git-

57 A.g.k., 60.

58 A.g.k., 60.

59 Susan Sontag, *Başkalarının Acısını Görmek*, 9. - <https://rantey.org>

tikçe ufalan fotoğraflar, yazıya yardımcı öğeler gibi gösterilirler. Fotoğrafları izleyenlerin algısı, bu fotoğrafların gerçekten yazılan olayı anlatıp anlatmadığına yönelemeden yazının egemenliği altına girer. Birbirinden güçlü iki farklı anlatım dili olan yazı ve fotoğraf bir arada kullanıldığında herhangi bir fikri rahatlıkla empoze edebilir.

Amerikalı fotoğraf kuramcısı Mary Price, “Tek boynuzlu atlar yoktur (...) O fotoğraf, kolay aldanabilen bir seyirci için özel olarak tasarlanmış sahte bir kurmaca olacaktır,”<sup>60</sup> derken aslında sıra dışı bir örnekten yola çıkarak, fotoğrafların gerçekliği üzerine bir eğretileme yapar. Bu örnekle Price, fotoğraf kuramının temelinde yer alan ve sürekli tartışılan “gerçeklik” kavramına atıfta bulunmaktadır. Tek boynuzlu at fotoğrafının bugün hem hiç şaşırmadan hem de bir metafor olarak okunabileceğini rahatlıkla söylemek mümkündür. *Eğer daha sıradan bir örnek verecek olursak sonuç ne olur? Ve fotoğrafta görünen şey günlük yaşama, güncel bir olaya aitse hatta görüntüye ek olarak açıklamalı bir alt yazısı mevcutsa bu durum karşısında sorgusuzca o görüntünün gerçek olduğu kabul edilebilir mi?*

Price’a göre, “betimleme, fotoğraflar için gereklidir. Adına ister altyazı ekleme ister başlık atma ister betimleme deyin, bakan kişinin hem anlamaya hem de görmeye yöneltildiği şeyi sözcüklerle belirtme edimi, resim için gerekli olduğu kadar fotoğraf için de gereklidir. Ya da isterseniz adına eleştiri deyin. Görme edimini sağlayan, betimleme edimidir.”<sup>61</sup> Price, betimsel yazının gerekli olduğuna değinirken, resim ile fotoğrafta kullanılan altyazı geleneğine bütünsel, genel bir perspektiften yaklaşır. Resimde altyazı kullanımı bir kaç şekilde gerçekleşebilir ki bazılarının fotoğrafta kullanılan altyazı ile benzerliğinin altını çizmek gerekebilir. Bunlardan ilki resmin açıklayıcı bilgisi olarak yazının kullanımı, yani kime ait olduğu, ne zaman ve hangi teknikle yapıldığı gibi bilgilerdir ki izleyicinin gördüğü şeyin adresine hâkim olması için bunlar gerekli bilgilerdir ve resim geleneğinde olduğu gibi fotoğraflar için de bu bilgiler verilmelidir. İkincisi, resimleri sergi ya da müze ortamında izleyiciyle buluşturan açıklayıcı metinlerdir ve bu metinler özellikle yirminci yüzyıl geleneği olarak sanat eserleriyle beraber verilir. Genellikle sanat eserinin yanında kapsamlı bir metin olarak yorum ve bilgilendirme işlevi görür. Özellikle son yıllarda önemli sanat eleştirmenleri tarafından yazılan bu metinler, entelektüel kitleyle sanat eserini buluşturmak adına sanat eserinin bir parçası olarak işlev görür. Fotoğrafın galerilere ve müzelere bir sanat eseri olarak kabul edilmeye başladığı 1950’li yılların ikinci yarısından itibaren fotoğraflar da diğer sanat eserleri gibi açıklayıcı ve betimleyici bu metinlerle birlikte sergilenmeye başlamıştır. Üçüncü ortak

60 Mary Price, *Fotoğraf Çerçeveledi Gizem*, Çev. Ayşenaz & Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, 18.

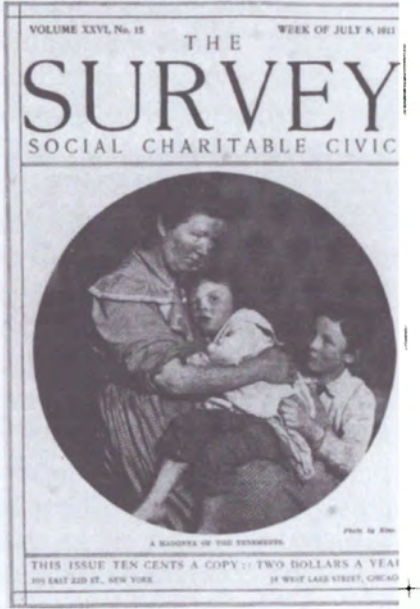
61 A.g.k., 17

kullanım alanı ise metni ya da yazıyı resmin içerisine dâhil etmektir ki sanatçının yaratım sürecinde değerlendirilebilecek olan bu yaklaşım fotoğraf içinde de sıklıkla kullanılmaktadır.

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

Sontag'a göre, “gazete fotoğrafçıları, ister savaş ister barış dönemlerinde olsunlar, şovenist önyargılara prim vermeyen adil tanıklar olarak kendi çağlarının tarihçesini oluşturmalydılar.”<sup>62</sup> Fakat Sontag'ın idealize ettiği durum pratikte karşılığını bulmaz. Günümüzde hâlâ basın ve yayın organlarının bu ideale uydukları söylenemez. Fotoğraflar yayın organlarının ihtiyacına göre düzenlenerek belirli ideolojilere aracılık edebilirler. Hatta yayın politikaları gereği başka hiç bir yayın organında da gösterilmeyebilirler.

Amerikalı fotoğrafçı Lewis Hine'in *Survey*'in kapağındaki fotoğrafı yuvarlak bir kadraj içerisinde, *Madonna of the Tenements* (Gecekonuda Madonna) adıyla basılmıştır (Fotoğraf 12). Raffaello'nun *Madonna of the Chair* (Koltukta Madonna) adlı yağlıboya resminin (Resim 4) fotografik replikası olarak değerlendirilen bu fotoğraf, hem konunun dramatik yapısıyla hem de sanat tarihi kapsamında yaptığı göndermelerle dönemin ikonlaşan fotoğrafları arasında yer almaktadır. Kucağındaki kız çocuğunu tıpkı Raffaello'nun resminde olduğu gibi kavrayan kadın ve yanibaşındaki erkek çocuğu, resimdekine benzer rolleri neredeyse birebir canlandırmıştır. Bu fotoğrafın orijinalinde görebileceğimizin aksine *Survey*'e kapak olan ve Hine'in kadraj içine alarak yorumladığı fotoğrafta odanın detay görüntüsünü seçemeyiz. Ancak orijinal haline baktığımızda mekânın oldukça mütevazı bir apartman dairesi olduğunu görebiliriz. Giysiler ve odanın görüntüsü fotoğraftaki ailenin yoksul olduğu izlenimini verir. Diğer taraftan erkek çocuğunun taktığı kravat nedeniyle fotoğraf çekimi için hazırlanmış oldukları yönünde ipuçları elde edebiliriz. Fakat *Survey*'in kapağında yer aldığı haliyle verilmek istenen mesaj, fotoğrafın orijinaline göre daha kesindir.



**Fotoğraf 12:** Lewis Hine, *Madonna of the Tenements* (Gecekonduca Madonna), Amerika, 1911 ©Chicago Sanat Enstitüsü



**Resim 4:** Raffaello, *Madonna of the Chair* (Koltukta Madonna), 1513-14

Panel üzerine  
yağlıboya, 71 x 71 cm  
Palazzo Pitti, Floransa

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

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

Yeni (aslında o kadar ‘yeni’ de değildir ya!) Amerikan radikalizminin herhalde en önemli kaynağı, muhafazakâr değerlerin de kaynağı sayılabilecek olan dindir. Birçok yorumcu, Amerika Birleşik Devletleri ile çoğu Avrupa ülkesi (Amerika’nın şimdiki ayrımına göre hem ‘eski’ hem de ‘yeni’ ülkelerdir bunlar) arasındaki herhalde en büyük farklılığın, ABD’de dinin toplumda ve gündelik hayatta hâlâ merkezi bir rol oynamasında yattığının altını çizmişlerdir. Ancak bu, Amerikan tarzı bir dindir; şöyle ki, burada dinin kendisinden ziyade bir ‘din fikri’nden söz etmek daha isabetli olacaktır.<sup>63</sup>

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

Gazete fotoğraflarını ele aldığımızda fotoğrafların daha sessiz bir retoriğe ihtiyaç duyduğunu söyleyebiliriz. Basında kullanılan fotoğraflar daha çok haberlerin açıklaması niteliğindedir. Fotoğrafların kendi kendilerine konuşmadıkları ve anlaşılabilmeleri için yazınsal retoriğe ihtiyaç duydukları açıktır; fakat yazı dili fotoğrafların anlaşılabilmeleri için bilgi vermekle sınırlı tutulduğunda “fotoğrafın retoriği” olarak tanımlanabilir. Gazete fotoğraflarında, tam tersine, yazılar için konuşmaya çalışan daha çok fotoğrafla karşılaşırız. Özellikle acı ve dehşet içeren haberlerde kullanılan fotoğraflar, hâkim ideolojilerin bakış açısına göre seçilip düzenlenmektedir. Bu bağlamda ideolojiye uygun yazı ile yazıya uygun fotoğraf kurgusu yaygın olarak kullanılan yayın biçimidir demek yanlış olmaz. İngiliz kuramcı John Taylor’a göre, “İspanyol İç Savaşı hakkında iletilen yazılı bilgiler aslında

askerlik, ırk, cinsiyet, gençlik, yaşlılık ve ahlak konularında İspanya tikelliğinin altını oymuş ve bu yaklaşım fotoğraflar aracılığıyla pekiştirilmiştir.”<sup>64</sup> Diğer taraftan İspanyol İç Savaşı, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerin basınında çok kısıtlı bir biçimde, yumuşatılarak ele alınmıştır.

Siyasi liderlerin portreleri, köşe yazarları ve ölüm ilanlarındaki portreler, reklam görselleri, paparazzi çekimleri, konferans ve konuşma kayıtları, fabrika çalışmaları, tarımsal alanların görüntüleri, yurt dışı politik toplantıların fotoğrafları, futbol maçı aksiyon görüntüleri, tuhaf, alışılmadık ve nadir hikâyelerin fotoğrafları da dâhil olmak üzere gazetelerde bugün binlerce fotoğraf yayınlanmaktadır. Bu fotoğraflar için binlerce de altıyazı üretilmektedir. Bugün görüntüleri okurken yönlendirilmiyor oluşumuz söylenemez ve bilinçli ya da bilinçsizce yönlendirmelerin kaçınılmaz sonucu olarak gördüklerimizi nasıl yorumlayacağımıza dair belirsizlikler de çoğaltılmaktadır diyebiliriz. Sontag, fotoğrafların üzerine yapıştırılmış yazılı yorumların bizi ele geçirip, istediklerini düşündürtebileceklerini söyler ve bundan endişe duyar. Ancak Amerikalı düşünür Judith Butler, onun bu endişesini fazla bulur. Butler’a göre fotoğraflar zaten bir bağlam ve ideoloji doğrultusunda üretilmişlerdir, yine bir bağlam ve ideoloji çerçevesinde servis edileceklerdir.<sup>65</sup> Bu nedenle tüm sorumluluğu fotoğrafın yazısına yüklemek yersiz bir endişedir. Butler, yazının retoriklerinin fotoğrafların üretilme ve dağıtılma nedenlerinden daha fazla yönlendirici olmayacağını savunur. Butler’ın bu değerlendirmelerini dikkate alarak fotoğraflara bir anlığına açıklamasından soyutlayıp baktığımızda, kullanıldıkları ya da üretildikleri bağlamın kendi başına ne kadar etkili olacağını da düşünebiliriz.

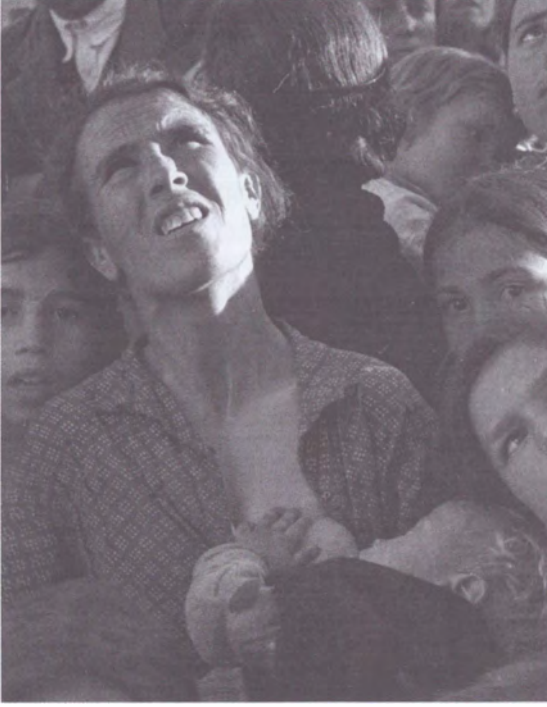
Öncelikle sipariş edilen ve servis edilen yapıya göre fotoğrafın anlamının nasıl şekillendiğine bakalım. Amerikalı sanat eleştirmeni Terry Barrett, “Bu ülkede ölü bir geyiğin yanında duran bir avcı fotoğrafı *Sports Afield*’a kapak olursa başka, *Vegetarian Times*’a kapak olursa çok başka çağrışımlar yapacaktır, bunu tahmin etmek zor değil,”<sup>66</sup> der. Bu durum yalnızca Amerika Birleşik Devletleri’nde geçerli değildir. Bir fotoğraf bugün dünya genelinde değişik bağlamlarda farklı yayın organlarında tekrarlarla karşımıza çıkmaktadır. Sloven düşünür Slavoj Žižek’in tanımıyla “ideolojinin yüce nesnesi,”<sup>67</sup> görüntülerdir.

64 John Taylor, “War, Photography and Evidence”, *Oxford Art Journal*, 22:1, Ocak 1999, 158-165:160.

65 Judith Butler, “Photography, War, Outrage”, *Modern Language Association*, 120/3, Mayıs 2005, 822-827

66 Terry Barrett, *Fotoğrafi Eleştirmek*, 138.

67 Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, Birinci Basım, Ocak 2002.



**Fotoğraf 13:** Chim  
(David Seymour), *Land Distribution Meeting*  
(Toprak İdaresi Toplantısı),  
Estremadura, İspanya,  
1936 ©Victoria and Albert  
Museum

Amerikalı fotoğrafçı David Seymour'un (Chim), 1936 yılında *Land Distribution Meeting* (Toprak İdaresi Toplantısı) sırasında çektiği fotoğraf, bugün İspanya İç Savaşı'nı betimleyen bir ikon fotoğraf olmuştur (Fotoğraf 13). Bu fotoğrafı bugünkü ikonik özelliğinden ve dönemi içindeki bağlamından soyutlayarak izlediğimizde gökyüzüne gözlerini kısarak bakan, kucağında bebeğini emziren bir kadından farklı olarak ne görürüz? Giyiminden ve çerçeveye dâhil olan diğer insanların bakışlarından bir toplumsal statü tahmini yapılabilir ya da fotoğrafta ne için toplanmış olduğu bilinmeyen insanlar hakkında bilgi edinme arzusu duyulabilir. Burada ne olduğu merak edilebilir. Ancak bu fotoğrafın bir savaşın ilk işareti olduğu tahmininde bulunamayız.

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

tir. Buna sebep olan asıl etken, Avrupa'nın ilk defa savaş silahı olarak hava saldırılarında bulunmasıdır. Sontag, bu bilginin ardından çocuğunu emziren anneye, onun kırıksık alnına, gözlerini kısışına, yarı açık ağzına tekrar bakılmasını önerir. Hâlâ endişeli mi görünmektedir? Yoksa güneş gözlerini aldığı için gözlerini kısıyormuş gibi mi bakmaktadır?<sup>68</sup>

Eleştirmenler bu fotoğrafı çözümlerken genellikle Meryem ve Çocuk İsa figürlerine atıf yapılıır. Dolayısıyla bu fotoğraf, haberi taşıyan, ileten bir fotoğraf olarak önemli ve kutsal kabul edilmiştir. Sontag, "Yoksa bu kadın güneş gözlerini aldığı için mi gözlerini kısarak bakıyor?" sorusuyla belki de o güne kadar kimsenin sormadığı soruyu sormuştur. Fakat yine de içerisine dâhil edildiği bağlam, bu fotoğrafın yeniden analiz edilmesine zor izin verecektir. Bu fotoğraf duygusal hafızaya dair bir semboldür ve yönlendirici yazıya ihtiyaç duymayan bir özne retoriği vardır. Bu bakımdan fotoğrafçı ve eleştirmen Nazif Topçuoğlu'nun şu sözleri anlamlı olabilir: "Aslında, belki de görüntülerin manipölasyonundan çok kitlelerin manipölasyonundan çekinmemiz gerekir!"<sup>69</sup>

Amerikan haber ajansı MSNBC, 2000 yılında Filistin ve İsrail sempatisanları arasında çıkan bir çatışmada öldürölen 12 yaşındaki Muhammad al-Dura hakkındaki haberle dikkatleri çekti. 30 Eylül 2000 tarihinde İsrail silahlı güçleri tarafından vurularak öldürölen Muhammad, ölmöden önce kalabalıkta kalmış, korkmuş ve ağlıyordu. Babasının arkasından gelen bir silah kurşunu ile Gaza caddesinde (Gazze'de) vuruldu (Fotoğraf 14). Filistinli fotoğrafçılar Fransız televizyonu için çalışıyorlardı ve bu olayı kaydettiler. MSNBC'nin internet sitesine postaladılar. "2000 Yılıının Fotoğrafları" yarışması kapsamında üç hafta içinde bu fotoğraf çevrimiçi oylamada birinci seçildi. Fakat daha sonra Meirav Eilon Shahr adlı Los Angeles'lı diplomat, bir e-posta kampanyası başlatarak İsraili destekçileri diğör fotoğrafları oylamaları için uyardı. Shahr'ın iddialarına göre Muhammad'ın babası bu çapraz ateşi destekleyen kişiydi ve karşı saldırı için basını kullanmaktaydı. Sonuç olarak bu kampanya Muhammad'ın fotoğrafının altıncı sıraya düşmesine sebep oldu. Bu durum Baudrillard'ın Marshall McLuhan'a gönderme yapan şu sözlerini akla getirmektedir: "*Medium is message* (mesaj iletişim aracının kendisidir) –yayıcı gerçekte alıcıdır."<sup>70</sup>

Amerikalı antropolog Gregory Starrett'a göre, "çocuğun çığlık atarak ağladığı görüntü daha ziyade babasının niyeti hakkındaki daraltılmış hikâyeye

68 Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 30-31.

69 Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmödi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, 138.

70 Jean Baudrillard, *Simölakrlar ve Simölasyon*, Çev: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1991, 105.

**Fotoğraf 14:**

Talal Abu Rahma, *Death in Gaza* (Gazze'de Ölüm),  
Gazze, 30 Eylül 2000  
©France 2

üzerinden okunmuştu.”<sup>71</sup> Bu fotoğraf, duygusal tepkilerin ve güç dengelerinin arasında kalmıştı. Öncelikli olarak seferberliği harekete geçirmiş fakat daha sonra yürütülen kuvvetli propaganda çalışmaları neticesinde gündemin geri planına düşmüştü. Ancak bu durum görüntü hakkında daha fazla spekülasyona neden olmuştu. Baudrillard’a göre, “hepimiz kudurmuş bir anlam ve iletişim idealizminin yani anlama dayalı idealist bir iletişimin peşinden gittiğimiz için doğal olarak bu perspektif doğrultusunda ölümümüz de anlamın elinden olacaktır.”<sup>72</sup>

Bugün bu görüntü, çekildiği dönemde yaratılan tartışmaların çok dışına taşmış ve bir fotoğraf ikonuna dönüşmüştür. Bu görüntü farklı bağlamlar içerisinde defalarca tartışılmıştır; dolayısıyla günümüzde özellikle basında şiddetin ve acının temsili olarak önemli bir yere sahiptir. Ayrıca travma araştırmalarını yöneten İngiliz sosyal bilimci Patrice Keats’in dile getirdiği bundan da önemli bir konu daha vardır: “Şiddeti ve bir felaketi tasvir eden fotoğraflar, fotografik mükemmellik kriterleri ile yarışmalar aracılığıyla desteklenirler; uluslararası yarışmalarda ödül kazanan fotoğrafların yüzde 65’i

71 Gregory Starrett, “Violence and the Rhetoric of Images”, *Cultural Anthropology*, 18:3, Ağustos 2003, 398-428:399.

72 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 106.

daha çok savaş, darbe, yoksulluk ve sosyal sorunlara odaklanmaktadır.”<sup>73</sup> Yani Sontag’ın rahatsızlığını duyduğu husus, şiddetli durumları gösteren fotoğrafların estetik mükemmeliyeti, çok daha fazla üzerinde durulması gereken bir konudur. Bir fotoğrafın ödüllendirilmesi daha fazla insan kitlesine ulaşması açısından önemlidir. Ancak diğer taraftan ödül verilen fotoğrafın teknik ve estetik ölçütler bakımından değerlendirilmesi konusunun önemini ikinci plana itmeye neden olabilir. Muhammad al-Dura örneğinde, gösterilme amacından çok farklı tartışılmalara neden olan fotoğraf yeni hikâyeler doğurmuş, farklı birlikleri harekete geçirmiş, politik iddiaların aracı olmuş ve belki de anlatılmak istenen savaşın zalimliğiyle bu anlamdan uzaklaşmıştır. Starrett’a göre günümüzde, “putperestliğe karşı saflık, fanatizme karşı miras, adaletsizliğe karşı masumiyet, kinizme karşı sorumluluk yarıştırılmaktadır.”<sup>74</sup>

1970’li yıllardan beri Getty Images gibi ajanslar, gazetelerin ve dergilerin fotoğraf arşivlerini, koleksiyonlarını satın almakta ve farklı konu başlıkları altında çok fazla sayıda fotografik görüntü biriktirmektedirler. İçlerinde sayısız yerel arşiv de barındıran bu ajanslar, görüntüleri küresel bağlamda yeniden dolaşıma sokmaktadır. Tarihçiler ve eleştirmenler ise Getty gibi ajansların küresellik adına olan iddialarını politik bir konu olarak ele almakta, bu görüntülerin telif haklarının ve ticari sorumluluğunun tek bir ajansın elinde bulundurulmasına şiddetle karşı çıkmaktadırlar. İngiliz sanatçı ve yazar David Bate’e göre, “bu gibi ‘topluluk’ web siteleri, başka insanlarla toplumsal, kültürel, kişisel, ekonomik ve hatta politik ilişkiler kurmayı mümkün kılmaktadır (...) Ancak sonuçlarının şimdiden kestirilebilen etkilerine dair bir garanti yoktur.”<sup>75</sup> Sonuç olarak, telif hakları yasalarına uyduktan sonra görüntüleri hangi amaçlarla ve nerede kullanacaklarına karar veren kurum, kuruluş ve bireyler etkilerine dair bir garanti verilemese de fotoğrafların kullanımı adına asgari yeterlilikleri yerine getirmiş olurlar. Buna karşın, Bate’e göre, “fotoğraf, bir anlamda bu gibi yapıların temsil edildiği şey olup, aynı zamanda söz konusu yapıların eleştirilmesinde başvurulacak araçlardan birisidir.”<sup>76</sup> Fotoğrafların böyle bir gücünün olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğraflar bazı çıkarılara hizmet ederken, o çıkarıların eleştirilmesine zemin hazırlayabilecek farklı kitlelerle de buluşturulurlar. Aynı zamanda bir konuyu bireyden genele olduğu gibi, genelden bireye de taşıyabildikleri için

73 Patrice A. Keats, “The Moment is Frozen in Time: Photojournalists Metaphors in Describing Trauma Photography”, *Journal of Constructivist Psychology*, 23:3, Mayıs 2010, 231-255:233.

74 Gregory Starrett, “Violence and the Rhetoric of Images”, 399.

75 David Bate, *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*, Çev. Bahar Şimşek, İstanbul: De Ki Basım Yayımları, 2013, 236-237

76 A.g.k., 239.

amaçlanan küresel birliğe bu anlamda faydalı görülebilecek biçimde de hizmet edebilirler.

Medyanın ve bugün sosyal medyanın, fotoğrafların dağılımında rolü çok büyüktür. Bu nedenle de eleştirmenler ve kuramsal araştırmacılar günümüzde genellikle medyanın gücü üzerine düşünceler üretmektedirler. Medya aracılığıyla dünyaya dağılan mesajlar felsefe, psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi sosyal bilim alanlarını hareketlendirecek teorilerin ortaya atılmasına yol açmıştır. Ancak bu araştırmaları yapanlar seslerini, çok farklı ideolojik bakış açılarına sahip olan medya ağına nadiren duyurabilmektedir. Bazı çalışmaların sonuç verileriyle dikkate değer önermeler kaydedilse bile çok nadir olarak diğer medya kuruluşları için birer emsal niteliği oluştururlar. Medyanın birincil görevi haber vermektir ve bazı olaylar hakkında fazla detaylı bilgiler verirken bazılarını görmezden gelebilmektedir. Örneğin Taylor'a göre, "pek çok savaş suçu fotojurnalizm başlığı altında gösterilmiştir."<sup>77</sup> Taylor, belgesel fotoğrafların temelinde yatan problemi tamamen basın kuruluşlarına yüklemiştir. Basın kuruluşlarını "sorumluluk almadan güç elde etmekle" itham etmiştir. Bürokratik kurallar, sınırlamalar, içerik seçimleri gibi konularda verdikleri kararların kitlelere neyin gösterilip neyin gösterilmeyeceğini belirlemesi adına basın kuruluşlarını vahşi bir düzenin içerisinde konumlandırır. Starrett'e göre ise fotoğraflar, "ceset ve leş yığınları olarak oldukça nezaket dışı göndermeler yapar."<sup>78</sup> 1992 yılındaki ilk Zeinhom saldırısının ardından yaşananları kaleme aldığı *Violence and The Rhetoric of Images* (Şiddet ve İmajların Retoriği) adlı çalışmasında Starrett, medyanın ideolojik yaklaşımlarını tartışır. Starrett, cesetlerin çok yakın plan çekimleri, kanlı giysiler, yer yer gazeteyle örtülmüş ceset yığınlarının yüz ifadeleri, kurbanların ve katillerin birbirlerinden ayrı konumlandırılmış görselleri ve en önemlisi de bu fotoğrafların hepsinin kolajlanarak büyük manşetlerle gazetelerin ve dergilerin kapaklarında yer alması üzerine tartışmalar yapar. Starrett'in hassasiyetle vurguladığı ve rahatsızlığını duyduğu şey ise çok fazla cesedin gösterilmesidir.

Basında yer alan kolajlarda en çok kullanılan şablon genellikle bir olayın gerçekleştiği an, hemen sonrası ve daha sonrasında toplumda bıraktığı etkilerden (cenaze, anma törenleri ve benzeri) oluşur. Birbirinin üzerine bindirilmiş kadrâjlarla yazılar ve olayın akışına göre düzenlenmiş sayfalar bu haberleri hazırlayanların ve servis edenlerin yaklaşımlarına göre şekillendirilir. Zeinhom olayının ardından bu olayın basında yer alma sürecini izleyen Starrett, kullanılan şablonlara dikkat çekerken saldırının ardından yapılan cenaze törenleri ile saldırının bir arada kullanılmasını örnek olarak

77 John Taylor, "War, Photography and Evidence", 158.

78 Gregory Starrett, "Violence and the Rhetoric of Images", 404.

vermiştir. Kurgulanan görsel öykülerde ulusal bir dayanışmayı, bireysel öz-  
veriyi ve topluluk bilincini ön plana çıkartmak için kurbanların yaşamların-  
dan kesitlere de yer verilir.

Starrett, bu acı yüklü hikâyeleri tüm şiddetiyle göstermek konusunda  
ciddi boşluklar yakalamıştır. Bunu “yokluk” olarak nitelendirir. Fotoğra-  
fların olayları her yönüyle göstermediğini, gösterdiği şeylerin çelişkili ol-  
duğunu söyler. Örneğin fotoğrafların hemen hepsinde dinî liderlerin ve  
göstericilerin yer alması konusuna dikkat çeker. Bu iki gurubun kolajlanan  
öyküdeki ağırlıklı kullanımı şiddetli duyguların açığa çıkmasını ve fotogra-  
flik olarak duygusallığın görünür olmasını sağlamaktadır. Dinî kostümler,  
göstericilerin pankartları ve beden dilleri izleyiciyi fotoğrafların içerisine  
çekmektedir ve semboller yardımıyla düşüncüyü empoze etmenin en bili-  
nen ve etkili yöntemlerinden biri de bu kullanım şeklidir. Starrett, geniş  
açılı objektifler yardımıyla protestocu kalabalığın sayısına müdahale ederek  
olduğundan fazlaymış gibi göstermek konusuna da değinir ki bu bakış açısı  
özellikle günümüzde neredeyse tüm miting görsellerinde de kullanılan bir  
tekniktir. Bu yolla olayın şiddeti ve vurgusu artırılmaktadır. Baudrillard’a  
göre ise bugün “iletişim araçları anlamla yanılgıyı birlikte sırtlayıp götür-  
mekte ve bunları diledikleri şekilde kullanılmaktadırlar.”<sup>79</sup>

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

El Cezire Televizyonu Uluslararası İlişkiler Bölümü’nün başındaki Ma-  
her Abdullah, İstanbul’daki Dünya Editörler Forumu’nda, ‘Evet reddet-  
miyoruz, çok fazla kan gösteriyoruz,’ dedi. Yüz binlerce insanı onları  
uygarlaştırmak için öldürmek uygarca da, bu ölümlerin bazılarını göster-  
mek mi uygarlık dışı? Biri bana bunu açıklayabilir mi? Nasıl olurda uy-  
garlaştırmak adına yüz binlerce insanı öldürürsün de, sonrasında ölümleri  
saymaya bile tenezzül etmezsiniz? Ve bizden de aynı şeyi yapmamızı mı  
bekliyorsunuz? El Cezire ölü ve kötü derecede yaralanmış bedenlerin  
birkaç fotoğrafını gösterince, bir anda uygarlık dışı olduk.<sup>80</sup>

Maher Abdullah’ın açıklaması fotoğrafların tüm “gerçekleri” açık şekil-  
de gösterme misyonunu benimsemiş bir habercinin görüşünü temsil et-  
mektedir. Bu görüşe göre ölen, yaralanan, acımasızca katledilen insanları  
göstermek çok kısa bir süre içinde kitlelerin dikkatini çekerek konuya ilgi

<sup>79</sup> Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 107

<sup>80</sup> Fred Ritchin, *Fotoğraftan Sonra*, 85.

göstermelerini sağlayacaktır. Ancak Abdullah'ın açıklamalarının şiddetin çok yoğun bir biçimde gösterildiğine dair eleştirilere tam olarak açıklık getirmedini de söyleyebiliriz. Maher Abdullah'a göre El Cezire'nin şiddetli görüntüler yayınlama nedeni, olayların gösterildiği gibi yaşanmış olduğu ve yaşanmamış olsa gösterilmeyeceğidir. Abdullah bu görüntülerin varolduğunu söylerken aynı zamanda El Cezire'nin "gerçekleri" manipüle etmeden servis ettiğini de söylemiş olur.

Benzer tartışmalar 2004 yılında Bağdat'taki Ebu Garib Cezaevi'nde yaşananlar hakkında da yapılmıştır. Amerikan askerleri tarafından Iraklı mahkûmlara yöneltilen şiddet, taciz ve kötü muameleleri gösteren fotoğrafların (Fotoğraf 15) basına servis edilmesi üzerine çıkan tartışmalar çok farklı boyutlara taşınmıştır. Amerikan askerlerinin kendi amatör kameralarıyla saptadıkları Iraklı mahkûmlara yönelik işkence görüntülerinin medya aracılığıyla servis edilmesi tüm tarihçileri ve eleştirmenleri harekete geçirmiştir. Nazif Topçuoğlu'na göre "unutulmaması gereken bir başka konu da, günümüzde en etkileyici 'belgesel' fotoğrafların artık 'amatörler' tarafından çekildiği gerçektir."<sup>81</sup>

Amerikalı sanat eleştirmeni ve tarihçi Abigail Solomon Godeau, "Beyaz Saray ve silahlı kuvvetler açısından politik açıdan yıkıcı ve ürkütücü olan bu fotoğrafların gerçekliği yine de sorgulanmadı. Fotoğrafların ortaya çıkışının geciktirilmesi, Amerikalı askerlerin Iraklı mahkûmları cinsel açıdan aşağıladıkları ve onlara işkence ettikleri gerçeğini çürütülemez bir hakikate dönüştürdü,"<sup>82</sup> yönünde görüş bildirir. Bu olayla ilgili yazılı raporların açıklanması bir yıldan uzun sürdü ve ABD hükümeti fotoğraflar medyaya yansısına dek yaşanan olayı yok saydı. Sontag, bu konuda şu değerlendirmeyi yapar:

Resimler yok olmayacaklar. İçinde yaşadığımız dijital dünyanın doğası bu. Aslında liderlerimizi bilgilendirmeye başlamak bir zorunluluk. Velhasıl önce Afganistan'da ardından Irak'ta, Amerikan silahlı güçleri tarafından yönetilen cezaevlerinde 'tutuklu' ve 'şüpheli teröristlere' uygulanan gaddar cezalarla ilgili Uluslararası Kızıl Haç Örgütü ve gazeteciler tarafından düzenlenen raporlar ve insan hakları kuruluşlarının protestoları, bir yıldan fazla bir süredir yayınlanmaktaydı. Bu raporların Bush, Cheney, Condleeza Rice veya Rumsfeld tarafından okunduğu şüpheli. Bush ve yardımcılarına tüm bunların gerçekliğini kabul ettiren şey fotoğraflardı.<sup>83</sup>

Godeau'ya göre gerçeklik bilinçli çabalarla gizlenmiş, Sontag'a göre ise

81 Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraflar Gösterir Ama...* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, 44.

82 Terry Barrett, *Fotoğrafı Eleştirmek*, 207

83 A.g.k., 208.

fotoğraflar ortaya çıkana dek olaya karşı farkındalık yaratılamamıştı. Her iki görüş de medya stratejileri üzerine yapılan eleştirilerin kaynağını oluşturmuş ve medya etiği kapsamında sıklıkla tartışılmıştı.



**Fotoğraf 15:** ABD 'nin 2003 yılında Irak'ı işgalinin ardından ABD askerlerinin Ebu Garib Cezaevi'ndeki tutuklulara yaptığı işkenceler, Irak, 2004 ©Amnesty International and the Associated Press

Günümüzde “web” erişim ağı sayesinde Ebu Garib Cezaevi gibi olaylar üzerine yapılan akademik araştırmalara, tarihçilerin ve eleştirmenlerin çalışmalarına kolaylıkla erişebiliyoruz. Yapılan akademik çalışmaların genelinde tüm açıklığıyla kitlelere ulaştırılması eleştirilen fotoğrafların yeniden kullanılmasında bir sorun görülmemektedir. Kanadalı siyaset bilimci Elizabeth Dauphinée bu durumu şöyle yorumlar:

Akademisyenler Irak'taki savaş işkencelerini yorumlamak amacıyla ve etik olduğunu farz ederek görüntüleri yeniden dolaşıma çıkarmakta bir sorun görmezler. Bu demek değildir ki işkence veya savaşa karşı hedefler doğrultusunda konuşmamalıyız, öğretmemeliyiz ya da yazmamalıyız. Giroux'nun savunusuna göre Ebu Garib örneğinden yola çıkarak, etik uygulamaları yeniden tanımlamak için Iraklı mahkûmlara uygulanan sadist ıslah etme görüntülerinin yer aldığı siteler oluşturulmalıdır. Bu aynı zamanda pedagojik eğitim için bir fırsat yaratmaktadır.<sup>84</sup>

Bir başka eleştiri de Ebu Garib Cezaevi örneğindeki gibi fotoğrafların yayınlanmasının insan haklarını ihlal ettiği üzerinedir. Dauphinée'e göre, “*The Guardian* yazarı Ian Mayers, fotoğrafların yayınlanmasının insan haklarını

84 Elizabeth Dauphinée, “The Politics of The Body in Pain: Reading The Ethics of Imagery”, *Security Dialogue*, 38(2), Haziran 2007, 139-155:147

ihlâl etmediğini ancak bunları açıkça yaymanın o insanların haklarının ihlali olduğunu iddia etmektedir (...) Görsellere karşı gün geçtikçe artan güven, bu görüntülerin yalnızca etik ölçütler çerçevesinde dağıtılması gerektiği iddiaları ile örtüşmemektedir.”<sup>85</sup> Görüntülerin insan haklarını ihlâl ettiğini söylemek, görüntülerin içeriğinde neler olduğunu araştırmaktan ve içeriğin insan hakları ihlâline yol açıp açmadığını sorgulamaktan daha emniyetli olabilir. Görüntülerde yer alan kişilerin onayı mutlaka gereklidir ve onay alınmadıysa fotoğrafı çekilen kişiler haklarının ihlali konusunda cezai yaptırım da talep edebilmelidir. Ancak insan hakları ihlallerine taraflı ya da tarafsız her iki şekilde de tanıklık oluşturan fotoğrafların bu anlamda tek başına bir yaptırım gücünden bahsetmek gerçekçi bir eleştiri gibi gözükmemektedir.

Sontag'ın Ebu Garib Cezaevi'nde çekilen fotoğraflar üzerinden yaptığı en çarpıcı eleştiri ise bu görsellerin pornografik olduğudur. Bu iddialı görüşün ardından birçok eleştirmen ve düşünür Sontag'ın pornografi ile kurduğu bağlantı üzerine fikir üretmiştir. Linfield'e göre, “(...) acı çeken insanların fotoğrafları tamamen farklı bir konudur: bunlar *olmaması* gereken bir şeyin açığa çıkışıdır. Cinselliğin mahrem kalması gerektiğine dair argüman öne sürülür olsa da, söz konusu işkence, sömürü ve zulüm olduğunda mahremiyet sorunun temel parçalarından biri haline gelmektedir.”<sup>86</sup> Ayrıca Linfield, pornografinin bir olumsuzlama olarak ele alınmasına da karşı çıkmaktadır. Sontag'ın ve onun gibi düşünen eleştirmenlerin pornografiyi lanetleyerek “kötü” sıfatıyla bir kalıba sokmaları kabul edilemeyecek sığ bir bakış açısıdır. Linfield'e göre, “pornografi terimi, aynı ‘oryantalizm’ gibi, esas olguyu açıklamaksızın suçlanana utandırmak ve özgür tartışma ortamını susturmak için bir silah olarak kullanılmaktadır.”<sup>87</sup>

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

Linfield'a göre, “Cihad yanlılarınca üretilen kelle vurma, intihar bombalamaları ve idamlar, geleneksel belgesel fotoğrafçılık yöntemlerinden

85 A.g.k., 148.

86 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik*, 54.

87 A.g.k., 55.

çok farklı bir biçimde işlemektedir. Bunlar tanıklık biçimleri değil, savaş biçimleridir. Bu videolar ‘saf belgelerdense reklama daha yakındır.’<sup>88</sup> Linfield’in de vurguladığı gibi bu görüntüler “İslami Cihad” yanlılarının eylemlerinde haklı olduklarını göstermelerinin ve kendi reklamlarını yapmalarının bir sonucu olarak ideolojik bağlamda üretilmişlerdir. Ana akım medyanın bu fotoğrafları servis etme mantığı ile Cihad’ın mantığı arasında ciddi bağlam farkları vardır. Bu fotoğraflar “İslami Cihad” yanlılarının çok güçlü olduklarını göstermelerinin ve bunun tatminini yaşamalarının bir yoluken, bizler için belki de tarifsiz düzeylere varan acının betimlenişidirler. Ebu Garib Cezaevi’nde çekilen fotoğraflar açığa çıkarılmış utanç görselleri olarak servis edilirken, bu fotoğraflar “İslami Cihad” liderleri tarafından bilinçli olarak gösterilirler. Ayrıca Ebu Garib Cezaevi fotoğrafları birbirinden farklı kanallarla dünya ülkelerinde serbestçe yayınlanırken bu fotoğrafları servis eden televizyon kanalları (El Cezire gibi) bir tür suç ortaklığıyla itham edilirler. Bu durumun nedenleri fotoğrafların ikonlaştırılma sürecine dair bir teori ile açıklanabilir.

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

Yahudi bir ailenin oğlu olan muhabir Daniel Pearl, 11 Eylül saldırılarından önce Hindistan’ın Bombay kentinde *Wall Street Journal* için çalışıyordu. 11 Eylül 2001’in ardından binlerce gazeteci gibi o da Afganistan’a gönderildi. Fakat bir süre sonra araştırdığı konu nedeniyle o esnada ABD tarafından terörizme karşı müttefik olarak yaratılan, Taliban’ın köklerinin doğduğu ve El Kaide kamplarının bulunduğu Pakistan’a yönlendi. Yaptığı araştırma esnasında kurduğu bir bağlantı ile röportaj yaparken kaçırıldı ve bir ay sonra bir El Kaide üyesi tarafından öldürülmeden önceki videoları ve fotoğraflarıyla birlikte Pearl’dan son kez haber alındı (Fotoğraf 16). Pearl’ün infazından önceki görüntüler bugün “İslami Cihad” örgütlerinin eylemleri-



**Fotoğraf 16:** *Wall Street Journal*'ın muhabiri Daniel Pearl, Pakistan, 2002

©Daniel Pearl Foundation

ni görünür kılmaları bakımından ikon niteliği taşımaktadır. Sık tekrarlanan bu eylemler arasından özellikle Pearl'ün görüntülerinin ikonlaşmasının, birkaç temel nedeni olacağını söyleyebiliriz. Bunlardan ilki 11 Eylül saldırılarının ardından gerçekleşmiş olmasıdır. Bir başka neden de Pearl'ün bir Yahudi olması ve infazından önce çekilmiş canlı görüntülerinde Yahudi olduğuna ve bunu hak ettiğine dair zorla yaptırıldığı düşünülen itirafların yer almasıdır. Son ve belki de en önemli nedeni, özellikle kendisi gibi gazeteci olan eşi tarafından ölümünün ardından yürütülen kampanyalardır ki bu kampanyalara bağlı olarak kurulan dernekler, bugün hâlâ savaş suçları ile ilgili araştırmalar ve fonlarda aktif olarak işletilmektedirler.

Sonuç olarak, belki de verilen örneklerdeki gibi olayları betimlemenin ve izlemenin sıradan, basit, acı vermeyen, ahlaki bağlamda tartışılmayan, kolay bir tarafı olduğunu söylemek zordur. Linfield bu noktada yani fotoğrafların gösterdiği şiddetin aşırıya kaçtığına dair eleştirilere karşılık olarak, “Bir insanın alçalmasının sorunsuz biçimde gösterilmesi mümkün müdür?”<sup>89</sup> sorusunu sorar.

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

Sanat eleştirmeni ve kuramcı John Berger, İngiliz fotoğrafçı Don McCullin'in çektiği, çocuğunu kolları arasında tutan Vietnamlı adam fotoğ-

rafını (Fotoğraf 17) basan gazetelerle ilgili olarak savaşın hâlâ desteklendiği bir dönemde nasıl bu fotoğrafı yayınlatabildiklerini sorarken kamusal düzeyde yaratılan ikonik fotoğrafları eleştirmiştir.



**Fotoğraf 17:**

Don McCullin,  
Güney Vietnam'da  
çektiği fotoğraflardan  
bir örnek, Vietnamlı  
baba ve kızı, 1968  
©Don McCullin

Ritchin ise o dönemlerde dergilerin ve gazetelerin yayınladıkları haberlere izleyicinin güveninin tam olduğu söyler. Ona göre, “fotoğrafçının toplumun belli başlı sorunları hakkında ikaz etmek için görgü tanığı olarak hizmet edebileceği inancı oldukça yaygındı.”<sup>90</sup> Özellikle 1883 yılından 1972 yılına kadar popüler haftalık bir dergi olarak yayın hayatını sürdüren *Life* dergisinin en güvenilir kaynak olarak rol oynadığı Vietnam Savaşı yıllarında şiddet, ilk defa bu denli insanların evlerinin içerisine kadar girmiş ve yaşanan şiddetin tanıklığı *Life* dergisinin bu güne dek en önemli haber kaynaklarından biri olmasını sağlamıştır diyebiliriz.

<sup>90</sup> Fred Ritchin, *Fotoğraftan Sonra*, 128.

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

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

*Burası New York!* sergisini düzenleyenler, amatör ya da profesyonel olsun, elinde saldırının ya da saldırıdan hemen sonraki anların görüntüleri olan herkese fotoğraflarıyla sergiye katılma çağrısı yapmışlardı. Çağrının çıkarıldığı ilk haftalarda bini aşkın başvuru yapıldı ve düzenleme komitesine fotoğraf teslim eden herkesin en az bir fotoğrafı sergiye kabul edildi. Başlıksız ve yazılı açıklamasız bu resimlerin hepsi, iki dar odaya asılarak ya da bilgisayar ekranlarından birindeki (ve serginin web sitesindeki) slayt galerisinde sergilendi; yirmi beş dolar karşılığında satılık olarak da (ki buradan elde edilen gelir 11 Eylül'de öldürülenlerin çocukları yararına faaliyet gösteren bir fona aktarılacaktı), aynı küçük ebatta, yüksek kalitede mürekkep baskılı halleri hazırlandı. Fotoğrafları alanlar, bir Gilles Peress (sergiyi düzenleyenlerden birisi) resmi mi; bir James Nachwey fotoğrafı mı; yoksa, hiçbir ayar gerektirmeyen basit kamerasıyla, kiralık Village dairesinin yüksek odasının penceresinden dışarıya sarkan emekli bir öğretmenin çektiği, tam da kuzeydeki kuleyi yıkıldığı esnada yakalayan bir poz mu satın aldıklarını ancak satış işlemleri tamamlandıktan sonra öğrenebildiler.<sup>91</sup>

Bu tür demokratik ve kolektif hareketler, aslında Amerikan Hükümeti'nin iyileştirme politikaları çerçevesinde düşünülebilir. Ancak sonuç olarak uygulanan yöntem bir dil bütünlüğü doğurmuş olmasına karşın şiddetin görsel kültürdeki temsilcilerinden biri olan ABD özelinde yeni eleştirilerin ortaya atılmasına neden olmuştur. Bu eleştirilerden en belirginini Amerika'nın kendisini asla bir yıkım ülkesi olarak göstermeyeceği, her ne olursa olsun güçlü olmak konusunda taviz veremeyeceği üzerinedir. 11 Eylül ve daha

91 Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 27, 28.

sonrasında yaşanacak olan Irak Savaşı da dâhil olmak üzere, Amerika kendi ölümlerini ve yaralılarını göstermeyerek ölümler ve yaralılar ülkesi olmadığına dair bir politika izlemiştir. Barrett *Fotoğrafı Eleştirmek* adlı kitabında 11 Eylül saldırılarının ardından fotoğraf çekmeyi doğru bulmayan fotomuhabiri Rankin Widdell ile ilgili bir örnek verir.

(...) Fotoğraflarını çekmedim; bunu yapmak istemiyordum. Sanırım bu biraz tuhaf bir durumdu. Birçok kişi de olayın fotoğraflarını çekmişti, ama bu benim için korkunç bir durumdu ve bu yüzden olayla ilgili hiç bir şey yapmak istemedim. Bunun aracısı olmak, bir biçimde olayı belgelemek ya da konuya dâhil olmak istememiştım.<sup>92</sup>

Widdell'in duruşunun siyasi ya da etik olduğu hakkında spekülasyonlar yapılabilir. Fakat burada belki de dikkat çekilmesi gereken şey, davranışının amacından ziyade yaşanan olayı "aracı olunacak şey" olarak tanımlamasıdır. Kısacası Amerika'nın kendi ölümlerini 11 Eylül'ün ardından ve sonrasında da Irak cephesinde sahiplenmeyi kabul etmediğini söyleyebiliriz.

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

Paris'te 'Shock-Photos' sergisi hakkında yazarken, 'bizleri şoke etmesi amaçlanan fotoğrafların çoğunun hiçbir etkisi bulunmadığını' öne sürmüştür. Bu imgeler, fazlasıyla tamamlanmış, aşırı derecede bitirilmiştir –Barthes'in deyişiyle 'aşırı kurguludur' Bu yolla bizleri tepki hürriyetimizden mahrum bırakırlar: Her defasında, yargı hakkımız ellerimizden alınır: Birileri bizim yerimize titremiş, bizim yerimize düşünmüş, bizim yerimize yargılamıştır; fotoğrafçı geride bize hiçbir şey bırakmamıştır.<sup>93</sup>

Keats'e göre ise, "izleyiciler, stres altında veya ölümcül bir tehlike altında fotoğraf çeken fotomuhabirleri için şartlarının ne kadar ağır olduklarını göz önünde bulundurarak biraz anlayış göstermelidir."<sup>94</sup> Fotomuhabirlerinin zor konular karşısında fotoğraf çekerek bu fotoğrafların dikkate değer olması için çaba göstermeleri, kariyer hedefleri ile bağlantılı gözükmektedir. Keats haber fotoğrafçılarıyla ilgili bir saha çalışması

92 Terry Barrett, *Fotoğrafı Eleştirmek*, 234.

93 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik*, 21.

94 Patrice A. Keats, "The Moment is Frozen in Time: Photojournalists *Metaphors* in Describing Trauma Photography", 251.

yaptığı “The Moment is Frozen in Time” (An Zamanın İçerisinde Dondu-  
rulur) başlıklı makalesinde haber fotoğrafçılarının yaşadıkları travmaya  
odaklanmış ve bu travmanın etkilerini incelemiştir. Çalışmanın sonucuna  
göre Keats, belirgin saptamalar yapmıştır: Fotoğrafçılar öncelikli olarak  
bir haber telaşı içerisinde hareket ederler ve görev yaptıkları sahada ol-  
dukça büyük bir rekabet söz konusudur, bu nedenle bazı duygu durum-  
larına kendilerini kaptırmak konusunda yeterli vakitleri ve buna ayıracak  
enerjileri kalmamaktadır. Sonuç olarak şiddet görüntüleri karşısındaki  
tutumları ve ifadeleri yine şiddet içerebilmektedir. Buna karşılık şok ve  
hayret duygusu özellikle olaylarla ilk karşılaşma anında çok belirgin ol-  
masına karşın zaman içerisinde korunma ve savunma duyuları gelişir ve  
bu durum, olaylar ile birebir duygusal veya fiziksel bağlantı kurmamaya,  
kaçınmaya neden olabilir.<sup>95</sup>

Keats’in yaptığı çalışmada vurguladığı en önemli noktalardan biri de,  
hiçbir duygusu olmayan birer avcı olarak nitelendirilirken haber fotoğraf-  
çılarının toplumsal ilişkilerinin zayıflaması ve toplumsal olarak kötücül ta-  
nıklar olarak itham edilebilmeleridir. Keats’in yaptığı araştırmaya göre zor  
çalışma koşulları da üzerine eklenince yapılan tüm eleştiriler fotoğrafçılar  
için büyük üzüntüye ve travmalara neden olmaktadır. Bu araştırmada Keats  
ile haber fotoğrafçıları arasında geçen diyalogların bazılarını yer vermek  
gerekirse şu türden ifadelere rastlanır:

Haberler sürekli karnı doyurulması gereken bir canavar gibidir,  
Kendimi ağır bir sorumluluk altında hissediyorum,  
Bu sanki birinin ruhunu çalmaya benzer,  
Sanki bir insan değilmişim gibi hissettim,  
Bir adrenalin koşusu var,  
Bir hastalık gibi, ön saflarda yer almayı seviyor,  
Kameramı doğrultmak istemedim ve o anda birden insan olduğu-  
mu hissettim,  
Kamera tıpkı konforlu, güvenli bir battaniye gibi kavrar beni,  
Bizler kara mizah kullanırız,  
Sanki bir camın ardında dikiliyormuşum gibi,  
Görüntüler zihnimin derinliklerindeki bir arşiv kutusunda yerini  
alacak,  
Tüm bu şeylerin zihninizden sökülüp atılması için kendinize fırsat  
tanımalısınız (...) güçleneceksiniz,  
İnsanların söyleyip durdukları şey bir grup akbaba olduğumuzdu,  
Bana pislik diye seslenildi, bizler bu gezegenin pislikleriyiz.<sup>96</sup>

95 A.g.k., 213-255.

96 A.g.k., 240-241.

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

Keats’ın yaptığı çalışma bağlamında örnek verilebilecek fotoğrafçılardan biri, Kevin Carter’dır. Kevin Carter’ın Sudan’da açlıktan ölmek üzere olan küçük bir kız çocuğunu yanındaki akbaba ile birlikte çektiği fotoğrafı, ölüm derecesinde açlık çeken Afrikalı çocukların temsili haline gelen ikonlaşmış bir fotoğraftır (Fotoğraf 18).



**Fotoğraf 18:** Kevin Carter, *Vulture and Child* (Akbaba ve Çocuk), Sudan, Mart 1993  
©Kevin Carter/Sygma/Corbis

Bu fotoğraf, farklı niyetlerle birden çok basılmış ve yayınlanmış, toplumsal düzeyde seferberlik yaratmak amaçlı yardım kampanyalarında kullanılmıştır. Ancak bu fotoğraf ilk kez yayınlandığında daha farklı bir tartışmaya neden olmuştur. Eleştirmenler, Carter’ın çocuğu akbabadan korumak için bir şey yapmadan onun çok yakına gelmesine nasıl izin verdiğini sorgularlar. Bu fotoğrafı çektikten sonra çocuğa yardım etmiş midir? Carter bu sahneyi çekmeye karar verdiğinde belli ki çocuk ölümüne çok yakındır ve ona

yardım etmek yerine bu zamanı sadece fotoğraf çekmek için kurgulamıştır. Bu durum, eleştirmenlerin büyük çoğunluğuna göre Carter'ı çocuğa karşı işlenen insanlık suçunun ortağı yapmaktadır.

Carter'ın Pulitzer Ödülü aldıktan bir kaç ay sonra, 27 Temmuz 1994 tarihinde 33 yaşında intihar etmesinin ardından, “akbaba ve çocuk” fotoğrafıyla ilgili kurduğu ahlaki bağ tartışılmaya başlar. Amerikalı antropolog Arthur Kleinman ve sinoloji<sup>97</sup> profesörü Joan Kleinman söz konusu durumu şöyle değerlendirirler:

Carter'ın mesleki başarısının insanca davranmak konusundaki başarısızlığının bir sonucu olduğu hakkında ahlâk dersleri vermek kolaydır. Ancak hatırlamamız gerekir ki bu yıl dünyada birçok fotoğrafçı ve gazeteci şiddetli siyasi çatışmalar esnasında öldürüldü (...) Kevin Carter'ın kariyeri ahlaki bir başarısızlık masalı olduğu kadar bir cesaret ve profesyonellik hikâyesidir. Ayrıca çektiği fotoğraf, siyasal tanıklık oluşturan ve yardımları harekete geçiren bir etkiye sahipti. Kevin Carter gibi foto muhabirleri, sessizliği önlemek için küresel bağlamda insani bir çabaya katkıda bulunurlar. Bu çok önemli bir katkıdır.<sup>98</sup>

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

Avusturyalı düşünür Ludwig Wittgenstein'a göre, “acı içinde olan kişi bu duruma –ya da bu durumun anlamına– kendi içselliği yoluyla bir ayrıcalık elde ederek ulaşmaz. Bu anlayış içinde, iç dil imkânı yoktur; acı (istemli veya istemsiz) acıdır (...)”<sup>99</sup> Wittgenstein'a göre acıya ilişkin özel bir dil yoktur ve durum bu herhangi bir dili evrensel olarak anlaşılabilir yapmaz. Wittgenstein'ın yaklaşımı, bir anlatı biçimi olarak kabul edebileceğimiz fotoğraflar üzerine yansıtıldığında acıyı betimlemelerinin imkânı olmadığı ve evrensel olarak anlaşılmasının mümkün olmadığı sonucu çıkarılabilir. Wittgenstein'ın aksine İtalyan kuramcı Primo Levi'ye göre görseller

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

98 Arthur ve Joan Kleinman, “The Appeal of Experience: The Dismay of Images: Cultural Appropriations of Suffering in Our Times”, *The MIT Press on behalf of American Academy of Arts&Sciences*, 125:1, Kış 1996, 1-22:6.

99 Elizabeth Dauphinée, “The Politics of The Body in Pain: Reading The Ethics of Imagery” 150.

aracılığıyla başkalarının acılarını tanıyabilir ve bu acıları yaşayabilecek bireyler olduğumuzun farkına vararak, kendimize ayrıcalıklı durumlarımızın dışında bir noktadan bakabiliriz.

Levi'ye göre, "başkalarının acısına erişmek için acı çeken bireyler olduğumuzu göz önünde bulundurmak bu bağlantılık ilkesi sayesinde başkaları tarafından çekilen acılara erişilebilirliği mümkün kılar. Bir şeyleri keşfetmek ya da evrensel bir ifade biçimi oluşturmak çok gerekli değildir –örneğin sembolik olarak görsellik vasıtasıyla ifade edildiği gibi– acıyı tanımak ve cevap olabilmek önemlidir."<sup>100</sup> Acının içselleştirilmesinden çok paylaşılmasını öneren Levi için gerekli araçlar temsillerdir. Bizlerin savaş, işkence ve diğer acı üreten faaliyetleri öğrenmemiz için en etkili kaynaklardan biridir fotoğraf. Diğer taraftan fotoğrafların bir temsil olduğunu gözden kaçırmamak konusunda da sürekli uyarılırız. Acının görünürlüğüne dair fotoğrafların yorumlamaya açık olmaları ikonik anlamlandırmalara da zemin hazırlar. Dauphinée'e göre, "acı içindeki vücut politik şiddetle özdeşlik kuran estetik bir nesne olarak, sembolik bir ikon biçiminde üretilir."<sup>101</sup> Bu noktada medya etiği tartışmalarına bakmak yararlı olacaktır.

Medya aracılığıyla servis edilen fotoğrafların gerisinde çok kalabalık bir ekip çalışır. Fotoğraflar, yayınlanmalarına kadar geçen süreçte birçok karar mekanizmasının sistemli ve koşullu ilkelerine göre düzenlenirler. Bu nedenle etik değerlerin yıkımı söz konusu olduğunda kişisel çıkarları aşan koskoca bir sistemin muhatap alınması gerekebilir. İçinde bulunduğumuz yüzyılda gizli kahramanlar ve düşmanlardan oluşan yayın organları, haberlerin dağılımına dair kontrolü ellerinde bulundurlar ve bu kontrol genellikle siyasi ve sosyal açıdan gücü elinde bulunduran yapıların tekelindedir diyebiliriz. Amerikan ve İngiliz Dili ve Edebiyatı uzmanı Elaine Scarry'ye göre "başkasının acısı hakkında haber almak şüphe sahibi olmaktır."<sup>102</sup> Scarry'ye göre acı, tam ve eksiksiz bir fenomendir. Bu nedenle içerisinden alıntı yapıp herhangi bir ifade biçimine aktarıldığında eksikli bir ifade yaratılmış olur. Scarry bu saptamayı özellikle fiziksel acı deneyimi üzerine yapmaktadır. Bu nedenle acının görsel ifadesi acı deneyimini politik bir temsile dönüştürmektedir. Linfield'e göre, "Léopold,<sup>103</sup> fotoğraf makinesinin 'rüşvete bağlayamayacağı bir tanık olduğunu' farkeder ve şöyle der: Onbinlerce ağız ve onbinlerce gazete bana methiyeler düzerken, bir çocuğun bile cebinde taşıyabileceği o yeniyetme Kodak gelip tek kelime bile etmesizin hepsini dilsiz bıraktı!"<sup>104</sup>

100 A.g.k., 151.

101 A.g.k., 140.

102 A.g.k., 141.

103 Belçika Kralı II. Léopold kastedilmektedir.

104 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik*, 63.

Ölüm ve acı, geçmişte bugün olduğundan daha fazla sakınılan, korkulan ve saygı duyulan durumlar gibi gözükmektedir. Tıp biliminin gelişmesi, kritik vakaların ölüm oranlarındaki azalmalar, antidepresanların ve ağrı kesicilerin yaygınlaşması gibi faktörler de göz önünde bulundurulduğunda insanın acıyla ve ölümlle ilgili gündelik kaygılarının azalma ihtimali akla gelir. Freud *Totem ve Tabu* adlı kitabında savaşlara ve bu savaşların insan yaşamı üzerindeki etkisine dair dikkat çekici saptamalarda bulunur. Geçmişte, özellikle “ilkel” kabilelerde, savaş sırasında yenilgiye uğrayarak ölen kişiler için savaşın galip gelenlerinin yas tuttuğuna dikkat çeker. Freud’a göre, “söz konusu kabileler, öldürdükleri düşmanlarının ruhlarından batıl inanç kapsamına giren bir korku duyar; öyle bir korku ki, klasik eski çağın da yabancıları değildir ve büyük İngiliz oyun yazarı, *Macbeth* ve *III. Richard* yapıtlarında bu korkuyu ilgili kişilerin sanrıları (halüsinasyon) kılığında sahnede seyirci karşısına çıkarmıştır.”<sup>105</sup> Bu bilgi bizi insanların geçmiş yüzyıllarda özellikle savaş etiği konusunda daha adil olabildikleri yorumuna götürebilir. Başkalarının acıları karşısında gösterdikleri bu davranışlar, korku temelli görünse de, önemli olan bu korkunun kaynağı olan acı ve ölümün her canlı için geçerli olduğu bilgisini göz ardı etmemektir. Freud’a göre, bu yas süreci içerisinde;

Gerçekleştirilen eylemden duyulan pişmanlık, düşmana değerli bir kişi gözüyle bakılması ve yaşamına son vermenin yol açtığı vicdan rahatsızlığı gibi duyguların da yer aldığını görüyoruz. Bize öyle geliyor ki, henüz bir tanrının herhangi bir yasayı insanlara bildirip, onları bu yasaya uymakla yükümlü kılmasından çok daha önce ilkelerde başkalarını öldürme yasağı bulunmakta ve yasağa aykırı davranışlar cezasız bırakılmamaktaydı.<sup>106</sup>

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

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

Bugüne dek bilinen ya da kabul edilen ilk savaş fotoğrafları, İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton tarafından 1855 yılında çekilmişti. Kırım Savaşı’nı

105 Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları, 2012, 65.

106 A.g.k., 66.

anlatan belgesel fotoğraflar bugün çekilen savaş fotoğraflarının aksine, savaşın şiddetini yansıtan görüntülerden oluşmuyordu. Savaşın şiddetini göstermek, dönemin ahlak ve etik kurallarına aykırıydı. Victoria dönemi koşullarında şiddet içeren görüntülerin kullanımına izin verilmiyordu. Sonuç olarak, Fenton'un fotografik anlatım diliyle savaşın yıkıcılığını betimleyen metaforik görüntüler elde edilmişti. *Ölümün Gölgesi Vadisi* adlı fotoğraf, zaman içerisinde fotografik bir ikon haline geldi (Fotoğraf 19). Günümüzde bu fotoğraf ile karşılaşan izleyicilerin, tarihçilerin, eleştirmenlerin ve sanatçıların yorumları, genellikle bu görselin savaşı en etkili biçimde betimlediği üzerinde birleşmektedir.



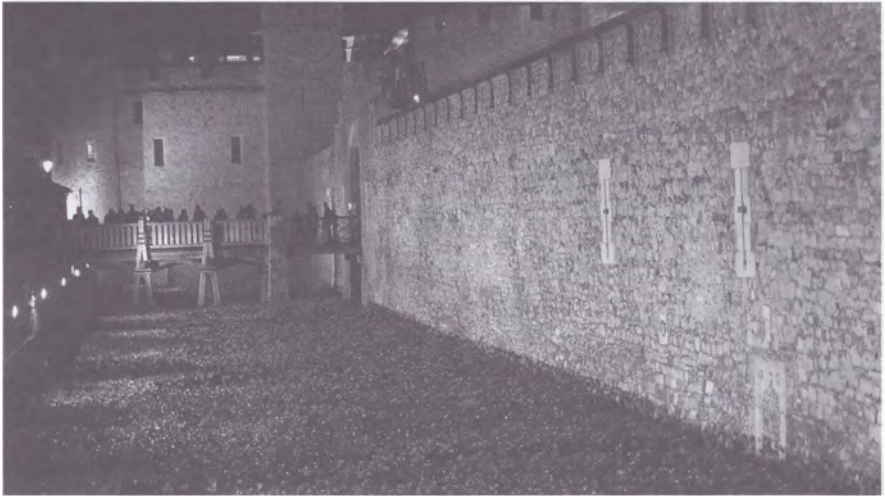
**Fotoğraf 19:** Roger Fenton, *Valley of the Shadow of Death* (Ölümün Gölgesi Vadisi), 1855. Library of Congress Arşivi

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

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

Klasikleşmiş bir savaş metaforudur. Savaş fotoğrafçısının eleştirel, evrensel ve individualist konumunun ideal bir temsilidir.<sup>107</sup>

Eskier, fotoğrafın betimleyici gücüne dikkat çeker ve savaşın şiddetini göstermenin, betimlemenin çok çeşitli yolları olduğunu tartıştığı makalesinde fotoğrafçının konumunu savaşın tek galibi olarak ele alır. Bu fotoğrafın, acının şiddetini gösteren fotoğraflardan farklı olarak acının bilinmezliğini gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu fotografik yaklaşım günümüzde savaşın yıkımını, acının ve ölümün belirsizliğini içinde barındıran başka bir örneği çağrıştırmaktadır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşamlarını kaybeden askerler için kültürel bir anma kodu haline dönüşen gelincik figürü, fotografik bir gösterge olarak kabul edilmiş ve tıpkı Fenton'un fotoğrafı gibi ikonik bir anlatım biçimine dönüşmüştür (Fotoğraf 20).



**Fotoğraf 20:** İngiliz askerlerini ve Birinci Dünya Savaşı'nı anmak için her yıl düzenlenen anma törenlerinden görünüm, Londra, 2014 ©Sebla Selin Ok

Fotoğrafın ilk yıllarına ait, savaşın şiddetini betimleyen bir diğer örnek de Antietam Muharebesi'ne<sup>108</sup> aittir. 19 Eylül 1862 tarihinde, muharebeden iki

107 Simber Atay Eskier, "Roger Fenton'un 'Ölümün Gölge Vadi'si' ve Postmodern Savaş Muhabirliği", *Fotoritim Arşiv* /[www.arsivfotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier-roger-fentonun-olumun-golgesi-vadi-postmodern-savas-muhabirligi/](http://www.arsivfotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier-roger-fentonun-olumun-golgesi-vadi-postmodern-savas-muhabirligi/), 2010, 15.

108 Antietam Muharebesi (güneyde bilinen adıyla Sharpsburg Muharebesi), 17 Eylül 1862 tarihinde Sharpsburg, Maryland yakınlarında meydana gelmiştir. Amerikan İç Savaşı'nın en önemli muharebelerinden birisidir. Muharebe köleliğe izin vermesine rağmen Birleşik Devletler'e bağlı kalan Maryland topraklarında, Antietam Çayı olarak bilinen akarsu çevresinde ve Sharpsburg kasabasının etrafında yapılmıştır. Muharebe Amerika Birleşik Devletleri tarihinin en kanlı günü olmuştur. İki muharip tarafın toplam kayıpları yaklaşık 23.000 kişidir.

gün sonra, yirmi üç binden fazla kişi ölmüş, yaralanmış ve kaybolmuştu. ABD topraklarındaki bu kanlı mücadeleden sonra Mathew Brady, katliamı fotoğraf-  
lamak için fotoğrafçı Alexander Gardner'ı ve asistanı James Gibson'ı bölgeye  
gönderdi. Ekim 1862'de Brady, Gardner'ın çektiği fotoğrafları New York'ta,  
kendi galerisinde sergiledi ve *New York Times*'ta sergi ile ilgili bir makale yayımladı. Bu sayede Amerikan İç Savaşı ve savaşın şiddeti ilk defa bu kadar yakın  
hissedildi. Bu fotoğrafların çoğunda savaşın şiddetine gönderme yapan fotogra-  
fik nesneler, savaş alanında ölen askerlerin bedenleriydi (Fotoğraf 21).



**Fotoğraf 21:** Alexander Gardner'ın Antietam'da çektiği fotoğraflardan bir örnek, 1862  
Library of Congress Arşivi

Gardner ve fotoğrafçı O'Sullivan'ın (Fotoğraf 22) savaş alanında ölen askerleri taşıyarak yerlerini değiştirmeleri, belirli bir düzen içerisinde ve fotoğrafların kompozisyon değerlerini vurgulayacak biçimde yerleştirmeleri günümüzde hâlâ etik ve ahlaki değerler açısından ele alınan bir tartışma konusudur. Tarihteki ilk örnekler olarak sayılabilecek ölü asker



**Fotoğraf 22:** Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death* (Ölüm Hasadı), Gettysburg, Pennsylvania, 1863 ©George Eastman House, International Nuseum of Photografly and Film

fotoğraflarının çarpıcılığı dışında bu gibi müdahalelerle fotoğrafların “gerçekliğinin” tartışıldığı bir alanın inşa edildiğini söyleyebiliriz. İlk olmaları ve etik tartışmalarına konu olmaları nedeniyle bu fotoğraflar bugünkü ikonik değerlerini kazanmışlardır. Bugün bu gibi müdahalelere karşı yerleşik çok tepkili bir bakış vardır. Ancak günümüzde fotoğrafçıların ideolojileri fotoğraflarına daha fazla yansımaktadır ve dolayısıyla belgelenen durumlara ait anlamlar izleyiciye taraflı bir bakış açısıyla iletilir. Böylesi bir müdahale, etik değerlere Gardner ve O'Sullivan'ın yaptığından daha fazla dokunabilir. Bu nedenle Gardner ve O'Sullivan hedef alınarak, fotoğrafa müdahale başlığı altında yapılan eleştirilerin modasının geçmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Fotoğraflarda şiddetin belgelenmesine dair benzer kaygılar çok önemli bir tarihsel olay olan Paris Komünü'nün çöküşü sonrasında çekilen fotoğraflar için de geçerlidir. Hükümet karşıtı Parisliler şehirde kontrolün elinde olduğunu ilan ederek Paris Komünü'nü kurdular. Böylece 18 Mart-28 Mayıs 1871 tarihlerinde iktidarda olan ilk sosyalist hükümet kuruldu. An-

cak Mayıs ayında yeni birliklerle başkente saldıran eski hükümet yetkilileri ve taraftarları, direnişçilerle işbirliği yapan askerleri ve muhafızları çatışmalar sonucunda katlettiler. Komün'ün çöküşünü izleyen günlerde binlerce Parisli hapse atıldı ve öldürüldü. Komün üyelerinin yaklaşık yirmi bini ise ilk hafta içinde infaz edildi.<sup>109</sup>



**Fotoğraf 23:** Disdéri'ye atfediliyor. *Commune members in their coffins*

(Tabutları içerisinde komün üyeleri), 1871 ©Gernsheim Koleksiyonu, Harry Ransom Humanities Research Center

1871 yılında Paris Komünü'nün yıkımını tarif eden ve ölenleri tabutları içerisinde gösteren fotoğraflar Disdéri tarafından çekilmiştir (Fotoğraf 23). André Adolph Eugène Disdéri, döneminin en tanınan stüdyo fotoğrafçılarından biridir. *Carte de visite* adını verdiği portre geleneğinin yaratıcısı olan Disdéri, yaşadığı dönem içerisinde Paris'in tanınmış yüzlerinin fotoğraflarını çekmiştir. Ayrıca Disdéri'nin icadı olan 4, 6 ve 8 objektifli fotoğraf makinesiyle çektiği çoklu *carte de visite* baskıları neredeyse Fransa'nın her yerine ulaşmıştır. Bu felaket sonrasında çekilen fotoğ-

109 Pierre Milza, *L'année terrible: La Commune mars-juin 1871*, Fransa: Perrin, 2009, 405.

rafların ise Disdéri'nin bakış açısı ile romantize edildiğini söyleyebiliriz. Disdéri'nin çalışmaları gözden geçirildiğinde, ona özgü olan bu tarzın söz konusu fotoğraflarda da tekrar edildiği görülür. Bugün bu fotoğrafların ikonik değerlerini büyük ölçüde Disdéri'nin şöhretine borçlu olduklarını söylemek mümkündür. Hükümet ile Komün arasında çıkan çatışmalar sonucunda öldürülmüş olan komün üyeleri, hükümetin Disdéri'yi göreve çağırmasıyla fotoğraflanmışlardır. Ancak katledilen Parisliler kendi arzularıyla bir portre fotoğrafları olsun diye Disdéri'nin atölyesine ziyarette bulunan müşterilerden farklı olmasına rağmen Disdéri, bu cansız bedenleri fotoğraflarken stüdyo portre geleneğinin sınırları içerisinde hareket etmiştir. Yani aslında Disdéri, "iliştirilmiş"<sup>110</sup> bir fotoğrafçı olmasına karşın fotoğrafları tamamen kendi bakış estetiğiyle kurgulamıştır. Fotoğrafları çekilen cansız bedenlere dönemin genelgeçer stüdyo portre geleneğine göre çekidüzen verilmiştir. Daha önce de değindiğimiz gibi, bu fotoğrafların çekildiği dönemde hem teknik olanakların kısıtlayıcılığı, hem de gerçek görüntülerin yaratabileceği şokun göze alınamaması nedeniyle, fotoğraflar aracılığıyla çatışmaların sıcak seyrine tanık olmak mümkün değildi. Bu nedenlerle o dönemde yaşanan çatışmalara ve savaşlara ait fotoğraflarda abartılı kompozisyon düzenlemelerinin olmasını bugün belki de yadırgamamak gerekir.

Majdanek, Auschwitz, Oswiecim, Birkenau adlı ölüm kampları Polonya'daydı. Buchenwald, Dachau, Sachsen-hausen, Bergen-Belsen toplama kampları ise Almanya sınırları içerisindeydi. 1942 yılının sonbaharından 1944 yılının sonbaharına dek iki yıl boyunca aktif olarak kullanıldılar. SS subay lideri Heinrich Himmler tarafından kapatıldıklarında ise Yahudiler için bir tarih yazılmaya başladı.<sup>111</sup>

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

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

111 Alman siyaset bilimci Hannah Arendt, toplama kamplarında inşa edilen gaz odalarının ilk kullanım amacını şu sözlerle tarif eder;

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

Ayrıntılı bilgi almak için bkz. Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, Çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, 116.

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

Arendt inşa edilen kamplardaki gaz odalarını şu şekilde anlatır:

Auschwitz ve Chelmno, Majdanek ve Belzek, Treblinka ve Sobibor'daki gazla ölüm merkezleri aslında, huzur içinde ölüm uzmanlarının tabiriyle, 'Huzur Evleri, gibi görünmüş olmalı (...) büyük bir yanılgıya düşüp kendi 'nesnel ve bilimsel' tavırlarının sıradan insanların görüşlerinden çok daha ileri bir düzeyde olduğunu sanmışlardı (...) iyi Almanların bu konuda endişelenmelerine gerek yoktu çünkü Führer bütün iyiliğiyle, savaşın mutsuz bir sonla bitmesi halinde bütün Alman halkı için, gazla zehirlenecekleri yumuşak bir ölüm hazırlamıştı.<sup>112</sup>

Savaşın hemen sonrasında Führer ve yakın çevresi tıpkı planladıkları gibi kendilerini zehirleyerek öldürdüler. Bugün sadist<sup>113</sup> bir planın parçası olarak nitelenebilecek Yahudi soykırımı en ince ayrıntısına kadar planlanmıştı. Yahudiler kolay teşhis edilebilsinler diye yakalarına sarı bir yıldız amblemi takmaya zorlanmışlardı. Böylece her yeni sevkியatta kolayca toplanıp kamplara gönderilebiliyorlardı. Trenlerle yapılan sevkiyat sonunda görece sağlıklı olanlar toplama ve imha merkezlerinde çalıştırılmak üzere seçiliyor, çalışmayacak durumda olanlar ise hemen imha ediliyordu. Uygulanan şiddet insanlara acı çektirmek ve üzerlerinde hâkimiyet kurmak üzere bilinçli bir planın parçasıydı. Fransız sosyolog ve antropolog David Le Breton'a göre, "hiçbir şeyden çekinmeden bir topluma ya da bir insana acı vermek iktidarın tipik bir güç gösterisidir."<sup>114</sup>

Hannah Arendt *Kötülüğün Sıradanlığı* adlı kitabında 1960 yılında yakalanıp 1961 yılında Kudüs Bölge Mahkemesinde yargılanan Adolf Eichmann'ın yargı sürecini anlatır. Eichmann savaş sırasında Yahudilerin sevkiyatından

112 A.g.k., 118-119.

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

114 David le Breton, *Acının Antropolojisi*, 187

sorumlu olan kişidir. Arendt incelemesinin sonunda Eichmann'la ilgili çok önemli bir saptamada bulunur.

Eichmann ne Iago'ydu ne de Macbeth ve III. Richard gibi bir 'cani' olmasıysa neredeyse imkânsızdı. Terfi etmek için gösterdiği olağanüstü gayreti bir yana bırakırsak, onu harekete geçiren hemen hemen hiç bir şey yoktu. Bu gayret de kendi başına kriminal değildi elbette; bir üstünün yerine geçmek için asla onu öldürmeye kalkmazdı. Eichmann sadece, gündelik dilde söyleyecek olursak, ne yaptığını hiç fark etmemişti. (...) Dönemin baş suçlularından biri haline gelmesine olanak sağlayan –aptallıkla kesinlikle özdeş olmayan bir şeyden– fikirsizlikten başka bir şey değildi.<sup>115</sup>

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

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

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

Komünistler kötülükten kurtulma yolunu bulduklarına inanırlar. Onlara göre insan, açıkça iyidir, komşusuna iyi duygular besler ama özel mülkiyet kurumu, doğasını bozmuştur. Malların özel mülkiyeti kimilerinin eline güç verir ve böylelikle de bu kişileri kötü davranmaya iter; mülkiyetten yoksun bırakılanlar kendilerini ezenlere karşı düşmanlık duyarak ayaklanmalıdır. Özel mülkiyet kaldırıldığında, bütün mallar ortak kılınıp bunlardan sağlanan yarara herkes ortak edildiğinde insanlar arasındaki kötü niyet ve düşmanlık ortadan kalkacaktır. Bütün gereksinimler karşılanmış olacağından kimse diğerini düşman olarak görmeyecek, gerekli olan çalışmaya herkes gönüllü olarak katılacaktır. Komünist sistemin ekonomik eleştirisi konusunda söyleyeceğim bir şey yok; özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasının amaca uygun ve

yararlı olup olmadığını inceleyecek durumda değilim. Ama sistemin psikolojik öncülünün savunulamayacak bir yanılsama olduğunu görebiliyorum. Özel mülkiyetin ortadan kaldırılması ile insanın saldırganlık eğiliminin bir aracı elinden alınmış olur, şüphesiz güçlü bir araçtır bu, ama en güçlü araç olmadığı kesindir. Saldırganlığın, niyetleri için kötüye kullandığı güç ve etki farklılıkları da değiştirilmemiştir, saldırganlığın özü de. Saldırganlık, mülkiyet ile yaratılmamıştır, mülkiyetin henüz son derece kıt olduğu tarihöncesi devirlerde saldırganlık neredeyse sınırsız olarak hüküm sürmekteydi. Daha mülkiyetin ilk, anal biçiminin henüz terk edilmekte olduğu çocuklukta bile saldırganlık kendini gösterir ve belki de anne ile erkek çocuk arasındaki ilişki dışında, insanlar arasındaki hemen tüm şefkat ve sevgi ilişkilerinin temelinde saldırganlık bulunur. Maddi nesneler üzerindeki kişisel hak ortadan kaldırılrsa bile, diğer açılardan eşit kılınmış insanlar arasında en güçlü kıskançlık ve en şiddetli düşmanlık kaynağı olarak cinsel ilişki ayrıcalığı varlığını sürdürecektir. Cinsel yaşamın tümüyle serbest hale getirilmesi, yani uygarlığın tohumu olan ailenin ortadan kaldırılması ile ayrıcalığın da yok edilmesi durumunda, uygarlığın gelişiminin nerelere varacağını önceden kestirmek kolay değildir; ancak, insanın doğasının yok edilemez özelliğinin burada da uygarlığın peşini bırakmayacağı tahmin edebiliriz.<sup>116</sup>

Freud, saldırganlık eğiliminin insanın doğasında olduğu ve uygun zaman ve ortam bulduğunda bu eğilimi eyleme dökmekte tereddüt etmeyeceği konusunda açıkça ısrarcıdır. Freud saf iyiliğe inanmaz ve kötülüğün verdiği tatmin Freud için hiç bir uygarlık bilinciyle karşılaştırılamayacak kadar büyüktür. Freud'a göre uygarlığın önündeki en büyük engel böyle açıklanabilir: "Uygarlık, kendisine karşı duran saldırganlığa ket vurmak, onu zararsız kılmak, belki de ortadan kaldırmak için hangi araçları kullanır?"<sup>117</sup> Bu soruyu suçluluk duygusu olarak yanıtlar, ona göre suçluluk duygusu insanın kendisiyle çatışma süreci içerisindeki gerginliği tarif etmektedir. Saldırganlığına yenik düşen insan kendisini cezalandırma biçimi olarak suçluluk duygusu inşa eder. Suçluluk duygusu Freud'a göre saldırganlığa ket vurmak için icat edilmiştir ve uygar insan için suçluluk duygusu saldırganlığının üstesinden gelebilmesinin bir yoludur. Hollandalı antropolog Cornelia Brink'e göre, "Almanlara ilk kez 1945 yılında kampların fotoğrafları gösterildiği zaman, kendilerini suçlular arasında görmeleri neredeyse imkânsızdı. Yapılanların aniden farkına varmışlardı sanki. Bununla başa

116 Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, 70-71.

117 A.g.k., 80.

çıkma çok fazlaydı. Basmakalıp cevapları şu oldu: Biz bu fotoğraflarda kendimizi tanıyamıyoruz.”<sup>118</sup> Arendt de, “(...) dikkatinizi Sodom ve Gomo-ra hikâyesine çekmek isterim (...) insanlar yapmadıkları ama onların adına yapılan –katılmadıkları ve yarar sağlamadıkları– şeyler nedeniyle suçlu sayılır veya suçlu hissederler,”<sup>119</sup> tespitiyle bu düşüncüyü destekler.

Yahudi soykırımı ardında çok kapsamlı bir görüntü arşivi bırakmıştır (Fotoğraf 24). Bu arşivlere bakarken dikkatimizi çekebilecek en belirgin şeylerden biri görev bilincidir. Soykırımı tasvir eden fotoğrafların çoğunda insanlara yapılan işkence ve öldürme eylemlerinden fazlası mevcuttur. Sistemli ve düzenli bir planın izlerini ayrıntılarda kolaylıkla seçebiliriz. Sevkîyat ve toplama çalışmaları, toplama ve ölüm kamplarının büyüklüğü ve çalışma sistemi, toplu mezarlarda bile askeri düzen sırasının gözetilmesi tesadüfe yer vermeyecek bir sistemin kurgulanmış olduğu bilgisini verir



**Fotoğraf 24:** Jürgen Stroop’un Mayıs 1943’te Heinrich Himmler için hazırladığı raporda yer alan Varşova Gettosu fotoğraflarından bir örnek. Fotoğrafçı bilinmiyor.

19 Nisan-16 Mayıs 1943. Stroop Raporu’nda fotoğrafın başlığı şudur:

“Yeraltı Sığınaklarının Zorla Boşaltılması.

118 Cornelia Brink, “Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps” *History and Memory*, 12, İlkbahar/Yaz 2000, 135-150: 147

119 Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, 283.

Yirminci yüzyıl Yahudi soykırımının dehşetini içeren, bize yıkımın tanıdık olmayan yüzünü gösteren ve öğreten yüzyıldı. İnsan hakları kuramcısı Michael Ignatieff'a göre, "insan hakları fikrini yeniden inşa etmeyi amaçlayan Evrensel Beyanname, bu hakların doğal insan yetileri arasında hiçbir temeli olmadığının ortaya çıktığı bir anda öne sürülmüştür."<sup>120</sup>

Yahudi soykırımının şiddeti, insan hakları üzerine yeniden düşünülebilmeyi sağlar. İkinci Dünya Savaşı sırasında aile, ulus, yerleşim, meslek gibi yapıların sosyal etkileşimlerle sürdürülebildiği, insanı hayvandan ayıran temel "medeni" yapı sürdürülememiştir. Bu yapılar iletişim yollarının ortadan kaldırıldığı yaptırımlarla sarsıldığında medeni düzenden geriye neredeyse hiçbir şey kalmıyordu. Evsiz ve vatansız bırakılmış insanların medeni yapı bir yana bulundukları kara parçaları üzerinde ayakta kalma becerileri bile ellerinden alınmıştı. Yahudilerin karşı karşıya kaldıkları yaptırımlar ve İkinci Dünya Savaşı'nın şiddeti, katliamların dehşetinden soyutlandığında bile insanların yaşam haklarının ellerinden alınması olarak okunuyordu. Arendt'e göre, "(...) bu insanlar yurtlarını terk edince yurtsuz; vatanlarını terk edince vatansız; insani haklarından mahrum edilince haksız, bir pislik guruhuna dönüşürler."<sup>121</sup>

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

İnsan haklarını fotoğraflamak oldukça güç bir iştir: neye benzeyebilir ki? Aslında haklar hiçbir şeye benzemez. O halde insan haklarına sahip biri neye benzer? Bir insana benzer hepsi bu. Ancak fotoğrafçıların yapabileceği ve oldukça iyi biçimde de yaptığı, böyle haklara sahip olmayan insanları ve bu hakların yokluğunun insana yaptıklarını göstermektir. Böylece bizlere haklarının mücadelesini veren insanların gerek galip, gerekse mağlup olarak neye benzediklerini gösterirler.<sup>122</sup>

1941 yılında, tüm hakları ellerinden alınan, açlık ve tifo virüsüyle mücadeleye mahkûm edilen Yahudileri Varşova varoşunda fotoğraflayan Polonyalı fotoğrafçı Heinrich Jöst'ün fotoğraflarında insan haklarını hiçe sayan uygulamaların izlerine rastlarız (Fotoğraf 25). Alman toplumbilimci ve düşünür Theodor W. Adorno ise bu fotoğrafların gösterilmesine karşı çıkarak şunları söyler:

<sup>120</sup> Susie Linfield, *Acımasız Aydınlanma*, 49.

<sup>121</sup> A.g.k., 51.

<sup>122</sup> A.g.k., 51.

Kurbanlar onları harcayan dünya tarafından yutulmak için fırlatıp atılan sanat yapıtlarına dönüştürülmüştür. Tüfek dipçikleriyle dövülenlerin bedensel acısının çıplaklığını gösteren o sözde sanatsal betimleme, uzak da olsa, bir haz verme olanağı barındırır. Akıl almayacak olan, dehşeti yitirerek başka bir şeye dönüşür. Yalnızca böyle bile kurbanlara bir haksızlıkta bulunulur; yine de kurbanlardan kaçan hiç bir sanat adalet taleplerine karşı ayakta kalmamıştır. Çaresizliğin sesi bile, iğrenç bir onamaya takdirde bulunur.<sup>123</sup>



**Fotoğraf 25:** Heinrich Jöst'ün Varşova Gettosu'nda çektiği fotoğraflardan bir örnek. Polonya, 19 Eylül 1941 ©Yad Vashem

Adorno ve onun gibi düşünen eleştirmenlerin aksine Linfield, oldukça farklı ve olumlayıcı bir önerme sunar. Linfield, yokedilmesi ve böylece hiç varolmamış gibi unutulması gereken bir ırkın kaydedilen görüntüleri saye-

sinde “katledilen milyonları geri getiremesek de, Hitler’in bir nevi kozmik unutuş planını mağlup edebiliriz,”<sup>124</sup> der. Susan Sontag içinse, “bir halkın çektiği acıları ve katliamlara kurban gitmesini gösteren fotoğraflar, ölümden, bozguna uğramaktan ve şehit düşmekten daha çok şey hatırlatırlar bize. Mucizevi bir durum olan hayatta kalmayı akla getirirler mesela.”<sup>125</sup> Bu nedenle fotoğraflarda gösterilen acıların ve yıkımların estetik ölçütler doğrultusunda eleştirilmesinin dışında hatırlatıcı bir belleğin oluşmasına katkıda bulunduklarına da dikkat çekilmelidir.

Le Breton’a göre, “yanık yarasının ne olduğunu anlamak için yanmak gerekir. Ama gene yanan başka birisinin acısının derecesini anlayabilme olanlığı yoktur.”<sup>126</sup> Bu saptama başkalarının acısını görüntüler ve betimlemeler aracılığıyla birebir yaşayamayacağımız düşüncesini en iyi şekilde ifade eder. Ancak Yahudi soykırımını gösteren fotoğrafların bugün ikon olma nedenleri bu acıları izleyicilere birebir aktarıp aktarmadıkları ve kışkırtıcı estetik öğeleri barındırıp barındırmadıklarından çok yeninin bilgisini ve şokunu yaratmaları üzerinden de okunmalıdır (Fotoğraf 26). Bu fotoğrafların büyük çoğunluğu özgürleşme sonrasında fotoğraflanabildi. 1945 yılında sona erdirilen İkinci Dünya Savaşı’nın ardında bıraktığı fotoğrafların çoğu savaşın son anlarına dek süregelen ve henüz sıcaklığını koruyan yıkımları göstermektedir. Bugün İkinci Dünya Savaşı’na ait kolektif bir hafıza oluşmuşsa fotoğraflar bu hafızanın oluşturulmasında çok önemli rol oynamıştır. Belki de bu nedenle bu görüntüler şiddetin ikonları olarak okunurlar. Tarihçi Alman Robert Absug’a göre “kamplarının kalıntıları –dikenli tel, giriş kapısı, gözlem kuleleri, kışla, krematoryum bacaları– ve görüntüler ki bunlar sadece şimdiye kadar bilinmeyen ve düşünülemez yeni birer sembol değil; aynı zamanda bizim çağdaş vahşetimizin yapılarıydılar.”<sup>127</sup> Günümüze dek dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan çatışmalara ve savaşlara, toplumsal ya da kişisel düzeyde farklı dehşet ve acı hikâyelerine, zorlu yaşam koşullarına fotoğraflar aracılığıyla tanık olduk. Fakat gördüklerimiz karşısında neler hissedebileceğimizi ilk olarak İkinci Dünya Savaşı soykırım fotoğraflarıyla öğrendik diyebiliriz. Bu anlamda soykırım fotoğraflarının ikon olduklarını söyleyebiliriz. Brink, bu fotoğrafların ikon statüsüne taşınmasına itiraz eder.

Nazi toplama kamplarının fotoğrafları ikon olmuştur fakat bu terim günümüzde onları ikon yapan faktörler hakkında net fikirlere sahip olmadan ve tüm popüler fotoğraflar için geçerli olduğu gibi kullanılmaktadır... Kült, ritüel, sembol veya simge gibi dinî göndermelerle

124 A.g.k., 110.

125 Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 87

126 David le Breton, *Acının Antropolojisi*, 37.

127 Cornelia Brink, “Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps”, 136.

açık terimler bugün kültürel çalışmalar alanında en moda terimlerdir ve ben tereddüt etmeden bu modaya katılmak istemiyorum. Benim niyetim dinî örneklerde olduğu gibi konuyu yüceltmek değildir. Bu fotoğraflar ikon değildir, fakat öyle kabul edilmektedir.<sup>128</sup>



**Fotoğraf 26:** Bergen-Belsen Toplama Kampı'nın 15 Nisan 1945 günü İngiliz Kuvvetlerince kapatılmasının ardından yapılan tahliye sürecinde çekilen fotoğraflardan bir örnek. (Kampın eski gardiyanları cesetleri gömerken). Fotoğrafçı bilinmiyor.

28 Nisan 1945. US Holocaust Memorial Museum

Brink'e göre günümüzde tarihi önemleri vurgulanarak yaygınlaştırılan fotoğraflara genellikle ikon adı verilmektedir. Oysa fotoğraflar ikonların aksine gösterdikleri dışında bir şeyi ima etmezler. Sembolik olabilirler fakat semboller de gerçek görüntüler oldukları için öncelikle fotoğrafın nesnelelidirler. Brink fotoğrafları yorumlayanların fotoğrafın anlamına müdahale

ettiğini söyler. Olayların ve şeylerin fotoğrafları yorumcular tarafından çözümlenirken aynı zamanda çoklu referans noktaları da inşa edilir. Brink'e göre "onlar, milyonların umutları ve korkularına yoğunlaşarak tarihin derin anlam içeren anları ile bir anlık ve zahmetsiz bir bağlantı kurarlar. Onlar, insan ruhunun gücü ile ilgili konuları ya da evrensel yıkım gibi karmaşık olguları özetlemek için yetkin görünürler."<sup>129</sup> Kısaca fotoğraflar ve ikonların yegâne benzerlikleri her ikisinin de gerçekliğin sembolü olmalarıdır. Brink bu konuyla ilgili aşağıdaki örnekleri verir.

Daha sonra sergi, ders kitapları, bilimsel yayınlar ve popüler fotoğraf kitapları yanı sıra broşür ve filmlerde, gazetelerde ve afişlerde sayısız defa, çoğaltıldılar. Steven Spielberg'in yaptığı başarılı film *Schindler'in Listesi*'nin bazı sahneleri fotoğraflar üzerine dayanır ve Art Spiegelman'ın *Maus: Bir Geride Kalanlar Masalı* adlı çizgi romanında toplama kampı fotoğraflarından örnekler bulabilirsiniz. Toplama kampları fotoğraflarının kullanılması düpedüz zorlayıcı görünür: déjà vu'dür. 1945 yılında ilk kez görenler için olduğu gibi, bugün ilk kez gören genç izleyiciler için de bu fotoğraflar birer ikon haline gelmiştir. Onları tanıyan, hatırlayan birileri vardır ve bugün onları tanımak temsiller üzerinden anlaşılmaları demektir. Böylece fotoğrafların gücü hafifletilebilir ve zayıflatılabilir olmuştur.<sup>130</sup>

Günümüzde Yahudi soykırımına ait fotoğrafların kullanılış biçimleri, bu fotoğrafları ikonlaştıran faktörlerden biridir. Şiddetin ikonları olarak farklı biçimlerde yeniden üretilen bu fotoğraflar, fotoğraf tarihçisi Vicky Goldberg'un fotoğraflar için kullandığı "seküler ikonlar"<sup>131</sup> terimine karşılık gelmektedir. Ancak bu "seküler ikonlar"ın anlamı kullanıldıkları bağlamlara göre değiştirilerek gösterilebilir ve bu nedenle izleyici yeni bağlamı üzerinden bakmaya ve okumaya çalıştığında anlam karmaşaları yaşanabilir. Bu bakımdan fotoğraflarda yer alan semboller kendi bağlamında değerlendirmek daha doğru olur. Dauphinée'e göre ise "(...) işkence ve diğer vahşet görüntülerinin etik kulla-

129 A.g.k., 138.

130 A.g.k., 142.

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

Vicky Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York: Abbeville Press, 1993, 135.

nımı konusu her zaman mutlak bir gerilim durumu yaratır. Fotoğraflardaki bedenler bizim bakışımıza maruz kalmaktadır, bakışımızı bu görüntülerin kullanım politikalarına karşıt olarak konumlandırırsak bile bu durum onları sefil, isimsiz ve aşağılanmış olarak görünür kılmaktadır.”<sup>132</sup>

Batıda Yahudi Soykırımı üzerine oluşturulan kamu hafızası, genellikle Auschwitz gibi toplama kamplarından kurtulanların anlattıkları ile şekillenmiştir. Sovyetler Birliği'nde (SSCB) ise Yahudi Soykırımı deneyimi çok yakın bir tarihte gündeme gelmeye başlamıştır. Ayrıca Sovyet Yahudi Soykırımı görüntüleri kanonun içerisine dâhil edilmemiş ve 1991 yılında SSCB'nin yıkılışına dek Sovyet arşivlerine dolayısıyla da fotoğraflara erişim mümkün olmamıştır. Bu durum siyasi ideolojik politikanın açık bir örneğidir. İmha edilen Yahudi sayısı yaklaşık 30 milyonu bulurken bunun iki milyona yakını Sovyet topraklarında öldürülmüş fakat bu sayı 1991 tarihine kadar telaffuz edilmemiştir. Din ve tarih uzmanı David Shneer'a göre, “SSCB'de Yahudiler 1941-1942 yıllarında, yani işgalin ilk yıllarında kasabalardan toplanıp öldürülürken Sovyet fotoğrafçılar Nazilerin bu eylemlerini fotoğraflamak için en etkili biçimde çalışan insanlar arasındaydı. Sonradan açığa çıkan bu arşivlerde Sovyet gazetelerinin, ayrıntılı bir şekilde Yahudilere karşı yapılan Nazi zulmü görüntülerini de kullanarak ilk basın haberlerini yaptıkları görülmektedir. Sayfalarının iç kısımlarında çok sınırlı yer veren Amerikan basınının aksine Sovyet basını, savaşın başladığı ilk andan beri geniş ilk sayfa haberleri ile olan biteni duyurmuştur.”<sup>133</sup>

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

Diğer ülkelerde Nazi zulmünü anlatan kişinin Afrika kökenli Amerikalı, Latin, Japon, Yahudi, Anglosakson veya bir kadın olup olmamasına göre savaşın öyküsü ve anlamı farklılık gösterebilirken Sovyet basını çok çeşitli ve kapsamlı öyküler şeklinde hazırladığı haberleri hem Rusça hem de İbrani dilinde ve tüm Sovyet etnik grupların okuyabileceği dillerde yayınlamıştı. Rusça ve İbranice yayınlar üreten Sovyet basını, Nazi zulmünü tartışmak adına daha geniş bir çerçeveden bakmaya çalışmıştı. Rusça yayınlarda habercilerin yazıları ve fotoğraflar genel anlamda Naziler tarafından Sovyet vatandaşlara karşı uygulanan şiddet eylemlerine ilişkindi. Sovyet İbrani gazeteleri ise Yahudilik söylemleri üzerinden Nazi zulmüne karşı çıkıyordu.<sup>134</sup> Shneer'a göre, “Sovyet Yahudi fo-

132 Elizabeth Dauphinée, “The Politics of The Body in Pain: Reading The Ethics of Imagery”, 145.

133 David Shneer, “Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory”, 30.

134 A.g.k., 28-52.

toğrafçılar hem Sovyet hem de Yahudi olmanın kesişme noktalarına odaklandılar ve çektikleri fotoğraflar böylece Sovyetler Birliği'ne karşı açılmış olan savaşın hikâyeleri olarak okunup anonimleştirildi."<sup>135</sup>



**Fotoğraf 27:** Yevgeny Khaldei, *Untitled* (İsimsiz), 1941  
US Holocaust Memorial Museum Arşivi

Sovyet topraklarındaki soykırımı kapsamlı bir şekilde fotoğraflayan Sovyet fotoğrafçı Yevgeny Khaldei'nin fotoğrafında (Fotoğraf 27), fotomuhabirler tarafından hazırlanan sokak gazeteleriyle halka haber ulaştırma yöntemlerini görebiliriz. Tüm riskleri göze alarak çalışan gazetecilerin verdikleri hizmetler ve bakış açılarındaki tarafsızlık, soykırımın olduğu dönemde basın kuruluşlarının üstlendikleri misyonu görebilmemiz açısından önemlidir. Sovyetler Birliği'nde sadece Yahudiler öldürülmemiştir. Ayrım gözetmeksizin Ruslar, Tatarlar ve Ukraynalılar da katledilmişlerdir. Kısacası Nazi birlikleri, birçok şehirde ve köyde hiç ayırım yapmadan Sovyet vatandaşları da öldürmüşlerdir. Bu açıdan bakıldığında Hitler'in Yahudi düşmanlığının ve politikalarının sadece Yahudi nüfusunu ortadan kaldırmakla sonuçlanmadığını da söylemek mümkündür. Burada önemli olan, soykırım stratejisi Yahudi halkını yok etmek kaynaklı olmasına rağmen, bu durumu Yahudi-

ler yüzünden başlarına gelmiş bir felaket olarak aktarmak yerine haber yapmak konusunda birleştirici bir tutum izlemiş gibi gözüken Sovyet basınıdır.

İkon olmuş fotoğraflara dair en belirgin örneklerden biri, 1942 yılında yayınlanan ve Sovyet fotoğrafçı Dmitri Baltermans'ın çektiği *P. I. Ivanova* adlı fotoğraftır (Fotoğraf 28). 1942 yılında *Oganek* gazetesine bir seri olarak çekilen bu fotoğraflar ilk kez yayınlandığında editörler sadece kocasını ceset kalabalığı arasında bulan kadına ve kocasının cansız bedenine odaklanmıştı. Farklı versiyonları çekilmiş olan görüntüler seçilmiş, yeniden çerçevelenmiş ve arka plan etkisi azaltılmıştı. Fotoğraflarda gökyüzü gri ve cansızdı. Ön plana çıkarılan bakış, bir insanın acısının en şiddetli biçimde aktarılmasıydı. 1965'te ise görüntü *Çile* başlığıyla yeniden yayınlandı. Bu baskıda gökyüzünün ton doygunluğu daha fazlaydı ve bu sefer estetik hedefler doğrultusunda yeniden düzenlenen görüntüde konunun şiddeti dramatize edilmişti. Böylece şiddet daha uzak ama bir yandan da tehditkâr görünüyordu ve gökyüzünün de etkisiyle yüce bir güç algısı yaratılmış oluyordu. Gökyüzü görüntünün başlıca nesnesiyken kadın da yaşanan bu ilahî çilenin tamamlayıcı figürü olmuştu. Bate, "yüce"yi şu şekilde tanımlar:

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

Bu durum, zihnimizin, hissetmeye muktedir olduğumuz en güçlü duygunun üreticisi olduğu anlamına gelir.<sup>136</sup>



**Fotoğraf 28:** Dmitri Baltermants, *P. I. Ivanova*, Ogonek, Kerch, 1945  
(sonuncu fotoğraf basılmış) ©Michael Mattis



**Fotoğraf 29:** Dmitri Baltermants, *Suffering* (Çile), Ogonek, Kertch, 1965  
(“Asla Unutmayacağız” başlığı ile basılmış) ©Michael Mattis

Bu iki fotoğraf arasındaki fark oldukça açıktır. Ancak belki daha da önemlisi, 1965'teki örneği bize fotografik açıdan daha etkili ve anlatımcı gibi görünse de, travmanın henüz çok sıcak olduğu 1942 yılındaki ilk haliyle arasında yapabileceğimiz karşılaştırmamızın aslında gereksiz olduğudur. 1965'teki örnek bir anıt gibi ikonlaştırılmıştır; diğer taraftan 1942 yılına ait olan ilk yorum üzerinden yola çıkılarak fotografik açıdan daha ideal olana erişilmesi hedeflenmiştir. Fotoğraf ve ifade ettikleri değiştirilmiştir. İlk yorumu da bir seçimdir, fakat aynı zamanda basıldığı dönem içerisindeki işlevi farklıdır. Bu nedenle 1965'teki düzenlenmiş fotoğraf için daha fazlası ve daha iyisi yorumlarını yapmanın aynı işlevselliğe karşılık gelmeyeceği çok açıktır.

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

Victor Burgin, “gösterişli” fotoğraflarla büyülenmekten bahsettiği bir pasajda Freud tarafından tanımlanan fetişizm vakasını (bir hastasının parlak burnuna yoğunlaşan dış güzelliği –*glanz*) yardıma çağırır. Ve şöyle devam eder: Fotoğrafa bakmak ve fetişistin bakışı arasındaki yapısal benzeşimi gözetlemek, aşırı biçimde bir imgeye kapılan herkesin (klinik olarak) fetişist olduğu anlamına gelmemektedir. Üzerinde durulması gereken şey, fotografik temsilin bilginin fetişizmin karakteristiği olan inançtan ayrılmasının üstesinden geldiğidir. Fetişizmi imgeye ve de fanteziye bağlayan şey, inkârın yapısal yaygınlığıdır.<sup>137</sup>

İkonlaşmış fotoğrafların kullanımları ve dağıtımları düzenli olarak bağlamının sorgulanmasına yol açar. İspanya İç Savaşı sırasında Córdoba cephesinde Robert Capa tarafından çekilmiş olan *Düşen Asker*, ya da bilinen adıyla *Ölüm Anı* fotoğrafını örnek verebiliriz (Fotoğraf 30). Bu fotoğraf hem kuramsal ve hem de teknik açıdan en önemli fotoğraflar arasında yer alır. İkonlaşmış olan fotoğraf hakkında gerçekliğine dair çok fazla spekülasyon ve araştırma yapılmıştır. Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* tablosu örneğinde olduğu gibi, onun da incelenmemiş hiçbir ayrıntısı kalmamıştır. Günümüzde kült değeri taşıyan bu fotoğrafa dair en belirgin eleştiriler ise fotoğrafın 1937 yılında *Life* dergisindeki baskısından sonra yapılmıştır. Dergide bu fotoğraf, saç şekillendirici Vitalis markasının reklamı ile karşılıklı basılmıştır. *Düşen Asker*'in *Life* dergisindeki baskısı, fotoğrafların kült değerinin

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



**Fotoğraf 30:** Robert Capa'nın *Death of a Loyalist Militiaman* (Düşen Asker/Ölüm Anı) fotoğrafının *Life* dergisinin Temmuz 1937 sayısında, karşı sayfasında *Vitalis* reklamıyla yayımlanmış hali. Time ve Life Arşivi/Getty Images Arşivi

Fotoğrafların söylemedikleri ya da o anda göstermedikleri şeylerin, zaman içerisinde söylenmiş ve gösterilmiş gibi değerlendirilmesi de mümkündür. Bu durumun ikonik fotoğrafların temsillerinde sık rastlanan bir anlam inşası olduğu söylenebilir. Bugün “kötülüğün simgesi” olarak görülen ve Alman fotoğrafçı Alfred Eisenstaedt'in çektiği *Dr. Goebbels Portresi* verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Adolf Hitler'in en yakın arkadaşı ve Propaganda Başkanı olarak tanınan Dr. Paul Joseph Goebbels'in 1933 yılında Eisenstaedt tarafından çekilen fotoğrafı bugünkü anlamını içermiyordu. Ancak fotoğraf soykırımın görünen dehşetinin ardından basıldığı her yerde soykırım planının Goebbels'in yüz ifadesinden okunduğu bir ikon haline geldi. Linfield'e göre, “söz konusu, yüz ifadeleri olduğunda, nasıl bir somurtma, nasıl bir sırıtış, nasıl bir ters bakış Auschwitz ile sonuçlanacak bir felaketi ifade edebilir? İnsan yüzü o denli geniş bir mecra değildir ve ifade edemeyeceği insan eylemleri vardır. Goebbels'in portresi huzursuzluk verici ve tüyler ürperticidir ancak kendi başına, gaz odalarını yaratacak o delicesine nefreti ortaya koyamaz.”<sup>138</sup>



**Fotoğraf 31:** Alfred Eisenstaedt, Joseph Goebbels, Cenevre, Eylül 1933  
Time ve Life Arşivi

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

## Öykülere Adanmış Fotoğraflar

Önceki sayfalarda fotoğraflar üzerinden üretilen anlamlar örneklerle açıklandı. Şimdi, fotografik öyküler anlatan fotoğrafçılar açısından fotoğrafın anlamını sorgulamak yararlı olacaktır. Finlandiyalı sosyolog Frank

Möller'e göre, "her fotoğraf kendi anlamını içerisinde taşır"<sup>139</sup> ve Möller anlamı bilinçli müdahalelerle güçlendirilmiş olan fotoğrafların yaratıcılarına çok iş düştüğünü savunur. Daha önce ele aldığımız şekliyle fotoğrafçıları yönlendiren öyküler olduğu gibi, öykülere adanmış fotoğrafçılar ve fotoğraflar da vardır. Gazetelere ve dergilere, basına ve sosyal medyaya sıcak haber yetiştirme telaşında olmayan belge fotoğrafçılarına "öykü anlatıcıları" çektikleri fotoğraflara ise "öykülere adanmış fotoğraflar" diyebiliriz. Ortaya çıkan görüntüler, yaratıcılıklarını, teknik ve estetik becerilerini fotoğrafların anlamını inşa etmek üzerine yoğunlaştıran "öykü anlatıcılarının" bakış açılarından bağımsız, çektikleri fotoğrafların anlamı ise ifade ettiklerinden kopuk biçimde değerlendirilemez.

Benjamin'e göre, "bir ölüm haberi getiren, kendini pek önemli görür. Kendi duygusu onu –ne kadar dirense de– ölümler aleminden gelen bir elçi kılmaktadır. Çünkü bütün ölümlerin topluluğu o kadar büyüktür ki sadece ölümün haberini veren bile boyutlarını hisseder. *Ad plures ire* (daha değerlilerin yanına gitmek) demiştir Latince konuşanlar ölüme."<sup>140</sup>

Belgesel fotoğrafçılar, özellikle dünya yaşanmaz bir hale geldiğinde hep oradalar. Oradaki herhangi biri gibi anlamaya çalışmak fakat herhangi birinden daha etkili bir biçimde anlatmaya çalışmak için çaba gösteren öykü anlatıcılarıdır. Benjamin'in örneklediği gibi boyutlarının büyüklüğünü hissettikleri sınırlarda dolaşan bir elçi gibi orada acıdan ve ölümden daha fazla şey yaşandığını göstermek isterler. Amerikalı fotoğrafçı ve kuramcı Ken Light'a göre ise, "kendi acıları, kendi belleklerinde kazılı kalan acılar, onları başkalarının acılarını aramaya itmiştir."<sup>141</sup> Bu nedenle ilk verdiğim örnek, ait olduğu toplumun acılarına tanık olan Çinli fotoğrafçı Li Zhensheng'dir. Li'nin ismi Çin Devrimi'nde çektiği fotoğraflarla ölümsüzleşmiştir. Annesi küçük yaşta ölmüş olan Zhensheng, Çin İç Savaşı sırasında aile bireylerinin çoğunu yitirmişti. Bu bilgiye dayanarak diyebiliriz ki Li, savaşın şiddeti ile çok genç yaşta tanışmıştı. 1966 yılında Çin'deki Büyük Proleter Kültür Devrimi'ni bu devrimin içerisinde yer alan devrimci bir göz olarak belgeledi (Fotoğraf 32). Linfield'a göre, "bir devrim, dönüşüm vaatleri ve sefaletle son verme çabaları sırasında yol açtığı acıların ışığında değerlendirilmelidir. Ancak, bir devrimin günahlarına odaklanarak, içinden doğduğu büyük sancıları unutmak oldukça kolaydır. Devrimler güçtür, ancak onlar zaten nazik topraklarda doğmaz; devrimler çarpıcıdır, aynı onlara sebep olan koşullar gibi."<sup>142</sup> Li, hem bir devrimciydi hem de devri-

139 Frank Möller, "Photographic Interventions in Post - 9/11 Security Policy", *Security Dialogue*, 38:2, Haziran 2007 180-196:188.

140 Walter Benjamin, *Tek Yön*, Çev. Tefik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 129.

141 Ken Light, *Çağımızın Tanıkları*, 19.

142 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik*, 129.

min tanıklığını yapan bir fotoğrafçıydı. Bu açıdan ele alındığında görevle bir yerlere gönderilen savaş muhabirlerinden daha farklı bir bakışa sahipti diyebiliriz. Anlattığı öykü öncelikle kendi öyküsüydü ve tarafsız bir dil beklenemezdi. Ancak devrimin yol açtığı korkunç sahnelerin, devrimci bir algının önüne geçmesi de beklenemezdi. Kısaca denebilir ki Li'nin fotoğraflarındaki acı vurgusu, oldukça belirgin olmasına karşın ayrıntılar üzerinden okunabilecek hikâye kurgusu izleyiciyi konunun ayrıntıları hakkında bilgi edinmeye yönlendirir.

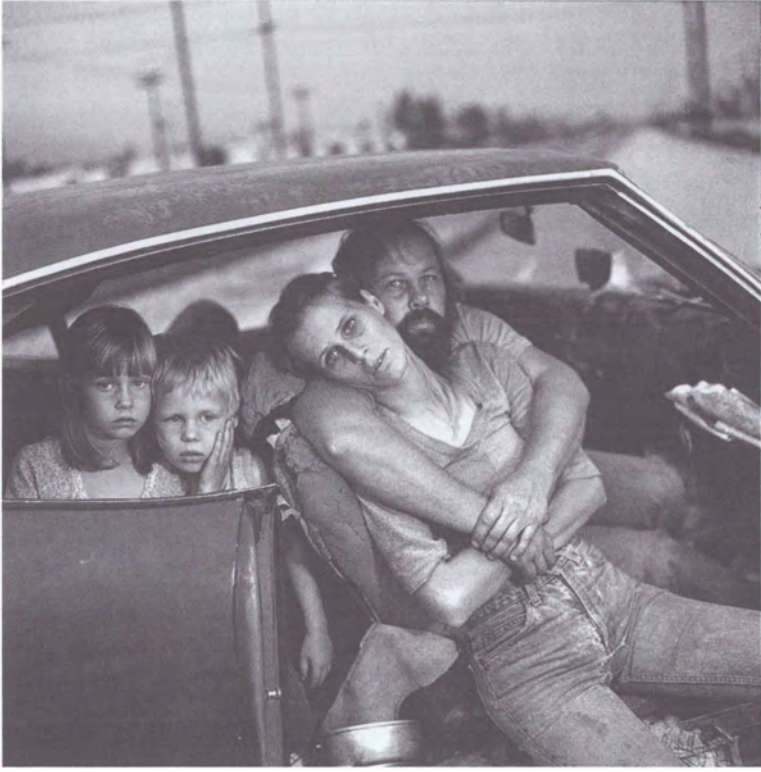


**Fotoğraf 32:** Li Zhensheng, *Buddha Statue* (Budha Heykeli), Harbin, Jile Tapınağı, 1966 ©Li Zhensheng

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

Fotoğraflar aracılığıyla bir konuyu baştan sona detaylandırarak bir öykü kurgusu yaratan fotoğrafçılar arasında çok önemli bir yeri olan Amerikalı fotoğrafçı Mary Ellen Mark'ın 1970'li yıllardan itibaren çektiği belgesel fotoğraflarla ikonlaşan bir ünü vardır. Bugüne dek şehir algısının arka sokak mahallerde neler olduğuyla birlikte edinilmesi gerektiği konusunda ısrarcı olan Mark'ın fotoğrafları, izleyiciye bu zorlu arka sokak yaşamını tanıtmaktadır. Mark'ın sıklıkla üzerinde durduğu konuların başında, uyuşturucu bağımlılığı gelir. Özellikle bu konu üzerinde durmasının nedenlerinden biri de sokaklarda yaşayan insanlar için uyuşturucunun temel ilişki ağlarından biri olması olabilir. Bu açıdan Mark'ın fotoğraflarında uyuşturucu çileyi temsil eden bir sembol niteliğine bürünür. Uyuşturucu bağımlılığını çileli bir durumun gide-rilmesi olarak tanımlayan Freud, bu konuda şunları söyler:

Mutluluk mücadelesinde ve çilenin uzakta tutulmasında keyif verici maddelerin etkileri bir nimet olarak öylesine değer görür ki, hem bireyler hem de halklar bunlara libido ekonomilerinde sarsılmaz bir yer ayırmışlardır. İnsanlar bu maddelere yalnızca doğrudan haz elde etmeyi değil, ayrıca çok istenilen bir şeyi, dış dünyadan bağımsızlaşmayı da borçludurlar. “Çile giderici”nin yardımıyla her zaman için gerçekliğin baskısından uzaklaşıp daha iyi duymasal koşullar sağlayan kendi dünyalarına kaçabileceklerini bilirler. Keyif verici maddelerin tehlike ve zararlarının tam da bu özelliklerinden kaynaklandığı bilinmektedir.<sup>143</sup>



**Fotoğraf 33:** Mary Ellen Mark'ın "The Sins of the Fathers" (Babaların Günahları) serisinden bir fotoğraf. (Damm ailesi). Los Angeles, Kaliforniya, 1987 *Life* dergisinde 1995 yılında yayımlandı. Whitney Museum of American Art Reno Koleksiyonu

"The Sins of the Fathers" (Babaların Günahları) adlı serisinde (Fotoğraf 33) Mark, "çile giderici" yardımıyla gerçekliğin, dünyanın, yoksulluğun ve yoksunluğun baskısından kaçmaya çalışan bir aileye çevirmiştir bakışını. İlk kez 1987'de bu aileyi fotoğraflamış olan Mark'ın fotoğrafları, kısa zamanda ikon değerine ulaşmıştır. Bu ikonik değer bir sonucu olarak, fotoğraflardaki aileye halktan yardımlar gelmeye başlamış, ancak bu yardımların hepsi seneler içerisinde yine uyuşturucuya harcandığı için şöhrete kavuşmaları bu aile için bir anlamda olumsuz etkiler de doğurmuştu.

Tarih boyunca birçok fotoğrafçı, uyuşturucu bağımlılarını fotoğraflarına konu etmiş ve tek bir konu çerçevesinde kapsamlı biçimde çalışmıştır. Fakat Mark'ın yaptığı bundan farklıdır denebilir. Mark, uyuşturucu bağımlılığını fotoğraflarında konu aldığı yaşamların genelgeçer durumu gibi yansıtarak

bu yaşamlara ilişkin bir bağlantı noktası oluşturmuştur. Onun fotoğraflarında uyuşturucu bağımlılığı, bir hikâyenin sık tekrarlanan figürü gibidir.

Fotoğraf tarihinde en dikkat çeken ve en çok eleştirilen kişilerden birinin Brezilyalı fotoğrafçı Sebastião Salgado olduğuna önceki bölümlerde de değinmiştik. Kimsenin görmeye dayanamadığı öyküleri gösterdiği için tüm bu eleştirilere hedef olduğunu düşünen Salgado, aslında daha çok bu öykülerin anlatım tekniği dolayısıyla eleştirilmiştir.

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

Dünyada fotoğraftan korunması gereken hiçbir insan olduğunu düşünmüyorum. Dünyada yaşanmakta olan her şey gösterilmelidir. İşte bir belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlev de budur; insana diğerinin varlığını göstermek. Çoğunlukla zengin, bazen de yoksul bir ülkede yaşıyor bu. İnsanlar, dünyanın diğer yerlerindeki insanların çok zor bir hayat yaşadıklarını öğrendiklerinde şoka uğruyorlar. Bu insanlar gayet ciddi ve dürüst, çünkü bunu daha önce görme fırsatı bulamamışlar. Onlara bu fotoğrafları gösterip orada yaşayanları anlattığımızda, bu problemle bütünleşmiş hale geliyorlar, bu sorun onların hayatlarının bir parçası haline geliyor.<sup>144</sup>

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

len ve gösterilmeye çalışılan acıyı baskılayan güzellikte fotoğraflar çektiği iddia edilen Salgado ile ilgili şu soru sorulabilir: *Güzel fotoğraflardan kasıt nedir?*

Fotoğraf makinesi teknik ve teknolojik bir araçtır. Fotoğrafçının elindeki bu teknik malzeme onun düşündüklerine ve anlatmak istediklerine aracı olur. Yaratabileceği görsel etkiler ve bu etkilerin limitleri vardır. Fakat konu estetik değerler ve “güzel” üzerinden ele alındığında öncelikle buradaki “güzel” in tanımını yapmak gerekir. Burada amaç, “güzel” tanımıyla ilgili uzun bir araştırma metni oluşturarak konudan sapmak değildir. Fakat bu eleştiriler çok sık yapıldığı için kısaca değinmek gerekebilir ki konusu acı yüklü bir görsel, birilerine “güzel” tanımını yaptırıyorsa bu ancak görselin kullandığı teknik dile, baskı kalitesine, ışık, ton, gölge, poz değerlerine dair bir “güzel” tanımıdır. Fotoğraflar tekniğinden ve materyallerinden soyutlanarak bakılabilen görüntüler değildir.

Ayrıca bir şeyleri “güzel ve/ama kötü”, “güzel ve/ama acı” “güzel ve/ama zararlı” gibi ifadelerle betimlemek diyalektik<sup>145</sup> bir anlatım mantığı içinde düşünülebilir. Bu nedenle “güzel” tek başına ve sürekli olumsuzlanan bir şey olamaz. Salgado’nun kendi fotoğraflarıyla ilgili yorumu ise şöyledir:

Fotoğrafların tarihi bir belge olup olamayacağını tarih belirleyecek. Tarihi önceden anlatamazsınız. Tarihçi olduğumu söylemek biraz zorlama olur. İnsanlar umarım benim fotoğraflarıma bir öyküyü doğru olarak anlattığım için bakıyorlardır. Fotoğraflarımı yaşamakta olduğumuz tarihi bir an’a bağlamaya çalışırım. Bence bu fotoğraflar nihayetinde tarihi an’la bağlantılı olup olmamalarına bağlı olarak ya yaşayacak ya da kaybolacak.<sup>146</sup>

Vietnam Savaşı fotoğrafları ile ikonlaşmış olan Amerikalı fotoğrafçı Larry Burrows, savaşın şiddetine belki de ilk kez bu kadar yakın plan tanık olumasını sağlamıştır (Fotoğraf 34). Sontag’a göre Burrows’un fotoğrafları “ger-

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

146 A.g.k., 125.

çeğe benzetmeye yeni bir kazanım getiren, yani, şoku devreye sokan”<sup>147</sup> fotoğraflardır. *Life* dergisi kanalıyla savaşın tüm şiddetine tanıklık eden Amerikan halkı için savaşı Burrows’un fotoğraflarındaki gibi solgun renkleriyle görmek, Sontag’ın da belirttiği gibi bir ilktir. Bu bakımdan Burrows, hem izleyiciler hem de eleştirmenlerin tüm dikkatlerini hemen ilk anda üzerine çekmiştir. Ayrıca Burrows’un anlatım dili tüm renkleri birbirine bağlayan bir öykü kurgusu takip ediyor hissi yaratmaktadır. Sonuç olarak, bu fotoğraflar kusursuz bir bütünlüğe sahiptir diyebiliriz. Bu bakımdan Burrows’un fotoğraflarının ikon değeri taşımalarının, fotoğraflar aracılığıyla ilk defa bir savaşın bu kadar açık bir öyküsellik içerisinde anlatılmasından kaynaklı olduğunu söylemek mümkündür.



**Fotoğraf 34:** Larry Burrows, *Injured Marine* (Yaralı Denizci), Vietnam, 28 Ekim 1966  
Time ve Life Arşivi/Getty Images

Fotoğraflarında acının şiddetini betimleyen ve ikonlaşmış olan bir diğer fotoğrafçı da Amerikalı James Nachtwey’dir. Ancak Nachtwey’in dili, Burrows’dan ve birçok çağdaşından farklıdır. Örneğin Nachtwey’in *Unutulmuş Savaş*’taki fotoğraflarına bakarak onun hangi tarafa ait olduğu hakkında neredeyse hiç bilgi edinemeyiz. Linfield’a göre bu, “Nachtwey’in eksiklikle-

rinden çok Kongo hakkındadır. Burası yalnızca Nachtwey için değil, sizin ve benim için de, partizan olması zor bir yerdir.”<sup>148</sup> *Nachtwey gittikçe kötüye giden bu durumu betimlerken daha az nihilist olabilir miydi?* sorusu ise bu noktada bir “öykü anlatıcısı” olarak sıcak haber verme telaşında olmayan bir fotoğrafçıya yöneltilmekteydi.

Nachtwey’in fotoğrafları, bu çalışmada daha önce örneklenen “öykü anlatıcıları”na ait fotoğraflardan belirgin farklarla ayrılır. Fotoğraflarında Nachtwey, acı çeken bedenleri nihilist, umutsuz ve ıstırapla yitip giden bir estetik içerisinde betimler (Fotoğraf 35) ve bu da Nachtwey’i bu güne dek en fazla eleştiri almış olan fotoğrafçı yapar. Fotoğrafları objektif duyarlılıkla izlemekte olan eleştirmenler ve izleyiciler için bile Nachtwey’in fotoğrafları ile karşılaşmak oldukça zordur. Pornografi başlığı altına dâhil edilmelerini aşırı bir yargı olarak gören Linfield’a göre, yine de bu fotoğraflar “(...) betimledikleri şiddetin din, siyaset veya tarihi bir kurtuluştan neredeyse kopuk olması sebebiyle de yeni bir tür oluşturur.”<sup>149</sup>



**Fotoğraf 35:** James Nachtwey, *Victim* (Kurban), Kongo, 2008

*Time* Arşivi ©James Nachtwey

148 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlık*, 227

149 A.g.k., 217

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

Sonuç olarak Nachtwey gibi acıyı ve şiddeti öznel yorumlarıyla görünür kılan "öykü anlatıcıları" için yapılan eleştirilerin kaynağında, acının estetiğe edilmesine ve yaşananlara tanık olmak dışında çok az bilgi verilmesine duyulan tepki yatar. Sontag'a göre, "güzelleştirmek, kameranın klasik işlemlerinden birisidir. Çirkinleştirmek, bir şeyi en kötü haliyle göstermek ise daha modern bir işlemdir."<sup>150</sup> Nachtwey, yaşananları en kötü haliyle gösterirken fotografik kriterleri ve estetik anlatım dilini ön plana çıkartarak konusunu güzelleştirmektedir. Bu bakış açısına karşı çıkan eleştirmenler ise bu fotografik anlayışın karşısına daha yeni, modern ve ideal bir anlatım biçimi çıkarır. Bu anlatım biçimi, fotografik kuralcılıktan yoksun yani kompozisyon, netlik, ışık ve ton değeri gibi kriterleri dile getirildiği üzere bilinçli bir seçimle göz ardı eden anlayıştadır. Bu fotoğraflar, amatörler tarafından çekilmese bile amatör bakış açısının göstergelerini taşır. Linfield bu bakış açısını "varoş estetiği" diye tanımlar. Linfield'e göre acı öyküleri barındıran fotoğrafların estetik düzeye çekilebileceğine dair duyulan korku bu duruma neden olur. "Modern belgesel fotoğraf" bakışında ise gelişigüzel çekilmiş fotoğraflar daha gerçekçi ve iyi niyetli gibi gösterilmektedir. İngiliz sanatçı ve kuramcı Victor Burgin'e göre ise fotoğrafların üretiminde mutlaka bir müdahale söz konusudur ve bunu şu sözlerle ifade eder:

(...) Dünya bir objektif aracılığıyla görüldüğünde abartılır. Görünen alan tek bir düzleme sıkıştırılır, vizör tarafından çeşitli diktörtgenlere bölünür, bununla birlikte dünya uzak ve durağan bir şekilde deneyimlenir (...) dünyanın doğallığının kamera önünde görünürdeki açıklığı bir aldatmacadır. Nesneler, fotoğraf makinesinin önünde birer üretim alanı olarak nasıl kullanılıyorsa öyle sunulurlar. Fotoğrafın bu tür anlamları işlemek dışında bir seçeneği olmaz. Bu nedenle anlamın fotografik üretiminde mutlaka üzerinde durulması gereken 'fotoğraf öncesi' bir aşama bulunur.<sup>151</sup>

Fotoğrafı çeken kişinin önceden yaptığı teknik ve yaklaşıma dair seçimler, fotoğrafın bitmiş haline bakıldığında sıradan seçimler olarak görünmezler ve taraflı, yapıyı bozan, gerçekliğe müdahale eden seçimler olabileceklerle

150 Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 81, 82.

151 Victor Burgin, *Fotoğrafı Düşünmek*, Çev. Aylin Ünal, İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2013, 58.

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

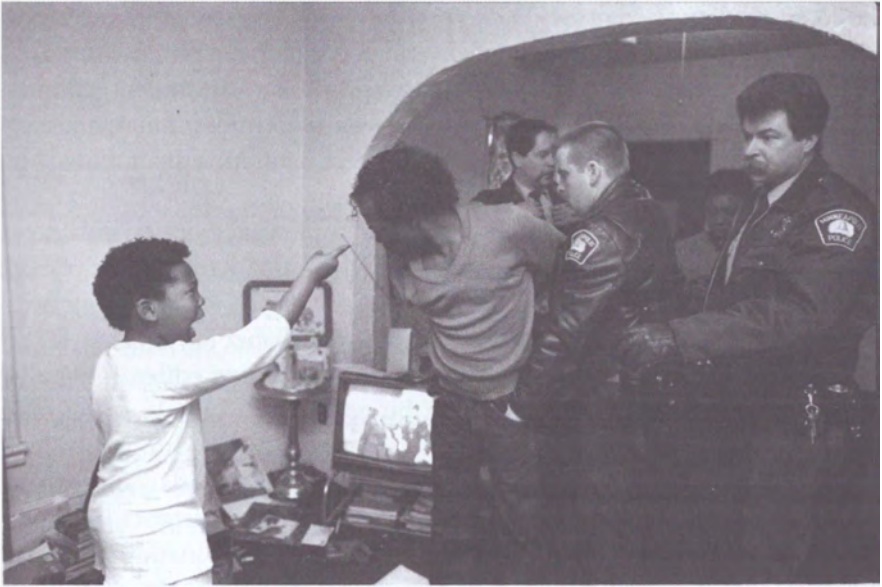
Fotoğrafların tamamen yalan söylediğini, gerçeği referans almadıklarını söylemek görüntünün “şimdi ve buradalığı” durumuna karşı gelmek olacaksa da artık izleyici olarak belki de emin olunan fotoğrafların tarafsız, doğrudan bir gerçekliğin ispatı olmadıklarıdır. Kısaca ifade edilirse, fotoğraflar üzerinden “gerçeği” tartışırken fotoğrafların kendilerine ait bir “gerçekliği” temsil ettiklerini söyleyebiliriz. Price’a göre, “bir fotoğrafın benzetimsel mi yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak iyi bir çözümleme yolu değildir. Önemli olan fotoğrafın kanıtlayıcı bir gücünün varlığı ve tanıklığının nesneyle değil zamanla ilgili olmasıdır. Görüngübilimsel bakış açısına göre, Fotoğraftaki özgünleştirme gücü temsil gücünü aşar.”<sup>152</sup>

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

“Öykü anlatıcıları”, bir öyküyü giriş, gelişme ve sonuç gibi yazınsal bir pratiğe dökmeyi seçen fotoğrafçılardır. Bir topluluğun içine girip genellikle onlardan olayları anlatmaları için izin, zaman ve anlayış talep ederler. Yabancılaşmayı ve içeriden bakmayı pratik etmek isterler. Fakat daha önceki bölümlerde değindiğimiz gibi varlıklarının onaylanması aslında gerçekten içeriden oldukları anlamına gelmemektedir. Tanıklıkları ile bu fotoğrafçılardan davet edildikleri ortamın “gerçeklerini” yansıtmaları beklenir ve bu nedenle her an bir tehlike ile karşı karşıya kalabilirler.

Amerikalı fotoğrafçı Donna Ferrato'nun hikâyesi bu duruma örnek bir hikâyedir (Fotoğraf 36):

Birbirini çok seviyormuş gibi görünen bu çiftin fotoğraflarını çekiyordum. Bir gece adam karısına saldırdı. Benim orada olmama aldırmadı bile. Bir kadının dövüldüğünü görmek beni tepeden tırnağa şoka uğrattı, bunun fotoğraflarını çektim.<sup>153</sup>



**Fotoğraf 36:** Donna Ferrato, *Arrest* (Gözaltı), Minneapolis, Minnesota, 1987  
International Center of Photography Arşivi

Yukarıdaki satırlarda fotoğraf çekerken başına gelen bir durumu anlatan Ferrato, hikâyesini şöyle devam ettirir:

Polis arabasında adam, karısına on yıldır hiç şiddet göstermediğini söyledi. Bir terapi programındaymış. Alkolikmiş eskiden. Artık içkiyi bırakmış, fakat bu kez de kadın uyuşturucu kullanmaya ve ailenin tüm birikmiş parasını harcamaya başlamış. Adam tükenmişti. İşin bu tarafı hep gözden kaçardı.<sup>154</sup>

153 Ken Light, *Çağımızın Tanıkları*, 142.

154 A.g.k., 143.

Ferrato örneğinin ardından öykülerin tamamını yalnızca fotoğraflar aracılığıyla anlatamayacağımızı bir kez daha vurgulamak gerekir. Fakat burada önemli olan da fotoğraflarda “gerçeğin” hiç bir soru işareti bırakılmadan açık bir şekilde ifade edilmesi gerektiği değildir. Ferrato’nun ev içi şiddet konusuna yönelmesinin nedeni öncelikli olarak ev içi şiddetin var olduğunu göstermektir. Nedenleri ve sonuçları ise yetkili toplumsal yapılar tarafından tartışılmalıdır. Yaşanan şiddetin ve acının gösterilmesinin ardından fotoğraflar bizleri, yetkili kurumları ve izleyicileri ancak soru sormaya yönlendirebilirler. Fakat özellikle bir kadın olarak Ferrato’nun göstermeye çalıştığı konu en zor konulardan biridir. Ferrato, toplumsal açıdan en temel birimlerden biri olan aile biriminin içine dışarıdan dâhil olarak tüm mahremiyetlerini gözler önüne serme cesaretini göstermiştir. Bu üstesinden gelinmesi oldukça zor bir travmadır ve Ferrato’nun da sözlerinden anlaşılabileceği gibi fotoğrafladığı olayların şiddetine yalnızca tanıklık ediyor olmak bu noktada fotoğrafçı için yeterli görünmeyebilir.

Bugün fotoğrafçılar, kıyıda köşede kalmış toplumsal öyküleri anlatmaya geçmişte olduğundan daha fazla yönelmektedir. Basın fotoğrafçılığı bile tek kare bir fotoğraftan çok olayların öyküsünü betimleyen kurguları tercih etmektedir. Nedeni ise oldukça açıktır. Artık sayısız haber kaynağı mevcuttur ve bu kaynaklar vasıtasıyla bir olay yaşandığında servis edilen fotoğraflar aşağı yukarı aynı fotoğraflardır. Hatta bu çok önemli bir olaysa bu olayı belgeleyen fotomuhabir kalabalığının hareket alanı birer adım farkla değişir, yani fotoğraflar birbirine çok benzer açılardan saptanırlar. Bu nedenle haber kaynakları artık bir olay hakkında bilgi verirken yaratıcı kurgulara ihtiyaç duymaktadır. Bugün her şeyden önce amaç daha inandırıcı olmaktır ve fotoğrafçılar bunun için daha fazla yöntem geliştirmektedir. Light’a göre, “Yirminci yüzyıla, fotoğraflanan her şeyin doğru olduğuna inanarak başladık ve yüzyılı önümüze konan hiçbir belgeye inanmayarak bitirdik.”<sup>155</sup> Light, bu ifadesinde fotoğraflarla kurduğumuz ilişki bağlamında çok önemli bir saptama yapmaktadır. Yirminci yüzyıla neden fotoğraflardaki her şeyin doğru olduğuna inanarak başladığımız ve yine neden hiçbirine inanmayarak yüzyılı bitirdiğimizle ilgili ipuçlarını şimdiye kadar ele aldığımız örneklerin çözümlemeleri içerisinde de bulabiliriz. Ancak fotoğraf ve bellek ilişkisini irdedeceğimiz bir sonraki bölümde de bu saptamayı daha derinlikli ele alabilmek mümkün olacaktır.

# FOTOĞRAFTA ACININ TASVİRİ ve BELLEK İLİŞKİSİ

– 8 –

Bu bölümde hafıza-fotoğraf ilişkisi kuramsal olarak ve söz konusu ilişkinin kurulmasına yardımcı olduğu düşünülen fotoğrafların ikon değerleri incelenerek tartışılacaktır. Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin'e göre, fotoğraf daha çok hafıza gibidir ve hisler bildiğimiz ama kaybettiğimiz şeylerin fotoğraflarında en güçlü şekilde bir araya gelirler. Tıpkı çocukluğun ve kaybettiğimiz ya da ölen yakınlarımızın fotoğrafları gibi. Fotoğraf *an* olarak (bu sözcük kendi içinde an ve anı olarak cinaslıdır) sevdiğimiz birini, yok olmuş ya da ölmüş biri hatırlamanın hevesidir.<sup>156</sup>

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

(...) Her insan doğal halinde iken katmanlar halinde sonsuza dek üst üste konmuş ve son derece ince zarlarla sarılmış olan hayalimsi bir dizi görüntüden yapılmıştır (...) Özellikle bu türden bir korkuya sahip olmak Balzac'a uygun düşebilir –'Balzac'ın Daguerreotype korku-

156 Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Schocken/Random House, US, 1968, 219. Metnin Türkçesi için ayrıca bkz. Walter Benjamin, *Pasajlar*, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", 50-86.

su gerçek miydi, uydurma mı?’ diye sorar Nadar. ‘Gerçekti (...)’ –çünkü fotoğraf yöntemi onun bir romancı olarak kullandığı yöntemde var olan en orijinal şeyin bir bakıma elle tutulur hale gelmesidir.<sup>157</sup>

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

Fotoğraflar, konuları ne olursa olsun, temelde bir tek şey ile ilgilenirler, o da yaşamın ta kendisidir. En durağan, dinamizmden yoksun bir nesnenin, bir şeyin fotoğrafında bile yaşamın ipucunu arayan bir dinamizm göze çarpar; aynı zamanda fotoğraf çekmek de bakmak da her şeyin anlamının yeniden üretildiği aktif eylemler olarak yorumlanır. Amerikalı fotoğraf kuramcısı Mary Price’a göre, “fotoğraflamak daha yakından izleyebilmemiz için zamanı yakalamanın bir yoludur.”<sup>158</sup> Bu düşünce fotoğrafı en saf haliyle kişisel bir deneyim olarak da düşünmeyi mümkün kılar. Zamanın koşullarını ve kendi deneyimlerimizin de mevcut olduğu durumları yaşarken fotoğraf bir kayıt aracı olarak çalışır ve geçip giden zamanın içindeki yaşamsal devinimin kaydını tutar. Bu kayıt bazen birey, bazen de tüm insanlık için öylesine önemli bir anın ele geçirilmiş bir simgesi olabilir ki ancak “gerçek” saptaması ile buluşturulursa kalıcılığı koruma altına alınabilir belki de. Sağlık sistemi ve görsel kültür konularında araştırmalar yürüten Hintli yazar Srivatsan şöyle der:

Günlük, sıradan fotoğrafları işaret etmek, görsel kültürün yayılması bakımından önemlidir ve konumu sadece ikonik fotoğraf diye nitelenenlerin ötesindedir. Sıradan denebilecek fotoğraflar ve görseller farklı medya kanalları aracılığıyla dolaşır, çok büyük bir enerjy-

157 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 176.

158 Mary Price, *Fotoğraf Çerçeve*deki Gizem, 233.

le sosyal yapının içine işler. Çok farklı mesajlar taşıyarak iletişim kurarlar. Meraklı bir ilgileri vardır. Tüm fotografik görseller, farklı gerçekleri kapsayan anlamlarıyla, özel bir mesaj çeşitliliği barındırır. Bu ilgi çekme şekli *bilinçli* ya da *bilinçsiz* olarak açıkça birbirinden ayıramaz (...) biz genelde bir fotoğrafın gerçekliğe sadık kaldığına inanmak isteriz. Eğer ikonik bir fotoğraf çekmişsek, bu bir örnek ve üstün bir norm olacaktır ve bu ortak fotoğraf ikon kurucu olacaktır: Bu realitenin kurucusu, gerçeğin, güzelliğin ve ütopyanın kurucusudur. İkonik fotoğrafla etkileşim kurarız, anlam yükleriz ve deneyimlerimizi şekillendiririz: tüm bunlar ikonların kültürümüz içerisinde yer almasına duyduğumuz gerekliliği karşılar.<sup>159</sup>

Fotoğrafların yaşam içerisindeki yerini ve fonksiyonlarını ele alırken sıradan insan yaşamına dair, çoğunlukla gündelik, politik, yaşamsal faktörler üzerine olan fotoğraflardan da bahsetmek anlamlı olacaktır. Sıradan insan yaşamına dair dediğimiz fotoğrafların ikon inşa eden gücü, sanatsal duyarlılıklarla üretilenlere göre zaman zaman çok daha şok edici ve sarsıcıdır. Tabii bu durum, iletişim teknolojilerinin hızla geliştiği günümüzde kendiliğinden olan, etkilere maruz kalmayan bir durum olarak düşünülmemelidir. Önceki bölümlerde detaylı olarak ele aldığımız gibi fotografik ikonların inşa süreçlerine katkısı olan yapılar burada da etkindir. Fotoğraf ekipmanları üretim endüstrisi<sup>160</sup>, gazeteler, dergiler ve haber ağı sistemleri, bilim, spor, reklam, sinema, televizyon ve arşivleme sistemleri, kurum ve kuruluşlar, uydu ve internet sistemleri fotoğrafların dağılımını ve bu dağılımla da büyük kitlelere ulaşan mesajları düzenli bir biçimde servis ederler. Sonuç olarak fotoğrafla karşılaşana kadar geçen sürede, aslında görüntüyü ikonlaştırma süreci de başlamış olur ve bu eylem izleyicilerin olayları çözümlemesi için görüntülerin hazır bir şekilde verilmiş oldukları şeklinde yorumlanır. Bu yöntem sıklıkla kullanılan bir kodlama sistemi gibidir.

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

159 R. Srivatsan, "Photography and Society: Icon Building in Action", *Economic and Political Weekly*, 26:11/12, Mart 1991: 771-773, 775-777, 779-781, 783-788. 771-778.

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

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

## Fotoğrafın Belleğindeki Acı

*Fotoğraflar Acının Kolektif Hafızasını İnşa Edebilirler mi?*

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

Fotoğrafçı W Eugene Smith, fotoğrafların toplum hafızasını inşa etmelerinden ziyade çekildikleri dönem ve toplum içerisinde etkiye yol açmalarını üzerinde durur. Smith, fotoğrafların gerçekte nasıl bir işlevi olduğunun keşfedilemediğini dile getirir ve kendi sözleriyle şunları ekler: “Fotografik potansiyelin sınırlarını asla bulamadım. Her ufuk, ulaşıldığında uzaktaki başka bir çağrıyı ortaya çıkarır. Her zaman eşikteyim. Fotoğraf, en iyi ihtimalle küçük bir sestir, ancak bazen bir ya da bir grup fotoğraf farkındalık duygumuzu cezbedebilir.”<sup>161</sup>

Fotoğrafların görüldükleri anda yarattıkları etkiyle, üzerinden zaman geçtikten sonra yarattıkları etki arasında da farklar olduğu düşünülebilir. Bu nedenle bazı fotoğraflar görüldükleri ilk anda çok büyük bir etki yaratmış olsalar da tarihsel süreçte silinip gidebilir ya da olayların üzerinden çok zaman geçtikten sonra yeniden gündeme gelerek farklı bir bağlamda etki alanı oluşturabilirler. Amerikalı fotoğraf kuramcısı Fred Ritchin bu konu hakkında şunları söyler:

161 Ken Light, *Çağımızın Tanıkları*, 274.

Fotografik süreç, gittikçe artan bir şekilde, örtücünün kapanmasından sonra gerçekleşiyor. Fotoğraf bir ön incelemeye, bir eskize dönüşüyor ve değiştirmeye, tekrar yorumlanmaya olduğu kadar açık hale geliyor.<sup>162</sup>

1960 yılında Amerika Birleşik Devletleri sahip oldukları savaş makineleri ile düşman askeri birliklerini ve sivilleri etkin bir caydırıcılık planıyla sindirdi. İlk açıklamalar bunun bir “gıda programı” olduğu yönündeydi. “Agent Orange” adlı renkli gaz şeritlerini havadan Vietnam üzerine dağıtmaya başladılar. Yapmaya çalıştıkları şey sık ormanları kendi savaş stratejileri için seyrekleştirmekti ve bu plan çok da etkili olmuştu. Fakat ne yazık ki bu kimyasalın içerisinde dünyanın en zehirli gazlarından biri mevcuttu. Bu olay üç neslin direk yıkımına yol açtı. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra en unutulmaz yıkımlardan biri sayılan Vietnam Savaşı’nda kullanılan bu öldürücü gazın etkilerini fotoğraflayan Philip Jones Griffiths, bir anlamda Agent Orange’in mirasını fotoğraflamıştı denebilir (Fotoğraf 37).

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

Griffiths’in fotoğraflarında uzuvları ve gözleri olmayan ve ağır kafatası bozulmalarına maruz kalmış çocuklar var. Agent Orange’in etkilerine maruz kalmışlara adanan izbe bir müzede kavanozlar içinde saklanan, korkunç derecede deforme şekilde ölü doğmuş bebeklerin fotoğrafları, hayal edilebilecek en dehşet verici şeylerden bir tanesi. Çalışmaları saldırgan yöntemlerin korkularını temsil ediyor. Bu ikaz edici, inanılır, ulaşılabilir ve korkunç fotoğraflar vatandaşları silahlı çatışmaların sonuçları hakkında uyarıyor. Griffiths’in çalışması görece küçük dolayımı ile engellendi; ana akım medya kendilerini, okuyucularını ve reklam verenlerini korumak için genelde bu kadar kâbus benzeri ve iğneleyici görselleri kullanmaya çekinir.<sup>163</sup>

162 Fred Ritchin, *Fotoğraftan Sonra*, 33-34.

163 A.g.k., 66.



**Fotoğraf 37:** Philip Jones Griffiths, *War Museum* (Savaş Müzesi), Vietnam, Ho Chi Minh Şehri, 1980. Magnum Photos Arşivi

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

Alman yazar Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* kitabının ana karakteri Hans Castorp, kitapta "İlerleme Birliği" adlı, acı çekmenin sosyal envanterlerini tutan ve sistemli bir şekilde acının insanlığa öğretilmesine kendini adanmış bir oluşumdan bahseder. Bu birlik, acıyı içeren tüm verileri toplayarak ve insanlığa kılavuzluk ederek çok önemli bir kaynak oluşturacaktır. En basit bedensel acılardan en karmaşıklarına, kişisel acılardan toplumsal ve zihinsel acılara tüm başlıklara yer verecektir. Edebiyattan, siyasete tüm verileri içerecektir.<sup>164</sup> Bu satırları okurken fotoğrafları düşünmemek elde değildir.

164 Thomas Mann, *Büyülü Dağ*, Çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları, 2013, 305.

Bugüne dek dünyada, çok çeşitli coğrafyalarda insanı konu almış olan fotoğraflar, böyle bir çalışmanın en önemli envanterleri olabilir belki de. Ancak fotoğraflar vasıtasıyla öne sürülen “gerçekliğin” sabit olmadığı düşünce- si, yine de böyle bir envanterin salt konularına göre başlıklar ve bölümlere ayrılıp tasnif edilmesine olanak vermeyebilir.

## FSA Fotoğrafları

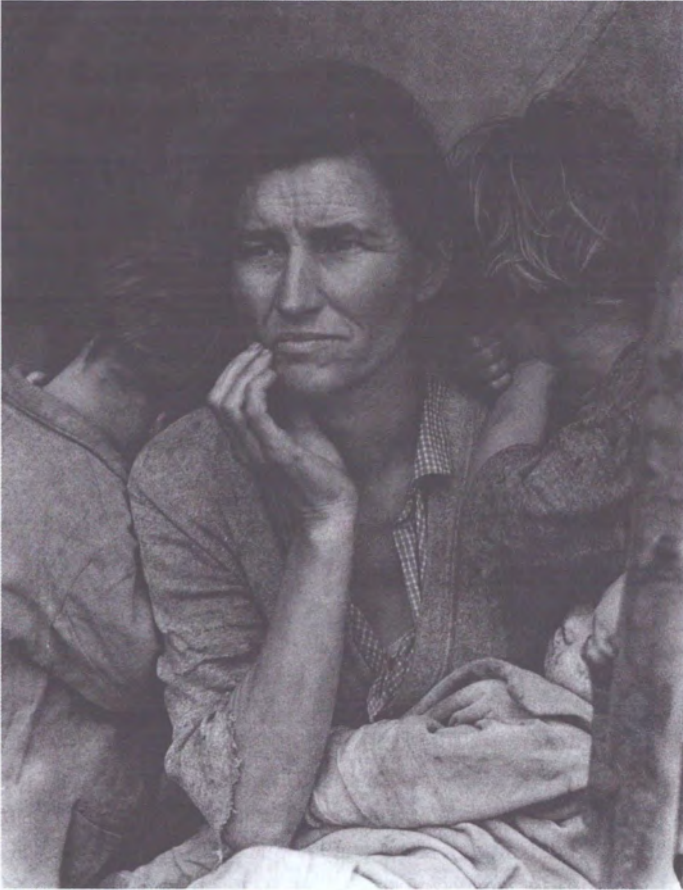
FSA yani “Farm Security Administration” (Tarım Güvenliği İdaresi) kurumunun 1929 Büyük Bunalımı esnasında ve sonrasında Amerika’daki yoksullukla savaşmayı görev edinmiş olduğu söylenebilir. Kalkındırma projeleri kapsamında fotoğrafçılarla ve yazarlarla birlikte belge niteliği taşıyan çalışmalar yapıldı.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

Hiçbir gerçek kameranın önünde masum olamaz. İdeoloji olarak söylenenin içinde kendi konumlarını alırlar (...) İdeoloji, gündelik hayatın kesin gözüyle bakılan gerçeklerinin toplamı; bireysel bilinçlerin önceden verilmiş kararlarıdır; bireysel eylemlerin tasarımı için ortak başvuru çerçevesidir. İdeoloji sonsuz çeşitte biçim alır; temel olan ise onun bir ihtimal olması ve ihtimal olma gerçeğinin içerisinde gizlenmiş olmasıdır.<sup>165</sup>

Fotoğrafların kurgulanmış, biçimsel ve düşünsel olarak kategorilere göre sınıflandırılarak, ideolojik bir birlik içerisinde temsil edilmeleri ve bu bağlamda ikonlaşmaları “gerçeklik” üzerindeki algımıza yön verebilir. FSA’nın ideolojilerine yön veren kişi ağırlıklı olarak Stryker’dı. Fotoğrafla-

165 Victor Burgin, *Fotoğrafı Düşünmek*, 55.

rın yoğun olarak hangi bölgelerde çekileceğine, fotoğrafları çekilen insanların giysileri ve ev düzeni gözetilerek sınıflandırılmasına kadar Stryker'ın programına uyulmuştu. Bugün ikon olmuş Dorothea Lange, Walker Evans gibi fotoğrafçıların da yer aldığı projenin ilk etabı tamamlandığında Stryker, devlet yetkilileri tarafından çağırılmış ve elindeki fotoğrafların Amerika'yı zayıf gösterdiği konusunda uyarılmıştı. Bunun üzerine Stryker, daha mutlu gözükken bir Amerika için yeni bir plan tasarladı ve bu yeni proje mutlu çiftlerin ve ailelerin refah düzeyinin yükselmekte olduğunu, yeni Amerika'nın tohumlarının yeşerdiğini gösteren bir reklam kampanyası oldu. Ancak kalkınmayı işaret eden bu fotoğrafların, hiç bir dönemde bunalımın ilk yıllarında çekilmiş fotoğraflar kadar ilgi görmediği söylenebilir.



**Fotoğraf 38:** Dorothea Lange, *Migrant Mother, Nipomo, California* (Göçmen Anne, Nipomo, Kaliforniya), 1936  
Museum of Modern Art Arşivi

Bu fotoğraflardan biri olan *Göçmen Anne* (Fotoğraf 38), fotoğraf tarihinin en çok atıfta bulunulan görüntülerinden biri olarak çağın ikonu sayılmaktadır. Bugüne kadar çok sayıda yayının kapağında da yer alan bu fotoğraf, sadece bir Dorothea Lange fotoğrafı olarak değil aynı zamanda 1930'lu yılların belgesel kimliği ve Amerikan fotoğraf geleneğinin temsili olarak ikonlaşmıştır. Bu fotoğraf her şeyden önce toplumsal ve tarihi bir kanıt olarak izlenmiş, fotoğrafçının özellikle bu fotoğrafı üretme bağlamındaki niyetleri tartışılmış, ideoloji ve siyaset ile ilişkilendirilmiş, süreçleri ve tekniği hakkında eleştiriler yapılmış, sanat içerisindeki yeri ile birlikte estetik değerleri tartışılmış ve fotoğraf üzerinden ırk, cinsiyet ve sınıf tartışmaları yapılmıştır. Annenin duruşu, bakış yönü ve buna benzer pek çok ayrıntı fotoğrafın anlamı üzerine duygusal ve hassas okumalara kaynak sağlamıştır. Tüm bunlar fotoğrafın aslında belki de anlatmak istediğinden farklı olarak, bir sembol niteliğinde değerlendirilmesine neden olmuştur. Belki de asıl sorulması gereken soru, Lange'in çektiği çok sayıda fotoğraf arasından niçin bu fotoğraf karesinin üne kavuştuğudur.

Öncelikle bu fotoğraf, bir “anne ve çocuk” fotoğrafı olarak tüm insanlık adına geçerli bir durumunu tanımlıyordu. Çilenin sembolü haline gelen fotoğraf, bu anlamda genellikle “anne olmak” diye nitelenen kutsanmış bir bilginin üzerinden okunmuştu. Ancak bu okumalarla üne kavuşan fotoğraf ile ilgili işlevsel bir açık vardı. Fotoğraf, FSA kanalıyla yürütülen, bunalımın yaralarını sarmak amaçlı bir kampanyanın parçasıydı ve bu nedenle yaşanan somut bir durumu işaret ediyordu. “Çileli anne” durumu fotoğrafı üne kavuşturmuştu. Fakat fotoğrafın ünü, bilindiği üzere, fotoğraftaki “anne” için çileli durumunun iyileştirilmesine dair olan beklentiyi karşılamamıştı. Bu anlamdaki bir kolektif hafızayı harekete geçirebileceği düşünülen fotoğraflar ikonlaştırıldıklarında ve dünya genelinin hafızasına işlediklerinde onları anlamak konusunda belki de bizleri gerçekten başarısızlığa uğratmaktadır. Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard'a göre “propaganda aşamalarını izleyerek oldukça uzun sayılabilecek bir süre sonunda propagandanın nasıl her şeyi birbirine dönüştürebilen yani her şeyi yüzeyselleştirebilen, her şeyi reklam malzemesi haline getirebilen salt bir kombinezonlar düzenine dönüşmüş olduğunu (öyleyse profesyonel reklamın bu olayın yalnızca bir aşaması olduğunu anımsamakta yarar var) çözebiliriz.”<sup>166</sup> Baudrillard'ın propagandayla ilgili yorumu, FSA tarafından çektirilen fotoğrafların konumuna ışık tutmaktadır. Bu noktada fotoğraflar aracılığıyla propaganda yapılırken nasıl bir gösterge dili oluştuğuna ve bunun hangi imgeler üzerine yoğunlaştığına dair bilgi vermek gerekebilir.

## “Kurban”, “Öteki” İmgesi

İngiliz sanatçı ve yazar David Bate’e göre, “dil, ‘gerçek dünyanın’ pasif yansıması değildir. Dil, dünyayı ‘gerçeklik’ olarak görme ve temsil etme çabamız için başvurduğumuz bir araçtır (...) Bu durumda, fotoğrafın bir anlama gönderme yapabilmesi temel düzeyde fotoğrafı ‘okuma’ biçimimize ve kullanılan (İngiliz, Amerikan, Japon, İspanyol vs.) dil sistemine bağlıdır.”<sup>167</sup> *Peki, kullandığımız diller birbirleri arasında farklılıklar barındırırken bu ne şekilde mümkün olabilir?* Semboller her kültürde değişiklik gösterir. Bazen benzer bir sembol kültürlerarası farklı bir açılımla okunabilir. Dolayısıyla aklımızda tutmamız gereken şey belki de fotoğrafları okurken, bu okumaların sabit ve değişmez anlamları olduğuna dair fanatik ifadelerden kaçınmamız gerektiğidir. Bate’e göre, “semiyotik, fotografik gösteren (fotoğraf) ve gösterilen (kavram) arasındaki ayrımından beslenir. Fotoğraf, fotoğrafta gösterilen anlama ulaşacak izleyiciye muhtaçtır.”<sup>168</sup> Bate, fotoğrafın anlamı, izleyicilerin temsili değer sistemleri arasında farklılık gösterse bile yine de tutarlı olduğunu düşünür. Çünkü iki gerek şart yerine getirilmiştir. Gösteren ve gösterilen bu iki gerek şarttır. Sonrasında izleyicinin yorumu farklılıklara açıksa da kendi içerisinde tutarlı olduğu sürece çözümlemeler dikkate değerdir. Bunları açıklamamızın nedenleri, fotoğrafların inşa ettiğini düşündüğümüz hafızanın neye göre ve kimlere göre bir hafıza olduğunu anlamak için önemlidir. Bate’e göre belgesel fotoğraf eleştirileri karmaşık boyutlara taşınmıştır. Birbirinden çok farklı okumalar yapılırken toplumsal olarak ele alınmaları zorlaşmaktadır. Ayrıştırılması ya da birleştirilmesine bir türlü karar verilemeyen “ötekiler” üretilmiştir. Sonuç olarak yaratılan bu “ötekiler” belgesel fotoğrafların belki de kurban imgelerinden oluşan bir pratiğe dönüşmesini sağlamaktadır.<sup>169</sup>

Ruanda soykırımının ardından mülteci kamplarında çektiği fotoğrafları içeren *Sessizlik* kitabının “Yargı” başlıklı bölümünde fotoğrafçı Gilles Peress, mültecilerin çektikleri acıları hak ettikleri yönünde bir imada bulunmuştu (Fotoğraf 39). Çünkü dünyanın ilgilendiği kısmının aksine bu fotoğraflardaki mülteci kapları aslında toplu katliam zanlılarından oluşmaktaydı. Dahası bu kamplar, Hutu milislerinin yeni soykırım planları doğrultusunda güçlenmeleri ve yeniden silahlanmaları için kullanılmaktaydı.

Dünya basını ise tam bu noktada mültecilere yardım elini uzatmış ve bu kötü görüntünün alt yapısını sorgulamadan ülkeleri Hutu milisleri için hassasiyete ve yardıma çağırmıştı. Finlandiyalı sosyolog Frank Möller’e göre, haber fotoğrafçılığı gibi temsiller, soykırım söylemlerinin önemli bileşenleridir. Bu tanıklık çağında, görsel temsiller ve özellikle fotoğrafçılık, savaş ve soykırım belleğini yerel olmaktan çıkarıp uluslararasılaştırma açısından büyük bir

<sup>167</sup> David Bate, *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*, 56.

<sup>168</sup> A.g.k., 71.

<sup>169</sup> A.g.k., 80.

katkıda bulunmuştur denebilir.<sup>170</sup> Fakat bu katkı aynı zamanda fotoğraflar aracılığıyla gösterilenlerin sorgulanması bakımından daha büyük izleyici kitlesini harekete geçirmek olarak da okunmalıdır. Hafızayı inşa ettiği öngörülen fotoğrafların gösterebileceklerinin, yaklaşık sınırları bakımından kesin “gerçekler” olarak ele alınmaları yerine belirli durumlarla bağlantılı olarak gösterilmeleri gerekmektedir. Bu şekilde soykırım ile ilgili literatürün gelişen yapısına özgün bir katkıda bulunulmuş olur. Bu anlamda sadece temel siyasal söylemlerin görsel inşasına katkı yapan ve giderek daha çok yaygınlaşan seyirciler değil, sorgulayarak ve öğrenerek belki de küresel bağlamda kendi sorumluluk bilincini inşa edebilen bireyler olunabilir. Dolayısıyla hafızaya ve hatırlamaya verilen önem ancak bu şekilde anlamlı hale gelebilir.

Peress’in fotoğrafları, yalnızca Ruanda’da çekilen acıları gösterdikleri için değil bugün “öteki” ve “kurban” fotoğrafları olarak gösterilen ve dünya basını tarafından servis edilen fotoğrafların sorgulanması bakımından örnek oluşturdıkları için de önemli tartışmalara yol açmış fotografik ikonlardır. Peress’in fotoğrafları, belki de yaşananlar hakkında hafızalara kazınmış olan eylemlerin yeniden hatırlanıp değerlendirilmesi için araç niteliği taşımaktadır.



**Fotoğraf 39:** Gilles Peress’in Zaire’deki Ruandalı mültecilerin yaşamını konu ettiği “The Judgement” (Yargı) serisinden bir fotoğraf. Goma, Zaire, 1994 ©2000 Gilles Peress

170 Frank Möller, “Rwanda Revisualized: Genocide, Photography, and the Era of the Witness” *Alternatives: Global, Local, Political*, 35, Nisan 2010, 113-136:115.

Amerikalı tarih kuramcısı Susie Linfield, *Acımasız Aydınlık* kitabında Amerikalı gazeteci ve yazar Philip Gourevitch'in konu hakkındaki yorumuna yer verir. Gourevitch şunu söylemektedir:

Kampları ziyaret etmeyi neredeyse imkânsız kılan, insanoğlunun tarihindeki belki de en büyük kaçak suçlu grubunun yüzlerce uluslararası yardımseveri açıkça sömürsünün gösterisiydi.<sup>171</sup>

Peress, Ruanda katliamının kapsamlı bir öyküsünü yaratmaya çalışmıştı. Linfield'a göre, Peress "asla 'yargı' ile 'adalet' kavramlarının eş olduğunu iddia etmemiştir –ve sanırım asla da etmeyecektir. Ve bu ikincisinin yokluğunda sessizlik çöker."<sup>172</sup>

Bu fotoğraflarda gösterilen kurban imgeleri yeniden sorgulanmalıdır. Peress, bunu kendi yöntemleri doğrultusunda yapmaya çalışmış ve bir "yargı" ya varmıştır. Fakat bu "yargı", yine yalnızca bir referans noktası olarak alınmalıdır. Koleradan ölen Hutu'ların fotoğrafları, her şeye rağmen acı vericidir ve soykırım yapmış oldukları için düştükleri bu sefalet durumunu Peress gibi "yargı"ya varılmış bir ceza olarak okumak çok zor olabilir. Fotoğraflar olaylar hakkında bilgilendirir, olayların nedenleri hakkında değil. Fotoğraflar sadece "gerçeğe" ulaşabilmemiz için yol gösteren birer kılavuz olarak değerlendirilmelidir. Linfield'e göre kuramcı Primo Levi, fotoğrafların gerçeği gösteremedikleri vurgusunu yapan kuramcı Susan Sontag'tan daha doğru bir bakış açısı sunmuştur. Levi'ye göre mesele, ölümlerin bizlere bir şey anlatamaması, gösterememesi ve öğretememesi değildir; mesele bizlerin dinleme, görme ve öğrenmek konusundaki yetersizliğimizdir.<sup>173</sup>

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

Liberya ya da Sierra Leone gibi iç çatışmaların hüküm sürdüğü coğrafyalardan bize ulaşan fotoğraflarda gördüğümüz şeyler, "batılı" bakış açısına yabancıdır. Bu fotoğraflardaki henüz buluş çağına bile ulaşmamış olan çocuklar genellikle dehşetle izlenirler, çünkü "biz"ler için çocuklar ellerine silah verilip büyütülmezler. Sonuç olarak bu fotoğraflar karşısında karma-karışık duygular yaşayabiliriz, çünkü çocuk görüntüleriyle bağdaştıramaya-

171 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlık*, 262.

172 A.g.k., 263.

173 A.g.k., 112.

çağımız derinlikte gözlerle karşılaşırız. Ayrıca taşıdıkları silahlar boylarından büyüktür ve bu durum onlara karşı işlenen suçun büyüklüğü altında bizi ezer, hüznülendirir ve isyan ederiz. Linfield'a göre, "bu resimlere bakmanın huzurlu bir yolu yoktur."<sup>174</sup>

Söz konusu huzursuzluk ve kurban imgeleri ile kurduğumuz duygusal bağ, Ruanda örneğinde olduğu gibi bu örnekte de konuyu objektif olarak değerlendirmemize engel olabilir. Fotografik bakış ve yönlendirme gibi müdahalelerle, bu çocukların içinde bulundukları sıkıntılı ve acılı durumlar kimi zaman duygu sömürsüne varan boyutlara taşınırken kimi zaman da izleyiciyi sarsacak düzeyde duygudan yoksun bırakılırlar. Çocuk askerlerin fotoğrafları, orada yaşananlar ve çocukların hislerine dair izleyiciye kesin bilgiler vermedikleri için karmaşıktırlar. Henüz oyun çağında olmaları doğru karşılanan çocukların ellerinde silahlarla verdikleri pozlar, bir şeylerin doğru gitmediğine dair ortaya çıkan sıkıntı, haksızlık, merhamet ve acıma duygularıyla birlikte ikonlaştırılırlar.

Fotoğrafçı Voeten'in fotoğraflarında bu kafa karışıklığı yaratan durum, oldukça belirgindir. Liberya'da çektiği fotoğraflardaki çocuk askerler, çoğunlukla kameraya gülümsemektedirler (Fotoğraf 40). Linfield'a göre bu fotoğraflar, "Çocukları Kurtarın ilanında göreceğiniz bir sima değildir."<sup>175</sup> "Biz'e korkunç ve yabancı gelen bu görüntüler, yaşam şartlarını deneyimlemediğimiz bir coğrafyanın çoğu zaman sıradan ve günlük olan durumunu gösterir ve bizler çoğunlukla güvenli sayılabilecek olan konularımızdan kurbanların yüzlerine bakarken, fotoğraflarda aradığımız şey olan acının yansımalarını göremediğimiz için daha fazla strese, karmaşaya girebiliriz. Bu fotoğraflara bakarken öncelikli olarak acının izlerini arıyor olmamızın nedeni, belki de ilk refleksimizin bu çocukları ötekileştirmek olmasıdır. Oysa acı ile bağlantı kurarak ötekileştirdiğimiz bu çocuklar, Voten'in fotoğraflarında bizlerin çocuklarına benzerler. Yüzlerinde bir oyun parkında eğlenmekte olan çocukların neşeli gülümsemeleri vardır. Bu nedenle de tanımlamakta zorluk çektiğimiz bu durum karşısında rahatsız ve biraz da tedirgin hissederiz. Bu fotoğraflar Linfield'a göre, "bizlere baktığınızda, en ufak bir iyilik katmaksızın bizim dehşetimize ortak oluyorsunuz; eğer gözlerinizi kaparsanız, bizim dönüştüğümüz canavarlardan kendini sakınan korkak birer sofudan farkınız kalmıyor' dercesine izleyiciyle alay eder."<sup>176</sup>

Sonuç olarak çocuk asker fotoğraflarının ikonlaşmaları, hafızaya kazınmış bir bilginin onanması ile doğru orantılıdır denebilir. Bu bilgi yani "çocuktan asker olmaz" bilgisi bu fotoğrafların belki de gerçekte ne gösterdik-

174 A.g.k., 153.

175 A.g.k., 154.

176 A.g.k., 154.



**Fotoğraf 40:** Teun Voeten, *Child Soldiers* (Çocuk Askerler), Liberia, Ganta, 23 Haziran 2003 ©Teun Voeten

leri ve o sırada orada neler olduğu ile ilgili soruların önüne geçmektedir. Bu nedenle de ikonlaşan fotoğraflardaki çocuklar, bize hep uzak görünebilir ve bu uzaklık hissi çocukların koşullarını iyileştirmek adına yapılması gerekenlere girişilmesine görünmez bir engel oluşturabilir.

Hafızaya kazanmış bilgilerle birlikte izlenen görüntülere verilebilecek örneklerden biri de, yoğun şiddet içeren spor müsabakası görüntüleridir (Fotoğraf 41). Boks maçı, futbol, Amerikan futbolu, buz hokeyi bu sporlardan birkaçıdır. İzleyici, genellikle bu spor dallarına ait görüntüleri izlerken sporcuların geçirdikleri kazalar ya da bilinçli aldıkları darbeler ile acı arasında duygusal bir bağ kurmaz. Hatta aksine sporcuların aldıkları darbelerin, acılı yüz ifadelerinin, kan ve şiddetin açık bir biçimde izlenebildiği bu görüntüler, belli oranda açığa çıkan heyecan duygusunun kaynağı olurlar. Fransız sosyolog ve antropolog David Le Breton'un saptaması ise şöyledir:

Boks acının sosyal işlevi bağlamında örnek bir figürdür, birbirlerine karşı hiç bir nefret duymayan ama meslekleri tutkulu seyircileri tatmin etmek amacıyla şiddetli darbeler indirmek ya da almak olan karmaşık etkiler altındaki iki insanı bir araya getirir.<sup>177</sup>

177 David le Breton, *Acının Antropolojisi*, 196.



**Fotoğraf 41:** Mitsunori Chigita, *Muhammed Ali Clay ve rakibi Joe Frazier*  
(*Dokuzuncu Round*), Manila, Filipinler, 1 Ekim 1975  
AP Photos/Mitsunori Chigita, Associated Press Arşivi

Spor müsabakası görüntülerinin çoğunda acının keyif verici bir figür olarak paylaşılması bu anlamda hafıza ile ilişkilendirilebilir. Bu nedenle de acının her durumda hoşnut olunmayan bir his olarak görülüp görülmediğini sorgulamaya neden olur. Breton'a göre, "acı katkısız, biyolojik bir olgu değildir, her zaman insanın yüklediği anlamın damgasını taşır, asla ulaşılmaz ve egemenlik altına alınamaz değildir."<sup>178</sup>

Çocuk asker fotoğraflarında, bu fotoğrafların anlamını bilmeden önce beliren acı hissinin aksine, spor müsabakalarının görüntülerini izlerken konu bile edilmeyen acı hissi aslında temelde aynı şeye işaret edebilir. Görüntüler belki de yalnızca hafızayı inşa etme sürecine aracılık etmezler aynı zamanda belli birikimler ve düşünme alışkanlıklarıyla inşa edilen hafıza için güdümlenirler. Bu hafızanın kime göre ve neye göre hafıza olduğu sorusunu yeniden hatırlayarak, bu soruyu linç fotoğrafları üzerinden ele almak, hafızanın çok yönlülüğünü anlama açısından yararlı olacaktır.





**Fotoğraf 43:** Fred Gildersleeve'in Jesse Washington'un linç edilişi sırasında çektiği fotoğraflardan bir örnek. 15 Mayıs 1916. Library of Congress Prints and Photographs Division arşivi

edilmiş siyahi erkekler görülmektedir. Daha da kötüsü, aynı fotoğraflarda görülen ve aileleri, hatta bayramlıklarını giymiş çocuklarla bu parçalanmış cesetlere bakarak gülümseyen, kahkahalar atan ve teza-hürat yapan beyaz insan güruhlarıdır.<sup>180</sup>

Fred Gildersleeve'in fotoğrafında (Fotoğraf 43) Linfield'in sözünü ettiği gülümseyen insanlar, çoğu izleyici için kanını donduracak ölçüde acı verici bir durumu ifade ederken başka bir soruyu da akla getirir: *Bu fotoğraflar kime göre ve neye göre bir hafızaya aracı olurlar?*

Sontag'a göre acıya dair görüntüler bize şunu söyler: "İşte bu, insanların şevkle, kendilerini haklı ve üstün görerek yapabilecekleri, yapmaya gönüllü olabilecekleri şeyin resmidir. Bunu unutmayın."<sup>181</sup> Günümüzde ırk ayrımcılığına karşı olan izleyiciler için bu fotoğraflar, yapılan zulümlerin unutulmaması adına birer ikon niteliği taşımaktadır. Ancak fotoğraflarda uyguladıkları şiddeti haklı gören bir tavırla gülümseyen insanlar için de bu

180 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik*, 66

181 Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 115.

fotoğrafların hafızaya dair anlamları vardır. Bu fotoğraflar, aynı zamanda o korkunç zulümleri yapan insanların anı fotoğraflarıdır. Bu nedenle tam burada “kime göre hafıza” sorusunun sorulması anlamlı hale gelir. Bugün ayrımcılık üzerine yapılan tartışmalar devam etmektedir ve ayrımcılık, bu fotoğraflarda yer aldığı ölçüde dönemsel bir sorun olarak algılanmamalıdır. Günümüzde de ırk ayırımı destekleyen insanlar, topluluklar ve yapılarla ortak bir toplumsal ve sosyal yaşantı paylaşılır. Bu nedenle fotoğrafların çekildikleri dönemde olduğu gibi bugün de bu fotoğraflar, ayrımcı ideolojinin anılara dair olan belleği şekillendirebilir. Bu acı vericidir, ancak sonuç olarak Sontag’ın da ifade ettiği gibi hafızaya, düşünmeye olduğundan daha fazla değer atfedilmesi ve genel geçer tek bir hafızadan bahsedilmesi belki de gerçekten çok doğru bir değerlendirme olmayacaktır.<sup>182</sup>



**Fotoğraf 44:** Kamboçya’da başkenti Phom Penh’te kurulan S-21’de hapsedilen mahkûmlardan birinin fotoğrafı. Fotoğrafçı bilinmiyor, 1975-79 Tuol Sleng Soykırım Müzesi (eski S-21 binası) Arşivi

1975 ile 1979 yılları arasında Kamboçya’da Kızıl Khemerler tarafından öldürülen 14 bin kişiden beş bin kadarının işkence görmeden ve öldürülmeden önce çekilmiş fotoğrafı, bize yaşananlar hakkında ne söyler? Öncelikle belirtilmesi gereken Fotoğraf 44’te de bir örneği olan bu fotoğrafların, isimsiz vesikalıklar olduklarıdır. Bugün toplu olarak sergilenen fotoğraflara olay hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadan bakıldığında göze çarpan ayrıntı, çoğu insanın ifadeden yoksun yüzleridir. Bazı yüzlerde çok belirgin

gibi görünen duyguları gözlemlese bile yine de bu ifadeler üzerinden çözümleme yapmak, önceki bölümde irdelenen Goebbels'in portresi hakkında sonradan üzerine yazılanları desteklemeye benzer. Bu fotoğraflar estetik kaygılar ile çekilmemiştir, aksine Kızıl Khemerler için bu fotoğrafların yazılı doküman danve belgelerden farkı yoktur.

Fotoğrafçı ve kuramcı Nazif Topçuoğlu'na göre, "Kızıl Khemer fotoğrafları kendi başlarına bir şey söylemezler."<sup>183</sup> Bugün ne amaçla çekilmiş oldukları bilindiğinde ve toplu halde sergilendiklerinde bu fotoğraflar, insan hafızası üzerinde etkili çağrışımlara yol açabilirler. Dahası eleştirmenlerin çoğu tarafından önceki bölümlerde konu edilen Yahudi soykırımı fotoğraflarıyla, büyük ölçüde özdeşleştirilirler ve bir soykırım belleğine dâhil edilirler. Ancak bu çağrışımı yaptırmaındaki ana neden, nesnel olarak fotoğrafların içerisinde yer almaz; yani Yahudi soykırımı fotoğraflarında görebildiğimiz aksine, şiddetin ve acının izlerini ön bir bilgi olmadan bu fotoğraflarda göremeyiz. Sonuç olarak denebilir ki bu gibi çağrışımları yaptırmasındaki ana neden bu fotoğraflar çekildikten sonra ne olduğunun bilinmesiyle bağlantılıdır. Dolayısıyla bu fotoğraflara ideolojilerinde haklı olduklarını düşünen bir yönetimin görsel envanterleri bilgisini dışlamadan bakmak, belki de öncelikli olmalıdır. Bu anlamda işlevsel bir hafızayı işaret ederler. Diğer bir deyişle fotoğraflar, ideolojileri temsil eden sistemli hafıza kayıtlarıdır ve en önemlisi de bu şekilde düşünüldüğünde insanlığa "bunu unutmayın" düşüncesi ile fotoğrafları yan yana dizip izletmek ne yazık ki belki de sadece iyimser bir çabadır. Yinelemek gerekirse, hafızaya tek taraflı bir değer atfetmek belki de doğru değildir. İnsani ve medeni değerlerin kazanılmasında ve yaygınlaşmasında çok önemli bir rolü olduğunu inkâr edemeyeceğimiz hafızayı, her durumda ve her insan için tek taraflı ve olumlu yönde geliştirici birikimlerin kaydedildiği bir yapı olarak düşünmek de yüzeysel bir yaklaşım olacaktır.

## Benetton Olgusu

İtalyan sanat yönetmeni ve fotoğrafçı Oliviero Toscani, 1982 ve 2000 yılları arasında Benetton firması için bugüne dek dünyada en büyük tepkilerden birine yol açan reklam kampanyalarını tasarlamıştır. Zurich Kunstgewerbeschule'da fotoğraf eğitimi alan Toscani, *Vogue*, *Elle* ve *Harper's Bazaar* gibi moda dünyasının devleri sayılan dergiler için fotoğraf çekmeye başladıktan kısa süre sonra Benetton firmasının sahibi Luciano Benetton ile tanışmış, Benetton Grup ile birlikte zirvelere ulaşan kariyeri başlamıştır. Bugün ikonik bir isim olan Toscani, 1980'li ve 1990'lı yıllar boyunca reklamlarını hazırladığı Benetton firmasının kötü şöhretinden sorumlu olan kişi

183 Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraflar Gösterir Ama...*, 41.

olarak anılmaktadır. Toscani'nin alım-satım odaklı ticari yapıyla (Benetton) toplumsal eleştirileri birlikte kurguladığı reklam dili, reklamların hedeflerini ve gücünü yeniden sorgulamaya yol açmıştır denilebilir. Bu anlamda, daha önce de belirtildiği gibi Toscani, yaptığı reklamlarla neredeyse her seferinde yanlış anlaşılmaya yol açan kötü şöhretli bir fotoğrafçı oldu. Kendisi için ise AIDS'ten ölen hastalardan idam mahkûmlarına dek şok edici görüntülerin kurgulandığı bu reklam kampanyaları birer sosyal sorumluluk projeleriydi. 1990'lı yılların başında Benetton Grup için yayınlamaya başladığı *Colors Magazine* adlı derginin sloganından da anlaşılabilir gibi Toscani, bu anlamda kendisini bir elçi olarak görmekteydi. "Dünyanın geri kalanı" sloganıyla yayınlanan dergi, o yıllarda yaygın hale gelmeye başlayan çok-kültürlü dünya vatandaşı algısını da yine Benetton etiketi ile ön plana çıkarıyordu.

Toscani gibi bu fotoğrafların sosyal sorumluluk adına farkındalık yarattığını düşünenlerle birer sömürü nesnesi olduğunu düşünenler arasında gelişen fikir ayrılıkları, çok geniş kitlelere yayılarak Toscani'nin ve fotoğraflarının ikonlaşmasını sağladı denebilir. 1980'li ve 1990'lı yıllar boyunca ırkçılık, savaş, din, AIDS ve idam cezası konularını reklam odaklı bir toplum eleştirisi olarak görünür kılan Toscani, bu anlamda yaratıcı bir ilk olarak nitelenebilir ve bu yaratıcı ilk, bugün "Benetton Fenomeni" olarak tanımlanır.



**Fotoğraf 45:** Oliviero Toscani'nin Benetton'un 1992 Yılı İlkbahar/Yaz Dönemi için hazırladığı *La Pietà* adlı AIDS kampanyasının afişi, 1992. (Fotoğrafın orijinali Therese Frare tarafından Mayıs 1990'da siyah-beyaz çekildi. ©Therese Frare)

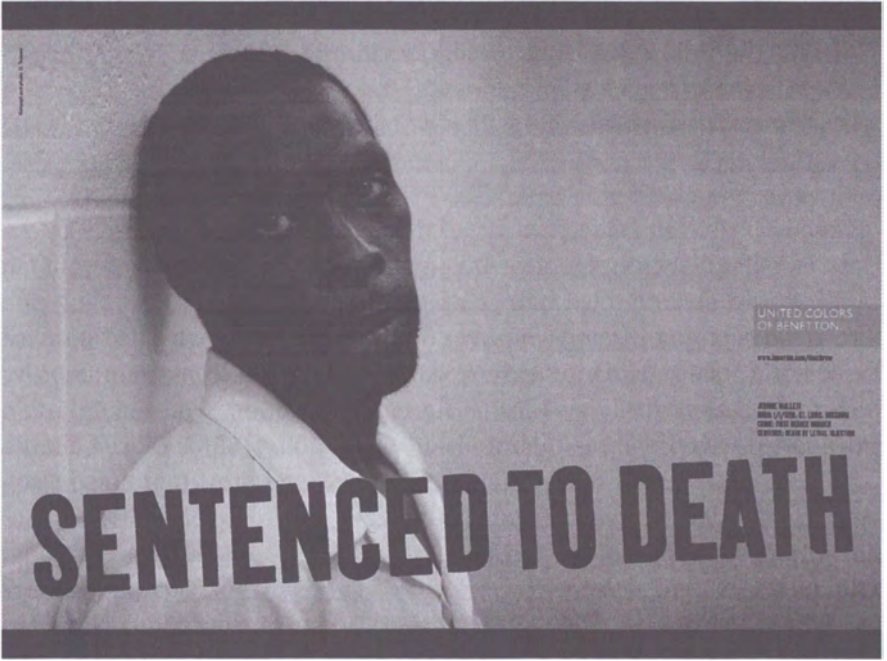
Toscani'nin 1992 yılında hazırladığı AIDS kampanyası, öncelikle dindar kişiler ve dinî kurumlar tarafından hoş karşılanmadı. Toscani için ise bu anlaşılabilir bir şey değildi. Sıklıkla ateist olduğu vurgusunu yapan Toscani'ye göre dinî tasvirlerdeki acı ve şiddet görüntüleri, hiçbir görüntüden daha fazla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

Bir kiliseye girdiğinizde, bir mezbahaya girmiş sayılırsınız. Burada kan ve şiddet vardır. Özellikle Roma'da bir kiliseye girdiğinizde her yerin inanılmaz derecede çok kanla kaplı olduğunu görürsünüz. Ünlü bir resim vardır ve bu resimde kadın kolları arasında çocuğunun cansız bedenini tutmaktadır. Nasıl tema! Bunun fotoğrafını çekemezsin işte! Bugün bütün problem de budur. Bu yapay döllemedir. Bugünkü bütün problem bu yapay dölleme hakkındadır. Yani, *Bakire Meryem* yapay olarak döllelmıştır.<sup>184</sup>

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

2000 yılında hem Benetton ile Toscani'nin yollarının ayrılmasına sebep gösterilen hem de sadece sansasyonel bir çalışma olmasının ötesinde sosyal bir sorumluluk bağlamında da değer bulmayan *Death Row* (Ölüm Hücresi) çalışması, özellikle fotoğraflar aracılığıyla gösterilen acının insan hafızasındaki yeri ve etkilerine dair ele alınmaya değer bir örnektir (Fotoğraf 46). Amerika'daki 26 ölüm hücresi mahkûmunun yüzleri büyük reklam

184 Debra Olivier, "The Colorful Dissenter of Benetton" [www.salon.com/2000/04/17/toscani\\_int/](http://www.salon.com/2000/04/17/toscani_int/)



**Fotoğraf 46:** Oliviera Toscani'nin Benetton için hazırladığı *Death Row* (Ölüm Hücresi) adlı reklam kampanyasının afişi, 2000. Reklam sloganı: *Sentenced to Death* (İdam Cezası). Fotoğraf: Oliviera Toscani. ©United Colors of Benetton

panolarına basılmış ve reklam afişleri büyük puntolarla yazılan “Sentenced to Death” (İdam Cezası) sloganı ile dünyanın dört bir yanına dağıtılmıştır. Ayrıca Benetton Grup, bu idam mahkûmlarıyla yapılmış röportajları içeren 96 sayfalık bir özel sayı yayınlamıştır.

Ancak konu idam cezası olduğunda çıkabilecek kargaşayı ne Toscani ne de Benetton firması öngörememiştir. İdam cezası konusu, birçok insana göre toplumsal bir ilgi odağıdır ve özellikle çağdaş Amerikan toplumunda öne çıkan konulardan biridir. Diğer Batı ülkelerinde en fazla sorulan sorulardan biri ise batılı demokrasinin temsilcilerinden biri olan Amerika’da niçin hâlâ bu uygulamaya izin verildiğidir. Ancak yine de kimse, bu soğukkanlılıkla cinayet işlemiş insanları cezalandırmak için nasıl bir yargı sistemi geliştirilmesi gerektiğinden emin olamaz.

Bu fotoğrafların yayınlandığı ilk zamanlarda Benetton’un sahibi Luciano Benetton, diğer kampanyalarda aldığı sansasyonel etkiyi beklediği için endişeli görünmedi. Ancak bir süre sonra bu kampanya Benetton’un beklediğinin aksine satışlarının düşmesine neden olmaya başlayınca, Toscani ile yolları ayırmaya karar verdi. Toscani, bu kampanya için tam iki yıl vakit

ve emek harcamıştı. Ancak çözülemeyen ve en tartışmalı konulardan biri olan ölüm cezası, diğer konular gibi değildi. Bu mahkûmların ölüm cezasını hak etmedikleri yönünde düşünenler bile, masum insanları öldürenlerin bir şekilde cezalandırılmaları gerektiğini öngörüyordu. Belki de bu nedenle Toscani'nin, bir anlamda bütün suçlarından arındırarak ve "işte adalet sistemi bunu yapıyor" diyerek gösterdiği yüzler, kendilerini örnek ve iyi birer vatandaş olarak gören, hatta idam cezasına karşı olan insanlara da duygularının sömürüldüğünü hissettirdi. Baudrillard'a göre, "reklam, kamusal anlama sahip her şeye karşı duyarsız kalındığını gösteren bir ayna, paradoksal bir aşağılama aynasıdır."<sup>185</sup>

Toscani ise bunun bir reklam kampanyası olabileceği fikrinde diretir ve böyle bir ceza devam ettiği sürece medenileşmenin mümkün olamayacağını söyleyerek, reklamların niçin sanat ve medya gibi tepkilerin geliştirilmesine katalizör bir etki yaratan bir polemik alanı yaratamayacağını sorar. Toscani'ye göre, günümüzde reklamlar halk ile doğrudan bağlantı kurabilir ve bu anlamda bir sokak sanatı gibi düşünülmelidir. Ayrıca ona göre, insanların bu derece şok olmasının temelde bir tek nedeni vardır; bu da henüz tam anlamıyla medenileşemedikleridir. Toscani'ye göre, "insanlar bu fotoğraflarla yüzleştiklerinde sinirlenmeye başlarlar. Ancak asıl bu problemlerle yüzleşecek cesaretleri olmadığı için kendilerine sinirlenmelidirler."<sup>186</sup> Çünkü Toscani'ye göre, "şok edici fotoğraf diye bir şey yoktur, orada olmayan insanlar için fotoğraflar aracılığıyla tekrar üretilen şok edici gerçekler vardır."<sup>187</sup>

Toscani, reklamların niçin sosyal belge işlevi göremeyecek olduklarını sorarken belki de eleştirilerin hedefi olan asıl noktayı kaçırmaktadır. Reklamlar öncelikli olarak bir firmanın sermayesini artırmak için kullandıkları araçlar arasındadır. Baudrillard'a göre, "günümüzde adına reklam denilmesi gereken şey bu toplumsal biçimlendirmeye, eksikliği her geçen gün daha derinden hissedilen bir toplumsal inatla ve kışkırtıcı bir şekilde anımsatmaya çalışma biçimidir."<sup>188</sup> Bu biçimlendirme hareketi aynı zamanda tüketim ve para odaklı olduğu için hem sömürü düşüncesini hem de modanın hızıyla birlikte değişen ilgi eksikliğini gündeme getirebilir. Bu nedenle Toscani'nin fotoğrafları gibi büyük sansasyonlar sonucu ikonlaşan reklam görselleri, işlevsel ve kalıcı bir hafızayı inşa edemedikleri gibi hafızaya kaydedilmiş durumlar ve olaylar üzerinde de kışkırtıcı fakat fragmanter (parçalı, kırık dökük) bir etki yaratabilirler.

185 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 115.

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

187 A.g.k.

188 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 115.

## “Family of Man” Projesi

“Family of Man” (İnsan Ailesi), fotoğrafçı Edward Steichen, öncülüğünde bir ekibin kapsamlı çalışmaları sonucu hazırlanmış bir fotoğraf projesidir (Fotoğraf 47). Steichen ve ekibi, üç yıl süren araştırmalar sonucunda iki milyonun üzerinde fotoğraf arşivine ulaşmışlardır. Dünyanın neredeyse her yerinden gönderilen fotoğraflar, önce iki bin adede elenmiş daha sonra da 68 ülkeden 503 adet fotoğraf seçilmişti. Fotoğrafların sahipleri arasında bir kategorileşme yoktu. Profesyonellerden, ünlülere ve amatörler kadar pek çok fotoğrafçının işleri projede yer aldı. Sonuçta ortaya çıkan proje, ilk kez New York şehrindeki Museum of Modern Art’ta (Modern Sanatlar Müzesi’nde) sergilendiğinde büyük yankı uyandırdı.

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

Bu projenin asıl amacı, İkinci Dünya Savaşı ertesinde çok ciddi hasarlar alan insanların moral değerlerinin tamiriydi ve Steichen’e göre belki de hiç kimse, bu ortamda bir görev olarak üstlenilmiş, küresel bağlamda birleştirici nitelikte olan bir projeye itiraz etmeyecekti. Ancak yapılan çalışma, herkes tarafından birleştirici bir çalışma olarak karşılanmadı, aksine çok şiddetli eleştirilere maruz kaldı. Irkçılık, ayrımcılık, duygusal sömürü, sömürgecilik ve sürgün etme gibi konular üzerinden yapılan eleştirilerin temeli, ötekileştirme düşüncesine dayanıyordu. Bate’e göre, “basitçe serginin insanlığı küresel bir cemaat olarak ezici bir biçimde idealleştirilmesi eleştirilmekteydi.”<sup>189</sup> Bu eleştirilerde, insanlığı ortak bir kalıba sokma çabaları dile getirildi. Bu eleştirilere göre insanlık yerel değerlerden soyutlanarak kültürel bir kalıba sokulamazdı. Barrett, kitabında, görsel kültür uzmanı Nicholas Mirzoeff’in eleştirilerine yer vererek şöyle der:

Görsel kültür uzmanı olan Nicholas Mirzoeff de ilk kez 1955’de Museum of Modern Art’ta gösterilen Edward Steichen’in “The Family of Man” isimli oldukça popüler sergisinde yer alan bazı konuların sık tekrarlanmasına işaret eder. Mızraklarla avlanırken, su taşırken veya bir ateşin etrafında toplanıp hikâyeler anlatırken gösterilen Afrikalılar yarı çıplaktır ve bu “ilkel Afrika ve kültürlü Batı” ayrımını desteklemektedir. Mirzoeff’a göre Steichen bu fotoğrafları, SSCB ile ABD arasındaki soğuk savaş dö-

neminde Amerikan değerlerini ve ABD'nin politik üstünlüğünü vurgulamak için kullanmıştır. Örneğin Steichen, eliyle buğdayları biçen bir Sovyet kadınıyla Amerika'daki geniş buğday tarlalarında makinelerle çalışan büyük bir insan grubunun fotoğraflarını yan yana koymuştur. ABD'nin teknolojik ve dolayısıyla kültürel üstünlüğü herkes için aşıkardır.<sup>190</sup>

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

Arjantinli öykü yazarı ve şair Jorge Luis Borges'e göre "herhangi bir yaşam istediği kadar uzun ya da karmaşık olsun, tek bir andan oluşur aslında, insanın kendini keşfettiği an."<sup>191</sup> İnsanın kendini keşif süreci çevresindeki olaylar, nesneler ya da kişilerle kurduğu ilişkiler yoluyla edindiği deneyimleri kendine katma süreciyle paraleldir denebilir. Bir başka deyişle her birimiz benliğimize kattıklarımız kadar kendimiz oluruz. Bu anlamda "öteki" ile kurduğumuz ilişkilerle de varlığımızı sorgularız. Öteki en basit anlamıyla bizim dışımızda olan demektir. Göstergebilim konusunda çalışan Utku Özmakas'a göre, "aslında biz hem ötekinin dışındayız hem de öteki bizim içimizdedir."<sup>192</sup> Yani öteki ile birbirinin yansıyanı durumundayızdır. Tıpkı ayna evresinde olduğu gibi, aynada gördüğümüz yüz yalnızca kendi yansımamızdan ibaret, sabit ve değişmez bir yüz değildir. İnsanın aynadaki aksinde aynı anda ben, sen, o birçok yüz belirir. Örneğin Borges, aynadaki aksini bir başkası gibi görerek yaşamının sonuna dek aynalara bakmaktan ürkmüştür. Bir bakıma Borges'in çekincesi anlaşılabilir. "Öteki" neredeyse sayısız biçimlerde yaşamımızın içindedir. Arkadaşlarımız, düşmanlarımız, ailemiz, toplumumuz, başka toplumlar, alışkanlıklarımız, evcil hayvanlarımız, oyuncaklarımız, aldığımız hediyeler ve bunun gibi hayatımızdaki pek çok nesne ve kişiler "ben"i oluşturan "öteki"lerdir. Borges belki de yaşadığı sürece "öteki" ile yaşamak zorunda olduğunu biliyordu ve "öteki" aracılığıyla aslında kendisinin görüntüsüyle sürekli yüzleşmekten kaçırıyordu. Bu anlamda "öteki" ile fotoğraflar arasında da direkt bir bağlantı kurabiliriz. Fotoğraf bir yanıyla görünenlerin yansıması diğer yanıyla da "öteki"nin yansıdığı yüzeydir. Fotoğraf "öteki"ni görünür kılan "öteki"dir. Bu da insanın fotoğrafları bitmez tükenmez bir iştahla biriktirmelerinin altında yatan nedenlerden birisidir.

190 Terry Barrett, *Fotoğrafı Eleştirmek*, 241-242.

191 Jorge Luis Borges, *Alef*, Çev. Fatih Özgüven, Fatma Akerson, Peral Bayaz Charum ve Tomris Uyar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

192 Utku Özmakas, "Öteki", [www.anafilya.org/go.php?go=7d3c1e0280512](http://www.anafilya.org/go.php?go=7d3c1e0280512)

“Family of Man” Steichen’in evrensel insan ailesi olduğumuz yönünde bir hafıza inşa etme düşüncesiyle kurgulanmıştı. “Family of Man”, ile ilgili Steichen, şu satırları kaleme almıştı:

Dünyada sadece bir adam var ismi tüm adamlar. Dünyada sadece bir kadın var ismi tüm kadınlar. Dünyada sadece bir çocuk var ismi tüm çocuklar.<sup>193</sup>

Ancak konu içerisinde verilen diğer örneklerden de anlaşılabilceği gibi böyle bir hafıza inşa etmek neredeyse imkânsızdır denebilir. Hafıza yaşam deneyimleriyle ve bakış açılarıyla da şekillenen bir yapıdır. Ayrıca bu kadar genel bir hafıza inşa edildiğini düşünmek “öteki” olarak imlenenlerin yani “ben”i oluşturan zenginliklerin ve çeşitliliklerin de varlıklarını ve varlıklarının anlamlarını görmezden gelmek olabilir.

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



**Fotoğraf 47:**

Karl W. Gullers'ın  
“Family of Man”  
(İnsan Ailesi)  
projesinde yer alan  
fotoğrafı, 1955  
Nordiska Museet  
Arşivi

193 Harry N. Abrams, *Edward Steichen: The Family of Man*, New York: Museum of Modern Art, 1996, 2.

## Kültürel Bellekler ve Fotografik Yansımaları

İnsan oldukça karmaşık bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bedensel olarak birbirimizden farklı olduğumuz gibi kültürel olarak da ayrışırız. Toplumsal ve sosyal olarak farklı işlevsel bilgi sistemleri ile çevrelenmiş bireylerizdir ve en genel anlamda ise ne kadar çok toplum varsa kültürel temsillerimiz en az o kadar çeşitlilik gösterir. İnsan, diğer canlılar gibi salt genetik donanımına dayanarak doğada varolamaz; biyolojik evrim sürecinde gelişen insan beyni, araç-gereç yapma ve gelişkin bir semboller sistemi oluşturma yetisi kazandırmıştır ve bu yetiler işbölümü geliştirmesi imkânı sağlamıştır ki işte bu imkânlar bütünü “kültür”ü oluşturur.<sup>194</sup> İnsanı diğer canlılardan ayıran bir özellik olarak ortaya çıkan kültür kavramı, toplum, toplumsallaşma ve kimlik olgularıyla iç içedir. Bu iç içeliğe ve kültürel farklılık oluşmasına biraz daha yakından bakmak yararlı olacaktır.

Antropologlar Kudret Emiroğlu ve Süavi Aydın, farklı çevresel etkenlerin yarattığı farklı gerilimlerle çevrili insanın, gerilimlerle başetme yollarına ilişkin farklı uyarlanma süreçlerinin, farklı kültürlerin oluşmasına yol açtığını belirtir. İnsanı toplumsallaştıran, içine doğduğu kültürün insanı doğuşundan itibaren şekillendirmesidir. Toplumsallaşan insanın, diğer insanlarla bağımlı kuran ise, bu kültürdür. Söz konusu bağ ile oluşan birliktelik algısı, aynı kültürü paylaşan insanlar arasındaki bu “uyum” kimlik denilen bir tutunum unsuru ile sağlanır.<sup>195</sup> Tüm insan gruplarının kültürü vardır ve bu tek tek birbirinden bağımsız bireylere değil, bir grubun üyesi olarak bireylere özgü bir vasıftır.<sup>196</sup> Özetle, antropolog Philip Kottak’ın tanımıyla, kültür insanlığın ayırt edici bir özelliğidir ve kuşaktan kuşağa aktarılan, kurallı, paylaşılan simge-temelli öğrenilmiş davranış ve inançları kapsamaktadır.<sup>197</sup>

Kültür ve toplum terimleri kimi zaman bir birleri yerine kullanılmalarıyla ve genel kullanımlarıyla aşırı yüklü hale gelmiş terimlerdir. Kültür ile toplumsal sistemler terimini bir birinden nasıl ayrılabilirliği meselesine ışık tutan antropolog Clifford Geertz, kültürü inanç, simge ve değerlerden oluşan bir çerçeve olarak tanımlar. Bu çerçeveye göre, kişiler dünyayı tanımlamakta, duygularını ifade etmekte ve yargıda bulunmaktadırlar. Ancak bir yandan da insanların etkileşimsel davranışlarının devam ettiği bir süreç vardır, işte bu süreci Geertz toplumsal yapı olarak tanımlar. Kısaca, Geertz’e göre kültür insanların deneyimlerini yorumlamak ve eylemlerini yönlendirmek için kul-

194 Kudret Emiroğlu ve Süavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, 521.

195 A.g.k., 521.

196 Conrad Phillip Kottak, *Antropoloji, İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*, Çev. Serpil Altuntek, Balkı Aydın Şafak, Dilek Ardal, Yılmaz Erdal, Serpil Eroğlu, Erhan Ersoy, Süreyya Özbek, Sibel Özbudun, Şebnem Pala ve Gülfem Uysal, Ankara: Ütopya Yayınları, 2002, 52.

197 A.g.k., 58.

landıkları bir anlam yapısıyken, toplumsal yapı ise eylemin şekli ve mevcut toplumsal ilişkiler ağıdır.<sup>198</sup> Kültürel temsil biçimlerinden olan ritüeller ise hem anlam sistemine hem de bu ilişkiler ağına ışık tutmaktadır. Ritüeller, toplumsal ilişkileri sahneler, canlandırır ve bu ilişkilere açık bir ifade kazanarak insanların kendi toplumlarını tanımasına olanak sağlar.<sup>199</sup>

Ritüellerin anlamlandırılmasına ve işlevine ilişkin zengin bir kuramsal miras vardır. Antropolog Nurdan Türker, ritüellerin anlamlandırılmasına ilişkin söz konusu kuramsal mirası ana hatlarıyla “kitleleri bir arada tutan bağ; toplumsal dokunun çimentosu; toplumsal düzenin üretim ve sürdürüm mekanizması; kutsalın ifadesi, kozmogonisi; güven ihtiyacına cevap veren bir sığınak; kriz zamanlarında yönelinen özel bir duygu alanı; simgesel dizge, anlam ve davranış rehberi; tarihsel bağlam ve güç ilişkileri zemininde anlaşılabilir bir olgu”<sup>200</sup> olarak özetler.

Bütün gruplarda, topluluk veya toplumlarda, toplumsal ve kültürel deneyimleriyle oluşan nesiller boyu aktarılan ritüelleri vardır ve anlamı ve işlevi o gruba/toplulun kendi özgül bağlamlarında açıklanabilirler. Bu ritüellerden biri de acı ve acıyla baş etme tutumlarıyla bağlantılıdır. Bu nedenle bir önceki bölümde de ele alındığı gibi, acı karşısında tek bir tutum birliğinden bahsedilemese de, belki de paylaşım birliğinden, ritüelistik birlikten bahsedilebilir. Breton’a göre, bilim adamları herkesin duyarlık eşiğinin birbirine yakın olduğunu ama bireylerin gösterdikleri tepkilerin birbirlerinden çok farklı olduğunu ve bu tavırların sosyal ve kültürel yapılara bağlı olduğu sonucunda hemfikir olmuşlardır.<sup>201</sup> Rene Leriche’e göre ise “fiziksel acı, bir sinirdeki belli bir durumun basit, yaygın sinirsel etkisi değildir. Bir uyarı ile beden tümü arasındaki çatışmanın sonucudur”<sup>202</sup> Breton Leriche’in bulgusunu şu yorumuyla derinleştirir: “Açlık gibi acının da biyolojik bir kökü vardır ama insanlar onu aynı anda hissetmezlerse, aynı zevki duymazlarsa, aynı şekilde beslenmezlerse, yedikleri şeylere aynı anlamları yükleyerek aynı ritüellerle tatmin olmadıkları gibi aynı şekilde acı çekmezler ve aynı acı aynı yoğunlukta saldırmaz onlara; insanlar acılarına, yaşadıkları ortama özgü kolektif yönelimlere göre farklı bir anlam ve değer yüklerler.”<sup>203</sup>

Çekilen acının o “kültür”de ritüelistik bir değerinin olması, o toplumun

198 Clifford Geertz, *Kültürlerin Yorumlanması*, Çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010, 170-173.

199 Mary Douglas, *Safılık ve Tehlike, Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*, Çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, 161.

200 Nurdan Türker, “İstanbul Rum Ortodoks Dinî Ritüellerde Aidiyet Algısı-Temsili.” Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Antropoloji Bölümü, 2013, 212.

201 David le Breton, *Acının Antropolojisi*, 103.

202 A.g.k., 103.

203 A.g.k., 103.

kültürel dokusunun ayrılmaz bir parçası olduğu ve hafızasında güçlü şekilde yer aldığı anlamına gelmektedir. İnisiyasyon (erginlenme) törenleri bu ritüeller arasında yer almaktadır. Diğer ritüeller gibi erginlenme ritüelleri de, toplumsal ya da grupsal (yaş, cinsiyet, meslek, birlik ve benzeri) bilgi ve değerlerin inisyelere aktarılması yani kültürleyici bir işlev gerçekleştirmektedir.<sup>204</sup> Göstergebilim konusunda çalışmış araştırmacı yazar Ömer Tecimer'e göre;

İnisiyasyon bir acı çekme eğitimidir, gençlerin doğadan daha güçlü olduklarını kanıtlama yöntemidir. Bu yolla adaylar gerçekliği aşmalarını sağlayan gizemli ve büyülü bir güç elde ederler (...) Gençlerin, kadınların otoritesi altından çıkıp erkeklerin özellikle yaşlı erkeklerin otoritesi altına geçmesini, böylece de atalardan kalan geleneklerin sürdürülmesini sağlayan ve eski kuşakların yeniler üzerindeki denetimini pekiştiren bir yetiştirme yöntemidir.<sup>205</sup>

En çok incelenen erginlenme ritleri, kız ya da erkek çocukların çocukluk statüsünden cinsel faaliyet veya evliliğe, toplum üyeliği statüsüne geçişini belirleyen ritüellerdir ve bazı durumlarda bu ritüeller sünnet, yaralama gibi beden üzerinde acı verici işlemleri içermektedir.<sup>206</sup> Bu kitapta yer verilen erginlenme ritüellerinin çoğunda, bugün özellikle “geleneksel” topluluk ve toplum yaşamlarında tanık olabileceğimiz halinden uzaklaşmış olabilir. Ancak ritüelistik uygulamanın şekli, anlamı ve işlevinde farklılık oluşmuş olsa bile, fiziksel acı içermesi yönünün devamlılığı dikkat çekicidir. Bu toplumlara ait ritüellerde bedende kesikler açmak, hacamat etmek, dövme, yakmak, işkence etmek olarak sıralayabileceğimiz fiziksel acı vermeyi içeren uygulamalar genellikle o topluluk içerisindeki genç bireylere yöneliktir. Bu acı verici uygulamaların kültürleyici yönü güçlüdür. Erginlenme ritüellerinin, toplumsal değerleri oluşturma, pekiştirme, toplumsal ya da kültürel bağın güçlenmesi rolünün yanı sıra; oluşan birlik duygusuyla o toplumun kaygılarını azaltıcı yönü de söz konusudur.

Sonuç olarak uzun bir kültürlenme ve eğitim sürecinden geçen gençler, bu sürecin sonunda yeni statülerine geçecek, toplumlarının üyesi olabilecek, kültürlerini temsil eden ve saygı duyulan kişiler olarak bedenlerinde aidiyet izlerini barındıracaktır. Breton'a göre, “çekilen acı, acemi genç koşullar karşısında az kırılğan kılacak, zorluklara karşı direncin anısını içselleştirir.”<sup>207</sup> Bugün sayısı görece azalmış olan, geleneksel toplumlar ve topluluklar tarafından sürdürülen erginlenme ritüellerinden haberdar olmamızı sağlayan araçlardan biri de fotoğraftır. Modern Batı toplumlarında

204 Kudret Emiroğlu ve Süavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, 266.

205 Ömer Tecimer, *Sinema: Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B Yayınları, 2005, 56.

206 Kudret Emiroğlu ve Süavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, 266.

207 David Le Breton, *Ten ve İz*, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayınları, 2011, 40.

varlıklarını sürdüren küçük topluluklar dışında<sup>208</sup> erginlenme ritüelleri görebilmemiz genellikle habercilerin ve fotoğrafçıların belgelediği görüntüler sayesinde mümkün olmaktadır (Fotoğraf 48).



**Fotoğraf 48:** Jean-Michel Clajot'nun "Scarification" (Deriyi Kazıtıp Kanatmak) projesi için çektiği fotoğraflardan bir örnek, Benin, 2009 © Jean-Michel Clajot

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

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

Bir deneyim yaşanmıştır; beden savaşta bir darbe almış, acı duyulmuş, yara açılmış ve kan akmıştır. Bu deneyimin ilk aşamasıdır ve oradaki acıyı anlatabilmek, iletişim dili ile olanaksızdır “çok acıyor” mu diyeceğiz, elimizden başka ne gelebilir? Ve tam da o acının şiddetini kim anlayabilir). İkinci aşamada o yara kapanmaya yüz tutmuş, kan pıhtılaşmış ve acı hafiflemiştir. Burada deneyim sürmekteyse de bu, asla ilk yaranın açıldığı deneyim ile aynı şey değildir. Üçüncü ve son aşama ise bu yaşananların ve hissedilenlerin, basit bir yara izine dönüşmesidir; acıdan eser kalmamıştır. Ama bu yara izinin, o ilk deneyimden (yaranın açıldığı ilk andan) tümüyle bağımsız olduğunu, onunla tüm ilişkisini kestiğini kim iddia edebilir? Öyleyse burada şöyle bir saptamada bulunmak yanlış olmayacaktır: Estetik dil, söz konusu aşamaların tümünü içine alan ve her bir değişim sürecini bütün halinde aktaran bir dildir; bunu yaparken de yara izi örneğindeki gibi her tür işareti, biçimi, göstergeyi vb. rahatça kullanmaktan geri durmaz, deneyimin süreçlerini içinde saklar.<sup>209</sup>

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

209 Emre Zeytinoğlu, “Aristoteles’in Cesetleri ve Çağdaş Sanatta Ahlak Sorunu”, [www.artfulliving.com.tr/haber\\_detay/1461/aristotelesin\\_cesetleri\\_ve\\_cadas\\_sanatta\\_ahlak\\_sorunu](http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1461/aristotelesin_cesetleri_ve_cadas_sanatta_ahlak_sorunu)

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

Dinsel veya kültürel nedenlerle evrensel yaygınlık gösteren erkek cinsel organının dış kabuğunun kesilmesine verilen addır. Müslümanlık ve Yahudilikte dinsel bir gereklilik olarak (...) çocuklarda belli yaşa kadar veya dinî kabul etme sonucu uygulanır. Kuzey Amerikalı, bazı Avrupa ve Afrikalı toplumlarda da genellikle doğumla birlikte uygulandığı görülür. Batı Afrika Mandelerde görülen kız ve erkek çocuk sünneti, Mande kozmogonisiyle<sup>210</sup> doğrudan ilişkilidir (...) Çocuk sünnetle kendi gücüne egemen olmayı ve toplumsal normlarla uymayı öğrenir (...) Afrikalılarda, Pasifik adalarında ve Aborijinlerde penisin çeşitli biçimlerde kesilmesiyle uygulanan sünnet, Mande örneğinde olduğu gibi, kozmogoni ve mitolojiyle desteklenip açıklanır. (...) Kız çocuk sünneti, Afrika'nın batısında, kuzey doğusu ve Sahra altında, bazı Güney Asya ve Amerika halklarında görülür. Kız sünneti çocuk 5-7 yaşlarında iken veya Kenya'da olduğu gibi evliliğe hazırlık ritüeli olarak genç kızlıkta uygulanır. Yaygın olan klirotidektomi iken, eski Nil kültürlerinde görülen firavun sünnetinde klitorisle birlikte dudaklar da kesilir. Afrika'da kız sünneti tek bir geleneğe bağlı değildir (...) ve üç semavi dine bağlı olanlarca da yerli dinlere inananlar tarafından da uygulanır.<sup>211</sup>

Kız çocuk veya kadın sünneti pek çok psikolojik, tıbbi ve cinsel sorunlara yol açabilmekte, dolayısıyla bilimin veya sanatın ilgi odağı olduğu gibi, özellikle son yıllarda artan daha çok uluslararası programlarla engellenilmeye çalışılmaktadır. Bu ritüeli deneyimleyen kadınlarla yapılan görüşmelerde, bu acıyla kıyaslanabilecek ölçüde daha büyük bir acının olmadığı yönünde görüşler elde edilmiştir. Ancak aynı zamanda tüm acı ile bağlantılı ritüellerde olduğu gibi, ritüelin sonrasında yaşamdaki her şeye göğüs gerilebileceğine dair algı işlev kazanmaktadır. Breton'a göre, "sünnet, dişlerin patlaması ya da çekilmesi, bir parmağın kesilmesi, dövme, hacamat, yakma, sopayla dövme, angarya, işkence vb. acı inisiye olanın bedenine yazılmış genel yasanın mürekkebidir."<sup>212</sup>

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

211 A.g.k., 751-752.

212 David Le Breton, *Acının Antropolojisi*, 197

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

Bu, sadece bir gelenektir. Korkunçtur, ama özünde kötü niyetli değildir. İnsanlığın utancı değildir, insanın kendisidir. İlkeldir. Korumaya ve korunmaya dairdir. Bilinçsizliktir. Kötüyü, kötü olduğunu bilmeden yapmaktır. Masumdur. Acıdır. Kanlıdır. Yarası derindir. Unutulmayan bir gündür. Hikâyesidir. Masaldır. Kültürdür. Anlamlıdır. Anlamını yitirendir. Geçmişte kalandır. Bugüne gelmiş olandır. Bugünün kurtulmak istediğidir. Batıdan görüldüğü gibi değildir. Köyün yazısız kuralıdır. Gerçektir. Kadından kopan bir parçadır. Kadının, kadın olmaya devam etme çabasıdır.<sup>213</sup>

Bu cümleleri bir beyan olarak paylaştan Yeşil, konuya dair çok önemli saptamalarda bulunmuştur. Kız çocuk/kadın sünneti kültürün hafızası yönüyle öne çıkmaktadır. Ancak, bu kişilerin kendi yaşam öykülerinde, hafızalarında bedene bir müdahale olduğu için ve acı yönüyle de bireysel belleğe de yer den bir ritüeldir. Bu noktada bireysel ve kültürel hafıza arasında ayırım yapabilmek mümkün mü sorusu anlamlıdır. Sosyal bilimci Paul Connerton *Toplumlar Nasıl Anımsar* adlı eserinde, böyle bir anlamı gereksiz ve anlamsız bulur. Ona göre, belleğin nasıl oluştuğu ve anmaya dayalı törenler gibi yollarla nasıl aktarıldığı önemlidir. Connerton, törenlerin geçmiş ile süreklilik ilişkisine dair bir kanı, iddia olduğuna dikkat çeker.<sup>214</sup> Ona göre törenlerde hatırlanan şey, bireysel belleğin kolektif türüdür. Başka bir ifadeyle, kişilerin geçmiş duygusuna kolektif yaşam öyküsü kazandırmasıdır.<sup>215</sup> Söz konusu kavrayış ışığında, kişisel bir deneyim gibi gözükabilen erginlenme törenlerinin, kişilerin ve üyesi oldukları toplumun, ortak kolektif bir yaşam olduğu ileri sürülebilir. Bu erginlenme törenleri aracılığıyla kültür birikimlerini kuşaktan kuşağa aktaran kadınlar her ne kadar çok acı verici deneyimleri yaşıyor olsalar da bu ritüeller onlar için birleştirici ve çoğaltıcı olabilmektedir. Bu ritüeller, kültürel belleğin kodlarıdır. Bu noktada bu kodların ya da hatırlama-unutma ediminin kimlikle bağlantısının nasıl oluştuğu sorusu anlamlıdır.

Deneyimlerin bellekte mekanik bir şekilde muhafaza edilmediği ve hatırlamanın ya da unutmanın duygulardan, yargılardan uzak olmadığı bilinmektedir. Psikolog Daniel Schacter, kişilerin gördüklerini, duyduklarını, düşündüklerini ya da hissettiklerini kodlama yoluyla anıya dönüştürdükle-

213 Cemre Yeşil, *Kesik*, İstanbul: Toskan Community-led Developmant, 6.

214 Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Aleaddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, 77

215 A.g.k., 111.

rini vurgular ve kodlanan şeylerin hatırlandığını ve kodladıklarımızın kim olduğumuzla ilintili olduğunu belirtir. Diğer bir deyişle, geçmiş deneyimlerimizin, bilgimizin ve ihtiyaçlarımızın neyi kodladığımız/hatırladığımız üzerinde güçlü bir etkisi bulunmaktadır.<sup>216</sup> Dolayısıyla, tüm kültürel olgularda olduğu gibi bu ritüellerin de o toplumdaki işlevi ve anlam dünyasındaki yeri bilinmeksizin herhangi bir çözümleme yapmak olanaksızdır.

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

Batı toplumları eski kabilelerde bireylerin, özellikle geçiş ritlerinde, bedenlerinde çeşitli değişiklikler yapmaları olgusunu hiç bir zaman hoş karşılamamış, bedenlere bu tür müdahaleleri barbarlık olarak görmüştür. Günümüzde görülen dövme, *piercing* vb. beden damgaları ve süsleleriyle ilgili görüş ve düşünceler farklıdır, çünkü bu uygulamalar toplumsal simge olarak değişiklikler göstermiştir ve bunun da nedeni bunlara rağbet eden gençlerin toplumla tam bir uyum içinde olmalarıdır.<sup>217</sup>

1995 yılında Kenya'da kadın sünneti konusunda çalışmış ve hazırladığı "Like Mother, Like Daughter" projesiyle (Fotoğraf 49) Politzer ve World Press Photo ikincilik ödülü almış olan Stephanie Welsh de Cemre Yeşil'le benzer düşünceleri dile getirmiştir. Ayrıca Welsh'e göre, "bu, Afrikalılar'a bağırان öfkeli insanlar tarafından durdurulabilir bir şey değildir. Kabile yaşamının derinliklerine yerleşmiş bir olgudur."<sup>218</sup>

Bu noktada başa dönerek, bu fotoğrafların neye ve kime göre hafıza kayıtları olabilecekleri sorusunu yinelemek yerinde olur. Öncelikle belirtilmesi gereken, genellikle geleneksel toplumlarda ve topluluklarda izlerine rastlanan erginlenme törenlerinin kültürel aidiyetleri olan insanların talepleri doğrultusunda ve onlar tarafından ya da emik<sup>219</sup> bir yaklaşımla belgelenmediğidir. Bu ritüeller genellikle tanık olunan kültürel yapının dışından bir göz tarafından belgelenir. Erginlenme ritüellerine dair fotoğrafların çoğu, batılı kültür birikiminin oluşmasıyla uzaklaşılan, yabancılaşılan geleneksel kültürler hakkında bilgi edinme açlığını bastırır denebilir. Ancak batılı toplumların erginlenme ritüellerine ait görüntülere bakışı, sadece bilgi edinmeyle sınırlı değildir.

216 Daniel L. Schacter, *Belleğin İzinde, Beyin, Zihin ve Geçmiş*, Çev. Eda Özgül, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, 70-84.

217 David Le Breton, *Ten ve İzin*, 137

218 Stephanie Welsh, "Like Mother Like Daughter" [www.ontheissuesmagazine.com/1996fall/f96\\_walsh.php](http://www.ontheissuesmagazine.com/1996fall/f96_walsh.php)

219 Emik terimi, kültürel ifadelerin, temsillerin, yerli kültür bakış açısıyla aktarımını anlamına gelir (Bkz. Kudret Emiroğlu ve Süavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, 260).



**Fotoğraf 49:** Stephanie Welsh'in "Like Mother, Like Daughter" projesi için çektiği fotoğraflardan bir örnek, 1995. World Press Photo Arşivi

Kadın sünneti örneğinde de tanık olabileceğimiz gibi bu ritüeller, çoğunlukla fiziksel acı ve sakatlanmalara neden olmaktadır. Bunların, daha önce de ele aldığımız gibi, tıbben telafisi olmayan sonuçlar doğurduğu da açıktır. Bu nedenle kadın sünneti gibi acı ve kalıcı hasar oluşturan ritüellerin devamlılığını sorgulamak adına, batılı kültürel değerler ve bakış açıları doğrultusunda görselleştirildikleri söylenebilir. Bu durumda bu fotoğrafların, Batı'nın "yabancı" kültürlerin asimilasyon girişimine yönelik hafızasını oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz.

Bu kitapta amaç, tıbben ya da "gelişmiş" "modern" yapıların bakış açısıyla, bu ritüellerin insanın yaşamını zedeleyen sonuçları olup olmadığını tartışmak değildir. Yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda, bu törenler sırasında ve sonrasında yaşanan acıların çok ciddi kalıcı hasarlar oluşturdukları da yadsınamaz. Burada amaç, her şeye rağmen bu erginlenme törenlerinin devamının belli bir hafızanın korunduğunu göstermesine, törenlere ait görsellerin ise dışarıdan yani batılı toplumlar tarafından üretilme koşullarına ve tüketimine dikkat çekmektir. Kısaca denebilir ki erginlenme ritüelleri yer aldıkları kültür içerisinde süregelen bir hafızanın aktarılmasını sağlar, bu ritüellere ait görseller ise süregelen bu hafızaya müdahale ederek genele ait hafızanın uygunluğuna hizmet eder. Alman düşünür Theodor Adorno ve toplumbilimci düşünür Max Horkheimer'in

“insanın şeyleşmesi” adını verdikleri “kültür endüstrisi” tanımının doğuşuna da neden olan bu müdahale, bir anlamda aynılığı farklılıklara tercih eden bir hafızanın geçerliliğini desteklemektedir. Sosyolog ve akademisyen Besim F. Dellaloğlu’nun tanımıyla, “Adorno ve Horkheimer’a göre, kültür endüstrisi çağında düzen, bedenleri serbest bırakır ve ruhlara saldırır. Artık düzen ‘benim gibi düşün ya da yok ol’ demek yerine ‘benim gibi düşünmemekte serbestsin. Yaşamını ve tüm sana ait olanları da koruyabilirsin. Ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısın’ demektedir.”<sup>220</sup> Görülebileceği gibi hafızanın korunmasının bedeli de yabancı olarak nitelenmektedir.

Kültürün endüstrileşme araçlarından biri olan fotoğraflar, başka kültürleri tanıma, onlar hakkında bilgi edinme ve görüntülerin yayılma sürecini hızlandırarak konu aldıkları kültürel değerlerin yabancılaştırılmasına katkıda bulunurlar. Bu katkı o kadar büyüktür ki ele aldığı kültür içerisinde farklılıkları harekete geçirerek hafızayı oluşturan değerlerin belki de ilk kez kendi içinde sorgulanmasına bile yol açabilir. Dellaloğlu’na göre, “kültür endüstrisi, kendi tüketicisi olan modern bireyi kendisi üretmektedir. Genelle karşı çıkan her tikel, ona uyum sağlamakla hayatta kalabilmektedir.”<sup>221</sup> Kadın sünneti üzerinden örnek verirsek, günümüzde kadın sünnetini konu alan görsellerin de etkisiyle o kültürün bir parçası olan kadınların, gün geçtikçe artan bir hızla bu ritüelin uygulanmasına karşı olan sosyal toplum kuruluşlarının bünyesine katıldıklarını söyleyebiliriz. Bu durum kültür endüstrisinin temellendiği sisteme karşı yabancılaşmayı engelleyen bir bütünsellik olarak okunabilirken, ait olunan kültüre karşı bir yabancılaşma olarak da okunabilir.

Kültür endüstrisinin bir yıkım olduğu üzerinden düşünceler üreten Adorno, yine de umutsuz değildir ve yaratılan tektiplik içerisinde yeni bakış açılarının doğabileceğine dair umudunu da dile getirir. Dellaloğlu’nun ifadesiyle, “kitleleri manipüle etme çabasındaki kültür endüstrisinin ideolojisi, kontrol etmek istediği toplum gibi kendisiyle çelişir hale gelir. Kültür endüstrisinin ideolojisinin panzehirini yine kendi içinde taşır.”<sup>222</sup> Günümüzde erginlenme ritüelleriyle ilgili üretilen görsel belgesel projeler bunun bir göstergesi sayılabilir.

İlk yıllarda üretilen ve daha önce de *National Geographic* fotoğrafları olarak tanımladığımız kategoride yer alan fotoğraflar batılı toplumlar özelinde şok etkisi yaratırken ve “yabancı” olarak imlenirken, son yıllarda üretilen fotoğraflarda daha çok anlamaya yönelik izlenimler dikkat çekmektedir. Welsh’in ve Yeşil’in söylediklerinden de çıkarımda bulunabileceğimiz gibi,

220 Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yayınları, 2007, 131.

221 A.g.k., 125.

222 A.g.k., 116-117

bu kültürlerin yaşadıkları acının sosyal bir işlevi olduğu ve o kültürlerin kendi içlerindeki ilişki ağını sağladığı dile getirilmektedir. Breton, bedenin kültürle olan ilişkisini şu sözlerle betimler:

Bedenin doğası diye bir şey yoktur, yere ve zamana göre değişen bedensel koşullar söz konusudur sadece. Bir yerde, bir dinî ayın sırasında ateş üstünde yürünür, bir başka yerde yanık yaraları ağrılar söylenerek ve yaralara üflenerek tedavi edilir, hastalıklar hasta bir insanın kaybolmaya yüz tutmuş enerjileri, tek bir temasla yeniden düzenlenerek tedavi edilebilir ya da trans durumu veya doğaüstü güçler aracılığıyla hastaya dinamizm kazandırılabilir vb.<sup>223</sup>

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

Sosyal bilimci Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri* adlı kitabında, kanı pek çok temanın bulunduğu büyüleyici bir kavşak olarak tanımlar: Ölümün ve dişillğin, katletmenin ve döllemenin, yaşamın son bulmasının ve yaşamın birbiriyle bulunduğu bir kavşak. Yaşamsal unsur olan kan, kadınlara, üretkenliğe ve doğurganlık vaadine gönderme yapmaktadır.<sup>224</sup> Akademisyen Çağatay Göktan'ın belirttiği gibi, “kan, güç ve canlılık veren ve kötülüklerden arıtan bir madde olarak, ilk insanlardan beri olumlu ve büyülu etkisine inanılmış bir sıvıdır.”<sup>225</sup> Modern kültürel bakışa sahip bizler için çoğu zaman bu fotoğraflarda gösterilen şiddete ve kana bakabilmek zordur. Ancak tersine, bu fotoğraflarda yer alan insanlar için Göktan'ın da belirttiği geleneksel kutsal değerini korumaya devam etmektedir. Bu değer korunmaya devam ederek söz konusu fotoğraflar ileride kökleri o kültürlere ait insanlar için birer hafıza nesnesine dönüşebilir ya da bugün genellikle bizler için olduğu gibi kırmızı rengin yoğunluğu altında geçmişe dair anlamlarını yitirebilir.

223 David Le Breton, *Acının Antropolojisi*, 50.

224 Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*, Çev. Nilgün Tural, İstanbul: Ayrintı Yayınları, 2004, 134.

225 Çağatay Göktan, “Din Olgusu ve Fotografik Yaklaşımlar”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir, 2006, 169.

## Yerli Halklar

Fotoğrafların bir kültürün hafıza kayıtları olarak değer bulmasına verilebilecek en iyi örneklerden biri, belki de, Avustralya yerlilerinin on sekizinci yüzyılda yaşamak zorunda bırakıldıkları kolonyal baskı ve şiddete ait görüntülerdir. Görüntüleri yorumlamak için, sömürgeciliği/kolonyalizmi kısaca tanımlamak ve Aborijin halkı hakkında bilgi vermek yararlı olacaktır. Sömürgecilik, bir bölgenin ve halkının uzun bir süre yabancı bir gücün siyasal, toplumsal, iktisadî ve kültürel egemenliği altında bulunması anlamına gelmektedir; Britanya ve Fransa sömürge imparatorlukları bunun en bilinen örnekleridir.<sup>226</sup> Sömürgecilik tarihi ile kapitalizm yakından bağlantılıdır. On altıncı yüzyılda ortaya çıkan ve hane gereksinimini karşılamaktan çok kârı azamileştirmeye yönelik üretime dayalı kapitalizm, sanayileşmeyle birlikte Avrupa emperyalizmini Afrika, Asya ve Okyanusya'ya yöneltti; bunun yerli halkların üzerinde soykırım, etnik kıyım ve çevre kıyımı gibi ağır sonuçları oldu.<sup>227</sup>

Okyanusya halklarından olan Avustralya yerlileri yani Aborijinler<sup>228</sup> de bu kıyım uğrayan halklardandır. Emiroğlu ve Aydın'ın *Antropoloji Sözlüğü*'nde Aborijin kültüre ilişkin verdikleri bilgiler, kıyımın ölçeğine ışık tutar. 1788'de, ilk İngiltere donanması Avustralya'ya geldiğinde, Aborijin halkı 300 bin kişiden oluşuyordu ve iki yüzden fazla farklı dil konuşan bir topluluktu. Askerlerin katliamları ve getirdikleri hastalıklarla büyük nüfus kaybına uğrayan halk, 1940'lı yıllara kadar sert politikalara, 1960'lı yıllara kadar da çocukların ailelerinden ayrılmasına maruz bırakıldığı gibi 1971 yılına kadar da nüfus sayımlarında yer almadılar. Bugün, en yaygını yirmi olmak üzere çeşitli diller konuşan ve yaşadıkları kültür şokuna, baskılara rağmen geleneksel yaşamı sürdüren 40 bin kadar Aborijin kalmıştır. Toplam Aborijin nüfusu 180 bin kadardır ve çoğunluğu melezleşmiştir; kanşık kabile toplulukları halinde varoşlarda yaşamaktadırlar.<sup>229</sup>

İngiltere, Avustralya'nın yerli halkı olan Aborijinleri çok sistemli bir şekilde sömürgeleştirirken, günümüzde soykırım başlığı altında yer almasına neden olan acı verici ve şiddet içeren yöntemler kullanmışlardı. Bugün Avustralya'nın sömürge olduğu yıllara ait fotoğraflar, hem köklerine ait geçmişi hem de bu acı verici şiddet yöntemlerini belgelemeleri adına büyük çoğunluğu asimile olmuş Aborijin yerli halkı için, belki de, "ata ruhlar kozmolojilerini yansıtan binlerce yıllık kutsal mekân resimleri"<sup>230</sup>, gibi ikonlaştırılmışlardır.

O dönemlerde çekilen fotoğraflar, kolonilerin yerleşim politikalarını

226 Conrad Phillip Kottak, *Antropoloji, İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*, 562-563.

227 A.g.k., 367-366.

228 Avustralya yerlilerine ad olan Latince kökenli Aborijin sözcüğü "ilk", "en eski bilinen" anlamına gelmektedir. Sözcük, İtalya'da ve Yunanistan'da bir bölgenin yerli halkını tanımlamak için kullanılmıştır (Bkz. Kudret Emiroğlu ve Süavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, 3)

229 A.g.k., 6-7

230 A.g.k., 6.

belgelemek için İngiltere'nin görevlendirdiği profesyonel fotoğrafçılar tarafından sipariş üzerine çekilmiş ve özel albümler hazırlanarak basılmışlardı. Altın madenleri, inci avcılığı, tarım ve hayvancılık alanları Aborijin yerli halkın köle olarak çalıştırıldığına dair hazırlanan bu albümlerin konuları arasındaydı. Aborijin mahkûmlara yapılan zulümlerin gösterildiği görseller de bu albümlerde yer almaktaydı.



**Fotoğraf 50:** Francis Birtles, *Native Prisoners in Chains* (Zincirlenmiş Yerli Mahkûmlar), 1899. Avustralya Ulus Kütüphanesi Arşivi

Özellikle sınır bölgelerinde çekilen fotoğraflar, “beyaz adam”ın davranışlarına dikkat çekmektedir. Kendi sosyal yaşam alanlarından koparılarak “beyaz adam”ın yanında poz vermeye zorlanan Aborijinler tezat bir görüntü sunarlar ki aslında sömürgeciler tarafından görülmesi istenen de budur (Fotoğraf 50). Avustralyalı tarihçi Jane Lydon’a göre bu fotoğraflar, Aborijinlere acımasızca davranıldığına dair bir etki yaratmamış; tam tersine onlara boyun eğdirmenin birer kanıtı olarak değer bulmuştur. Bu fotoğrafların alt yazılarında “vahşi Aborijinler zararsız hale getirildi” gibi ifadeler yer almaktadır. Bu söyleme göre bu fotoğraflar ıslah edilenlerle bir hatıra niteliği taşır.<sup>231</sup> Barret’a göre de bu fotoğraflar Avrupalı fotoğrafçılar ve izleyiciler için diğer kültürlerin Avrupalı normlara göre yargılabileceği, kendini üstün gören bakışa hizmet eder.<sup>232</sup>

Aborijin yerli halkın çektiği acıları gösteren bu fotoğraflar, genellikle Ku-

231 Jane Lydon, “‘Behold the Tears’: Photography as Colonial Witness”, *History of Photography*, 34:3, Temmuz 2010, 234-250:245.

232 Terry Barrett, *Fotoğrafı Eleştirmek*, 248.

zey Avustralya çevresine aittir ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarından İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar olan süreyi kapsar. Sömürgeciliğin Aborijinler üzerindeki fiziksel ve ruhsal baskılarını yansıttıkları gibi bir değişim vaadine de neden oldukları için, sömürü yıllarına dair bugün konuşulandan ya da yazılandan daha fazla konuya nüfuz etmektedir. Bu fotoğraflar, on dokuzuncu yüzyılda alevlenen Avrupa emperyalizmine karşı duruşta, Afrika'daki kölelik karşıtı hareketlerde ve özellikle Kongo reform hareketlerinde de oldukça etkili rol oynamıştır. Britanya ve Avustralya genelinde ilgi uyandırmak konusunda ilk yıllarda yetersiz kalmış olsalar bile, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Viktoryen dönemden insan haklarını ve işçi yasalarını gözeten uluslararası bir yönetim mantığına geçişte İngiliz kölelik karşıtı Protestanlarda da canlanma kaydedilmisti. Lydon'a göre, yüzyılın bitimine doğru basında yer alan fotoğraflar güçlü birer propaganda aracı olmuşlardı. Ayrıca Birleşmiş Milletler altında işçi yasalarının belirlenmesinde ve yirminci yüzyıl uluslararası hükümet birliklerinin kuruluşunda önemli rol oynamışlardı.<sup>233</sup> Sonuç olarak bu fotoğrafların tarihsel bir dönüşüme aracılık etmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Sorulması gereken asıl soru şudur: *Günümüzde bu görüntüler bizim için ve köhleri Aborijin yerli halka dayanan kişiler için ne ifade etmektedir?* Batılı kültür anlayışını benimsemiş toplumlar için ne ifade ettiğinin yanıtı, belki de daha net verilebilir. Günümüzde bu görüntülere bakmak, muhtemelen bizi bu şiddete dâhil ede; geçmişte "ilkel" diye nitelendirilen farklı kültürlerle karşı kendini "medeni" ve "üstün" gören zihniyete karşı kızgınlık duyabiliriz. Bu fotoğraflar, ayrıştırmanın içindeki ıstırapı bizler adına yıllar sonra bile canlandırabilecek hafıza kayıtları olabilir; fotoğraflara geçmişe ait belgeler gözüyle bakmayı seçmek, bizi hem bazı etik davranışları hatırlamak hem de kültürel olgunluğa ulaşmak anlamında olanaklar sunabilir.

Böyle görüntülerin dünya ölçeğinde sürekli yayılımı, bugünkü Avustralya içindeki etik tartışmalara da ivme kazandırmaktadır ve yerli halk, atalarına ait bu fotoğrafların kullanılmasına dair kontrol yetkisini talep etmektedir. Lydon'a göre, bu görüntüler genellikle eşit olmayan güç ilişkileri ile birlikte üretilir, görüntülerin aşırı kullanımı ya da yerli halkın kullanımının kontrol edilişi aynı aşırı uçlar içerebilir; zavallı, acı çeken, siyah bedenleri durmadan göstermek yerli halk için küçültücü etkiler yaratabilir. Kültürel protokoller bu kolonyal görüntüleri tüketmek adına yine bu kimlikleri çevrelemiştir ve bu görüntülerin kullanımlarına sınırsız izin verilmektedir.<sup>234</sup> Oysa bu acıların yaşayanlarla aynı kökten gelen Aborijinlerin bu fotoğraflara bakarken ne duyumsadıkları konusu önemlidir. Lydon'a göre Aborijinler günümüzde bu fotoğraflara bakarken bunca şiddet karşısında yenilmeden ayakta durdukları

233 Jane Lydon, "'Behold the Tears': Photography as Colonial Witness", 239.

234 A.g.k., 235.

sonucunu da çıkarmışlardır.<sup>235</sup> Bu fotoğraflar onlar için yalnızca o günlerin acılarını hatırlatan kayıtlar olmakla kalmaz, hiç unutmamaları gerektiğini düşündükleri özgürlüklerinin de simgeleridir. Kültürel çalışmalar uzmanı Jane Kilby ise, “Acı çeken bir bedenin görüntüsünü, şiddet siyasetinde bir yere oturtmayı reddederek anlamaya başlamanın tam zamanı,”<sup>236</sup> diyerek batılı bakışın bu görüntüler karşısında takındığı tavrın işlevini sorgulamıştır. Bu nedenle söz konusu görüntülere bakarken Avusturalyalı yerli halkın, görüntüleri kendi hafıza kayıtları olarak nasıl simgeleştirdiklerini anlamanın ve işin kolektif bellek yönünü görmenin daha işlevsel olacağı söylenebilir. Alman arkeolog Jan Assman, kolektif belleğin ancak onu taşıyanlarla birlikte var olabileceğini ve gelişigüzel aktarılmadığını vurgular. Bunun nedeni, bu belleğin sürece katılanların grup üyeliğinin ispatı olmasıdır. Ona göre, kolektif bellek sadece somut mekân ve zaman değil aynı zamanda da somut kimliktir.<sup>237</sup> Bu da kolektif bellek ile kimlik arasındaki sıkı bağa işaret eder. Bu noktada söz konusu sıkı bağın görünür olduğu Aborijinlerin mekân, zaman birlikteliğini, diğer deyişle kimliklerine ilişkin fotoğrafları incelemek, yararlı olacaktır.



**Fotoğraf 51:** Hermann Klaatsch, *Australian Prisoners* (Avustralyalı Mahkûmlar), Avustralya, 1904. Rautenstrauch-Joest-Museum Koleksiyonu

235 A.g.k., 250.

236 Jane Kilby, “The visual fix: The seductive beauty of images of violence.” *European Journal of Social Theory*, 16, Mayıs 2013, 326-341:339.

237 Jan Assman, *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, 43.

Fotoğraf 51, 1904 yılında Avustralya'nın sömürge olduğu yıllarda çekilmiş bir fotoğraftır. Fotoğraf 52 ise 1904 yılında çekilen bu fotoğrafı kullanarak hazırlanmış bir duvar resmi. Melbourne'deki St. Georges yolunu Avustralya tarihinin önemli bir bölümüne sahne olacak şekilde yeniden düzenlemek ise bugünün hafızası üzerinden okunabilecek bir simge/ikon yaratmak olarak çözümlenebilir.



**Fotoğraf 52:** Megan Evans, *Northcote Koori Mural* (Northcote Koori Duvar Resmi), St. Georges Yolu, Melbourne, Avustralya, (dijital baskı kopyasının yerleştirilme tarihi Aralık 2013). Aborigines Advancement League Arşivi

Fotoğraf 52, kolektif belleğin sunumu gibidir. Ancak bu kolektif bellek, bir yandan kısmi süreklilik gösteren bir yandan da geçmişin bugün üzerinden yeniden okumasını içeren bir bellektir.<sup>238</sup> Bu anlayışa göre geçmişte farklı amaçlar doğrultusunda belgelenmiş Avustralyalı yerli halkı gösteren fotoğrafların, günümüzde, simgesel değerlerinin aracı olduğu yeni okumalarla birlikte belleğe dair kayıt altına alındıkları söylenebilir. Bu fotoğrafların ya da duvar resminin, *hafıza mekânı* olduğu ileri sürülebilir.

238 Lewis A. Coser, "Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945", Çev. Maurice Halbwachs, Ed. Lewis A. Coser, *On Collective Memory*, Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 1992, 26.

Fransız tarihçi Pierre Nora, *Hafıza Mekânları* adlı eserinde, “tarihin hızlanması” tabirini kullanır. Ona göre tarihin hızlanması ifadesinin içeriğini “tamamen ölü bir geçmişe hızlıca dalış, kaybolmuş olarak görülen bir şeyin toptan algılanışı, atalara ait olgular, geçmişin gölgesinde kendi bilincine kavuşma” oluşturmaktadır. Nora günümüzde sürekli olarak hafızadan söz edilmesinin tek bir nedeni olduğunu vurgular ve bu nedeni “artık hafıza yok” sözleriyle açıklar. Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları olduğunu ileri sürer. Çünkü bugün hâlâ hafızamızda yaşıyor olsaydık mekânları ona adama ihtiyacı duymazdık.<sup>239</sup> Nora, hafıza-tarih arasındaki ilişkinin sürekliliğini sağlamak için tarihsel değeri olan yerlere, anıtlara, sözlüklere ve sembollere anlam yüklendiğini, artık hafızanın olmadığı yerde temsiller aracılığıyla oluşturulmuş hafıza mekânlarının var olduğunu söyler. Bu önermeye göre günümüzde artık belki de batılı bakış açısıyla acının sembolleri olarak ikonlaştırılan sömürge kültürüne ait fotoğraflar, Avustralya gibi geçmişte sömürge olan ülkeler için de yok olmuş bir hafızaya karşın yeniden inşa edilmeye çalışılan mekânsal hafızanın ikonları arasında yer alabilir.

Günümüzde sosyal bilimler alanında yapılan araştırmalarda genellikle geleneksel kültür birikimleri olan yerli halkların kültürlerini yeniden canlandırmak ve yaşatmak üzerine çeşitli kuramlar üretilmektedir. Nora’nın da vurguladığı gibi bu kuramların içerisinde sayısız *hafıza mekânları* oluşturma fikirleri de yer alır. Bu mekânların, anıtların, sözcüklerin, fotoğrafların, eşyaların ve sembollerin hafıza-tarih bağlantısını eksiksiz biçimde oluşturabileceğine dair inanç oldukça büyüktür. Baudrillard, bu bilimsel çalışmaları yapanlarla ilgili düşüncelerini Peru’daki Amazon Ormanı’nın derinliklerinde yaşayan eski kabilelerden biriyle, Tasadaylılarla örnekleyerek şu şekilde yazıya döker:

Tasadaylıları keşfeden antropologlar bu insanların kendileriyle ilişki kurar kurmaz kapatılmış oldukları mezarlardan açık havaya çıkartılır çıkartılmaz toz haline gelen mumyalar gibi yok olup gittiklerini görünce ormandaki yaşamlarına dönmelerini istemek zorunda kalacaklardı.<sup>240</sup>

Baudrillard’ın bu gibi örneklerle de güçlendirerek ortaya koyduğu “simülasyon” kuramına göre bunun için çok geçtir. Bir şekilde imlenerek varlıklarının korunması adına çeşitli temsillerle tanınmasına olanak sağlanan kültürler, hafıza ortamlarından kopararak hafıza mekânlarına dâhil edilirler. Bu da artık kurgulu bir hafızanın varlığını işaret etmektedir denebilir.

239 Pierre Nora, *Hafıza Mekânları*, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2006, 17-18.

240 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 18.

Baudrillard'a göre;

Etnolojinin Vahşilerin yaşadığı ya da adına Üçüncü Dünya adı verilen bir yerlerde aranması büyük bir saflıktır –çünkü etnoloji her yeredir. Metropollerde, Beyazların yaşadıkları yerlerde, baştan aşağı sayımı yapıp çözömlendikten sonra gerçeğe benzetilerek yapay bir şekilde diriltilmiş bir simülasyon, hakikatin halüsinasyona dönüştürüldüğü, gerçeğe şantaj yapılan, önce öldürülen ve sonra geri getirebilmek için isteri düzeyine ulaşan simgesel biçimin her türünü kapsayan bir geçmiş (tarihsel) araştırmasının yapıldığı bir dünyadadır. Vahşilerin eli mahkûm olduğu için bu cinayetin ilk kurbanları onlar oldular ancak bu cinayet günümüzde tüm Batılı toplumları da içine alan bir boyuta ulaşmıştır.<sup>241</sup>

Kültürün endüstrileşmesi, varolan diğer kültürlere ait kimliklerin hafıza mekânlarına ve hafıza nesnelere aktarılacak yeniden kazanılmaya çalışılması bağlamında Amerika'nın izlediği bazı politikalar görsel kültür üzerinden ele alınabilir. Sontag'a göre;

Amerika demek salt Avrupa'dan ve Avrupa değerlerinden bağımsızlık ilan etmek anlamına gelmiyor, aynı zamanda Avrupa değerleriyle Avrupa gücünün kararlılıkla alt edilmeye çalışıldığı, hatta taammüden ortadan kaldırılmanın yollarının arandığı bir azmi yansıtıyordu. 'Eskisini yıkmadan asla yeni bir şeye sahip olamazsınız,' diye yazıyordu Lawrence. 'Avrupa artık eski olandır. Amerika ise yeni. Ve yeni olan, eskinin ölümüdür.' Dahası, şöyle bir kehanette bulunmuştu Lawrence: 'Amerika, demokrasiyi –özellikle kültürel demokrasiyi, edepli davranma demokrasisini– bir araç olarak kullanarak Avrupa'yı yok eden bir misyonla hareket etmektedir. Bu görev tamamlanınca, Amerika artık yüzünü demokrasiden başka bir şeye dönecek konumda olacaktır.' (Belki de bu şimdilerde yaşanan süreç tam da bu öngörünün bir doğrulanmasıdır.)<sup>242</sup>

Amerika, aslında, Sontag'ın sözünü ettiği yeninin kurgusunu yapmaya kıtanın yerlileri olan ve günlük dilde "Kızılderililer" olarak adlandırılan Amerikan yerlilerini yok etmeye çalışarak başlamıştır. Amerika Kıtası'nın topraklarının 1492'de İspanyollar, Portekizliler, Fransızlar ve İngilizler tarafından paylaşılmasıyla neredeyse tüm kültürel değerlerinden de vazgeçmek zorunda bırakılan yerli halklar zaman içerisinde "Amerikalı olmak" fikrine "alıştırılmışlardır" denebilir.

241 A.g.k., 20.

242 Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 133.

## Amerikalı Olmak

İngiltere başta olmak üzere, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelen göçmenler, kıtanın yerli halkları üzerinde baskı oluşturarak koloniler kurdular. Kurdukları koloniler, kısa süre sonra Avustralya örneğinde olduğu gibi sömürgecilik esaslarına göre yönetilmeye başladı ve bu, 1700'lü yılların sonuna kadar devam etti. 1789 yılında bir anayasa oluşturup Amerikalı üst-kimliği ile anılmaya başladıklarında Amerikalı adı verilen kişilerin, geldikleri topraklara ait kültürel kimliğini tanımlamak ise gittikçe zorlaştı. Asimile olmaya zorlanmış yerli halkların Avrupalı göçmenlerle bir araya gelmesinden oluşan “yeni dünya” Amerika'nın, bu anlamda, diğer kültürlerle ait değerlerin erozyonundan doğduğu söylenebilir.

1800'lü yılların sonuna kadar “yeni dünya”nın vatandaşı olmak umuyla dünyanın her yerinden göç almaya devam eden Amerika, yoğun talep karşısında geçişin denetlenmesine karar vererek bugün sembolik değeri olan Ellis Adası'nı transit merkezi olarak inşa etmeye karar verir. 1892 yılında göç istasyonu olarak hizmete açılan Ellis Adası, 1954 yılına dek hem Amerika'ya geçiş kapısı hem de farklı ülkelere gelen insanların aylarca süren kontrolleri nedeniyle bir konaklama merkezi olarak aktif biçimde çalıştırılır.

Amerika'da 2000'li yılların başında yapılan sayımlara göre ülke nüfusunun yüzde 10'u başka bir ülkede doğmuştur. Bu, Amerika'nın sunduğu yeni yaşam fırsatları için gemilerle dünyanın dört bir yanından gelen insanlar ve onların sahip oldukları yeni kuşaklar için bugün Amerikalı olmak demenin, aynı zamanda ait oldukları kültürlerin temsillerini belli ölçüde geride bırakmaları anlamına geldiğini ifade eder. *Peki, bu durumun Amerika özelinde bir kargaşa, özlem ve aidiyet yitimi duygusuyla birlikte gelen isyana değil de genel itibarıyla bir zafere ulaşmasında etkili olan unsurlar nelerdir?*

Günümüzde çok-kültürlülük tartışmalarının kaynağı olarak görebileceğimiz Amerika, geride bırakılan kültürlerin sembolik temsillerini ve hafıza mekânlarını sistemli biçimde yeniden inşa ederek zafer kazanmıştır. Sontag'ın da belirttiği gibi bu zaferini büyük ölçüde “edepli kalma demokrasisi”ne borçludur. Bu nedenle Ellis Adası Müzesi ve bu müzenin geçmişe dair mekân algısını yeniden yaratan fotoğraflar, iyi birer örnek oluşturur. Barrett'a göre, “çok-kültürlülük teorisyenleri, görsel kültürün yorumu ve üretimi üzerinden bireylerin bugün ve yarınlarını kontrol etmesine ve biçimlendirmesine yardımcı olan toplumsal hareketleri ve eylemleri destekler. Görsel kültür kavramı, fotoğrafçılığı güzel sanatların “rafine” atmosferlerinden kurtarmaya ve onu iletişim dâhilindeki dünyanın daha geniş bir bağlamına oturtmaya çalışır.”<sup>243</sup>



**Fotoğraf 53:** Lewis Hine, *Italian immigrants at Ellis Island*  
(Ellis Adası'ndaki İtalyan Göçmenler), New York, 1905  
New York Halk Kütüphanesi Arşivi

Söz konusu fotoğraflar, büyük umutlarla çıkılan zorlu gemi yolculuklarının ardından Amerika'nın giriş kapısına ulaşan insanlar için yaşadıkları geçmişi ve şimdiyi önemli kılmak, sorgulamak adına bir bellek oluşturabilir (Fotoğraf 53). Ancak daha da önemlisi bu geçmiş zaman kayıtlarının işlevi, Amerikalı ve çok-kültürlü olmanın altını yeniden çizmektir. Bunun, tüm farklılıklara karşın yaratılmış "Amerikalı" kimliğine bir övgü olduğu söylenebilir. Çok zor koşullarda Amerika'ya ulaştıktan sonra bile giriş yapabileceklerine dair güvenceleri olmayan bu insanların bir kısmı, Ellis Adası'ndaki bekleyişte güçsüz düşmüş, hastalanmış, ellerinde olan maddi kaynaklarını yitirmiş ve geri çevrilmiştir. Bugün bu fotoğraflarla gösterilmeye çalışılan ise tüm zorluklara karşı Amerikalı olmayı seçen insanlara yapılan övgüdür. Bu övgü, bir yanıyla yaşadıkları zorluklara ilişkin bir özür olarak

da algılanabileceği için Amerika “yeni dünya” kimliği oluşturma politikalarında başarılı olur. İngiliz sanatçı ve kuramcı Victor Burgin, buna “soyut insanlık övgüsü” adını verir ve bunu şu sözlerle ifade eder:

Soyut insanlık övgüsü, herhangi bir politik durumda edilgen kurbanın saygınlığının övgüsü haline gelir. Bu, fotografik görüntünün liberal politik uçlara tahsisinin nihai sonucudur. Ezilenlere, sadece kendi içinde saklı ve kendi koşullarında var olan yapay bir ayrıcalık verir.<sup>244</sup>

Sonuç olarak, gerek Avustralyalı yerli halk gerekse Ellis Adası örneğinde olduğu gibi, geçmişte yaşanan acıların fotoğraflar aracılığıyla yeniden üretilmesinin varolan bir belleğin sunumu olarak nitelendirilmesinin doğru bir bakış açısı sağlamadığı söylenebilir. Bu fotoğrafların sergileniş ve gösteriliş biçimleri, olayların üzerinden geçen zamanla birlikte yitirilen kültürel değerlerin geri kazanılmasına yönelik bir hafızanın geri getirilmesine etki etmeyecektir; üstelik yerine konan çok-kültürlü değer sisteminin kalıcılığını yeniden onaylamaya da hizmet edebilir. Nitekim Baudrillard da bu anlamda bir gerçeğin yeniden üretimini çağımızın hastalığı olarak tanımlar.<sup>245</sup>

Çok-kültürlülük politikaları, özellikle son on yıllık süreçte Avrupa ülkeleri tarafından sorgulanmaya başladı. Sömürgeciliğin ortaya koyduğu yıkımlarla uzlaşmaya çalışan Avrupa ülkelerine başlangıçta zararların bir biçimde telafisi olarak görünen çok-kültürlü yapılanma, aidiyetler konusunda liberal bakışa sahip olduğunu savunan fakat bunun başlıca nedeni olarak kendi kültürel kimlikleri ve aidiyetlerine yabancılaşmış olduğu düşünülen elitist orta sınıfın doğup yaygınlaşmasıyla birlikte çöküşe geçmiştir denebilir. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Ali Artun’a göre;

Çok-kültürlülüğün iflas ettiği artık bu politikayı inşa eden ve yürüten iktidarlar tarafından da peş peşe itiraf edilmektedir. Angela Merkel, 2010 Ekim’inde “Almanya’da çok-kültürlü bir toplum inşa etme girişimlerinin tamamıyla iflas ettiğini” açıkladı. ‘Şimdi yan yana yaşadığımızı ve bundan da memnun olduğumuza ilişkin kavrayış işlemiyor (...) göçmenlerin Alman kültürünü ve değerlerini benimsemeleri gerekir.’ Merkel’i izleyen Fransa Cumhurbaşkanı Nicholas Sarkozy ile Britanya Başbakanı Don Cameron da 2011 Şubat’ında art arda çok-kültürlülüğün çöktüğünü ve artık bir “devlet politikası” olmayacağını ilan ettiler.<sup>246</sup>

244 Victor Burgin, *Fotoğrafı Düşünmek*, 117

245 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 37

246 Ali Artun (ed.), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, 42.

Baudrillard'ı ve Artun'u izleyerek, Amerika Birleşik Devletleri'nde çok-kültürlülüğün sarsılma sürecinin Avrupa'dan daha farklı bir biçimde işlediğini söyleyebiliriz. Daha açık ifade etmek gerekirse, Merkel'in "Alman kültürü" ifadesinin çağrışımı ile Amerikan kültürü ifadesinin çağrışımı birbirinden farklıdır. İlkinin daha otantik olan "gerçek"liği kabul görebilirken diğeri bir kurguyu çağrıştırabilir. Amerika, baştan itibaren birbirinden farklı kültürlerin kıtaya göçleri sonucunda toplumsallaşmış olan bir ülkedir. Amerika, varolan bir tarihsel geçmiş, dil ve aidiyet üzerine kurgulanmış olan çok-kültürlü yapılardan oluşmaz. Bu nedenle de çok-kültürlülüktен geriye dönüşü olmadığı gibi bu yapı yıkıldığında Amerika'nın, Avrupa gibi yerine koyabileceği bir kültürel mirası da yoktur denebilir. Bu gerekçeye de günümüzde daha yoğun bir biçimde Amerika özelinde yapılan çok-kültürlülük tartışmalarının eksenini Avrupa ile farklılıklar gösterir.

11 Eylül 2001'den sonra Amerika'nın izlediği politikalar, çok-kültürlülük tartışmalarının ana ekseninde yer alır. 11 Eylül sabahı Dünya Ticaret Merkezi gökdelenlerine düzenlenen, El Kaide'nin üstlendiği terörist saldırının ardından, dünya ülkelerinin dikkatleri üzerindeyken birlik olmak adına izlediği politikalarla yoğun eleştirilere hedef olan Amerika için bir anlamda güvenilirlik adına sonun başlangıcı da tetiklenmişti denebilir. Üç bine yakın kişinin öldüğü kaydedilen büyük terör saldırısının etkileri, hem Amerika tarafından ikonlaştırılması hem de bu ikonik değerin tartışılması bakımından halen ilk günkü sıcaklığını korumaktadır.

Basında yer alan görüntülerde, saldırı sonrası düzenlenen sergilerde ve ardından Irak cephesinden gelen fotoğraflarda, daha önce de belirtildiği gibi, Amerika vatandaşı olan kişilerin şiddet içeren görüntülerine hiçbir şekilde yer verilmemiştir. O güne dek çok-kültürlü ve birleştirici içerikli politikalarla "Amerikalı olmak" bilincini başarıyla temsil etmiş olan Amerika için bu, yine birliğin sarsılmaması yönünde izlenen bir yoldur. Amerika, bu politikayı izleyerek bir anlamda yaşanan olayın büyüklüğünün genel bir sarsıntıya neden olmamasını sağlamaya çalışmıştır da denebilir. Bu saldırı, Amerika vatandaşı olmakla sağlandığı düşünülen birliğe ve kimliğe yapılmış bir saldırdır; Nazilerin tam anlamıyla başaramadıkları şey bu saldırıyla adeta başanmıştır. Amerika'nın daha da güçlenebilmek, sarsılmadığını göstermek ve çok-kültürlülüktен elde ettiği gücü yitirmemek adına böyle bir politikaya başvurdu söylenebilir. Amerika, vatandaşlarına bir millet olduklarının bilincine varmaları gerektiğini bu yolla duyurmuş ve bu saldırının sarsıcılığını başarabildiği ölçüde bir avantaja dönüştürmeye çalışarak eski gücüne ulaşmayı hedeflemiştir.

Saldırının hemen ardından, Eylül ayının sonlarına doğru, Manhattan'ın SoHo semtinde düzenlenen ve gerek amatör gerekse profesyonel pek çok katılımın sağlandığı "Burası New York" sergisi için Linfield şunları söyler:

*Burası New York'un sergi kataloğundaki resimlerden birinde parçalanmış, kanlı bir bacak ve ayak görülmektedir; bu imgenin verdiği dehşet, yalnızca içerdiği şiddetten değil, nadirliğinden de kaynaklanır.*<sup>247</sup>

“Burası New York” sergisindeki fotoğrafların, Amerika basınında yer alan tüm diğer fotoğraflardaki gibi en temel fonksiyonlarından birinin 9/11’i çok büyük bir olay olarak üstün kılmak değil, çok çeşitli biçimlerde kolektif hafızayı oluşturmak olduğunu söylemek mümkündür.



**Fotoğraf 54:** Fotoğrafçı bilinmiyor, *9-11 Let Us Not Forget*

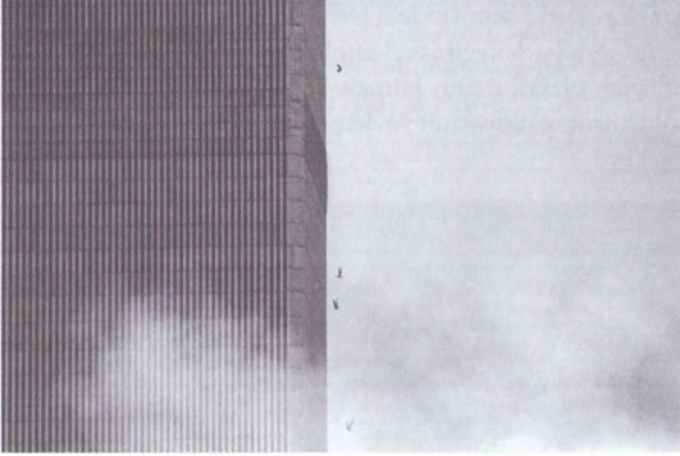
(9-11 Unutmaya İzin Verme), New York, 2001 © 2004 here is new york

9/11’in ardından Amerika içinde gösterilen fotoğrafların neredeyse hepsinde odaklanılan konular, yıkılan binalardan kaçanlar, kurtarma çalışmaları ve yıkıntılardan oluşuyordu (Fotoğraf 54). Ancak dünya basınının gösterdiği fotoğraflarda, yaşanan yıkımın şiddeti daha açık izlenebilirdi. Görüntüler üzerine uyguladığı bu sansür ve ardından Irak cephesinden dünya basınına sızan Ebu Garip Cezaevi fotoğraflarıyla birlikte Amerika’nın gizlilikleri ve sansür politikaları üzerine yoğun bir tartışma da başlamış oldu. Örneğin Linfield ikiz kulelerden kaçmak için atlayan insanları gösteren fotoğraflar için (Fotoğraf 55), “Kanımca bunlar, kurbanların deneyimlerini kendi zihnimizde kurabilmemiz anlamında, tüm felaketin en kuvvetli fotoğrafları ve en az sayıda üretilip, en az görülen imgeler olmalarıyla gerçekten de kınanan fotoğraflardır,”<sup>248</sup> der. Bu fotoğrafları, “bir ölüm akroba-

247 Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik*, 266.

248 A.g.k., 266.

sisi” olarak tanımlayan Linfield, fotoğrafların kınanma gerekçesinin ölümlere hakaret edilmesi yönünde açıklandığını söyler ve Amerika’nın görüntüleri servis etme politikalarındaki samimiyeti sorgular.



**Fotoğraf 55:** David Surowiecki, *No way out* (Kaçış yok), New York, 11 Eylül 2001. Getty Images/David Surowiecki

2003 Eylül ayında, yani olayın ikinci anma yılında, *Esquire* dergisinde yayımlanan “The Falling Man” (Düşen Adam) başlıklı makalesinde gazeteci Tom Junod şu sözleri yazmıştır:

En huzursuz günümüzün en rahatsız edici yönlerini görme arzusu, binalardan atlayanların tecrübesi felaketin merkezi bir ögesi değil de, unutulması gereken bir gösteriymiş gibi röntgencilığe yorulmuştu.<sup>249</sup>

Amerika’da yurtiçi basında yer almayan ve sansürlenlen görüntüler üzerinden yapılan eleştirilerin temelinde ise Amerika’nın bir *hiper-gerçeklik* (simülasyon)<sup>250</sup> olarak dayattığı çok-kültürlü birliğin asıl gerçekleri gizlediği yönündeki tepki yatıyordu. Bu politik tavrı eleştirenlere göre Amerika’nın gerçek yüzünü gizleyen maskesi sonunda düşmüştü ve gizlemeye çalıştığı

<sup>249</sup> A.g.k., 267

<sup>250</sup> “Günümüzdeki soyutlama biçimlerinin haritacılık, suret çıkarma, aynadan yansıyan akis ya da kavramla bir ilişkisi kalmamıştır. Simülasyon kavramının harita üzerindeki bir toprak parçası, bir töz ya da bir referans sistemiyle hiç bir ilişkisi yoktur. Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon denilmektedir.” (Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 11.)

şeyler artık tüm açıklığıyla tartışılıyordu. Ancak belki tam da bu noktada söz konusu eleştirilere önemli bir ek yapmak yararlı olacaktır.

Amerika aslında belki de hiçbir şeyi gizlemiyordu çünkü bildiğimiz gibi bir şeyi gizlemek için önce ona sahip olmak gerekir. Yaratmaya çalıştığı çok-kültürlü birliğin aksine Amerika'nın gizleyebileceği bir kimliği yoktu. Daha açık olmak gerekirse, maskesi düştüğünde ardından başka bir yüz çıkmayacaktı. Bu nedenle baştan beri bu çok-kültürlü yapı üzerine kurgulanmış olan bir ülke için “gizlemek” yerine kullanılabilecek sözcük “simüle etmek”ti. Kısacası Amerika, en başından beri sahip olmadığı “Amerikalı” kimliğini bu olayda da simüle etmişti. Nitekim Baudrillard’a göre, “gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmaya) diğeriye bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermektir.”<sup>251</sup>

Sonuç olarak, bütün bu kuramsal altyapı ve analizler ışığında Amerika'nın kültürel hafızasını çok-kültürlü politikalar üzerinden inşa etmiş olduğu söylenebilir. Her ne kadar birlik adına bir yalanın parçası olduğu eleştirileri yapılsa da bu eleştiriler, Amerika özelinde aksi bir biçimde yapılanma-



**Fotoğraf 56:** Songquan Deng, *World Trade Center Memorial Lights* (Dünya Ticaret Merkezi Anıtı Işıkları), New York (shutterstock/songquandeng)

nın önünü açmayabilir. Baudrillard'ın da ifade ettiği gibi belki de, “bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun, yalnızca yinelenen bir yürüngeye sahip modeller ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hiper-gerçekten”<sup>252</sup> söz edilebilir.

*Hiper-gerçeklik*, “gerçekliği” taklit etmek değildir ve varolanın suretine başvurmayı da gerektirmez. Baudrillard'ın tarifiyle *hiper-gerçeklik*, asılları yerine göstergeleriyle varılmış bir gerçektir. Başka bir ifadeyle bütün gerçekler yerine onların “işletimsel ikizi”nin yaratıldığı bir politikadır.<sup>253</sup>

11 Eylül saldırılarından sonra yıkılan Dünya Ticaret Merkezi'nin yerine inşa edilen anıt havuzlar ve geceleri bu havuzlardan göğe yükselen ışıklar, aslının yerine konan ikizlerdir (Fotoğraf 56). Bu anlamda Amerika'nın, bu dünyanın düzeni içinde ayrı bir yerde duran ve ayrı bir iletişim modeli kuran bir simülakrlar evreni olduğu söylenebilir. 9/11'in ardından inşa edilen alan, hem burada ölenlerin mezarı hem de daima yaşatmaya yönelik bir anıt olma özelliği ile günümüzde Amerika vatandaşlarının ibadet mekânlarından biri haline gelmiştir denebilir. Bu duruma bağlı olarak 9/11'in izlerini gördüğümüz görüntüler de, ikon değeri her geçen gün biraz daha fazla sorgulanan hiper-gerçekçi tapınakların etrafında biçimlenen acı yüklü hafızanın temsilidir. Baudrillard'a göre;

Batı bu yeniden canlandırma oyunun önemine yeni göstergenin derin bir anlama sahip olabileceğine, bir göstergenin bir anlamın yerini alabileceğine ve bir şeylerin –bu tabii ki Tanrı'dır– bu değiş tokuşun gerçekleşmesini sağladığına bütün kalbi ve iyi niyetiyle inanmaktadır. Tanrı bile simüle edilebildikten yani tanrıya olan inanç göstergelerine indirgenebildikten sonra gerisini varın siz düşünün! İşte o zaman bütün sistem yerçekiminin etkisinden kurtulmuş bir kütle, dev bir simülakra dönüşmektedir –bu gerçek dışı bir şey değil bir simülakrdır yani bir gönderenden yoksun ve nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen hiç bir şeyin durduramadığı bir kapalı devre içinde gerçekleşen değil kendi kendisiyle değiş tokuş edilebilen bir şey.<sup>254</sup>

Sonuç olarak fotoğraflar aracılığıyla aktarılan belleğe dair kayıtların, (özellikle bugün için) kültürel hafızaları temsil edebilecek ölçüde hem ikonlaştırılmış hem de saf ve müdahale edilmemiş, değiştirilmemiş ve politik amaçlar doğrultusunda güdümlenmemiş olduklarını söylemek zordur. Bu nedenle Baudrillard “gerçeğin” yitirildiği yerde artık yalnızca nostaljinin bir anlam kazandığını düşünür.<sup>255</sup>

252 A.g.k., 13.

253 A.g.k., 13.

254 A.g.k., 16.

255 A.g.k., 17

Susan Sontag'ın da belirttiği gibi;

Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiği ya da düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünüyle bir parçasıdır. Toplum bu fikirleri 'hafıza' olarak adlandırır ve onların toplamı da uzun vadede bir kurguya dönüşür. Daha kesin bir dille konuşursak, kolektif hafıza diye bir şey yoktur –kolektif hafıza, kolektif suç kavramı gibi aynı düzmece fikirler familyasının bir parçasıdır. Ama kolektif eğitim diye bir şey vardır. Bütün hafızalar bireyseldir, başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölüp gider. Kolektif hafıza denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur. Bu nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür.<sup>256</sup>

## Nostalji ve Fotoğraf

Nostalji sözcüğü<sup>257</sup> kısaca acı hissi ve burukluk içerisinde geçmişe duyulan özlemi betimler. Yitirilmiş olan şey üzüntü vericidir. Günümüzde genellikle geçmişten ya da anılarından söz ederken nostalji kelimesinden yardım alarak söze başlanır. Bu nedenle nostalji kelimesinin özellikle yirmi birinci yüzyılın en popüler ifadelerinden biri olduğu söylenebilir. Bu anlamda yaşadığımız çağda artık neredeyse her şey geçmişe öykünme ve geçmişten onay alma yolu ile inşa ediliyor gibidir. *Bunun nedeni insanın hızla tüketen bir varlığa dönüşmesindeki yeri doldurulamayan bir boşluk mudur? ya da Kimliğini, köklerini ve geçmişini tanımlama konusunda bir araç göstermek midir?* sorularının sorulması belleğe dair bir önceki bölümde ele aldığımız konulara açılımlar getirmesi bakımından önemlidir. Ancak belki de daha önemlisi, insanın geçmişe ait ufak tefek ayrıntılar aracılığı ile bir bilgi sistemi oluşturması ve geçmişle kurduğu bağı bu yöntemle özelleştirmesidir. Bu yöntemle geçmişle kurulan bağı özelleşmesine yardımcı olan ve bu nedenle de nostalji kelimesini en çok temsil edenler arasında yer alan nesneler fotoğraflardır. Özellikle eski fotoğraflar yaşanmış olan zamanları, insanın tarihinin devinimini betimlerler. Fotoğraflar bu bakımdan değişen dünya düzenine karşı hafızayı diri tutan bireysel tanıklıklar oluşturur denebilir.

256 Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 86.

257 Sözcüğün etimolojisine başvurmak yararlı olacaktır. Nostalji, kelime anlamı ile "geçmişe duyulan onanmış hasret" olarak tanımlanmaktadır. Yunanca "nostos" kökünden gelmektedir ve "nostos" kelime anlamı olarak acıyı tasvir etmektedir. İngiliz antropolog Rebecca Bryant, kelimenin "nostos", yani dönüş ve "alghos", yani özlem ya da acıya dayanarak geri dönüşe özlem anlamına geldiğini belirtir (Rebecca Bryant, "Felaketi Yazmak: Kıbrıs'ta Nostalji ve Tarih(ler)", Çev. Leyla Neyzi, Ed. Ali Berkay, *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, 70-71).

Türkiye'nin tanınmış stüdyo fotoğrafçılarından olan Namık Görgüç, nostalji deneyimini şu şekilde ifade eder:

Çocukluğumda evimizde bir fotoğraf makinesi ve bir fotoğraf atölyesi vardı. Büyükbabamız ara sıra büyüklerimizin ve bizim resimlerimizi çekerti. Yaz mevsimlerinde üst kat tıraçası, kışın da selamlık taşlığı bu işin stüdyosu olurdu.<sup>258</sup>

Görgüç geçmişi anımsarken birkaç şeyi birden vurgular, çocukluğundaki nostaljik çağrışımlar yaşamının parçalarını birleştiren bir köprü vazifesi görür. Fotoğrafçılık mesleği onun için ailesini anımsatan, aile bireyleri ile arasındaki bağı kuvvetlendiren, bir gelenek anlayışını vurgulayan ve nesilden nesle bir miras olarak aktarılan değerdir. Öte yandan Görgüç, fotoğrafın ve stüdyo tekniğinin gelişimindeki evreyi de naif bir örnekle betimlemektedir. Geçmişte stüdyolar aydınlık, yumuşak ışık şartlarına elverişli mekânlar olarak seçilirdi ki fotoğraflanacak nesne ya da kişi gün ışığından faydalanabilirdi. İleri stüdyo teknolojileri ve stüdyo flaşlarından söz etmek bu anlamda olanaksızdı. Geçmişle günümüz arasındaki en büyük karşıtlık ise bu şekilde oluşur. Fotoğrafçılığın ilk zamanlarında aydınlığa ihtiyaç duyan stüdyo fotoğrafçısı bugün artık çoğunlukla karanlığa ihtiyaç duymaktadır.

Sontag'a göre, "bugün *daguerreotype*'lara *stereograph* kartlarına, fotoğrafik *cartes de visite*'lere, aile şipşaklarına, ondokuzuncu yüzyıla ve yirminci yüzyıl başına ait unutulmuş kasaba fotoğrafçılarıyla ticari fotoğrafçıların işlerine duyulan ilginin altında fotografik girişimin eski günlerine duyulan nostalji yatar."<sup>259</sup> Bugün eski kitapçılarda, eski eşya satan yerlerde yer alan ve satılan nesneler arasında kim olduklarını bilmediğimiz kişilere ve ailelere ait eski fotoğraflara rastlamak mümkündür. Bu fotoğraflara duyduğumuz büyük ilginin temelinde ise yine eski günlere duyduğumuz merak ve özlem yatmaktadır. Topçuoğlu, Sontag'ın yukarıdaki yaklaşımını şu şekilde yorumlar:

Kimi sararmış, kiminin köşeleri yırtık, buruşmuş; Sontag'a bakarsanız, Benjamin'in sözünü ettiğı *Auara*'yı böylelikle kazanıyor fotoğraflar. Fotoğrafların eskilikleri onları ilginç ve dokunaklı yapıyor. Çağımızda "gerçek" tanımının sürekli değişiyor olması "gerçeğin görüntüleri" oldukları ileri sürülen fotoğraflardan beklediklerimizi de değiştiriyor. Gerçek giderek daha da tanımlanması zor ve uçucu bir hale geldik-

258 Seyit Ali Ak, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011, 162.

259 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 144.

çe, somut elle tutulur, anlaşılabilir görüntülere ihtiyacımız artıyor. Böylelikle fotoğraflarla tanımladığımız ve özlemini duyduğumuz, ne olduğu belli bir geçmişin varlığına inanmamız bugün ile mücadelemizi kolaylaştırıyor.<sup>260</sup>

İnsan bulunduğu zamanın hızla geçip gitmesine karşı verdiği mücadelede yine kendi varlığından güç almaktadır. Yaradılışı, kurduğu sosyal çevre, aile bağları, insanın kendini yaşadığı dönemi ve toplumu anlamlandırması ve yaşam düzenini biçimlendirmesi konusunda yardımcı olur. Bu nedenle aile fotoğraflarının bireyler için büyük bir önemi vardır. Bazen yaşam içerisinde çok zorlandığımız bir anda elimize geçen eski bir aile fotoğrafı varlığımızın önemi konusunda bizleri ikna edebilir. O fotoğraftaki kişiyi hiç tanımasak ya da hatırlamıyor olsak bile bizim bir parçamız olduğuna inanabilir, nereden geldiğimizi anımsarız ya da en azından nesillerin devam ediyor olduğunun farkına varabiliriz. Bazen o görüntü bugün bulunduğumuz toplumsal konuyla ilgili küçük ipuçları verebilir ya da zaman içerisindeki değişimi gösterebilir.

Eski aile fotoğraflarımız bizlere nostalji duygusunu tattırır ve kendi özel tarihimize adına farklı çıkarımlarda bulunmamıza olanak sağlar. Bazen buruk bir acı bazen de bir tebessüm ile... Ayrıca aile fotoğrafları, nostaljiyi barındıran nesneler oluşları nedeniyle bizi, birçok konuda soru sormaya ve cevap aramaya da teşvik eder. “Gerçeğin” yeniden tanımlanması, yaşam ve ölüm kavramları, ilişkilerin betimlenmesi, yaşamı biriktirerek oluşturmak ve başka yaşantılara duyulan merak ve yabancılaşma, aile fotoğraflarının içinde keşfedilmeyi bekleyen şeylerden yalnızca birkaçıdır.

Aslında burada belki de dikkat çekilmesi gereken şey, fotoğrafların bireysel duyarlılıklara izin veren ve bu duyarlılıklarla daha özgürce okunmayı hak eden yapılarıdır. Price bir örneğin üzerinden önemli bir soru sorar: “Birlikte geçirilen yılların ardından sevilen kadın ölür. Ondan geriye bir fotoğraf kalmıştır. Hayatta kalan kişi bu resmi nasıl değerlendirecektir?”<sup>261</sup> Bu soruya verilebilecek cevap, bireysel deneyime açık düzeyde, fotoğraflarla mahremiyet ilişkisi kurduğumuz noktada verilebilecek bir cevaptır. Price’in bu soruyu sorarken ilham aldığı fotoğrafın Fransız düşünür Roland Barthes’a ait *Kış Bahçesi* fotoğrafı olduğu bilgisi verildiğinde, onun ikonik değerinin nasıl oluştuğu, Barthes’ın bu sıradan fotoğrafla ne çeşit bir ilişki kurduğu, fotoğrafı betimleme biçimine dair olan öykü ve bu fotoğrafın, fotoğraf kuramının yapı taşlarından biri olması Price’in sorduğu soruya daha fazla anlam kazandırabilir.

260 Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992, 120.

261 Mary Price, *Fotoğraf Çerçevelediği Gizem*, 214.

Barthes, fotoğrafının çekildiği andaki duygularını tarif ederken de temsili bir yaklaşımda bulunur ve şöyle der:

Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne, ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden bir özne olduğum o gizli anı temsil eder; o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşıyorum.<sup>262</sup>

Barthes, fotoğrafa konu olan kişinin yaşamsal devinimi içinden kopartılarak bir kesitin oluşturulduğunu ve bunu yaparken o kişinin de bir nesneye dönüştürdüğünü savunmaktadır. Bu durumu ise varlığın ölümü ile ilişkilendirmektedir. Fotoğraftaki kişi o andan itibaren fotoğrafın algılanabilir gerçekliğinde yaşıyordu; fotoğrafa bakarken o kişinin fotoğraftaki varlığı hakkındaki çözümler ancak fotoğraf dili üzerinden yapılabilir. Yani Barthes'a göre fotoğrafçı deklanşöre bastığı anda o kişiyi öldürür ve anıtlştırır. Bu noktadan sonra o kişinin varoluş mekânı yalnızca fotoğraflardır.

Sontag da fotoğrafı ve ölümü Barthes'la benzer açılardan eşleştirir. Ona göre "tüm fotoğraflar birer *momento mori*'dir (ölümü anımsa)."<sup>263</sup> Dünyadaki her şeyin değişebilirliğine tanıklık eden fotoğraflar bize birincil olarak ölümü anımsatırlar. Hiç bir şeyin kalıcı olmadığı düşüncesi fotoğraflardaki özne ya da nesnelerle yüzleştirmişte açıklıkla gözler önüne serilir. Fotoğraflar o andan arta kalan tanıklardır. Fotoğrafları çekildiğinde ve duyarlı bir yüzeye aktarıldığında henüz o kişi, şey ya da nesne varlığını devam ettiriyor olsa bile, bir gün artık olmayacağı ve ondan geriye fotoğraflarının kalacağı hatırlanır.

İki düşünür de fotoğrafı ve ölümü düşünsel düzeyde eşleştirirken varlıktan veya yaşamdan artakalan nostaljik kayıtlar olarak ifade ederler. Bu anlamda onanmış özlem duygusuna da yoldaşlık eden fotoğrafları, belki de sürekli yasla ilişkilendirebiliriz. *Sürekli yas*, acının şiddetinin tırmandırıldığı bir durum değildir. Aksine, acının nüfuz ettiği, varlığına alışıldığı ve acı ile uzlaşmanın tüm yaşama yayıldığı bir süreç olarak en iyi karşılığını *melankoli* kelimesi ile bulan bir durumdur. Bu nedenle de fotoğrafların melankoli nesneleri<sup>264</sup> olduğu söylenebilir.

İngiliz sosyolog Bryan Turner'a göre, Yunan tıbbi tarafından bulunan melankoli, özellikle entelektüel depresyonu ile ilişkilendirilmiştir. Melankolikler ruhen aşırı istikrarsız olmaları dolayısıyla acı çekerler ve sıkıntı nöbetlerinden yaratıcı coşkunluklara bir anda geçiş yaparlar. Bu nedenle Platon, cinsel aşkınlığı ve alkolizmi melankoliyle ilişkilendirir çünkü melankolik kişi tamamen amaçsızdır. Arapça'da melankolik kelimesi ise tutkuların varlığı ke-

262 Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş, 1992, 27-28.

263 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 32.

264 Sontag da fotoğrafı melankoli nesneleri olarak adlandırır. A.g.k., 69.

limesi ile eşanlamlı tutulur. Melankoli, tıbbi söylemde patolojik bir durum olarak görülürken, Stoacılar melankoli konusuna entelektüel sınıfın bir meslek koşulu olarak bakmışlardır. Ortaçağ edebiyatı ve astrolojide de melankoli entelektüel bir aktivite ve ciddi bilgi arayışı için inzivaya çekilme şeklinde yorumlanmış; Satürn ile sembolize edilmiştir. Kilise pederleri astrolojik spekülasyonlara karşı iken, “tristitia” veya “acedia” olarak tanımlanan melankolinin çeşitli biçimlerini deneyimlemiş keşişlerdir; onların ürettikleri teoriler ilahiyatçılar tarafından kucaklanmıştır. Kant’a göre de melankolik kişilik, insan hayatının ikilemlere olan hassasiyet duygusu ile donatılmıştır. Kant, melankolinin gerçek bir dost olduğunu söyler. Melankolik bir insan acılı bir kabullenişle varlığımızın bir sonu olduğunu farkındadır.<sup>265</sup>

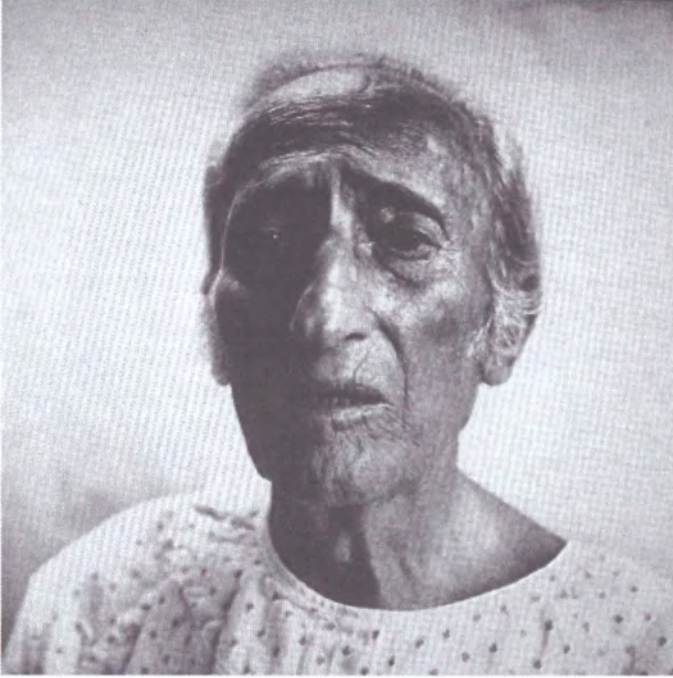
Amerikalı kültür ve edebiyat kuramcısı Kathleen Turner, yas konusunu ilk ele aldığı yayınlarında melankoliyi başarısız bir yas olarak ele alan Freud’un, torununun ölümünün ardından yas sürecinin sağlıklı bir vazgeçiş süreci olması gerektiğine dair yorumlarında yanlış olabileceğini ifade ettiğini aktarır. Önceleri çilenin bitmek bilmez bir olgu olduğu fakat melankolik bir his olmadığı söyleyen Freud, 1926 yılında yeni bir soru sorar: “Ne zaman endişeyi üreten nesneden kopulur, ne zaman yası üretiriz, bu belki de sadece acı olabilir mi?” Freud, kayıpların ruhsal acılara yol açabileceğini önceden anlayamamış ya da bunun farkına varamamıştı.<sup>266</sup>

Sonuç olarak fotoğraflarla kurulan bağda, kaybettiklerimize sahip olduğumuza dair (belki de) mantığa aykırı anlatım tarzı teselli edicidir. Çünkü hikâyedeki rolümüzü ön plana çıkarır, bir ilişki öne sürer, ölüm olayına gereğinden fazla atıfta bulunmaz, acılarımızı ve çilelerimizi ifade eder. Bu nedenle de nostaljiyle çevrelenmiş olmanın melankolik halini fotoğraflarla kurduğumuz bağ aracılığıyla yaşadığımız söylenebilir. Hatıraları fotoğraflar aracılığıyla geri çağırarak, kaybettiklerimizle kurduğumuz en üst düzey bağlantılardan biridir. Bazen yalnızca bir fotoğrafla kurulan ilişkide bütün hatıralar gözden geçirilir. Sadece üzerine konuşulabilecek olan geçmiş değil, aynı zamanda geleceğin getirebileceklerini de içerir ve geleceğe ait fanteziler de üretilebilir. Hatıraların her biri, gelecekteki beklentiler için de tespit edilmiş bu nesneler aracılığıyla aşırı şekilde duygu yüklü hale gelebilirler. Fotoğraflar, bu nedenle bir gün sonlanacak olan bir yasin nesneleri değil, devam eden bir yas durumunun yani melankolinin nesneleridir. Acıyı, özlemi, çileyi, hastalığı, ölümü, yıkımı ve benzerini atlatmak, başa çıkmak ve çözümlemek için değil, bunların hepsini unutmadan yaşamaya devam edebilmek için fotoğraflara ihtiyaç duyarsınız demek belki de bu noktada daha doğru olacaktır.

265 Bryan Turner, “A Note on Nostalgia” *Theory, Culture & Society*, 4, Şubat 1987, 147-156:148-149.

266 Kathleen Woodward, “Freud and Barthes: Mourning Sustaining Grief”, *Periodicals Archive Online*, 13:1, Sonbahar 1990, 93-110:93-97

Amerikalı fotoğrafçı Richard Avedon'un, *An Autobiography* (Bir Otobiyografi) adlı kitabında, 1973 yılında, babasının ölümcül hastalığı sırasında çektiği fotoğraflar yer almaktadır (Fotoğraf 57). Bu etkileyici portreler Topçuoğlu'na göre ölümü çağrıştıran en etkili görüntülerdendir ve Topçuoğlu, şu soruyu sorma gereği duymuştur: "Fotoğraflar ölümü anlayabilmemize yardım eder mi?"<sup>267</sup>



**Fotoğraf 57:** Richard Avedon, *Jacob Israel Avedon*, Sarasota, Florida, 1969-73  
Jewish Museum Koleksiyonu

Fotoğraflar, belki de tam bu nedenle insanın kişisel deneyimleri bakımından hafızaya dair nesneler olabilir. Aslında Avedon'un çektiği ve otobiyografisi olarak adlandırdığı fotoğraflar belki de ölümü anlama çabasının göstergeleridir. Ancak bu genel anlamda ölümün nasıl bir şey olduğunu anlamaya çalışmak gibi okunmamalıdır. Avedon'un deneyimi, kitabın adından da anlayabileceğimiz gibi kişiseldir ve dahası, babasının fotoğrafları da dâhil edilerek bu fotoğrafların hepsinin aslında kendi ölümünü anlamaya yönelik bir çaba olduğu söylenebilir. Nostalji yalnızca geçmişte yitirilenlere duyulan özlemle sınırlı olmayıp, aynı zamanda basitlik, kişisel özgünlük ve duygusal doğallığın kaybı düşüncesidir. Bu anlamda günümüzde ikonlaş-

<sup>267</sup> Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, 164.

muş bir fotoğrafçı olan Avedon için belki de en değerli kişilerden biri olan babasının kaybı, yaşamını bütünleyen parçalardan birinin kaybı olarak *Bir Otobiyografi* adlı bütünün içinden okunmalıdır.

Fotoğrafların sevilen birinin nostaljik kaydı olması bağlamında belki de en çarpıcı ikonik kullanımlardan biri, mezar taşı portreleridir (Fotoğraf 58). Mezarlıklar öncelikle ölümü hatırlatan yerler olsa da, aynı zamanda geçmiş de içerdiğinden yaşamı da hatırlatırlar. Fransız düşünür Michel Foucault mezarlıkları, kültür içerisinde bulunan, temsil edilen, sorgulanan tüm yönleri içeren bir yer, bir heterotopya olarak tanımlar.<sup>268</sup> Gerçekten de öyledir ve mezar taşı portreleri güçlü kültürel sembollerdir. Genellikle Güney Avrupa ve Latin Amerika Hristiyan dini gelenekleriyle, Doğu Avrupa Yahudi geleneklerini içine alan popüleritesi Fransa kaynaklı olmasına karşın yaygın olarak İtalya'da sürdürülmüştür. Özellikle 1839'da dagerotipin kullanılmaya başlamasının ardından 1850'li yıllarda fotoğrafın yaygınlaşmasına denk düşen süreçte Fransa'da mezar taşı portrelerine verilen önem, Birinci Dünya Savaşı'na dek artan ölçüde devam etmiştir.



**Fotoğraf 58:** *Headstone Photo Ceramics* (Seramik Mezar Taşı Fotoğrafları), 1865-1976  
© 2016 HubPages Inc. ve ilgili vârisler

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeniden yoğun şekilde kullanılmaya başlanan, özellikle son bir kaç yıldır yeniden popülerlik kazanarak Avrupa'da ve Amerika'da daha geniş kullanım alanına yayılan mezar taşı portrelerinin temel işlevi, sevilen birinin kaybının yarattığı yokluk hissini telafi etmek şeklinde açıklanabilir. Turner'a göre, "yokluk hissi veya kişisel bütünlüğün sarsılması yoksunluk duygusunu açığa çıkarabilir."<sup>269</sup> Bu nedenle modern kültürlerde nostaljik olarak yaşanan zamanın geçip gidişi, sonluluk ve ölüm duygularıyla uzlaşma çabası, fotoğrafın yaygın olarak kullanılması ile desteklenir.

Mezar taşı üzerinde fotoğraf kullanımı İslam din geleneklerinde görülmemektedir. Simgesel bağlamda herhangi bir görsel imgenin kullanımı İslam dininde haram olarak kabul edilmektedir. Ancak son on yılı kapsayan süreçte özellikle Türkiye'de yaygın kullanılmaya başlanan başka bir uygulama vardır. Cenaze törenlerinde yakaya takılan ve aynı mezar taşlarında yazdığı gibi genellikle kaybedilen kişinin doğum ve ölüm tarihlerinin de yazıldığı fotoğraflar (Fotoğraf 59), yapılan uğurlama töreninden önce cenaze gelen yakınlarla dağıtılmaktadır.



**Fotoğraf 59:** Cenaze törenlerinde yakaya takılan fotoğraflar, Türkiye, 2014

Sebla Selin Ok Koleksiyonu

269 Bryan Turner, "A Note on Nostalgia" 150.

İslam dininde herhangi bir görsel imgenin kullanılmasına izin verilmediği düşünülürken, son yıllardaki cenaze törenlerinin çoğunda adeta bir gelenekmişçesine kullanılan yaka fotoğraflarının kültürel bir ritüel içine dâhil edilerek ikonlaştırılmaları rahatlıkla öngörülebilir. Bu durum fotografik ikonların oluşma süreci bağlamında önemli bir veri sunmakla birlikte İslamiyet'in dinî pratikleri içerisinde bu anlamda bir değişime işaret edip etmediği sorusunu akla getirir. Nostalji ruhunun endüstriyel, kentsel, kapitalist kültürün etkisi altındaki basitlik, geleneksel istikrar ve kültürel bütünlük kaybıyla birlikte çağdaş kültürde özel bir yeri vardır denebilir. Nostaljinin nesnesi olarak biriktirilen fotoğrafların, bu anlamıyla antropolojik veriler oluşturdukları söylenebilir. Burgin'in tanımıyla;

Fotoğraf bizi içine çektikçe, biz onun yörüngesine; onun gerçekliğinin yörüngesel alanına düşeriz. Burada, bugünün bize uyguladığı güç gibi, geçmiş de bizi tutabilmek için güç kullanır.<sup>270</sup>

Turner'a göre nostalji, toplumsal ilişkilerin kaybolmasıyla birlikte gelişen bireysel özgürlük ve özerklik kaybı duygusudur. Tanrı'nın ölümü ve ahlaki tutarlılık kaybıyla izole edilmiş birey, giderek kurumsallaşmış modern düzenlemenin kısıtlayıcı toplumsal süreçlerine maruz kalmaktadır.<sup>271</sup> Turner'ın açıkladığı nedenlerle modern çağda yitirilenler bakımından geçmişte olduğundan daha fazla özlem duygusu ile çevrelenmemiz anlaşılabilir. Bu, yalnızca sevdiklerimizi yitirdiğimizde yaşadığımız bir duygu da değildir; varlığımızla bağlantı kurduğumuz nesneleri ve kendi tarihimize ait objeleri yitirdiğimizde de kendini gösterir. Bu nedenle bir sanat formu olduğu kadar bir hatıra kaydı ve varlık sorgulaması olduğunu da göz ardı edemeyeceğimiz *vanitas*tan bahsedilmesi gerekebilir.

*Vanitas*, on altıncı ve on yedinci yüzyılda doğan, Flaman ve Hollanda kökenli bir tür natürmort resmidir. Latince "vanity"den<sup>272</sup> gelen sözcüğe, "anlamını yitirmiş dünyevi yaşantı"ya karşılık gelen bir tercüme uygun görülmüştür. *Vanitas*, bu anlamda tüm nesnelerin geçici dünyevi bir doğası olduğunu ifade eder ve bununla birlikte hayatın geçici ve boşuna, ölümün ise kesin olduğunu hatırlatır. Bu resimlerde yaygın olarak kullanılan kafatasları ile ölüme gönderme yapılır; bozuk meyveler veya çiçekler çürümeyi, saatler ve kum saatleri ise hayatın kısalığını simgeler.

Fotoğraf, icadından kısa bir süre sonra resmin *vanitas* geleneğini devşirmiştir. Fotoğraf, doğası gereği gerçek nesnelerin görüntülerini yansıttığı ve bir

270 Victor Burgin, *Fotoğrafı Düşünmek*, 148.

271 Bryan Turner, "A Note on Nostalgia" 151.

272 Tercümelere arasında gösteriş ve değersizlik anlamlarıyla da öne çıkabilir.

anlamda nesnesine bağı bir anlatım biçimi olduğu için zamanın nesneler üzerinde yarattığı erozyonu yansıtma konusunda da uygun bir araç olmuştur. Bir taraftan zaman nesnelerin yitimi adına akıp geçmekte diğer taraftan ise akıp giden zaman fotoğraf aracılığıyla sabitlenmektedir. *Vanitas*, bu anlamda fotoğrafın düşünsel altyapısına da katkı sağlayan bir anlatım tarzı olarak görülebilir.

Günümüzde fotografik bir anlatım biçimi olarak üretilmeye devam eden *vanitas*, nostalji ile olan bağını giderek güçlendirmektedir. Yeni simgesel öğelerin eklendiği, geçmişe ait nesnelerle şimdiye ait olanların bir arada görüntülendiği, geçmiş, gelecek, özlem, yitirme ve ölüm düşüncelerinin yansıtıldığı fotografik düzenlemeler bugün belki de daha çok Turner'ın da üzerinde durduğu bireysel yalınlığın kaybı karşısında gelişen yokluk hissi ile bağdaştırılabilir.



**Fotoğraf 60:** Justine Reyes'in "Vanitas" projesinden bir fotoğraf, *Kurukafa ve Fotoğraflarla Natürmort*, New York, 2009 ©Justine Reyes

Amerikalı fotoğrafçı Justine Reyes, *Vanitas* isimli çalışmasında kendine ait nesneler ile büyükannesine ait nesneleri birlikte kurgulayarak fotoğraflarını çekmiştir (Fotoğraf 60). Justine, bu fotoğraflar aracılığıyla geçip giden zamanı ve geriye bırakılan mirasları konu aldığını ifade etmektedir.

Modern objelerle birlikte eski fotoğrafları da kullanarak fotoğrafın kendi içerisinde barındırdığı nostalji ile *vanitas* resim geleneğinin tarihsel çerçevesini katmanlaştırdığını söyleyen Justine, hayatın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine düşüncelerini bu fotoğraflar aracılığıyla aktarır. Justine çalışmasının şu sözlerle açıklar: “Benim çalışmam kimliği, ahlaki değerleri ve ömrü kısa ve kalıcı olmayan şeylerin özlemini sabitleyebilmek üzerine bir incelemedir.”<sup>273</sup>

## Post-mortem Fotoğraflar ve Acı

Fotoğrafın icat edildiği ilk yıllarda on sekizinci yüzyıl resim geleneğinin de mirası olarak süregelen ve ölen kişinin bir portresine sahip olma düşüncesi çok yaygındı. Sevilen insanı yitirmenin verdiği acı ile onun görüntüsüne sahip olma isteği, on dokuzuncu yüzyılda, ölen kişiyi aile albümlerinde adeta ikinci bir yaşama kavuşturuyordu. Kısacası fotoğrafın kolay üretilabilir bir nesne olarak bu alanda da popülerite kazanması çok uzun sürmedi. Ancak ölen kişinin fotoğraflarını çekmek resmini yapmaktan biraz daha



**Fotoğraf 61:** Beniamino Facchinelli, *Deceased infant* (Ölü Bebek), yak. 1890

zahmetliydi çünkü bu fotoğraflardaki kişilerin ölmüş olduklarının hiçbir şekilde göze batmaması gerekiyordu. Bu nedenle fotoğrafları çekilen kişilere genellikle “güzel kıyafetler içinde uyuyan insanlar” izlenimi verdiriliyordu. Yatay çekilen bazı fotoğraflar ise dik bir çerçevenin içine yerleştiriliyordu ve bazen de gözlere yapılan fotoğraf rötuşuyla kaybedilen kişi canlı gibi gösteriliyordu. Tıp biliminin henüz çok gelişmiş olmaması nedeniyle çocuk hastalıklarından ölüm oldukça yaygındı. Bu nedenle o döneme ait fotoğraflarda çocukları ve bebekleri gösterenlerin sayısının oran olarak daha fazla olduğu söylenebilir (Fotoğraf 61).

Bugün post-mortem fotoğraflar olarak ayrı bir isim altında tarif edilen fotoğraf geleneği, on dokuzuncu yüzyılda, özellikle evde gerçekleşen ölümlerde gerçekleştirilen sıradan bir ritüel halini almıştı. O dönemlerde bu fotoğrafların, sevilen kişiye haturalarda yer verebilmeyi sağlayan bir seçenek olduğu söylenebilir. Fotoğraf kuramcısı Mary Warner Marien’a göre, “post-mortem fotoğrafları talep edenler sevdiklerinin hiç fotoğrafı olmamasından- sa bu şekilde fotoğraflanmalarını tercih etmekteydiler.”<sup>274</sup>

Yakınlarını kaybedenlerin çektikleri acılar düşünüldüğünde post-mortem fotoğrafların, tutulan yasın süreçlerine de eşlik ettiği ve bu acıyla fotoğrafların yardımıyla da uzlaşıldığı söylenebilir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar yoğun bir biçimde süren bu gelenek toplumların gelişmesiyle ve tıp alanındaki ilerlemelerle birlikte ölüm oranlarının azalması sayesinde süreç içinde yaygınlığını kaybetmiştir.

Çok yaygın olmamakla birlikte Avrup’da ve Amerika’da post-mortem fotoğraflar çekilmeye devam etmektedir. Ancak bizler için bu fotoğrafları izlemek artık oldukça şok edicidir. Yaşamlarımızın doğal getirilerinden olan acı ve ölüm hissine giderek uzaklaştığımız için bu gelenekten de uzaklaşmış ve bu fotoğraflar, ya çok dramatik bulunarak görmezden gelinmiş ya da şaşırtıcı bulunarak fotografik değer bağlamında simgeleştirilmişlerdir. Sonuçta, geçmişte yaşanan acıları biraz olsun dindirebilmek için çekilen bu hatıra fotoğrafları karşısında gösterdiğimiz tepkiler, yaşadığımız çağda ölümle uzlaşmaktan ne kadar uzaklaşmış olduğumuzun da kanıtıdır. Top- çoğulu da bu durumu şu sözlerle tarif eder:

Zaten ölüm, günümüzde herkesin unutmaya çalıştığı bir gerçek. Üzerinde durulmuyor, konuşulmuyor, doğru dürüst yas bile tutulmuyor. “Kedi pisliğini örter gibi” kapatıp geçiyoruz. Sanki ayıp bir şey, bir hata, bir eksiklik, yeteneksizlik neticesi. Bu modern anlayış, yakın zamanlarda ABD’ de birçok ailenin ellerinde bulunan atalarının ölü fotoğraflarını, bir tür utanma duygusuyla olsa gerek, sakla-

malarına ve yer yer imha etmelerine yol açmıştır. Bu yüzden şimdi bu tür fotoğraflar daha az bulunuyor ve değerli sayılıyor (...) Özel, kişisel düzeyde ölüm ile ilişkimiz yok denecek kadar az, ölümü düşünmeyi bile ihmal ediyoruz.<sup>275</sup>

Topçuoğlu'nun sözünü ettiği "fotoğrafları görmeye katlanamama" durumuna ait bir örnekle, Alejandro Amenábar'ın 2001 yılında çektiği ve sinemanın önemli yapıtlarından biri sayılan *The Others* (Diğerleri) filminde karşılaşırız. Filmde, hikâyenin geçtiği dönem İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasındır. Ana karakter Grace Stewart, sandık odasında bir fotoğraf albümü bulur. Albüme bakarken izleyicinin de Stewart'la birlikte gördüğü sahnede fotoğraflardaki insanlar, birbirinden farklı pozisyonlarda uyumaktadır. Stewart, o sırada odaya giren ev hizmetlisine bu albümün ne olduğunu ve bu insanların hepsinin neden uyurken fotoğraf çektiklerini sorar. Kadın onların uyumadıklarını, hepsinin ölü olduklarını anlattığında Stewart irkilir ve bunun çok korkunç olduğunu, insanların bu denli batıl bir inanca nasıl sahip olabildiklerini anlamadığını söyler. Hizmetli kadın ise, "Sevdiği birini kaybetmek insana çok garip şeyler yaptırabilir," şeklinde cevap verir. Bunun üzerine Stewart'ın söylediği şey çok önemlidir: "At bunu, evde görmek istemiyorum."

Yirminci yüzyılla birlikte tıp, matematik, fizik, kimya, biyoloji alanlarındaki gelişmeler, acı konusuyla ilgili yeni tartışmaları da gündeme getirmişti. Bilgi ve teknolojinin sunduğu olanaklarla tanışan insanın, temel olarak fiziksel acı bağlamında geçmiş çağlardakine göre daha az tahammüllü hale geldiği söylenebilir. Tıp bilimindeki yeni buluşlar ve etikle ilgili yasalarda yapılan düzenlemelerle birlikte insanın acıyla çaresiz bir biçimde baş başa kalmasının faydasız bir yaşam deneyimi olduğu ileri sürülebilir. Ancak bu gelişmelerin, insanın acıyla daha barışık olması ya da acıdan daha az korkması sonucunu verdiği şüphelidir. Aksine, acı ile arasına mesafe giren ve bazı kronik acıları artık çekmek zorunda kalmayan insanın, bu durumun vermiş olduğu rahatlama hissiyle, acının aslında hayatın bir parçası olduğu fikrinden her geçen gün uzaklaştığı söylenebilir. Sonuç olarak hem bilimsel hem de düşünsel düzeyde insanın acıyla ve yaşanan acının bir sonucu olabilecek ölümle ilgili bağının zayıfladığı ifade edilebilir.

Breton'a göre acının ölümle dolaysız bir ilişkisi vardır. Onun ifadesiyle, "Acı insana, korktuğu bir ölümün varlığını karmakarışık bir biçimde hatırlatır, yaşamın sonu olduğunu hatırlatır."<sup>276</sup> Bu nedenle bu bölümü günümüzde hatıra albümlerinde post-mortem fotoğrafların yerini alan doğum fotoğraflarıyla bitirmek anlamlı olacaktır. Doğum esnasında yaşanan acının

275 Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, 63.

276 David le Breton, *Acının Antropolojisi*, 159.

ağrı kesicilerle ve anestezi yöntemleriyle birlikte uzaklaştırılmasını sağlayan tıp biliminin, post-mortem fotoğrafların çekildiği dönemde hayal bile edilemeyecek olan doğum fotoğraflarının günümüzde hatıra albümlerinin vazgeçilmez bir parçası olmasına olanak sağladığı söylenebilir (Fotoğraf 62).



**Fotoğraf 62:** Emily Robinson, *Gentle C-Section* (Şefkat), Boca Raton Bölge Hastanesi, Florida, 2014 ©Emily Robinson

İlk kez 1853 yılında, Kraliçe Victoria'nın ikinci çocuğunun doğumunda, bir Hristiyan öğretisi olan "Acı çekerek doğuracaksın"<sup>277</sup> anlayışına rağmen kendisine kloroform verilmesini istediği ve bu yöntemle uyutulan ilk kadın olarak da doğumda anestezi kullanımına emsal oluşturduğu kaydedilir. Günümüzde İngiltere ve Fransa başta olmak üzere bazı Avrupa ülkelerinde, yüksek dozda ilaçlar kullanarak acıyı en aza indirmeyi amaçlayan hastaneler açılmıştır. Ancak bir yandan da hastanın bilincinin açık olmasına

<sup>277</sup> *Holy Bible, New International Version, NIV Copyright 1973, 1978, 1984, 2011 by Biblica, Inc., Genesis III: 16, To the woman he said, "I will make your pains in childbearing very severe; with painful labor you will give birth to children. Your desire will be for your husband, and he will rule over you."*, 98.

Kitab-ı Mukaddes, Tekvin 2:4 ve 3:24'te Allah'ın Hz. Adem ve Havva'ya bir ağacın meyvesini yasakladığı, fakat daha sonra yılanın Hz. Havva'yı, Hz. Havva'nın da Hz. Adem'i kandırdığı anlatılır. Allah'ın kınamasından dolayı da Hz. Adem'in suçu Hz. Havva'ya atıldığı belirtilir: "Yanıma verdiğin kadın (...) o, ağaçtan bana verdi ve yedim." Allah da, Hz. Havva'ya şöyle seslenir: "Zahmetini ve gebeliğini ziyadesiyle çoğaltacağım; ağrı ile evlat doğuracaksın; ve arzun kocana olacak, o da sana hâkim olacaktır."

ve kendisini kaybetmemesine dikkat edilmektedir. Benzer şekilde Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulan ağrı merkezlerinde özellikle ağır ya da kronik hastalıkları olan hastaların acı çekmelerini engellemek için çalışmalar yapılmaktadır. Avusturyalı düşünür Ivan Illich, 1970'li yıllarda, tıp bilimi bu ilerlemeleri kaydederken acının hâlâ gerekli olduğuna inanmanın işlevsizliğinden bahsederek, "Anestezinin egemen olduğu bir toplumda acıya karşı koymaktan çok, ondan ne pahasına olursa olsun kaçmak rasyonel gözüküyor. Fanteziyi, özgürlüğü ya da bilinci yok etse de acının empoze ettiği zorlamalardan kurtulmak akılcı gözüküyor,"<sup>278</sup> yorumunu yapmıştır.

Yirmi birinci yüzyıl acının ve ölümün yol açabileceği sorunlar karşısındaki yetersizliğimizin konu edildiği bir çağ olmaktan çok, bir anlamda insanın yeniden doğuşunun kutsandığı bir çağdır. Günümüzde artık acının ve ölümün konu dışı edildiği kahramanlık öykülerine yer verildiği söylenebilir. Baudrillard'a göre de günümüzde ölmek normal bir şey değildir. Düşünülmesi mümkün olmayan anormal bir durumdur; ölüm karşısında her şey ve herkes zararsızdır. Kısacası asıl suçlu olan da suç işleyen de ölümdür.<sup>279</sup> Bu nedenle, geçmişte en değerli hatıralardan biri sayılan post-mortem fotoğrafların hafızaya olan katkılarını da anlamak çok güçtür. Ancak aynayı ters yöne çevirirsek, geçmişte de fiziksel acının dayanılmaz varlığı nedeniyle belgelenemeyen doğum fotoğraflarından bahsetmemiz olanaksızdı. Sonuç olarak günümüzde acı hafifletilmiş, ölüm oranı azaltılmış ve doğum âni ritüelleştirilmiştir. Bu ritüeli konu alan fotoğraflar ise hafızaya dair ikonik temsillere dönüştürülmüştür. Geçmişte ölüm, acı, ölümün acısı gibi durumlar paylaşılrken değerli olan post-mortem fotoğrafların albümlerdeki yerini bugün doğum fotoğrafları almıştır. Post-mortem fotoğraflar, artık sadece fotoğraf kuramlarında ya da barındırdıkları anlamlardan habersiz olan yirmi birinci yüzyıl izleyicisinin şok olmuş bakışları altında simgesel niteliğini korumaktadır. Ancak ister doğum isterse ölüm fotoğrafları olsun, fotoğraf söz konusu edildiğinde bütün fotoğraflar birer *momento mori*dir yani ölümü anımsamaktır.

278 David le Breton, *Acının Antropolojisi*, 157.

279 Jean Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, 221.



---

# ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA FOTOĞRAFA KONU OLAN ACI

– 8 –

Önceki bölümlerde fotoğrafların bize neler gösterdiğine ve anlattığına ilişkin birçok soru, cevap ve önerme, acı konusu üzerinden seçilen fotografik ikonlar aracılığıyla kapsamlı bir biçimde irdelenmeye çalışıldı. Fotoğrafçı ile izleyici arasındaki ilişkilere dayalı aktarımlar, belgesel öyküler, öyküsel belgeler, fotoğraflarla hafıza arasındaki bağlara ilişkin çıkarımlarla birlikte insan varoluşunun önemli öğelerinden biri olan acıya dair ikonlaşmış fotoğraflar ve fotoğrafçılar temel alınarak çözümler yapıldı. Bu bölümde ise fotoğrafın çağdaş sanat içindeki konumuna odaklanarak, bir fikir aracı olan fotoğraf aracılığıyla ikonlaşan sanatçılar ve yaratımları, yine acı konusu üzerinden çözümlenecektir.

Bu kitabın başından beri yinelenen *minyatür* “gerçek” saptaması, diğer bir ifadeyle fotoğrafın anlamının ikircikliği, gerçeğe şüpheli ilişkisi, fotoğrafın çağdaş sanat içindeki konumu bağlamında bu bölümde daha da görünür hale gelmektedir. Bu nedenle fotoğraf felsefesinin ve kuramının başvurduğu temel alegorilerden biri olan, fotoğraf kuramcısı Susan Sontag’ın da dikkat çektiği, Antik Yunan filozofu Platon’a ait mağara alegorisiyle konuya başlamak iyi olabilir. Böylece fotoğrafı hem *minyatür* “gerçek” olarak tanımlamanın nedenleri hem de bu tanımla birlikte fotoğrafın çağdaş sanat içeriğindeki yeri daha da netleşecektir. Araştırmacı yazar Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi* isimli eserinde, Platon’un *Devlet* adlı yapıtında yer alan ünlü mağara alegorisini şu şekilde aktarır:

İnsanlar bir duvarın önünde zincirlenmişlerdir. Işığı görmüyorlar. Çünkü ışığa sırtlarını çevirmişlerdir. Gerçekler, insanların sırtlarıyla ışığın arasından geçmektedirler. İnsanların gördükleri bütün şeyler, gerçeklerin

kendileri değil, duvarda beliren gölgelerdir. Bu insanları omuzlarından tutup zorla ışığa çevirseydik, önce gözleri kamaşacak, gerçeği göremeyeceklerdi. Ama sonra, yavaş yavaş gözleri ışığa alıştıkça, gerçek sandıkları gölgelerin asıllarını, asıl gerçekleri görmeye başlayacaklardı. İşte sevgili Glaukon bu tasarımda, insan ruhunun akıl dünyasına çıkışını gör.<sup>280</sup>

Başlarken vurgulandığı gibi “Platon’un mağara alegorisi”, günümüzde fotoğraf felsefesinin de kurucu örneklerinden sayılmaktadır. Sontag, Platon’un bu alegorisi ile fotoğrafı ilişkilendirmiş ve bu ilişkiye özgün bir yorum getirmiştir. Sontag’a göre fotoğrafın icadından sonra insanların Platon’un bahsettiği mağarada hâlâ bir tutsakmışçasına oturması kadar anlamsız bir şey yoktur. Günümüzde yaşamı deneyimlemek, nesnelerin yerine görüntüleri, asıllar yerine suretleri üzerinden gerçekleşmektedir. İnsan ışığın görünür kıldığı sayısız nesnenin, yerin, kişinin ve olayın görüntüsüne artık doğrudan tanık olamasa bile sahip olabilecektir. Sontag’a göre görüntünün gücü kendi “gerçek”liğinden gelmektedir. Görüntüler, Platon’un alegorik metninde olduğu gibi gerçeğin gölgeleri değil, bilinen gerçekleri gölgelere dönüştürebilecek kadar güçlü nesnelerdir.<sup>281</sup> Sontag’ın gerçeğin yerini görüntülere bıraktığı yönündeki vurgusu modernist hakikat fikrinin postmodern bir eleştirisi olarak görülmektedir. Sontag, mağara alegorisinin fotoğrafla bağlantısını kurarak yorumlarken, fotoğrafın anlam katmanlılığına yani ikircikli söylemine de dikkat çekerek, şüphesiz olarak kabul edilen “gerçek”lerin yerine soru sormayı, kuşku uyandırmayı sağlayan görüntülerin “gerçek”lerini koyar; böylece görüntüler aracılığıyla temas edilen yeni “gerçek”leri *minyatür gerçek*<sup>282</sup> olarak adlandırır.

Sontag’ın vurguladığı ikircikli yapı, fotoğrafı “yalan”ın nesnesi olarak imlemek yerine, anlamın peşini bırakmayan kişisel bir dışavurum olarak görebilmeyi de mümkün kılar. Picasso’nun yaratıcı bir çalışmanın malzemesi olmakla ilgili söylediği gibi: “Bir güvercin resmi yapacaksan önce boynunu burmalısın.”<sup>283</sup> Fotoğrafın da konusuyla böyle bir bağlantı içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğraflar aracılığıyla ele alınan konular da yaratıcı bir çalışmanın malzemesi olarak müdahaleye açıktır. Belki de bu yüzden fotoğraf çeken kişi acı, hüznün ve ölüm gibi konuları kişisel düşünme pratiğine yansıtarak ifade eder. Ayrıca her defasında aynı konulara dair farklı öyküler kurgulayabilir. Kurgulanan kişisel öykülerin taşıdığı ikircikli söylemlere rağmen bugün yine de Platon’un mağarasındakine benzer bir tutsaklık durumunun da yaratılmadığını söylemek mümkündür. Fotoğraflar, ışığın aydınlatığı şeylerin seçimler

280 Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000, 81-82.

281 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 197

282 A.g.k., 21.

283 John Berger, *Picasso’nun Başarı ve Başarısızlığı*, 108.

doğrultusunda yansıtılan bilgilerini içeriyor olsalar da, sonsuz bir araştırma iş-tahtıyla her defasında nesnesinden bir adım daha uzaklaşarak farklı deneyim-leri de mümkün kılarlar. Fotoğraflar “gerçek” bilginin sağlayıcısı değildir. Ancak düşünmeye dair itici güç sağlayıcıları arasında yer alırlar.

Fotoğrafın icadıyla birlikte birçok alanda olduğu gibi sanatta da yeni ara-yışlar, yeni konular ve sanatın izleyiciyle buluşma koşulları hızlı bir değişime uğramıştır. Ayrıca sanatçının da, fikirlerini ele geçiren konuları fotoğraflar aracılığıyla tasvir ederken giderek özgürleşmesi mümkün olmuştur. Fotoğraf-lar aracılığıyla sanatsal üretiminin olanaklarını genişleten sanatçı, daha önce fazla sorgulayamadığı konular hakkında pratik etmeye başlamıştır. “Acı” üze-rinden incelediğimizde, geçmişte insanın ele almayı bile düşünemeyeceği ko-nular, sanatçı duyarlılığıyla hem görünür hem de aktarılır olmuştur. Fotoğraf, son tahlilde, konular ve kavramlar hakkında yaratıcı bir sanat ürünü ortaya koyan kişinin anlam üretimine katkı sağlayan bir araçtır.

Ayrıca fotoğraflar daha önce gösterilmeyen görüntüleri gösterebildikleri gibi, zaten varolan görüntülerin içerisinden o âna dek farkına varmadığı-mız bir duygunun, bir sorunun açığa çıkmasını da sağlayabilir. Bu anlamda da fotoğraflar karşısında yaşadığımız deneyimler birbirinden çok farklıdır. Portekizli şair ve ressam Fernando Pessoa’nın *Huzursuzluğun Kitabı*’nda vurguladığı konu, eski ahlak anlayışının günümüzde estetik dışavurumla-ra dönüştüğü ve her toplumsal algının da yerini bireysel algılara bıraktığı-dır.<sup>284</sup> Yaşadığımız çağda, Pessoa’nın tarif ettiği duruma sanat bağlamında görüntü de katkıda bulunmaktadır. Bu üretim, kişiselliklerden fazlasıyla beslenir. Ayrıca hem fotoğrafı çeken kişi hem de izleyen kişi kendi bakışına göre farklı anlamlar üretebilir. Bu nedenle, bu bölümde çağdaş sanat bağ-lamında fotoğrafa konu olan acı üzerinden üretilen bireyselliklerle birlikte yoğunlukları farklı olan ikonografik çözümlemelere yer verilecektir.

## Postmodern Süreçte Fotoğrafın Dili ve Acının Tercümeleri

Çağdaş sanatın tanımı yapılırken genellikle modern sanatın ardılı olarak kabul edilen ve postmodern sanat görüşü sürecine bağlı olarak gelişen bir yapı imlenir. Buna karşın postmodern sürecin geride bırakıldığı günümüz-de, sanat çalışmalarını betimlerken kullanılan çağdaş sanat kavramı da hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Ali Artun ile Nursu Öge’nin editörlüğünde Türkçeye çevrilen *Çağdaş Sanat Nedir?* adlı kitabın sunuşunda Artun ve Öge, çağdaş sanatı şöyle yorumlarlar:

284 Fernando Pessoa, *Huzursuzluğun Kitabı*, Çev. Saadet Özen, İstanbul: Can Yayınları, 2006, 280.

Tarihsizliği ifade eden “çağdaş sanat”ın ne anlama geldiği konusunda tarihçiler yıllardır tartışıyor. Şimdilik “çağdaş sanat”ın, modern sanatın sonuna işaret eden bir kavram olduğu üzerinde uzlaşılmış gibi. Bir de bu kavramın, şimdiki zamanda olup biten bir hadise yerine, bir döneme karşılık geldiği ve bu dönemin de küresellik olduğu konularında herkes hemfikir. Çağdaş dönemde sanat, iletişime ve finans evrilerek modernizme ve avangarda son veriyor; hatta modernizm pastişisi olarak tanımlanan postmodernizme de. Zamanımızda sanatın gösterdiği bir hakikat var, o da piyasa. Yani bir anlamda “çağdaş sanat” sanatın sonunun sanatı. Ama bir ihtimal, bize yeni yeni hakikatler, kehanetler ifade edecek bambaşka bir başlangıcın sanatı. İşte bu ihtimal, çağdaş sanat üzerine tartışmalarda, onu yalnızca hegemonik bir teslimiyet ortamı gibi görülmekten kurtararak, çağdaş bir eleştirelliliğin, siyasallığın arayışına dönüştürüyor. Giorgio Agamben’in belirttiği gibi, belki de “çağdaşlık” demek eleştirelilik demektir.<sup>285</sup>

Artun ve Örgen’in yorumunda da görebileceğimiz gibi özellikle yaşadığımız dönemde çağdaş sanat kavramıyla ilgili geçerli ve kesin bir tanım sunmak zor olabilir. Ancak belki de İtalyan düşünür Giorgio Agamben’in belirttiği gibi çağdaşlık eleştirelilik olarak ele alındığında, çağdaş sanat kavramının günümüzde de kullanılmaya devam etmesi anlaşılır hale gelecektir. Agamben, çağdaşlık konusundaki tanımını şu şekilde genişletir:

Şu halde çağdaşlık, kişinin, bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişkidir; daha açık biçimde bu öyle bir ilişkidir ki zamana bir ayrılma ve anakronizm aracılığıyla bağlanılır. Dönemleriyle fazlaca çakışan, onunla her noktada mükemmelen buluşan kimseler çağdaş değildir; çünkü tam da bu yüzden onu görmeyi başaramaz, bakışlarını onun üzerinde tutmayı beceremezler.<sup>286</sup>

Bu yorumlarla da desteklenebileceği gibi çağdaş olan kişiyi, “dönemi içerisinde ve dönemine dair eleştirel bir bakış açısı kazanmış kişi” olarak tanımlayabiliriz. Bu anlamda günümüze dek gelen ve modern sanat sonrası geniş bir tarihsel süreci tarif etme çabaları altında ezilen çağdaş sanat kavramını bu kitapta hangi dayanak noktasına göre ele alacağımız da netlik kazanır. Çağdaş sanat bağlamında özellikle vurgu yapılan 1960 sonrası yıllar, görüntü dilinin sanat içerisinde eleştirel bir metne dönüşmeye başladığı ve aynı zamanda sanatta postmodern esprilerin yayıldığı yıllar olarak fotoğrafa geniş ölçüde etki etmiştir. Bu etki, fotoğraf terminolojisi içinde

285 Ali Artun ve Nursu Örgen (ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat*, Çev. Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz, Ayşe H. Köksal, Zeynep Baransel ve Nursu Örgen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, sunuş metni.

286 A.g.k., 43.

“çağdaş fotoğraf” adıyla yeni bir tanım alanının oluşmasına katkı sağladığı gibi “belgesel fotoğraf” da dâhil olmak üzere fotografik bakış açılarının genelinde değişime yol açtığı söylenebilir. Bu nedenle bu bölümde, çağdaş sanat bağlamında özellikle 1960 yılı ve sonrasında etkilerinin görülmeye başladığı, 1980’li yılların başından itibaren de bugünkü anlamına kavuşan postmodernizmin fotografik dil üzerindeki etkileri incelenecektir.

Kuramcı ve akademisyen Nesrin Kale postmodern söylemi şu şekilde tanımlar:

Genelgeçerlik iddiası taşıyan önermelerin reddedilmesi, dil oyunlarında, bilgi kaynaklarında, bilim adamı topluluklarında çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesi, farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanıp benimsenmesi, gerçeklik, hakikat, doğruluk anlayışlarının tartışılmasına yol açan dilsel dönüşümün yaşama geçirilmesi, mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek; korkmamak; güvensizlik duymamak gerçeği olabildiğince (sonsuz) yorumlamak, belli bir zaman ve mekân sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü özerkliği içinde anlamaya çalışmak, insanı ruh beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak. Bu söylemde artık önemli olan “hakikat/doğru nedir?” sorusu değil, hakikatin/doğrunun nasıl kurulduğu sorusudur ya da önemli olan daha doğru bilginin araştırılması değil yeni doğruların oluşturulmasıdır. Genel ahlaksal anlayışlar, ilkeler artık geçerliliğini yitirmiştir; ahlaksal normların kaynağı yaşanan koşullardır; çağın, zamanın gerekleridir.<sup>287</sup>

Kale’nin de tarif ettiği gibi postmodernizm, çoğunluğa ait genelgeçer kabul edilen söylemlerin yıkılarak yerine kişisel söylemlerin inşa edildiği, konular hakkında önerilen mutlak doğruların ve yanlışların şüpheyle yeniden sorgulandığı, koşulların ve durumların tartışılmasının önem kazandığı bir süreçtir. Kısacası postmodern dönem, “çağdaş” olarak tarif edilen kişisel ve eleştirel bilincin doğmasıyla birlikte sanat da dâhil olmak üzere birçok düşünsel alanda yeni pratiklerin kazanıldığı bir dönem olarak tanımlanabilir. Bu süreçte modernizm sonrası sanat algısı da önemli değişimlere uğrayarak kişisel farklılıkları daha fazla kapsar hale gelmiştir. Buna bağlı olarak postmodern sanatta daha önceki dönemlere ait ne varsa sorgulanmaya başlamış, o güne dek sanatın konusu ya da malzemesi olarak düşünülmeyen ve kabul edilmeyen birçok şey bu yeni sanatın içine dâhil edilmiştir. Sanatta da mutlak doğrular yıkılmaya başlamış, “gerçek” söylemleri *minyatürleşmiştir*. Ayrıca insan yaşamına ilişkin dinî, siyasi,

287 Nesrin Kale, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Dünya Neyi Tartışıyor?; Yeni Düşünce Hareketleri 2, 19, 2002, 35-36.

toplumsal, duygusal konuların büyük kısmı sanatın konusu haline gelmiş, günlük yaşamda kullanılan bütün materyaller de sanatçının ifade aracı olmuştur.

Fotoğrafın, geleneksel ve kuralcı teknik altyapısından bir anlamda arındırılarak çağdaş sanat pratiği içine dâhil edilmeye başladığı postmodernizm sürecinde, fotoğraf aracılığıyla ele alınan konuların da farklı tercümeleri mümkün hale gelmiştir. Özellikle postmodern süreçte ele alınan savaş, acı, ölüm, ahlak, toplum, siyaset, din, kimlik, ırk gibi konular üzerine yapılan fotografik çalışmaların modernizmin bakış açısından sıyrılarak daha özgür, bireysel ve kavramsal bir kurguyla ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Bu değişimin etkilerini daha açık tanımlayabilmek için, postmodern süreç içinde yer alan ve fotografik dilin belirgin ölçüde kullanıldığı bazı sanat akımlarını tanımlamak gereklidir. Pop Art, Kavramsal Sanat ve Yeni Kavramsalılık olarak sıralayabileceğimiz postmodern sanat akımlarının görüntü dili ile kurduğu bağ aynı zamanda yeni bir görsel alanın ve yeni ikonik görsel dilin doğuşuna da kaynak oluşturmıştır. Ayrıca, Amerikalı yirminci yüzyıl sanatı kuramcısı John Rajchman'a göre, "görsel sanatları geleneksel olarak sınıflandıran hatları aşan bu rol, sanatlar arasında yeni bir kesişme ve deney alanı açıyordu."<sup>288</sup> Bu nedenle öncelikle değişimin sağlayıcısı olarak görülebilecek sanat akımlarının kısa tanımlarını yaparak devam etmek konuya açıklık getirmek bakımından yararlı olacaktır.

Pop Art akımı 1950'li yılların ortasından itibaren İngiltere'de başlayan ve 1950'li yılların sonunda Amerika'da popülerlik kazanan bir çağdaş sanat akımıdır. Popüler kültür içinde yer alan reklam, haber gibi görüntüler de dâhil olmak üzere eski sanat geleneklerine meydan okuyan bir akım olduğunu söyleyebiliriz. Bu akım içinde yer alan yaratımlarda bazen görüntüler bilinen bağlamından kopartılırken bazen de ilgisiz gibi görünen materyallerle kombine edilir. Pop Art içerisinde reklam, çizgi roman, fotoğraf, video ve etnik kültürel nesneler gibi kitle kültürünün malzemesi olabilecek birçok şey yaratımın malzemesidir. Aynı zamanda mekanik yeniden üretim ve çoğaltma teknikleriyle de bağlantılı olduğu için *kitch* estetiğin yeniden gündeme geldiği postmodernizm içinde, genellikle postmodern sanat anlayışını önceleyen bir hareket olarak kabul edilir.<sup>289</sup>

1960'lı yıllardan itibaren postmodern süreç içerisinde bir sanat hareketi olarak yayılmaya başlayan Kavramsal Sanat ise "sanatçının kavramları ve düşünceleri doğrultusunda fikirler üreterek bu fikirleri uygunluğuna göre belirlediği medyumlar"<sup>290</sup> aracılığıyla izleyiciye aktarabilmesi"

288 Ali Artun ve Nursu Örgü (ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat*, 28.

289 Sylvia Harrison, *Pop Art and the Origins of Postmodernism*, New York: Cambridge University Press, 2001.

290 (isim) Latince kökenli "medium" kelimesi aracı, vasıta anlamına gelmektedir. Sanatta "medium",

olarak açıklanabilir. İlk olarak 1960'lı yılların başında Amerikalı düşünür ve avangard müzisyen Henry Flynt tarafından, Fluxus<sup>291</sup> hareketinin içinde “Kavram Sanatı” olarak ifade edilen akım, 1970'li yıllardan itibaren Kavramsal Sanat adını almıştır. 1970'li yılların sonuna doğru da bu bağlamda çok sayıda eser üretilmiştir. Özellikle performans, buluntu nesne, yazı, fotoğraf, film ve video aracılığıyla görünür hale gelen Kavramsal Sanat yaratımlarının önceliği fikir ve anlatıdır, dolayısıyla sanatçı bu iki gerek şartı sağladığı koşulda yaratımı için herhangi bir medyumunu seçmekte de özgürdür.

Amerikalı kavramsal sanatçı Sol LeWitt, 1967 yılında yayımladığı “Paragraphs on Conceptual Art” (Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar) adlı makalede kavramsal sanatı şu şekilde tanımlamaktadır:

Kavramsal Sanat'ta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli kısmıdır (...) tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makina haline gelir.<sup>292</sup>

Ayrıca LeWitt, “Kavramsal bir sanat eseri ancak fikir iyiye iyidir,” gibi ifadelerle Kavramsal Sanat akımında fikrin önemini makale boyunca defalarca vurgular. “İşini görsel olarak çekici kılıp kılmamak tamamen sanatçıya kalmıştır,” ifadeleriyle de medyumun Kavramsal Sanat içerisindeki konumunu belirler. LeWitt'e göre Kavramsal Sanat, izleyicinin gözüne hitap etmekten çok beynine hitap eder.<sup>293</sup>

Amerikalı kavramsal sanatçı Joseph Kosuth da *Art After Philosophy* (Felsefe Sonrası Sanat) adlı kitabında Duchamp'dan<sup>294</sup> sonra yapılan her türlü sanatın doğası gereği Kavramsal Sanat olduğunu söylerken bundan sonra sanatın sadece kavramsal olarak varolabileceğini belirtir. Ayrıca Kosuth,

sanatçının eserlerini üretirken kullandığı aracı materyallere atıfta bulunur. [http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/m\\_medium.htm](http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/m_medium.htm) Türkçeye medyum olarak direk çeviriyle geçirilmiştir.

291 Fluxus hareketi, 1960'lı yılların başında New York'ta birçok sanatçının ve bestecinin katılımıyla başlamıştır. Amerikalı besteci ve düşünür John Cage'in “anti-sanat” ve Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın “anti-genel estetik” başlıkları altında gelişmiştir. Fluxus, Paris, Kopenhag, Amsterdam, Londra ve New York'ta birçok festivalde sergilenmiştir ve avangard performanslarıyla sokaklara taşmıştır. Bu dönemde etkin olan sanatçıların çoğu –Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik de dâhil– Fluxus hareketinin bir parçası olmuştur. Hâlâ devam etmekte olan bu hareket, sanatın ne olduğuna dair tanımlamaların açılımında önemli bir rol oynamaktadır.

292 Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, Artforum, New York, 1967, 1.

293 A.g.k., 1-2.

294 Fransız ressam, heykel sanatçısı ve yazar Marcel Duchamp, yirminci yüzyılın başlarında, plastik sanatlarda meydana gelen devrim niteliğindeki dönüşümün tanımlanmasında önemli etkileri olan bir sanatçıdır. Duchamp “retinal göz” tanımı yaparak, dönemi içerisinde yaşamış birçok sanatçının eserini reddetmiş ve bunun nedeni olarak onların yalnızca göze güzel göründüklerini ifade etmiştir. Bu şekilde Duchamp, gözün yerine düşünceyi/aklı koymak istemiştir. ([www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd\\_duch.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd_duch.htm).)

estetdiği sanattan ayırmanın gereğini vurgulayarak estetiğin sanatın aksine genel kanılarla ve beğenilerle bağlantı kurduğunu vurgular.<sup>295</sup>

1980'li yıllardan itibaren yaygınlaşan Yeni Kavramsalculuk akımında ise, Kavramsal Sanat akımının içeriği genişletilerek ayrımcılık, şiddet, merkezi otorite gibi toplumsal konularla ilgili eleştirel üretimler yapılmaya başlanmıştır. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Ahu Antmen Yeni Kavramsalculuk akımını şu şekilde tanımlar:

Yeni kavramsalculuk, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kuramlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçının pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta 'okumaya' yönelik postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır.<sup>296</sup>

Bu tanımlardan sonra fotoğrafın postmodern süreçte çağdaş sanat içindeki yerini ve kavramsalculuğunu ele almak, bu kitabın ana konusunu ve eksenini açığa çıkarabilmek adına önemlidir. Daha önce de belirtildiği gibi postmodern süreçte, özellikle de Yeni Kavramsalculuk akımıyla birlikte, fotoğrafın sanat içerisindeki konumu da farklı bir yöne evrilir. Aslında fotoğrafçının fikir öncelikli kurgusal çalışmalar üretmesi fotoğrafın icat edildiği ilk yıllardan itibaren gözlemlenebilecek bir durumken postmodern süreçteki yapı bundan tamamen farklıdır.

Fransız fotoğrafçı Hippolyte Bayard'ın 1840 yılına ait otoportresi *Drowned Man* (Boğulmuş Adam), Amerikalı fotoğrafçı Fred Holland Day'ın 1898 tarihli *The Seven Last Words* (Son Yedi Söz) adlı çalışması, İngiliz fotoğrafçı Julia Margaret Cameron'un 1860'lı yıllardan başlayarak çektiği Viktoryen portreler ve İsveçli fotoğrafçı Oscar Gustave Rejlander'in 1863 tarihli *Two Ways of Life* (Hayatın İki Yolu)<sup>297</sup> adlı fotoğrafı, fotoğrafçının fotoğraf ma-

295 Joseph Kosuth, "Art After philosophy I-II", Ed. Gregory Battcock, *Studio International*, CLXXVIII, Ekim 1969, 76-80.

296 Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, 277

297 Özellikle bu çalışmanın resimle birleşik tekniği, tartışmalara yol açmıştır. Dönemi içinde fotoğrafın "mekanik" bir medyum olduğunu düşünenlerce uygunluğu tartışılmış ve bir sanat kompozisyonuna uygun biçimde sahnelenmesi eleştirilmiştir. Bu eser, fotoğraf çekmekten çok fotoğraf yapmak olarak görülmüş ve on dokuzuncu yüzyılda popüler olan *Tableaux Vivant* (Yaşayan Tablo) geleneğinin bir parçası olarak tarihe geçmiştir. Rejlander, nihai olarak 1863 yılında Güney İngiltere Fotoğraf Birliği'ni adres göstermiş ve bu teoriyi kabul ettiğine dair "An Apology for Art-Photography" (Sanat Fotoğrafı İçin Bir Özür) başlıklı bir metin yayımlamıştır. <http://albumen.conservation-us.org/library/c19/rejlander.html>.

kinesini bir medyum gibi kullanırken fikirlerini ön plana çıkardığına dair örnek oluşturabilecek resimsel fotoğraflardır. Yine de, fotoğrafın kavramsal olarak betimlenmesi, kavramsal sanat akımının doğup güçlendiği 1960'lı yıllarda ve sonrasında üretilen fotografik çalışmalarla bağlantı kurulmasına karşılık gelmektedir.

Fotoğrafın erken dönemine ait fikir öncelikli kurgusal çalışmaların, kavramsal olarak değerlendirilemeyeşinin üç temel nedeni olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, plastik sanatların fotoğrafın sanat değerini henüz kabul etmemiş olması, yani fotoğrafın sanat olarak kabul görmemesidir. İkincisi ise, Rejlander'in örneğinde görülebileceği gibi fotoğraf sanatı diye ayrı bir alanda tanımlanan fotoğraf anlayışının içine başka medyumlar kullanarak üretilen çalışmaların dâhil edilmemesi, bu üretimin fotoğraf çekmek değil fotoğraf yapmak şeklinde değerlendirilmesi ve anlaşılamamasıdır. En önemlisi de şudur: Yukarıda örnek verilen bu çalışmalar, fotoğraf tarihinde yer alan başka birtakım örnekler eklenerek çoğaltılabilse de bunların 1960'lı yıllarda ve sonrasında olduğu gibi kavramsal sanat akımlarının gelişimini kapsayan bütünsel bir süreci, toplu bir hareketi ve "çağdaşlık" tanımını karşılamamalarıdır. Bu nedenle, 1960'lı yıllara kadar fotografik bağlamda üretilen kurgusal çalışmaların, kesintili zaman dilimlerinde ve görece az olarak, üretildikleri dönemlere dair farklı bakış açılarını temsil ettikleri söylenebilir.

1960'lı yıllardan itibaren yaygınlaşan kavramsal sanat akımları, bütünsel ve sistemli işleyiş sayesinde fotoğrafın sanat içindeki konumuna etki etmiştir. Ayrıca fotoğrafın kendi içindeki fiktörel ve teknik alışkanlıklara da farklı bir yön verdiğini söylemek mümkündür. Günümüzde çağdaş fotoğraf olarak da tanımlanan fotografik çalışmalarda, tıpkı kavramsal sanat akımlarında olduğu gibi fikir ön plandadır ve bu nedenle fotoğrafın medyumunu olan fotoğraf ekipmanının önemine ve teknik mükemmellik kriterlerine daha az başvurulmaktadır. Bu anlamda belirtilmesi gereken, kavramsal sanat akımlarının tıpkı genel anlamda sanatçıyı özgürleştirdiği gibi fotoğrafçıyı da özgürleştirdiğidir.

Sanayileşme sonrası üretimin ve tüketimin artması, zaman algısının değişen dünya dinamiğiyle birlikte hızlanması "yeni dünya" görüşünü doğurmuştur. Bu durum, sanatçının ahlak, toplum, siyaset, din, kimlik, ırk ve daha birçok konu üzerinde düşünebilmesine de yol açmıştır. Bu yeni düşünme pratiği, bir yandan kavramsal sanat akımlarının doğuşuna dair etkiler barındırırken bir yandan da sanatçının yaşamla ilgili konular hakkında genel yargılardan uzaklaşarak, konuları kişisel dışavurumlarla ele alma yöntemini hazırlamıştır. Bu nedenle, çalışmalarında seçtiği konulardan bu konuları ele alış biçimine kadar sanatçının kararlarına göre düzenlenen yaratım sürecini, sanatçının özgürleşmesine yönelik bir gösterge olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak, bir eser üretirken gerek

fikrin gerekse tekniğin sahibi ve uygulayıcısı olan sanatçı, tüm medyumları kullanırken özgürdür. Bu açıklamalardan sonra başa dönersek, fotoğrafçının da postmodern süreçte ürettiği çalışmalarla birlikte fotoğrafta estetik ve teknik kriterlerin üstün değer olarak görüldüğü anlayıştan uzaklaşarak özgürleştiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda özgürleşen fotoğrafçı için ise sıklıkla kullanılan terim “fotoğrafı kullanan sanatçı” iken, fotoğraf üretim biçimi ise “fotoğraf yapmak” şeklinde betimlenmektedir. İngiliz kavramsal sanatçı ve kuramcı Victor Burgin, bu yeni süreçte fotoğrafın kullanımı üzerine düşündüklerini şu sözlerle ifade etmektedir:

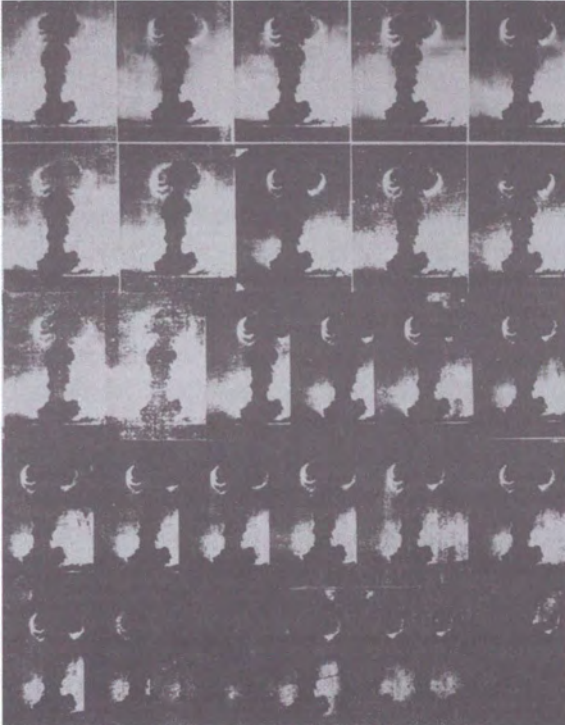
Aygıt üzerine saf teknolojik terimlerle düşünebilirsiniz: Fotoğraf çekmek, çok sayıda seçeneği (odak düzeyi, deklanşör hızı, açıklık [diyafram], çerçeveleme, aç ve benzeri) denemek anlamına gelir ve yapının “içeriği” bu seçenekler içinden yaptığınız tercih ve söz konusu seçenekleri yapılandırma biçiminiz olur. Bu tutumun kökleri Greenbergci modernizmdir. Ya da fotoğrafın, objektifin önündeki dünyaya dair bir bakış açısının yanılması sunmak için icat edildiği gerçeğini kabul ederek başlayabilirsiniz ki, bu aynı zamanda temsil ve anlatı üzerine düşünmeye teşvik edecektir. Benim tercihim bu yöndedir.<sup>298</sup>

Yukarıdaki tanımların izinde, bugün çağdaş sanat içinde yer alan günümüzde ikonik değeri olan fotografik örnekler, sanatçı performanslarının kendisi haline gelmektedir. Günümüzde fotoğraf kullanarak kavramsal işler üreten sanatçılar, daha önce de değinildiği gibi, daha çok insan yaşamına dair ahlak, toplum, siyaset, din, kimlik, “ırk”, toplumsal cinsiyet ve hafıza gibi konular üzerine odaklanmaktadır. Bu konuları ele alış biçimleri ise genellikle eleştireldir. Bu nedenle, konular etrafında huzursuz bir duyarlılıkla gezinirken ürettikleri çalışmalar, yazınsal bir eleştiri metni gibi de okunabilir. Kişisel duyarlılıklarla belirlenen konulara dair acı, sıkıntı, üzüntü, huzursuzluk gibi duygularını kavramsal ve eleştirel bir dille ifade eden sanatçıların fotografik işleri incelenmeye değerdir. Bu anlamda ilk olarak postmodern sürecin de başladığını kabul edebileceğimiz 1960’lı yılların başında fotografik ve görsel çalışmalar üreten Amerikalı sanatçı Andy Warhol’u örnek verebiliriz.

Bir görsel sanat akımı olan Pop Art’ı temsil eden önemli bir figür olarak tanınan Warhol’un çalışmaları, haber ve reklam kültürleriyle şöhret kültürünü bir araya getiren yeniden üretimlerdir. Warhol’un 1960’lı yıllar boyunca ürettiği bu çalışmalarda kopyalayarak kullandığı görüntülerin çoğu, İkinci Dünya Savaşı yıllarını takiben ana akım medya aracılığıyla pompalanmış kitle kültürüne ait ikonlardır. Coca-Cola şişesinin marka görüntüsü, Marilyn Monroe’nun portresi, Jacqueline Kennedy’nin Kennedy suikastı

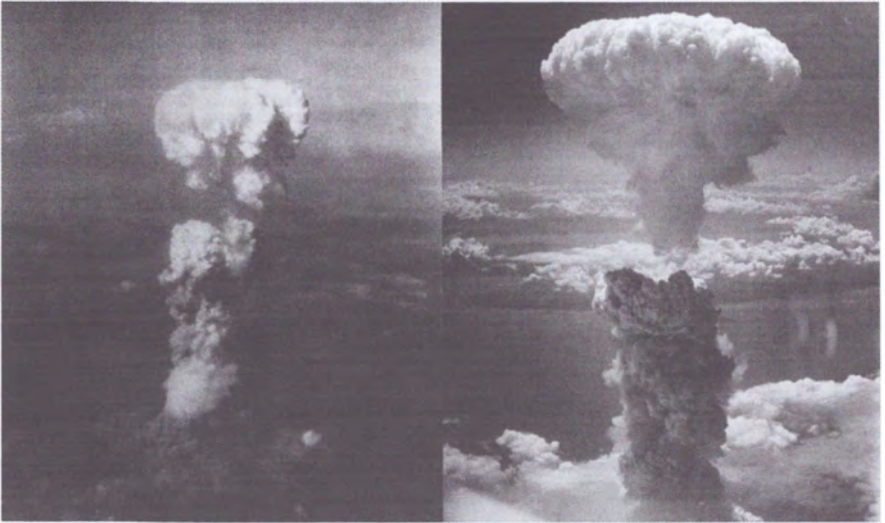
sonrası kederli görüntüsü bunlardan birkaçıdır. Warhol'un kopyalayıp çoğaltarak hazırladığı bu çalışmalar, popüler kültürün görüntüleri aşırı kullanımına ve bu yolla olayların, kişilerin ve nesnelerin değersizleştirilmesine bir eleştiridir. Tanınmış kişileri, olayları ve markayı çoklu görüntülerle yeniden üreten Warhol, popüler kültürün değersizleştirme mitini aşırılaştırarak yeni bir protest dil yaratmıştır.

Warhol'un "yeni dünya" görüşü, seri üretim mantığının yüzeyselliğiyle örtüşür. Bağlamından ve önceki işlevinden uzaklaştırılarak dönüştürülen bu görüntüler, bir tür kod sistemi gibidir. Bu yeni kod sistemine göre gördüklerimiz, yeniden üretimde kullanılan görüntülere değil, tümünden içeriğe dair çağrışımlara yol açarak kitle kültürü içindeki ikonik kullanımların sorgulanmasına neden olur. Bu da popüler kültürün görüntüleri kitlelere ulaştırma ve dayatma stratejisine ayna tutarak maskesini düşürmek şeklinde okunabilir. Bu çalışmalar arasında yer alan görüntülerden biri de "Death and Disaster" (Ölüm ve Felaket) serisinde yer alan atom bombası görüntüsüdür (Fotoğraf 63).



**Fotoğraf 63:** Andy Warhol, *Atomic Bomb* (Atom Bombası), 1965  
Tuval üzerine ipek baskı, 264 x 204,5 cm. Saatchi Gallery, Londra

Warhol, bu görüntüyü popüler, güncel kullanımından uzaklaştırarak sanat dili üzerinden ifade eder. Warhol'un çalışmasına kaynak olan görüntüler İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesine yakın bir tarihte, 6 ve 9 Ağustos 1945 tarihlerinde, Amerika'nın Japonya'ya düzenlediği nükleer saldırılar sırasında çekilmiştir (Fotoğraf 64). İlki 6 Ağustos'ta Hiroşima'ya, ikincisi 9 Ağustos'ta Nagazaki'ye atılan bombalar sonucunda yüz binlerce kişi hayatını kaybetmiştir. Ancak daha önemlisi, tarihte ilk ve son kez yapılan bu saldırının uzun vadede Japon toplumu üzerinde genetik bozulmalara yol açmış olmasıdır. Etkileri günümüzde halen süren bu saldırılar, en büyük yıkımlardan biri olarak tarihe geçmiştir.



**Fotoğraf 64:** Atomic Bomb (Atom Bombası)

Soldaki fotoğraf: Necessary Evil adlı tatbikat uçağından çekilmiştir, Hiroşima, 6 Ağustos 1945 Sağdaki fotoğraf: Charles Levy, Nagazaki, 9 Ağustos 1945 ©National Archives image

Warhol, özellikle “Death and Disaster” (Ölüm ve Felaket) serisinde, medyanın bir kanıt niteliğinde tekrar tekrar gösterdiği görüntüler nedeniyle olayların içinin ne kadar boşalabildiğine dikkat çekmeye çalışır. Çok önemli bir tarihsel olayı temsil eden atom bombası görüntüsü gerçekten de medya ve yayın organları aracılığıyla tüm dünyaya sayısız kere servis edilmiştir. Bir süre sonra olayın kendisinden daha çok doğada yetişen bir mantarın görüntüsüyle özdeşleştirilebilecek bu görüntüler, nesiller boyu tanınır olmuş ve ikonlaşmıştır. Warhol, aslında tam da bu “dönüşüm sürecini” sorgulamaktadır.

Warhol'un fotografik baskı tekniği kullanarak ve canlı renkler ekleyerek çoğalttığı görüntüler, medyanın yarattığı doygunluğun bir tezahürü ve eleştirisi olarak düşünülebilir. Warhol'un sanatı, popüler kültürün yarattığı yoksunluk hissine karşı bir tepkidir ve bu anlamda moral değerlerin yozlaştırılmalarını da sorgulayan bir fikri altyapısı mevcuttur. Ancak Warhol'un sanatı da eleştiride bulunduğu popüler kültür sürecine dâhil olduğu için hızla kitlelere yayılmış ve popülerleşerek ikonlaşmıştır. Aslında bu durumun postmodern süreçte moral değerlere yönelik yapılan toplumsal sanat eleştirileri için bir tuzak olduğunu düşünebiliriz. Kültür, ulus, ırk, toplumsal cinsiyet tartışmalarının ve sıcak gündem konularının toplumsal sanatın konusu olarak yaratıcı çalışmalar içerisinde tekrar edilmesi, bir kod sistemi oluşturur. Bu kod sistemi tıpkı günlük haberlerde olduğu gibi gündemin sanat izleyicisine ve eleştirmenine bir an önce ulaşmasına, kolayca tanınabilir olup yaygınlaşmasına, ikonik olarak kalıcılığının sürdürülmesine yardımcı olur. Bu durum, medya aracılığıyla dayatılan haber fotoğraflarının tüketilmesine dair stratejik planın taklidi gibidir. Bu ise eleştirilen "tüketime dair yaptırım" modeline uyum sağlama tehlikesini barındırır. Alman estetik kuramcısı Walter Benjamin, fotoğrafın görünümler aracılığıyla mit yaratmaktan ziyade görünümünün "maskesini düşürmekle" ilgili olması gerektiğini düşünür.<sup>299</sup> Ancak fotografik görüntünün tam tersi bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz.

Postmodern süreçte sanatçının toplumsal eleştirisini aktarabilmesinin diğer bir yolu da taklittir. Yeniden üretim mantığında olduğu gibi taklitte de eleştirilen konulara dair yeni bir fikir ortaya koyma isteği vardır. Postmodern süreçte, özellikle 1980 sonrası dönemde, Yeni Kavramsalizm akımının da etkisiyle popüler olanın taklit edilmesi, geçmişe ait toplumsal konularla ilgili hesaplaşmaların yapılmasında etkili biçimde kullanılmıştır. Sanatçı, ürettiği eserde taklit yöntemiyle geçmişe ait görünümünü yeniden üretir. Ancak burada sanatçının yaptığı, bir görüntüyü yeniden üreterek onu yüceltmek değildir. Çünkü sanatçı yeniden ürettiği bu görüntüye müdahale etmektedir. Burada amaç, o görüntünün iletmediği ya da iletmediği "gerçekliği" yeniden sorgulamaktır. Bu açıdan gerçekleştirilen performansı sanatçının bireysel seçimi, yargısı ve dışavurumu olarak nitelenmek doğru olacaktır. Ayrıca bilindiği gibi varolan durumların kişisel seçimlerle birlikte farklı yaklaşım biçimleri kazanması, postmodern sanat anlayışının da en belirgin göstergelerinden biridir. İletişim uzmanı ve akademisyen Zühal Özel, bu anlamdaki postmodern sanat yaklaşımını şu sözlerle ifade eder:

299 David Bate, *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*, 185.

Postmodern dönemde, parçalanmış ve yeniden bir araya getirilen gerçek, aslına sadık kalmaya çalışılarak yansıtılan değil, yaşanan, duyulan, üzerinde düşünülen bir kavram olmuştur. İç gözleme dayanarak, dış gözlem ancak birbirinden ayrı sahneler içinde kavranabilir olmuştur. Bu bağlamda fotoğraf sanatında aktarılacak istenen gerçekliği, hayal gücü ile tamamlamak, parçada bütünü yakalamak, görüşte gerçeği bulmak, hayattan alınan herhangi bir sahnede hayatın sonsuzluğunu yaşamak ve yaşatmak mümkün olmuştur.<sup>300</sup>

Kanadalı sanatçı Jeff Wall'un işleri, bu bağlamda okunabilir. 1970'li yıllardan beri sanat işleri üreten Wall'un çalışmaları fotografik tablolar olarak düşünülebilir. Bu fotografik tablolar, genellikle kentsel yıkımlar, doğa ve sanayileşme üzerine yoğun eleştirilerin yapıldığı büyük protest afişleri çağrıştırır. Wall'un fotografik tablolarından biri de sanatçının 1992 yılında yaptığı *Dead Troops Talk*'tur (Ölü Askerler Konuşuyor) (Fotoğraf 65).



**Fotoğraf 65:** Jeff Wall, *Dead Troops Talk-A Vision After an Ambush of a Red Army Patro Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986*, (Ölü Askerler Konuşuyor-Kızıl Ordu Devriyesinin Mokor yakınlarında Pusuya Düşürülmesinden Sonraki Bir Görüntü, Afganistan, Kış 1986), 1992 ©Jeff Wall

Wall bu çalışmasında, 1979 yılında başlayıp 1989 yılında sona eren Afgan-Sovyet Savaşı'na ait bir sahneyi basında yer alan kullanımından uzak-

300 Zühal Özel, "Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: SHERMAN, MORIMURA, UNGUN", <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,0,0,1,0,0>

laştıran tıpkı Warhol'un yaptığı gibi sanatsal bağlama dâhil eder. Ancak Warhol'un yeniden üretim mantığının aksine Wall, bu sahneyi baştan sona kendisi taklit ederek bir stüdyo ortamında yaratır. Wall'un, dijital müdahalelerle ve birleştirmelerle iki metreye dört metre ebadında hazırladığı devasa fotoğraf, izleyiciyi savaş alanı parodisinin içine çekecek mükemmeliyette detaylandırılmıştır. Savaşın şiddeti, mantıksızlığı ve yıkıcı enerjisi görüntünün bütün ayrıntılarında izlenebilmektedir. Böylece Wall'un mesajı açık ve anlaşılır hale gelir. Bu fotoğraf, savaşa karşı keskin bir karşı duruş barındırmaktadır. Fotoğrafta en dikkat çeken şeyse, tüm yıkıma ve şiddete karşın askerlerin absürt bir biçimde kendi aralarında konuşmalarıdır.

Wall'un bu işi, geçmiş yüzyıllara ait şehitlik tablolarından ilk savaş fotoğrafı olarak kabul edilen ve Fenton'un çektiği *Ölümün Gölge Vadisi* fotoğrafına, hatta Larry Borrows'un Vietnam Savaşı'nı ele alan pastel renklerdeki savaş fotoğraflarına kadar birçok görüntüyü çağrıştırmaktadır. Ancak bu fotoğraf, bir anda bütün bu çağrışımlardan uzak bir alana taşınır; gerçek yaşamda ölü askerler, kayıtsızca bir neşeyle asla konuşmazlar. Wall'un yaptığı, günlük yaşamda ana akım medya tarafından izleyiciye fotoğraflar aracılığıyla iletilen "gerçeklerin" zıttı bir durumun ifadesidir.

Sontag *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında Wall'un bu fotoğrafına uzun uzadıya değinir. Ancak Sontag, savaşın şiddetini göstermek konusunda başarısız olduğunu söyleyerek bu fotoğrafı eleştirir. Sontag'a göre Wall'un fotoğrafı tıpkı Goya'nın savaşın felaketlerini betimleyen gravürlerindeki gibi resimsel gerçeküstücü abartılar içermektedir ki zaten Wall, Kanadalı bir sanatçı olarak bu savaşın şiddetine birebir tanık olmamıştır. Ayrıca Sontag'a göre fotoğraflardaki askerlerin birbirleriyle konuşmaları da bir mesaj niteliği taşımamaktadır.<sup>301</sup> Sontag, bu fotoğrafı en ince ayrıntısına kadar çözümledikten sonra şunları söyler:

Bu ölümler (canlarını alanlara, tanıklara ve bize) karşı son derece ilgisizdirler. Öyleyse niçin bizim bakışımızı merak etmeleri gereksin ki? Bize söyleyecekleri ne olabilir? "Biz" (burada "biz", başlanndan onlanunki gibi bir şey asla geçmemiş olan herkeştir) onlan anlamayız. Biz onlanın yaşadıklarına vakıf olamayız. Bizim, savaşın neye benzediğini gerçekten tasavvur etmemiz mümkün değildir. Biz savaşın ne kadar korkunç, ne kadar dehşetengiz bir şey olduğunu ve ne kadar "normal" hale geldiğini tahayyül edemeyiz. Fakat, bir süre ateş altında kalmış ve yanı başında başkalan vurulup düşerken ölümün pençesinden kurtulmuş her talihli askerin (her talihli gazeteci, yardım kuruluşu görevlisi ve bağımsız gözlemcinin) değişmez duygularla hissettiği şey budur. Ve haklı olan onlardır.<sup>302</sup>

301 Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 123-124.

302 A.g.k., 125-126.

Sontag, Wall'un fotoğrafı hakkında yaptığı eleştiride savaş sahnesinin bir sanat eseri olarak ironik öğeler içeren düzeyde tekrar edilmesine karşı çıkar. Dayanak noktasını ise açıkça ortaya koyar. Savaşın şiddeti, içinde olmadan anlaşılamaz ve dolayısıyla aktarılamaz. Sontag, fotoğrafın doğası gereği zaten ikircikli bir dili olduğu defalarca ifade etmiştir. Bu nedenle Sontag'ın, yeniden üretimi bu ikircikli yapıya katkı sağlayan artı bir çaba olarak değerlendirdiği düşünülebilir.

Wall ise *Photoworks*'ün editörü Gordon MacDonald ile yaptığı ve Sontag'a da cevap niteliği barındıran söyleşide çalışmasını şu sözlerle anlatır:

Bu çalışmayı Afgan savaşının bir değerlendirmesi olarak yapmadım. Yaptım çünkü ölen askerleri bir anlamda korumak istedim, bu bir temaydı. Savaş alanında hayatını kaybeden insanların hayatlarının bir anlamı olmalıydı (...) Bu insanların hepsi yavaş yavaş unutulacaktı (...) Savaşın unutulması, her şeyin geride kalması hissi beni etkiledi ve bu nedenle bu fotoğrafı üretmeye yönlendirdi (...) Fotoğrafı bitirdiğimde bu fikri daha da çok sevdim, çünkü Afgan savaşı yalnızca basındaki haberlerden arta kalan bir savaş olmaktan çok uzaktı artık. Yani haberciliğin ve tarihin arta kalanlarıyla özgürce oynayabilirdim, çünkü bu neredeyse unutulmuş bir oyun alanıydı (...) Bence bu fotoğraf savaş hakkında çok fazla şey söylemiyor. Sadece yarattığım halüsinasyonu betimliyor (...) Sanıyorum Sontag, bu fotoğrafın önemli noktasını tamamen kaçırdı ve sanıyorum görmek için de asla çok dikkatli bakmadı. Sadece kendi düşünce yapısının sınırları içinde bir takım argümanlar ileri sürdü, sanatsal bakış açısıyla yorumlamadı.<sup>303</sup>

Anlaşılabileceği gibi Wall ile Sontag'ın yaklaşımları arasında fotoğrafların ne gösterdiğiyle ya da ne göstermesi gerektiğiyle ilgili açık fikir ayrılıkları söz konusudur. Sontag, toplumsal eleştiri barındıran fotoğrafların belgesel duyarlılıkla aktarılabileceğini ve bunun bile ikircikli bir söylem olacağını savunur. Wall ise bu fotoğrafların savaşı anlatmak gibi bir sorumluluğu bulunmadığını, tam tersine geçmişe ait belgelerin savaşın şiddetini hatırlamaya yardımcı olmadıklarını önerir ve hatırlamaya dair bir kurgu yaptığını belirtir. Sanatsal bakış açısıyla yorumda bulunmadığı için Sontag'ı eleştiren Wall, kişisel olarak hassas olduğu konular üzerinde özgürce üretimde bulunduğunu ifade eder. Bu iki karşı görüşten çıkarabileceğimiz sonuç şu şekilde ifade edilebilir: Bir nesne, kişi ya da olay fotoğraflar aracılığıyla dolaysız yoldan aktarılabılır. Bu durum, fotoğrafın bir sanat olarak görülebilemesini her zaman zorlaştırmıştır. Diğer taraftan fotoğraf, teknik olanakların

303 Gordon Mac Donald, "Ideas and Ideals in Visual Culture", <https://gordonmacdonalddotorg.wordpress.com>

izin verdiği ölçüde görüntüler üzerinde oynanarak değiştirilen nesneleri, kişileri ya da olayları “gerçek”miş gibi gösteriyor da olabilir. Bu da özellikle “çağdaş” sanatçının fotoğrafı büyük olanaklar barındıran bir medyum olarak görebilmesini sağlamakla birlikte, fotoğrafın özel bir görüntü dili olduğunu düşünenler için fotoğrafı azımsama çabaları olarak algılanabilmektedir. Bu iki fikir bugün birbiriyle hâlâ çatışmaktadır ve bu tartışmalar genellikle eleştirel düzeyde fotoğraf veya sanat bilgisi olan izleyiciler, eleştirmenler, fotoğrafçılar ve sanatçılar arasında sürmektedir.

Bu konuyu daha detaylı bir sonuca bağlayabilmek için, yeniden üretim ve taklit mantığı ile çalışan sanatçılardan biri olan Polonyalı Zbigniew Libera’nın işlerine bakmak yararlı olacaktır. Libera’nın 2002-2003 yıllarında ürettiği “Positives” (Pozitifler) isimli seri, yeniden üretim başlığı altında izlenebilecek çarpıcı bir örnektir. Bu çalışma Warhol ve Wall örnekleri dışında yeni bir açılım daha getirdiği için ele alınan konuya önemli bir katkı da sağlayacaktır. Libera’nın fotoğrafları hem Warhol’un yeniden üretimlerinde olduğu gibi ikonik fotoğraflar kullanarak üretilmiş hem de Wall’un örneğindeki gibi yeniden üretimde taklit yöntemi kullanılmıştır. Yani her iki durumu da birleştiren bir çözümleme önerisine ağıttır.

Libera, “Pozitifler” serisi için yirminci yüzyılın en yüklü acı ve yıkım öykülerini içeren ikonlaşmış fotoğraflardan ilham alarak onları yeniden



**Fotoğraf 66:** Zbigniew Libera, *Nepal* (from the *Positives* series), (Nepal ["Pozitifler" serisinden]), Varşova, 2003 ©Zbigniew Libera/Raster Gallery Arşivi

üretmiştir. Yahudi soykırımına ait toplama kampı fotoğraflarından Che Guevera'nın ölü bedenini gösteren son fotoğrafa kadar bilinen çok sayıda fotoğrafın taklidini ürettiği seriden bu kitapta örnek verebileceğimiz fotoğraflardan biri de *Nepal* adlı çalışmasıdır (Fotoğraf 66).

Libera'nın *Nepal* çalışmasının orijinali, Vietnamlı fotoğrafçı Nick Ut'un 1972 yılında bir Vietnam köyünde çektiği ve 1973 yılında *Pulitzer* ödülü aldığı *The Terror of War* (Savaşın Terörü) adlı fotoğraftır (Fotoğraf 67).



**Fotoğraf 67:** Nick Ut, *The Terror of War* (Savaşın Terörü), 8 Haziran 1972, Vietnam  
©AP Photos/Nick Ut, Associated Press

Yirminci yüzyılın fotografik ikonlarından biri olan *The Terror of War* (Savaşın Terörü), Vietnam Savaşı sırasında Vietnam'ın güneyine yapılan napalm saldırısı sonucu ağır yaralanan (vücutlarında yanıklar oluşan) çocukların, Vietnam'ın kuzeyine sığınmak üzere kaçışlarını göstermektedir. Nick Ut'un fotoğrafı ana akım medya tarafından dünya geneline ulaştırılmış, sayısız yerde gösterilmiş, kesilerek büyütülmüş, birçok kez de farklı bağlamlarda kullanılmıştır. Günümüzde hâlâ çok sık atıf yapılan bu fotoğraf, çağın acılarını tarif eden temsillerden biri olmuştur.

Libera'nın eserinde fotoğrafı yalnızca bir medyum olarak değil, bir bellek aracı olarak da görmek mümkündür. Libera, bir anlamda kendi ku-

şağının hafızasına kazınan fotografik sahneleri çok büyük ebatlarda tekrar ederek onlara sahip olmuştur. Bu fotoğraflarda rol alan karakterlerin yüzünde yine Wall'un fotoğrafındakine benzer mutlu ifadeler göze çarpar. Ancak buradaki ifadeler Sontag'ın Wall'da eleştirdiği kayıtsız neşeden uzak bir durumu tarif etmektedir. Bu fotoğraflarda serinin başlığını hak eden bir hava hâkimdir ve Libera, bu fotoğrafların orijinallerinde olan acı yüklü ruhu adeta tersine çevirir.

Polonyalı görsel antropolog Łukasz Zaremba'ya göre Libera'nın serisi bir hatırla(t)ma temsildir. "Pozitives" (Pozitifler) serisi, bu görüntülerin orijinalleri karşısında toplumun takındığı pasif tutumu eleştirir ve nelerin unutulmaya yüz tuttuğunu göstererek bakış yönünü değiştirmeyi önerir.<sup>304</sup> Libera ise hazırladığı seriyi şu şekilde açıklar:

Biz daima belleğe kabul edilen nesneler ile ilgileniriz nesnelerin kendileriyle değil. Görüntülerin getirisi olan bu görme, hatırlama ve olaylara temas etme biçimini bu seride kullanmak istedim. Bu zararsız sahneler (Pozitifler) acımasız orijinallerine geri dönüşü tetikler. Bu görüntüleri kendi çocukluğumdan hatırladığım görüntüler arasından seçtim. Benim belleğimde bu görüntüler "negatif"ler olarak kalmışlar.<sup>305</sup>

Ancak Zaremba'ya göre bu fotoğraflar, en çok da günümüzde pasif durumda olduğuna işaret edilen izleyicinin dikkatine ihtiyaç duyarlar; aksi takdirde hiçbir şey ifade etmezler.<sup>306</sup> Zaremba'nın fikri üzerinden devam edecek olursak, bu eserlerin kimin bakışına sunuldukları konusu gerçekten önemlidir.

Sanatçı için postmodern sürecin en anlamlı kazançlarından biri olduğunu söyleyebileceğimiz yeniden üretim esprisi, Zaremba'nın da belirttiği gibi, izleyicinin dikkati ile beslenir. Ancak verilen örneklerden de görülebileceği gibi yirminci yüzyıl izleyicisi bir bakıma görsel doygunluk ve yorgunluk sürecine girmiştir. Bu durum günümüzde de devam etmektedir. Bu nedenle postmodern süreçte alegorik canlandırmaları yapılan görüntüler o güne dek gösterilmemiş ya da çarpıtılmış olana dikkat çeker. Tüm espriler, aynı zamanda, geçmişte kalan ya da kanıksanmış konulara dikkat çekmek amacıyla bu kadar teatraldır. Sanatçının yapmak istediği şey genellikle gerçeği göstermek değildir; çünkü gerçek en acılı boyutlarıyla bugüne dek gösterilmiştir ve gösterilmeye de devam etmektedir. Toplumsal olayları ve

304 Łukasz Zaremba, "Mediating Visual Experience: Zbigniew Libera's Photographic Works and Google Street View Imagery", *Invisible Culture*, 2014, 8. Çevrimiçi okumak için bkz. <http://ivc.lib.rochester.edu/portfolio/zaremba-google-libera/>

305 Zbigniew Libera, "Positives", [http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera\\_pozytyw.htm](http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera_pozytyw.htm).

306 Łukasz Zaremba, "Mediating Visual Experience: Zbigniew Libera's Photographic Works and Google Street View Imagery", 9.

durumları gösteren görüntüler bugün, geçmişte olduğundan daha büyük bir hızla tüketilmekte ve ikonlaştırılmaktadır. Bu durum, popüler kültürün bir getirisi olarak çağdaş sanat bakışıyla üretilen görüntüler için de geçerlidir. Görünen o ki bu yeniden üretimlerin toplumun içindeki üst yapıyı tarif eden eleştirmenin, sanatçının, fotoğrafçının ve entelektüelin bakışını kazanmasından çok, popüler kültürün dayatmalarına maruz kalan sıradan izleyicinin bakışını kazanması daha önemlidir.

Sontag ve Wall arasında yapılan tartışmaların benzerleri bugün hâlâ sürdürülmektedir. Belge fotoğrafların sunduğu “gerçek”lerin çoğu durumda ikircikli olduğunu kabul etmek, görülüyor ki konuları sanatsal ifadelerle ele almanın ciddiyetini sorgulaya engel olmamaktadır. Ancak bu tartışmalar sürerken her iki tarafa ait çoğu kuralın da yıkılmış olduğunu söylemek mümkündür. Bugün ikonik değer atfedilen birçok fotografik görüntü, sadece sanatın medyum olduğu için değil, kendisi de sanat eseri olarak görüldüğü için çağdaş sanat pratiğinin içine dâhil edilmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri de tersi yönde bir dönüşüm sağlanmış olmasıdır. Daha açık ifade etmek gerekirse, konuya başlarken de belirtildiği gibi, “çağdaş” ve eleştirel bakış genel anlamda fotografik bakışı da şekillendirmiştir. Bu durum belgesel duyarlılıkla fotoğraf üretimi yapan kişinin fikirlerini daha fazla ön plana çıkarabilmesinin yolunu açmıştır. Fotoğraf estetiğine ve tekniğine ait kuralların birincil önemini sorgulatan durum, toplumsal, siyasi, dinî, kültürel birçok konuyu belgesel olarak görüntüleyen fotoğrafçı için değişimi de beraberinde getirmiştir.

Kişisel bakış açıları ön plana çıkmaya başlamıştır. Fotografik materyal, tıpkı sanatçı için olduğu gibi fotoğrafçı için de fikirlerine dair aracı konuma taşınmıştır. Yeni belgesel türler ve yeni bakış açıları gelişmiştir. O güne dek saf belge fotoğrafta uygulanmayan fotografik teknikler uygulanmaya başlamıştır. Toplumsal konular hakkında yeni belgeselci bakış açısıyla ifade edilen yeni tercümelere yer verilmeye başlanmıştır. Fotoğraf makinesinin ardına itilen mesafenin aşıldığı, “çağdaş” eleştirelilik içeren bir bakış yerleşmiştir. Marjinallik toplum dışına itilen azınlık ifadesi olmaktan çıkarak fotoğrafçının anlatım diline de yerleşmiştir. Absürtlük, hem bakış açısında hem de teknik ve estetik yaklaşımda fotoğraf terminolojisinin içine sızmıştır. Yeniden üretime dair bir anlatım olanağı olarak görülen teatrallık, belgesel yaklaşımlarda da izlenmeye başlamıştır. İşte tüm bunlar fotoğrafı sanatın diline yaklaştırmış ve aradaki sınır önemli bir ölçüde erimiştir. Bu değişimler postmodern sürecin bir getirisi şeklinde de değerlendirilebilir. Kısacası “çağdaş” bakış sanatçıyı etkilediği ölçüde fotoğrafçıyı da etkilemeye başlayarak özgürleştirmiştir. Postmodern süreç yalnızca sanatçının algısına yön vermemiş, daha genel anlamda bir değişim ve dönüşüm olanağı sunmuştur. Çağdaş sanat içinde yer alan sürecin ve bu sürece bağlı akımların

fotoğrafla kurduğu bağ hem sanat yaratımlarını güçlendirmiş hem de günlük hayatın bir parçası olan fotoğraf üzerine daha kişisel, özgür, eleştirel ve yaratıcı düşünülebilmesini sağlamıştır. Bu aşamadan sonra fotoğrafçı için sadece bir avcı ya da *super turist*<sup>307</sup> tanımlamaları yapmak her koşulda doğru olmayacaktır. Kısacası postmodern dönem, bugün fotoğraf çeken kişinin de fotoğraf teknik ve estetiğini fikir öncelikli kullanmasının önünü açarak onu çağdaş sanatın içine davet etmiştir diyebiliriz.

Bu noktada sorulması en gerekli olan sorulardan birini Topçuoğlu sorar: “Günümüzde fotoğraflar ‘gösterir’ mi yoksa ‘anlatır’ mı?”<sup>308</sup> Günümüzde fotoğrafın çağdaş bir sanat yapısı sayılması üzerinden sorulan bu sorunun, koşulları açıklamaya yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Hangi koşullar altında fotoğrafın bir sanat eseri sayılabileceğinin cevapları bugün hâlâ tartışılıyor olsa da, göstermek ve anlatmak arasındaki kesin sınır çizgilerinin de birbiri içinde eridiğini ve sınırların giderek flulaştığını görebiliyoruz. Bugün sanat fotoğrafı ve fotoğraf sanatı ayrımlarının oldukça kaygan bir zeminde tartışılmakta olduğunu biliyoruz ki bu tartışmaların muhatabı olabilecek kişilerden biri de Amerikalı fotoğrafçı Andres Serrano’dur.

Andres Serrano, tamamen kurgu olan çalışmalarının yanı sıra bugüne kadar doğrudan belgesel olarak görmeye alıştığımız toplumsal konuları sanat diline tercüme eden yaklaşımı benimsemiştir. Bu çalışmaların içinde en dikkat çekici olanlardan biri, 1992 yılında yaptığı “The Morgue” (Morg) serisidir (Fotoğraf 68). Serrano, etik olarak adını gizlediği bir morgda uzun süre çalışıp yüzlerce fotoğraf çekmiştir. Yani bu fotoğraflardaki cansız bedenlerin hepsi gerçek insan bedenidir. Ancak fotoğraflarının doğrudan belgeselci bir bakış açısıyla çekilmediklerini görürüz. İşte bu noktada her şey birbiri içine geçer ve bu fotoğraflara nasıl bakmamız gerektiği konusunda zorlanırız.

İlk anda bu fotoğraflarla yüzleşmek çok zor olabilir. İzleyiciye düşünsel olarak bile yüzleşmekte zorlanılabileceği ölümü ve acı hissini yaşatabilirler. Diğer yandan farklı şekillerde bile olsa paylaşılan ortak kaderin bir temsili olduklarını da düşünebiliriz. Kısaca bu fotoğraflar, sarsıntı ve yüzleşme hissini aynı anda yaşatabilirler.

Serrano, yakın plan çekimlerle, kullandığı yumuşak ışık karakteriyle, kişilere özel ölüm şekline dair ayrıntılara odaklanışıyla, fotoğraflara verdiği isimlerle ve sergileme sırasındaki düzenlemelerle bu fotoğrafların sadece belge niteliğinde kayıtlar olmadığını ipuçlarını verir. Serrano’nun

307 Bu tanım, Richard Meyer’den ödünç alınmıştır. Olayları ya da durumları yalnızca merak edip belgelemek amacıyla girişimde bulunan fotoğrafçılar için kullanılan, fotoğraf terminolojisine yerleşmiş bir terimdir. (Richard Meyer, “Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography”, University of Nebraska Press, 4:1, Sonbahar 1990, 62-78).

308 Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraflar Gösterir Ama...*, 28.

fotoğrafları kimlik belgeleri olmayanların belgeleridir ve kimlik belgesinin önemli de olmadığını gösteren belgelerdir. Bu fotoğraflar, ölen insanların bedenlerini gösterir fakat bu insanların ölümlerine sebep olan öyküleri içermezler. Serrano'nun fotoğraf adlarında verdiği bilgi kadarına sahip olabiliriz ki bunlar da o kişilere ve hikâyelerine dair düşgücünün harekete geçirilmesine ihtiyaç duyar. Bu gizleme durumu, belgesel fotoğraflarda görmeye alışık olmadığımız bir şeydir. Gündümlü de olsa “gerçek” olaylara, durumlara ve kişilere ait bilgi sahibi olmak belgesel fotoğrafları izleme alışkanlıkları arasındadır. Bu nedenle Serrano'nun fotoğrafları, bizi ölümü bir bütün olarak imlemeye ve ölümün birliği altında düşünmeye yöneltebileceği gibi fotoğraflardaki bedenleri yaşayan kimliklerinden ayıran bir bakış olarak da görülebilir. Serrano bu fotoğraflarla ilgili şunları söyler:

İzlerken mantığa aykırı gelebilir ancak, hepimiz bir gün buna hazır olacağız. Benim niyetim izleyiciyi bu gizli yerle tanıştırmak. Geriye kalan tamamen izleyicinin seçimi. Ben bu alanı kendi gözlerimle keşfettim ve zihnimi hazırladım. İzleyiciden istediğim aynısını yapması ve görmesi, bu benim keşfimin de bir parçası olacaktır.<sup>309</sup>

Fotoğraf 68'de de gözlemlenebileceği gibi güçlü renk vurguları, iğrençlik sınırına taşmayan ölüm ya da otopsi izleri ve simgesel ayrıntılar bu bedenleri sadece birer ceset fotoğrafı olarak görmeye engel olabilecek nedenlerdir. Aynı şekilde bedenlerdeki izler, kimlik bilgilerinin gizlenmesi ve ölüm bilgilerinin verilmesi onları post-mortem fotoğraf çağrışımından da uzaklaştırabilir. Fotoğraflar daha çok acının ve ölümün kendisiyle ilgilidir. Serrano, ölümü anlamaya dair sorularıyla, sessiz bedenler üzerinden keşif yapar. Yakın plan çekimleri bu nedenle tercih ettiğini düşünebiliriz. İlk başladığında bedenlerle arasına çok fazla mesafe koyduğunu dile getiren Serrano, yakınlaştıkça daha fazla soruya cevap bulabildiğini ve duruma kendini daha yakın hissettiğini söyler. Ona göre bu, anlamaya dair bir süreçtir.<sup>310</sup>

Serrano, bu bedenleri estetik yaklaşımlarla romantikleştirdiği ve bunun sanatçı kimliğini ortaya koymak adına bir müdahale olduğu yönünde eleştiriler almıştır. Ölü seviciliğe vardırılan eleştirilerde en sık dile getirilen şeylerden biri ise çalışmalarında dine ve kutsal olana karşı saygısızlık yaptığıdır. Aslında Serrano bugüne kadar bütün fotoğraflarıyla ilgili aynı eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilere cevaben şunları söyler:

309 Anna Blume, “Interview with Andres Serrano”, <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>.

310 A.g.k.

Çalışmamda çok miktarda ironi vardır ama kutsal bir şeye karşı saygısızlık yoktur. Benim Tanrı ile ilgili bir problemim yok; benim meselem kiliseyle, Hristiyanlığın başaramadığını gösteren dogma ve kafa karışıklığı ile...<sup>311</sup>



**Fotoğraf 68:** Soldaki: Andres Serrano, *The Morgue-Knifed to Death I* (Morg-Bıçaklanarak Ölüm I), 1992, New York. Paula Cooper Gallery Koleksiyonu

Sağdaki: Andres Serrano, *Knifed to Death II* (Bıçaklanarak Ölüm II), 1992, New York Paula Cooper Gallery Koleksiyonu

Özellikle *Bıçaklanarak Ölüm* fotoğraflarını Michelangelo'nun *Adem'in Yaradılışı* resmine göre düzenleyip sergilemesi eleştirmenler tarafından büyük tepkilerle karşılanan Serrano, çalışmasını şöyle açıklar:

Bunlar bir dinî karakter ve işaret olarak varsayılabilir. Bana Tanrı'nın Adem'e elini uzatışını çağrıştırdılar. Ben de bu şekilde yorumlamak istedim. Ölüme elini uzatışından etkilendim çünkü belki de yaşarken bunu yapamamıştı.<sup>312</sup>

Serrano, çalışmalarında kilise ikonografisine ait simgelerden destek alır. "Morg" serisini yaratırken de kullandığı bu simgeler, Serrano'nun konuları ve fotoğrafları içinde yeni anlamlar kazanırlar. Amerikalı yazar ve eleştirmen Cornelia Read'e göre Serrano, fotoğraflarında yeni çağın ikonlarını yaratmak konusunda çok başarılı olmuştur.<sup>313</sup>

311 Robert Hobbs, Wendy Steiner ve Marcia Tucker, *Andres Serrano: Works 1983-1993*, (sergi kataloğu), Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994, 18.

312 Anna Blume, "Interview with Andres Serrano", <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>.

313 Cornelia Read, *Plundering the Sacred and Profane. Photographers Serrano and Salcedo Use Familiar Images To ChW and Satirize*, New York: New Times Syracuse, 1987, 9.

Sonuç olarak Serrano, “gerçek” bedenler üzerinden yaptığı çekimlerle klasik belgesel fotoğraf geleneğini sürdürmemiştir. Fotoğraflarının konusu olan ölü bedenler her ne kadar “gerçek” olsalar da sanatçının onları nasıl gördüğüyle, nasıl algıladığıyla ve aktarmak istedikleriyle bağlantılı olarak izleyiciye iletilmişlerdir. İzleyici Serrano’nun düşüncelerine, soru işaretlerine ve anlamlandırma arayışlarına da tanıklık eder. Bireyselliğin bu denli özgür kılınması belki de Serrano’nun hedeflediği gibi izleyiciyi de bu anlamlandırma sürecine dâhil eder. Topçuoğlu, toplumsal çerçevede kişisel duyarlılıklarıyla çalışmalar üreten sanatçılarla ilgili şu saptamada bulunur:

Aslında, politik ve toplumsal çevreyle olan iletişimsizlik durumu, kimi sanatçının sadece en yakın çevresiyle, kendisiyle, özel yaşamıyla ilgilenmesi sonucunu doğurabiliyor. Buradan yola çıkınca da, vücutla, doğal ve insansal en yakın çevreyle olan ilişkileri konu alan işler zorunlu olarak ortaya çıkıyor.<sup>314</sup>

Toplumsal ve kültürel eleştirilerini beden ile ilişkilendiren Amerikalı fotoğrafçı Joel Peter Witkin ise çoğu durumda Serrano ile birlikte anılmasına karşın daha karanlık, grotesk<sup>315</sup> ve mitolojiktir. Bu bakımdan sanat tarihiyle daha fazla ilişki kurduğu söylenebilir. Ayrıca fotoğrafları ölüm, acı, çile, coşkunluk, kibir ve yeniden vücut bulma bağlamlarında neredeyse tamamen Witkin’in düşgücünden beslenmektedir. Bu nedenle de çalışmaları sanat tarihindeki en iddialı dönemler olarak sayabileceğimiz Yunan ve Roma heykelleriyle, Rönesans, Barok ya da Neoklasik sanatla buluşturulan ilk dönem fotoğrafları çağrışınırlar. *Tableaux Vivant* (Yaşayan Resim) geleneği olarak bilinen bu tarz, daha önce de örneklendirdiğimiz gibi, Oscar Gustave Rejlander ve Fred Holland Day’in de dâhil oldukları on dokuzuncu yüzyılda popüler olan bir eğlence sanatı formudur.

Kendisini bir fotoğrafçı olarak tanımlayan Witkin’in bir tasarımcı ve baskı ustası olduğunu da söylemek çalışmalarının niteliğini daha iyi kavrayabilmemizi sağlar. Stüdyo ortamında kurguladığı ve çektiği fotoğraflarda kullandığı modeller genellikle deforme vücutlu amatör modellerdir. Sirklerde gösteri yapan cüceler, doğuştan deformasyonlu olan bedenler Witkin’in fotoğraflarında sık tekrarladığı ve figüratif bir görüntüye büründürdüğü modellerdir. Witkin, bu modellerle yarattığı kurgular aracılığıyla beden, ölüm, yalnızlık ve aşırılaştırılmış erotizm gibi konuların görünümelerini sunar. Witkin’in özellikle bu konular etrafında sınırsız denebilecek bir hayalgücüyle üretim yapma

314 Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, 30.

315 Grotesk sözcüğü İtalyanca “grotta”dan (mağara) türemiştir. On sekizinci yüzyıldan itibaren kitlelere keder ve acı ileten eserlerin genel tanımı olarak kullanılmaya başlamıştır. (John R. Clark, *The Modern Satiric Grotesque And Its Traditions*, Kentucky: University Press of Kentucky, 1991.)

nedeni aslında küçük yaşta başına gelen ve çok travmatik sayılabilecek bir anıya dayanmaktadır. Witkin, anısını şöyle anlatır:

Bir pazar günü annem ikiz kardeşimle birlikte yaşadığımız kiralık evin merdivenlerinden inmemize yardım ediyordu. Kiliseye gidiyorduk. Bina-  
nın girişindeki hole vardığımızda çok büyük bir çarpışma sesinin ardın-  
dan bir çığlık duyduk. Üç aracın birbirine girdiği korkunç bir kaza olmuş-  
tu. Bir şekilde bu kargaşanın içinde artık annemin elini tutmadığımı fark  
ettim. Durduğum yer kaldırım kenarıydı ve ters dönmüş arabadan bana  
doğru bir şey yuvarlanıyordu. Tam kaldırım kenarına geldiğinde durdu.



**Fotoğraf 69:** Joel-Peter Witkin, *The Kiss (Le Basier)*, New Mexico (Öpücük [Le Basier], New Mexico), 1982. Marianne Boesky Gallery ve Silvestein Gallery Koleksiyonu

Bu küçük bir kız çocuğunun bedeninden ayrılan kafasıydı. Eğildim ve konuşmak için yüzüne dokundum ancak ikinci kez dokunurken insanların beni uzaklaştırmak isteyen bağışlarını duyabildim.<sup>316</sup>

Witkin'in henüz çok küçük yaşta yaşadığı bu deneyimin bilgisi, fotoğraflarındaki parçalanmış uzuvların (Fotoğraf 69) ve deforme olmuş bedenlerin sanatçı için ne ifade ettiğini anlamayı kolaylaştırır. Witkin'in ölümle yaşam, acıyla trajedi, iyiyle kötü arasındaki ayrılıkları ve bağlan-tıları, çocukluğunun sıradan bir gününde, yoğunluğu küçücük bir an içine sığdırılan bu deneyimle tecrübe ettiğini söyleyebiliriz. Çalışmaları, çocukluğundaki o kızın yüzüne dokunup ne olduğunu anlamaya çalıştığı ânın temsilleri gibi okunabilirler; çünkü yaşam ve ölüm neredeyse bütün çalışmalarında iç içe geçmiş gibidir. Şiddet, vahşet, acı ve ölüm; hedonizm, duygusallık ve şehvetle birlikte aynı teatral sahne içinde verilir. Nitekim Amerikalı özgürlükçü çalışmalar uzmanı Ann E. Millett-Gallant, Witkin'in çalışmalarını şu şekilde yorumlar:

Witkin'in çalışmaları, onlara zevk vermesi gereken şeylerin ne olduğuna dair bedenler üzerine yapılan kültürel varsayımlara ve yargılara meydan okur. Bu bizi kendi bedenimiz, ahlâk anlayışımız ve bizden beklenen ahlâk anlayışı ile ilgili en büyük korkularımız, endişelerimiz ve kısıtlamalarımızla yüzleşmeye zorlar. Bilimsel, sanatsal ve sosyal bakış etkileşimlerini sorgularken, çalışmalarındaki bedenlerin uygun ve uygun olmayan bağlamlarda sergilenişini görmemizi ister. Witkin'in fotoğrafları görsel olarak, dinamik, aşırı ve zamansızdır. Witkin'in bedenleri ve uzuvları düzenleyişindeki bu tedirgin edici yapılandırma bir erotizm vitrini oluşturur ve anormal olanın nasıl arzu edilebilir olduğunu sergiler.<sup>317</sup>

Witkin, bir baskı ustasıdır ve baskı alırken fotoğraflarına müdahalelerde bulunur. Negatife müdahale ederken kazıma, yırtma, aşındırma, kolaj, boya ve balmumu parlatici ile röfle ekleme gibi deneysel baskı tekniklerini kullanır. Böylece hem modelleri üzerinde yarattığı deformasyonun etkisini güçlendirir hem de söylemindeki tutarlılığı sürdürür.

Gallant'ın tanımlarında Witkin'in zamansızlığıyla ilgili yorum dikkat çeker. Bu durum Witkin'in çok geniş zaman dilimine yayılan ikonik unsurları çalışmalarında eklektik bir düzen içinde bir araya getirmesinin so-

316 Van Deren Coke, *Joel-Peter Witkin Forty Photographs*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1985, sunuş.

317 Ann E. Millett-Gallant, "Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin", *Text and Performance Quarterly*, 28:1, Ocak 2008, 8-42:38.

nucu olarak görülebilir. Fransız sivil toplumcu ve yazar Bruno Racine'e göre Witkin'in olağanüstü sanatsal kültüründe ve akıcı dilinde, antik mitolojiden Amerikan pop kültürüne, dinî ikonografiden *fin-de-siècle*<sup>318</sup> resme uzanan geniş dağılım açıkça görülmektedir.<sup>319</sup>

Postmodern süreçte sanatçının eserini yaratırken en sık yaptığı şeylerden biri, geçmiş yüzyıllara ait dinî, mitolojik ve edebi ikonlardan destek almasıdır. Özellikle geçmişe ait grotesk hikâyeler, canlandırmalar, mitler, efsaneler ve masallara ait karakterler yeniden canlandırılarak yaşanan dönemin zaman ve "gerçeklik" algısı üzerine eleştirel düşünceler üretilir. İngiliz sanat eleştirmeni ve yazar Sally O'Reilly'e göre sanatçılar, mitolojideki, peri masallarındaki korkudan ilham alırlar ve büyük kısmı yarı hayvan yarı insan ya da doğadan dönüşen insan olarak daha çok iki anlama gelebilen bir algı üretirler. Bir canavarın içindeki güzelliği bulma ya da korkunç görünen figür ile metaforik bir benzetme yapma eğilimindedirler.<sup>320</sup>

O'Reilly'nin anlatımına göre Witkin'in, hem bir canavarın iç güzelliğini bulma hem de günümüze dair estetik, yaşam, ölüm, acı, iyi, kötü algılarına eleştiride bulunma yönünde metaforik bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Bu açıdan Witkin korkunçluğa dair sınırları zorlarken, güzeli ve çirkin, normal ve anormal, acıyı ve zevki, iyiyi ve kötüyü birbirinden ayırmaz. 2012 tarihli son dönem çalışmalarından olan ve farklı dönemlerdeki işlerini bir araya getiren *Heaven or Hell* (Cennet ya da Cehennem) adlı üretiminde bu biraradalık daha da belirgindir. Özellikle dinî bağlamda acıya dair bir ikilik sunan başlık, bilinen ve çok sık atıf yapılan "Cennetten Kovulma"<sup>321</sup> efsanesinin de metaforik bir kullanımı gibidir.

Breton, acının dinsel sistemlerde bir günah işareti olarak kabul edilmesini şu sözlerle yorumlar:

Acı, kötülüğün anlamının sonsuzluğu sorunundan kaynaklanır ve dinî anlayışlara göre evrende bir kum tanesi olan o korkunç ve kusurlu

318 Kelime olarak yüzyılın sonu anlamına gelmektedir. Özellikle 1800'lü yılların sonlarını belirten terimdir. Sanatta kullanımı ilk olarak, sapık kirlî ve doğal olmayan ile ilgilidir. Romantizm, kişinin iç benlik göstergesi olarak fiziksel özellikleri görmeye izleyicileri teşvik ederken, *fin de siècle* sanatçılar için güzellik yaşamın temelidir ve çok değerlidir. Böylece geleneksel güzel olan değerli değildir. Sanatçılar soyut bağlamda kelimelerle ifade edilemez güzelliği reddederler. (Russel Goldfarb, "Late Victorian Decadence" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20:4, Yaz 1962, 369-373.

319 Bruno Racine, "Joel Peter Witkin: Heaven or Hell", (Sergi Basın Bülteni), BnF Richelieu, Paris, 2012, 1.

320 Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, Londra: Thames and Hudson, 2009, 149.

321 "Kutsal Kitap (Tevrat ve İncil) geleneğinde hastalık ve acı Adem ile Havva'nın yılanla kanıp yitilip ve Kötülük ağacının meyvesini yemelerinden sonra ortaya çıkar (...) İstirap cennete yabancısıdır (...) Acı bilincin ortaya çıkışının bir sonucudur. Tanrı'dan kopan insan tamamen kendi kaderinden sorumlu olur (...) Mutsuzluk, acı, ıstırap Kutsal Kitap'ın buyruklarına karşı gelmenin sonuçlarıdır." (Bkz. David Le Breton, *Acının Antropolojisi*, 74).

yaratığa karşı bir an için bir zorluk çıkarma, bir engellemedir. Dinsel sistemler, insanın çektiği acıyı esasen evreni açıklama arayışlarına entegre etmişlerdir. Bu bağlamda acıyı Tanrıya, tanrılara ya da kozmosa göre doğrulamaya ve insanların bu acıları üstlenme ya da bunlarla mücadele etme aracılığıyla tavırları belirlemeye çalışmışlardır (...) Acı bir günahın işaretidir. Önce ruh kirlenir ve daha sonra da bedeni kirletir: Acı ya da hastalık günahın somatik versiyonlarıdır.<sup>322</sup>

Witkin, yaşadığı zaman dilimine ait estetik, cinsiyet, cinsellik, ölüm, acı, yaşam, travma, zevk, güzellik, normallik algılarını ters yüz ederek bunları, bu olguların yansıyanı/yansıtanı beden üzerinden toplumsal ve kültürel anlamda eleştirir. Witkin, sanatına dair amacını ve fikirlerini şu sözlerle ifade etmektedir:

Bizler bugün görecelilik, politik doğruculuk ve laiklik kültürü içinde yaşıyoruz. Ben tüm bu fikirlere katılmıyorum. Hayat bir mücadeledir ve ben bunu gerçekten olduğu gibi gösteriyorum. Ölüm yaşamın döngüsünün bir parçasıdır. Herkes ölmekten korkuyor, ama herkes ölmek zorunda. Tüm insani inançlar ölüm karşısında eşittir. Benim için, ölüm sonsuz bir yaşama geçiştir. Kutsal bir hediyedir. Çalışmalarım her durumda insani koşulların ihtişamını ve mutsuzluğunu göstermiştir. Bu her zaman sanatın anlamı olmuştur. Deformasyon Vinci, Velasquez, Goya ya da Dix'te de görülebilir. Anormal cinsellik her zaman var olmuştur. Bu eylemler sadece tarihin bir parçası da değildir; aynı zamanda vicdanın tarihi, ruhların tarihinin bir parçasıdır. Benim işim zamanımızı gösteren görüntüleri yaratmaktır. Karanlıkta ışık saçan görüntüleri.<sup>323</sup>

Postmodern süreç öncesindeki toplumsal ve kültürel algının nasıl bir değişime uğradığını tüm bu örnekler aracılığıyla da görebiliriz. Popüler kültür ikonları üzerinden tüketime dair yeniden üretim tartışıldı. Geçmişin nesneleştirici bakışından kurtulma mücadelesi verildi. Anormal sayılan bedenler, korkulara dair eleştirilerin anlatılarını yarattı. Ölüm ve acı konuları üzerinden insan olmanın ne demek olduğuna dair kişisel sorular önem kazandı. Toplumsal ve kültürel bağlamda gerekli görülen bütün konular tartışılırken bu konuları deneyimleyen bedenler görünür kılındı. Kısacası sanatçının toplumu gözlemlemesi ve ürettiği değerleri tartışması adeta bir görev bilincine dönüştü. O'Reilly'ye göre sömürge sonrası kuramı, tarihi eşelemek ve alterna-

322 A.g.k., 73-75.

323 Joel-Peter Witkin, *Heaven or Hell: Very human subjects*, Champagne Louis Roederer Part of Art Paris Art Fair, Paris, 2012, 10.

tif geçmişin haklarını iade etmek üzere yeniden girişimde bulundu. Kendini temsil süreçlerini etkinleştirmesi ve birden fazla tekil sesin teşvik edilmesini sağladı. Böylece müstakil gözlemciler tarafından empoze edilebilir olmasından ziyade bir dizi katılımcı oluşturulmuş olacaktı. yirminci yüzyılın egemen ekonomisi daha çok, sosyal ve kültürel normlara göre ayrıcalıklı ve güçlü gövdeli heteroseksüeller içindi. Bu şekilde de sözde sapkın bedenler görünmezlik eşiğine gelmişti. Fakat son yıllarda –en azından liberal toplumlarda– çeşitli ve marjinal gruplar için savaşılan, görünürlük kazanmış feministleri; lezbiyen, gay, biseksüel ve transseksüel olarak tanımlanan insanları; ve örneğin engelli hakları için mücadele edenleri görmekteyiz.<sup>324</sup>

## Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Fotoğraflanması

Postmodern süreçte ele alınması gereken en önemli konulardan biri de toplumsal cinsiyet konusudur. Oldukça geniş bir tartışma alanına yayılan bu konuyu etkili biçimde çerçevelemek ve etkisini görünür kılmak adına işe bedenin bir ifade aracına dönüştüğü çalışmalar üzerinden devam etmek gerekir. O'Reilly'nin de vurguladığı gibi yirminci yüzyılın egemen dili, sosyal ve kültürel normlara göre ayrıcalıklı ve güçlü kılınan heteroseksüel bedenler etrafında şekillenmiş eril bir dildir. Postmodern süreçte sanat alanında süren tartışmaların ve kişisel duyarlılıklarla üretilen çalışmaların çok büyük bir bölümü ise bu algıyı kırmaya yöneliktir. Bate, postmodern süreçte sanat adına olan bu değişimi şu sözlerle betimlemektedir:

Dahası bu durum, yalnızca erkekleri sanatçı olarak değerlendiren bakışın çöküşünün habercisi olarak değerlendirilebilecek bir semptomdu. Kadın sanatçıların fotoğraf aracılığıyla 1980'lerin postmodern çağına akın edişinin, hem fotoğraf söylemi üzerinde hem de sanat fotoğrafının ilgilendiği konular üzerinde ciddi etkisi olmuştur. Kadının sosyal ve özel hayatına dair yeni bakış açıları, bir dizi maske ve ideolojik şemsiye altında sanat galerilerine girmenin yolunu bulmuştur.<sup>325</sup>

Bu bağlamda verilebilecek örneklerden ilki, Amerikalı fotoğrafçı Cindy Sherman'dır. 1970'li yıllarda kavramsal sanat içinde yer almaya başlayan ve feminist sanatın temsilcilerinden olan Sherman, özellikle toplumsal cinsiyet ve modellemeleri üzerine yoğunlaştığı çalışmalarıyla bugün hem yeni kavramsalcı akım bağlamında hem de çağdaş fotografik dil bağlamında ikonlaşmış bir sanatçıdır. Bu kitaba dâhil edilen fotoğrafları, 1990 ve 1992 yılları arasında protez uzuvlar ve mankenler kullanarak ürettiği "Sex Pictures" (Cinsiyet Fotoğrafları) serisidir.

324 Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, 97-98.

325 David Bate, *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*, 216.

Sherman, feminist sanatın önemli temsilcileri arasında yer alır. Fotoğrafçı, bugüne dek yaptığı çalışmalarının hepsinde toplumsal yapıda kadın cinsiyetine ilişkin algı modellerini eleştirel ve ironik dille tartışır. “Kendine mal etme” şeklinde adlandırabileceğimiz tarzı ve kendi bedeni üzerinden çalışma yöntemini benimsemiş olan Sherman’ın serisinde yine eleştirel bir ifade vardır. Sherman, mankenler ve protez uzuvlar kullanarak deforme ettiği kurgular aracılığıyla kadının toplumsal konumuna dair eleştirel bir tutum sergiler. Ancak söz konusu çalışmaları daha öncekilerden önemli farklarla ayrılır. Mankenler ve protezler kullanarak yapıbozumuna uğrattığı bedenler, daha önce kendisini model kullandığı çalışmalarında büründüğü kadınlığı/kadınlık hallerini öne çıkaracak okunurlukta değildir.

Sherman’ın bozulmuş bedenlerle bu sefer kadının konumundan çok, toplum içindeki androjen<sup>326</sup> yapıyı sorguladığı düşünülebilir. Kadın bedeniyle birleştirdiği erkek uzuvları ya da tam tersi uygulamalarıyla toplum içindeki feminen ve maskülen algıları görsel çarpıcılıkla destekleyerek sorgular (Fotoğraf 70). Sherman, bu çalışmasında açıkça iki cinsiyetin toplum içindeki rollerini sorgularken popüler kültürün de katkıda bulunduğu androjen varoluşun etkilerine dikkat çeker.

Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster, “Obscene, Abject, Traumatic” (Müstehcen, İğrenç, Travmatik) adlı makalesinde Sherman’ın “Sex Pictures” (Cinsiyet Fotoğrafları) serisi hakkında şu eleştiride bulunur: “Sherman, bu şeylerin düzenlenişle, dürtüleri aşındırmak ve yıpratmak için tahrik etmektedir.”<sup>327</sup> Sanat tarihçisi ve fotoğraf eleştirmeni Abigail Solomon Godeau ise Sherman’ın çalışmaları hakkında şunları söyler: “Sherman’ın fotoğrafları kadınlık problematiğine öncelik veren birçok izleyici için vurucudur (rol, görüntü, gösterilen olarak), son dönemde tarih kokan bir kinayeye birlikte yapılan ‘ortak insani değerlerimizle ilgili’ yorumların çoğu bu çalışmalarda bulunur ve ‘insanın koşullarının çölleşmesi’ bu şekilde gösterilir.”<sup>328</sup> Düşünür ve akademisyen Zeynep Direk, Sherman’ın genel anlamda krono-

326 Androjen, Yunanca “andro” (eril) önekinden gelen bir kelimedir, aynı zamanda *androjenik* hormon veya *testoid* adı verilen bir hormondur. Genellikle *steroid* hormonlar olarak da bilinen hormon, erkekliği geliştirip kontrol etmek için tıbbi amaçlı kullanılmaktadır. Ancak günümüzde, *Androgen Insensitivity Syndrome* (Androjen Duyarsızlığı Sendromu) adı verilen bir durum tanımlanmıştır. Bu, özellikle anne karnında cenin gelişirken genital organında eril gelişimin olmasına ve aynı zamanda erkeğin ergenlik döneminde ikinci bir cinsel gelişim karakteri göstermesine neden olan hormonun androjen olduğunun saptanmasıyla adı koyulmuş bir sendromdur. (Quigley CA, De Bellis A, Marschke KB, el-Awady MK, Wilson EM, French FS., “Androgen receptor defects: historical, clinical, and molecular perspectives” *Endocr. Rev.* Haziran 1995, 16(3): 271-321.) Günümüzde popüler kültürün de devşirdiği bu tanım genellikle fiziksel olarak kadının erkek gibi görüldüğü, erkeğin ise kadın gibi görüldüğü durumlar özelinde kullanılmaktadır. Özellikle *topmodel* veya *supermodel* olan kişilerin görünüşlerine ait betimlemelerde bu terimin sıklıkla kullanılmakta olduğunu burada belirtmek isterim.

327 Hal Foster, “Obscene, Abject, Traumatic”, *The MIT Press*, 78, Sonbahar 1996, 106-124:106.

328 Abigail Solomon-Godeau, “Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman”, *The Critical Recasting of Cindy Sherman*, 1991, 112-115.



**Fotoğraf 70:** Cindy Sherman'ın "Sex Pictures" (Cinsiyet Fotoğrafları) projesinden *Untitled #263* (İsimsiz #263) adlı çalışması, New York, 1992, Tate Koleksiyonu

lojisini yorumladığı makalesinde bu seriyle ilgili de şu çözümlemeyi yapar: "Amaç komikliğe düşmeden şaşkınlığı doğurmak ve dehşete düşürmek. Bu dehşet cinsel öğelerin, kendilerinden ibaret olmayıp 'ölüm, güç, saldırganlık, güzellik ve üzgünlük vs. gibi şeylerin yerine geçebilmelerinden kaynaklanıyor. Farklı bedenlere ait parçaları bir araya getirerek cinsiyet, ırk, yaş gibi saf tutulması emredilen kategorileri kesiştiriyor."<sup>329</sup>

Ancak bazı eleştirmenler Sherman'ın bu çalışmalarını aşırı pornografik bulduklarına dair eleştiriler de yapmışlardır. Sanat eleştirmeni Jerry Saltz'a göre, Sherman'ın çalışmaları moda sektöründe yapıldığı gibi birleştirmelerden ve yeniden biçimlendirilmelerden oluşmaktadır. Bazıları kasık kıllarıyla bezenmiş, biri vajinadaki tamponla, bir diğeri ise vulvadan atılan sosisle görüntülenmiştir. Bu şimdiye dek yapılmamış en pornografik olmayan porno, cinsel olmayan cinsiyettir. Uydurma, saldırgan ve saptırılmış görüntülerdir.<sup>330</sup>

Sherman'ın söz konusu çalışması o güne dek ürettiği diğer serilere kıyasla daha fazla olumsuz tepki alır. Bu tepkilerin, serisinde yer alan görüntülere genel estetik değerlendirme ölçüleri içinden "güzel" tanımıyla bakabilmenin

329 Zeynep Direk, "Cindy Sherman", <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/>

330 Adam Lindemann, "All Hail Cindy Sherman! Once Again, Unanimity Rules Among New York's Longtime", *Gallerist*. N.p., New York, 2012.

zor olmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu görüntülerdeki bedenler gerçek insan bedenleri değildir. Ancak yine de izleyici üzerinde bir insanın bedenine acı çektiriliyormuş, o beden değiştiriliyormuş, bozuluyormuş ya nılsaması yaratabilir ve bu nedenle de rahatsız edici duyguları harekete geçirebilir. Bu açıdan bakıldığında da fotoğrafların pornografik ve sapkın olarak değerlendirilme nedenleri anlaşılabilir. Topçuoğlu, izleyicinin bu gibi görüntüler karşısında duyduğu rahatsızlıkla ilgili şunları söylemektedir:

Yaratıcı işlere, onların uyarıcı ve rahatsız edici olmaları gerektiği ön kabulüyle bakarsak, bu fotoğrafların kimi insani özelliklerimizle yüzleşmenin ve onları korkmadan ve kendimize acımadan kabul etmemize yol açarak kendimizi geliştirmemize yardım edeceklerini varsayabiliriz.<sup>331</sup>

Topçuoğlu, “rahatsız” edici olmanın, kabullenmedeki ve yüzleşmedeki önemini vurgulamaktadır. Sherman’ın söz konusu serisi rahatsız edici özellikler taşımasına karşın, seriye Topçuoğlu’nun yorumu eşliğinde bakıldığında gerçekten de bir yüzleşme olanağı sunabildiği dikkat çeker. Sherman, toplumsal cinsiyet konusuna dair düşünülmemeyen ya da düşünmekten korkulan, kaçınılan, çoğu durumda bir halının altına süpürür gibi uzaklaştırılan konuları ancak kâbuslarda görülebilecek saçmalıkta ortaya döker. Bu, bir yanıyla konunun travmatik boyutlara taşındığını vurgulayan da bir bakıştır. Sarsıcı, tiksindirici, acı verici olarak görülmeleri ve eleştirilmeleri bir anlamda sanatçının bizzat arzu edebileceği tepkiselliğin temsili de olabilir. Bu tepkiler her durumda olumsuz sonuçlar doğurmamaktadır. Topçuoğlu’nun da belirttiği gibi, izleyici üzerinde rahatsızlık hissine neden olabilen yaratıcı çalışmalar, ele alınan konunun sorgulanabilmesini de sağladıkları için geliştiricidirler.

Toplumsal cinsiyet algısının sanat içinde tartışılan boyutu fotoğrafçının *süper turist* konumunun da sorgulanmasına katkı sağlayan bir konudur. Özellikle fotoğrafçının bedenler üzerine yoğunlaşarak ürettiği çalışmalar, çoğunlukla kendi aidiyetini görünür ve meşru kılma çabalarının bir ürünüdür. Dolayısıyla fotoğrafçılar fotoğraflarına kendi kaygılarını ve acılarını yansıtarak toplumsal kaygılarını ve görüşlerini daha samimi bir ifadeyle aktarma olanağını da elde etmektedir. Bu bağlamda özellikle sanatta 1990 sonrası görünür olmaya başlayan *queer*<sup>332</sup> söylemi, ayrıcalıklı kılınan beden politikalarına karşı duruşun en cesur söylemlerinden biri olarak kabul edilebilir.

331 Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, 112

332 *Queer*, heteroseksüel ya da geçerli cinsiyet olmayan cinsiyet azınlıkları için kullanılan bir terimdir. Başlangıçta garip ya da tuhaf anlamıyla on dokuzuncu yüzyıl sonlarında eşcinselleri aşağılayıcı bir terim olarak kullanıldı. 1980’li yılların sonlarında başlayarak, bazı siyasi ve sosyal LGBT grupları topluluk kurmak ve bazı akademik disiplinleri tarif etmek için heteroseksüel olmayan anlamında sözcüğü yeniden sahiplenmeye başladı. (“queer” *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press. 2014.)

1980'li yıllarda postyapısalcı eleştirel teorinin bir uzantısı olarak akademik ve kültürel çalışmalarda tartışılmaya başlayan *queer* teorisi 1990'lı yılların başında eşcinsel çalışmaları ve kadın çalışmaları alanında heteroseksüel egemen dile karşı verilen mücadelenin bir parçası olmaya başlamıştı. Barret'a göre, "*queer* aktivistlerinin asıl hedefi insanlara kendi cinsel kimliklerini oluşturmalarını sağlayacak bir özgürlük kazandırmaktır."<sup>333</sup>

*Queer* teorisinin gelişmesine etki eden nedenlerden biri de 1970'li yılların başında ortaya çıkan ve 1980'li yıllara kadar kısa sürede ciddi bir salgın olarak dünya geneline yayılan AIDS hastalığıdır. Özellikle Amerika'da büyük oranlarda ölümlere ve sağlık problemlerine yol açmış olan hastalık 1990'lı yıllara kadar, siyasi örgütlenmede geç kalındığı ve görmezden gelindiği için birçok insanı aktivist düzeyde harekete geçirmiştir. *Queer* teorisi kapsamında yeni politik birliklerin, eleştirel düşüncelerin de gelişmesine zemin hazırlamıştır. "Cinsel sapkınlıkların" bir cezası olarak eşcinsellerin başına geldiğine dair yaygın görüş nedeniyle AIDS hastalığının "gay kanse-ri" olarak imlenmesi, hazırda duran baskın heteroseksüel inanın eşcinselleri toplumdan izole etmesi için birtakım fırsatlar doğurmuştu. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet ayrımcılığının bu denli üst boyutlara taşınması ve 1980'li yılların sonuna dek verilen ciddi kayıplar, *queer* teorisi kapsamındaki çalışmaları da hızlandırmıştı. AIDS hastalığına bağlı nedenlerden ötürü ölene kadar kültürel politikalar ve AIDS üzerine çalışmalar yürüten kuramcı Thomas E. Yingling, *queer* teorisi ve AIDS'in bağlantılı hale geldiğini, çünkü ikisinde de kimliğin ikircikli anlamda kullanıldığını söyler.<sup>334</sup> Cinsiyet ayrımcılığı temel toplumsal konulardan biri olması dışında özellikle 1980'li yıllardan itibaren yaşanan krizlerden sonra hayati boyutlara taşınmıştı. Bu nedenle özellikle hastalığın bir krize dönüştüğü süreçte pek çok insan gibi ötekileştirilen sanatçılar da tepkilerini açık bir dille ortaya koymaya çalıştılar. Aidiyetlerini ve özgürlüklerini de kazanmaya çalışan sanatçıların ifade aracı ise genellikle saldırıya uğradıkları alanlardan biri olan bedenleri oldu. Bu bağlamda örnek verilebilecek sanatçılar Pierre ve Gilles ortak ismini kullanan, aynı zamanda partner olan ve çalışmalarını beraber üreten Pierre Commo ve Gilles Blanchard'dır. Bütün bir binayı fotoğraf setine dönüştürerek çektikleri, büyük prodüksiyonlu ve kostümlü fotoğraflarının konusu kısaca, popüler kültürün kusursuzlaştırdığı bedenler aracılığıyla iletilen *kitsch* espriler olarak tanımlanabilir.

Amerikalı sanat tarihçisi Lauren Alexandra Ross, Pierre ve Gilles'in, eşcinsellerle özdeşleştirilen "abartı" yakıştırmasına göz kırptıklarını söyler. Ultra feminen dekore edilmiş tabloların ortasına hiper-erkeksi atletik be-

333 Terry Barrett, *Fotoğrafı Eleştirmek*, 244.

334 Thomas Yingling, *AIDS in America*, Ed. Diana Fuss, Duke University Press Books, 1997, 292.

denleri ve organları koyarak bir anlamda sayısız gerginlik üretmişlerdir. Böylece eril/dışıl muhalefet, yan yana getirilmiş erkeksi erkeklik ile narin kadınlığın işaretleri aracılığıyla tasvir edilir. Buna ek olarak, tercih ettikleri ucuz, plastik görünümlü sahne dekorlarıyla görüntülerindeki dram ve teatralite etkisi de zayıflatılır.<sup>335</sup> Bu açıdan Pierre ve Gilles'in postmodern süreçte özellikle sanatçı için *kitch* değeri artan popüler kültür ikonlarını çok gösterişli bir biçimde kullanarak aşırılık hissi yarattıkları ve bunu bilinçli olarak yaptıkları söylenebilir. Toplumun baskın cinsiyet politikalarını rahatsız edebilecek ölçüdeki iddialı sahnelerin bir protesto niteliği taşıdığı yorumunu yapmak da mümkündür.



**Fotoğraf 71:** Pierre ve Gilles, (soldaki) *Aziz Sebastian*, 1987; (sağdaki) *Aziz Sébastien*, 2009 © Pierre et Gilles

Pierre ve Gilles'in kendi fotoğraf ikonografileri içinde en sık yer verdikleri imge Aziz Sebastian (Saint Sebastian) imgesidir (Fotoğraf 71). Belirli zaman aralıklarıyla farklı projeleri kapsamında yineledikleri Aziz Sebastian imgesi Hıristiyan ikonografisine dair bir şehitlik öyküsüdür. Tarihsel süreç-

335 Lauren Alexandra Ross, "Camp It Up: Camp in The Portrait Photography of Daniela Rossell and Pierre et Gilles" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, San Diego State University, 2010, V.

te geçmişten bugüne birçok sanatçının görünür kıldığı bu imge, yirminci yüzyıl sonlarına doğru eşcinsel kültürün de simgesi haline gelmiştir. Fotoğrafçı ve akademisyen Seçkin Tercan, Aziz Sebastian imgesinin eşcinsel kültüre dair önemini şu sözlerle ifade eder:

Uzun süre görünür olmanın getirdiği acıyı temsil eden Saint Sebastian imgesi 1980'li yıllarla beraber farklı bir acının temsilini üstlenmiştir. AIDS sebebiyle yaşanan acılar ve verilen kayıplar, yeni bir çile dönemi doğurmuştur. Saint Sebastian imgesi var oluşa dair dolaylı bir çilenin temsili iken, AIDS ile beraber 1980'li yıllardan itibaren gerçek bir acının temsiline dönüşmüştür. Yüz binlerce LGBTTİ (lezbiyen, gay, biseksüel, transseksüel, travesti, interseksüel) bireyin kaybı ve yaşanan acı, yine benzer bir imgelem ile görsellik kazanmıştır.<sup>336</sup>

Aziz Sebastian imgesi postmodern dönemin şehitlik imgesi olmuştur. Pierre ve Gilles için kendi aidiyetlerine dair yaşadıkları acının temsidir. Breton'a göre, "Acı psikolojik bir olgu değildir, yaşamsal bir olgudur. Acı çeken beden değildir, tümüyle bireydir."<sup>337</sup> Sanat üretimine başladıkları kabul edilen 1980'li yılların birçok kişi üzerinde olduğu gibi Pierre ve Gilles üzerinde de travmatik bir birikime yol açmış olduğunu düşünebiliriz. Bu yıllar çevrelerindeki dostlarını, yakınlarını kaybetmenin, sürekli toplum dışına itilmenin, aşağılanmanın ve korkunun yılları olarak farklı bir birikime yol açmıştır. Bu, aidiyetiyle, bedeniyle, cinsiyetiyle ve en önemlisi de acısıyla uzlaşma ihtiyacı doğuran baskının bir birikimi olarak görülebilir. Bundan dolayı Pierre ve Gilles'in özellikle kendilerini yeniden acıtabilecek ve mağdur edebilecek olan beden politikaları tartışmalarını toplumsal bağlamda bir mücadele olarak okumak mümkündür.

Bu kitabın başından bu yana bir görüntüyü yorumlarken ya da okurken ardındaki kişiyi, o kişiye ait düşünceleri görmezden gelmenin görüntüyü de görüntüyü oluşturanı da tektipleştiren, görüntülerin oluşma süreçlerini yok sayan bir anlayış olduğu vurgulanmaktadır. İnsanların durumlarla, olaylarla ve kişilerle ilişki kurarken aidiyetlerinden tamamen soyutlanmaları beklenemez. İnsanların ait oldukları, cinsiyet, toplum, etnik ve benzeri kimlikler de varlıklarının anlamına şekil veren değerlerdir. Bu bakımdan bir ilişki ve iletişim aracı olan fotoğraf, hem fotoğrafçı hem de izleyici açısından kimliği içeren okumaları da kapsar. Pierre ve Gilles örneğinde bu okumalar, eşcinsel görsel kültür üzerinden yapılabilir.

336 Seçkin Tercan, "Eşcinsel Görsel Kültürde Saint Sebastian İmgesi ve Çile Kavramı", *İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Sayı 152, Kış 2014: 64-66.

337 David Le Breton, *Acının Antropolojisi*, 39.

Cinsiyet ayrımcılığı erkek egemen yapının kadın ve erkek olarak iki temel cinsiyet tanımlaması yapması, bu iki cinsiyetin belirlenen sınırları aşmaması gerektiği düşüncesi üzerine temellenebilir. Bu nedenle cinsiyet ayrımcılığının, egemen olan erkeğin kadın üzerine uyguladığı otorite temelli bir olgu olduğu da söylenebilir. Egemen heteroseksüel kültür, her şeyden önce ayrımcılığı tanımaya ve deneyimlemeye kadın üzerinden başlamıştır. “Kadın olmak” en başından beri basitçe iki cinsiyetten biri olmak anlamına gelmemektedir. “Kadın olmak”, kadının toplum içinde hareket ederken gözden kaybolmaması için icat edilmiş bir örnek gibidir. Kadın fotoğrafçı, kadın sporcu, kadın yönetici, kadın sanatçı olmak kadına kimliğiyle hareket etmekten başka bir seçenek bırakmamaktadır ki bu şekilde bir hareket alanı varsa yine de günlük hayata katılabildiği için şanslı sayılır. Görsel sanatlar kuramcısı Mehmet Ergüven, Fransız düşünür Guattari’ye başvurarak bu konuyu şöyle açıklar:

Kanımca çeşitli grup, kategori ve sıra dışı olanlar arasındaki ayrımı kaldırarak daha moleküler bir üçüncü düzlemi özgür kılmaya özen göstermeliyiz; ve burada türler arası karşılığı aşır eşcinseller, travestiler, uyuşturucu bağımlıları, sado-mazoşistler, kadınlar, erkekler, çocuklar, gençler, sanatçılar ve devrimcileri daha kaygan bir zemine çekmeliyiz. Bu düzlemde-ve özellikle benim ilgimi çeken de bu-, büyüleyici paradokslar çıkar önümüze; aslında *dünyadaki* cinsel etkinlik biçimlerini tümü homo-hetereo karşılığı içinde yer almasına karşın, yine de bunların eşcinsellik, bir başka deyişle kadın-olmak dediğimiz şeye yakın olduğu görülür. Bütün bunları birbirine bağlamak güç, ama her şeye rağmen bunun doğru olduğuna inanıyorum.<sup>338</sup>

Egemen kültür yüzyıllardır kadına etkin, özerk bir özne olma hakkını tanımamaktadır. Bu egemen kültür içerisinde kadının simgeleyen ve temsil eden olması çok zordur çünkü kendisi bir simge olarak değer bulur. Kadınlık, sosyal yaşantı içerisinde biyolojik olmaktan çok kültürel olarak üretilen bir durumdur. Bu durumda kadının “ben” diyebilmesi ve saf kendi varlığından bahsedebilmesi zordur. Erkek egemenliğinde olan dünyada kadınların “var” olma çabaları bu güne dek birçok hikâyenin ilham kaynağı olmuştur. Bu egemen dünyada kendine yer açmak için sayısız manevra kabiliyeti geliştirmiş olan kadının yine de rahat bir hareket alanı oluşturmadığı söylenebilir. Tüm bakışlar kadının üzerindedir ve sürekli gözetlenmektedir. John Berger’e göre, “Kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar.”<sup>339</sup> Böyle bir ortamda gözetlenmenin etkisinden kurtulamayan kadının davranışları da ço-

338 Mehmet Ergüven, “Pierre et Gilles: Bir Düğün Hatırası”, *Defter Dergisi*, Sayı 34, 1998, 93-99-96.

339 John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayıncılık, 1999, 46.

cukluğunun ilk yıllarından itibaren kendini seyretme alışkanlıklarıyla donanır. Amerikalı sanat tarihçileri Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews'a göre Berger, bu pasajda üç önemli soruna işaret etmektedir:

Birincisi, kadın çıplaklığının erkek merkezli bir toplumda riyakâr bir ahlakçılığın malzemesi olması; ikincisi, erkek sanatçının çıplaklığını resmetmekten, erkek müşterinin de çıplaklığına sahip olmaktan zevk aldığı kadının ahlaki açıdan yargılanması; üçüncüsü ise, kadını, "seyirlik" bir şey olarak kendi nesneleştirmesine suç ortağı etmek için aynanın kullanılmasıdır.<sup>340</sup>

Berger'in sözünü ettiği bu ikilik kadın fotoğrafçılar için çoğu zaman kendi varoluşunu yeniden yorumlama sürecini başlatmıştır. Özellikle 1970'li yıllardan bu yana birçok kadın fotoğrafçı kadınlık durumuyla ilgili kodlanmış bilgilere dikkat çekmeye çalışmış ve kadınların "öteki"liğini fotoğrafları aracılığıyla tartışmıştır. Eril dilin özellikle feminist yaklaşımların hedefi haline gelmesi ise kadın fotoğrafçıların bakış açılarının şekillenmesine katkı sağlamıştır. Çevresindeki olaylarla ve nesnelerle ilişkisini yeniden kurmaya yönelen kadın, egemenlik durumunu da yeniden sorgulamaya başlamıştır. Kadınlar, sanat dünyasında hızla görünürleşmiştir. Yeni malzemeleri ve yeni teknikleri deneyimlemeye başlayan kadının örselenmiş varoluşunu temsil eden bedeni ise fikirlerinin yansıdığı yüzey konumuna taşınmıştır. Ayrıca çağdaş sanat içinde yapılanan bu feminist söylemlerin, beden ve cinsiyet politikalarına ilişkin düşüncelere, yukarıda yer verdiğimiz alıntılarda olduğu gibi Guattari ve Berger gibi düşünürlerin söylemlerine ve saptamalarına sıklıkla gönderme yapıldığı eleştirel bir alanı güçlendirdikleri de görülmektedir. Gouma-Peterson ve Mathews'a göre, "Feminizm bugünün ve dünün sanatının geçerliliğini ve geçersizliğini saptayacak kanonik bir manifesto ya da kapalı bir sistemmişçesine kendisini sanata ve tarihe dayatmaz; canlı ve süregelen bir sanat ve kültür eleştirisi sunar. Kadın sorunlarına dikkat çekmenin ötesine geçerek, sanatın üretimine, değerlendirilmesine ve sanatçının rolüne yönelik yepyeni bir anlayışı barındırır."<sup>341</sup>

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren en çok atıf yapılan metinlerden biri olan "Why Have There Been No Great Women Artist?" (Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?) makalesinin yazarı Amerikalı sanat tarihçisi ve feminist Linda Nochlin, kadının toplumda ayrımcılığa uğrama sorununun nedenini bedensel ve varoluşsal farklılık alanından çıkararak eğitime ve ku-

340 Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews, "Sanat Tarihi'nin Feminist Eleştirisi", Çev. Esin Soğancılar, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Edt. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

341 A.g.k., 91.

rumlara yönlendirir. Metin boyunca geçmişten günümüze kadar süregelen “büyük sanatçı mitini” sorgulayan Nochlin, sorunun büyük kısmının sanatı himaye altına alan kurumların anlayışından kaynaklandığı söyler. Kadının ve aynı şekilde üst düzeye mensup erkeğin yükümlü olduğu asıl görevlerden sanat yapmak adına vazgeçmesini onaylamayan düşüncenin yarattığı, günümüzde “büyük sanatçı miti” olarak nitelenebilecek oluşuma dikkat çeken Nochlin, metninde şu saptamada bulunur: “Demek ki kadın sanatçıyla ilgili sorunun ardında, yüzlerce monografinin konusu olan eşsiz ve tanrısal büyük sanatçı miti yatmaktadır.”<sup>342</sup> Sonuç olarak diyebiliriz ki 1970 sonrası sanatı ve kadının sanatta varolma çabalarını yalnızca “kadın sorunlarına dikkat çekmek” olarak okumak yeterli değildir. Bu süreç aynı zamanda Nochlin’in dikkat çektiği “büyük sanatçı mitinin” de sorgulandığı yeni bir anlayış barındırmaktadır.

Postmodernizmin ve buna bağlı olarak feminizmin yükselişi 1970’li yılların başında eşcinsel, feminist ve etnik sanatçıların yanı sıra acı kavramını benimseyen sanatçıları da üretime yönlendirmiştir. Bu süreçte fotoğraf, kendini diriltme sürecine katkı sağlayan araçlardan biri olmuştur. Görüntüler sanatçının kendi bedensel varoluşuna yönelmiş, böylece ortak bir hikâye anlatıldığı izlenimi daha fazla yaratılmıştır. Basit ve anlaşılır bir yol izlenmiş, sanatın seçkinci tavrından da uzaklaşmaya çalışılmıştır. Geçmişten bugüne baskı ve zarar gören kadın, çalışmalarının temsili aracılığıyla toplumdaki varlığını görünür kılma ve yeni baştan oluşturma çabasını sürdürmektedir. Kısacası, otorite mekanizmasına, şiddete, acımasızlığa karşı gizlenmek yerine bedeniyle ve düşünceleriyle kendini ortaya koyan kadın, varlık durumuna dair bir gelecek şekillendirmeye başlamıştır. Bu kadınlar arasında en dikkat çeken isimlerden biri de İtalyan asıllı Fransız sanatçı Gina Pane’dir.

1970’li yıllarda yaygınlaşmaya başlayan Vücut Sanatı (Body Art) hareketinin temsilcilerinden olan Gina Pane, sanat içindeki feminist mücadele adına önemli çalışmalar yapmıştır. Pane, kendi bedenini sanatının yüzeyi olarak kullanır ve bunu daha önce görmeye alışık olmadığımız şekillerde yapar. Sanatın performans dönüştüğü üretimleri bir jilet yardımıyla teninde açtığı küçük kesikler, metal yataкта yatarken ve çıplak elleriyle, ayaklarıyla söndürdüğü yangınlar, ağzına doldurup çiğnediği cam parçacıklarından oluşur. Özellikle 1970’li yılların sonunu kapsayan süreçle birlikte yaptığı performansları, fotoğraf kullanarak ürettiği yerleştirmeleri (enstalasyonları), kendisini daha önce yaraladığı fotoğraflarla birlikte sunduğu performanslar olarak da tanımlanabilir.

Kusana kadar bir şeyler yemek, kollarını çivilerle zımbalamak, teninde kesikler açmak, çivili bir merdivene tırmanmak gibi yöntemlerle açığa çıkan acı-

342 Linda Nochlin, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?,” Çev. Ahu Antmen, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, 130.

nın bedende oluşturduğu zararlar, Pane'in çalışmalarında sembolik bir değer taşır (Fotoğraf 72). Bedenine doğrudan verdiği bu zararın, egemen heteroseksüel kültürün dayattığı kadın imgesine yapılan saldırının temsili olduğu düşünülebilir. Pane, bunu bir şekilde yaşanması gereken bir deneyim ve yaşadığı düşünsel acılarla başa çıkabilmenin yolu olarak görmüştür. Breton'a göre, "Birey varlığının tümünü kurtarabilmek için kendisinden bir parçayı bırakmayı kabullenir. Amaç ölmemektir."<sup>343</sup> Burada Pane'in yaptığı gibi acıya meydan okumak, kültürdeki algıya meydan okumak olarak değerlendirilebilir.

Geçerli genel algı, ne yaşarsa yaşasın kadının dış görünümünün mükemmelliğini bozmaması gerektiğidir. Ayrıca acı belli durumlarda kaçınıl-



**Fotoğraf 72:** Gina Pane, *Action Sentimental* (Duygusal Eylem), 1974

© ADAGP Gina Pane, Courtesy Anne Marchand and Kamel Mennour, Paris

maz olsa bile acıyla baş ederken kadın kendinden daha güçlü birilerine ihtiyaç duymalıdır. Acı öyle çok da kadının tek başına üstesinden gelebileceği bir şey değildir, gerektiği yerde zayıf düşmeli, bağırmalı, ağlamalı ve güçsüz hissetmelidir ki erkek kahramanlık yapabilsin. İşte bunların hepsi “kadınca” özelliklerdir. Ancak Pane, bu “kadınca” algının dışına çıkmakta ve kendi bedenini yaralayarak, kendi acısını göğüsleyerek kadını baskılayan sisteme meydan okumaktadır. Pane, sanatı hakkında şunları söylemiştir:

Bedenimle gerçekleştirdiğim eylemler aracılığıyla amacım, bireyselliğimizin kalesi gibi hissettiğimiz bedenın yaygın imajının gerçekte ne olduğunu göstermek, bu imajı toplumsal aracılık işlevi olan esas gerçekliğine oturtmaktır (...) Beden sosyolojinin ilk ve doğal enstrümanıdır.<sup>344</sup>

Pane’in işleri, insanın ilk sınırı gibi olan bedeni bir medyum gibi kullanarak protestoda bulunduğuşeklinde yorumlanabilirse de eleştirilere uğramıştır.

Amerikalı sanatçı ve eleştirmen Judith Barry’yle semiyoloji uzmanı akademisyen ve eleştirmen Sandy Flitterman-Lewis, yazdıkları “Textual Strategies: The Politics of Art Making” (Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası) adlı makalede Pane’in çalışmalarını irdelerler. İki yazara göre Pane’in çalışmaları acı ve zevk ikiliğinin kabulüdür. Pane, her ne kadar muhalif bir durum sergiliyorsa da, bunu kendini yaralayarak yapmak aynı zamanda acıyı güç statüsüne taşımak anlamına gelmektedir.<sup>345</sup> Berry’ye ve Lewis’e göre, “Onun yaraları sanat bağlamında olduğundan, acıyı güzellikle özdeşleştiren bir sanat anlayışı içinde kolayca eriyebilirler. Bu işin görünürde teşvik etmeye çalıştığı acıda dayanışma, gerçekte yüzyıllar boyunca kadınlara dayatılan bir dayanışma biçimidir. Birleştirici değil, tutsak edicidir.”<sup>346</sup> Breton ise Barry’nin ve Lewis’in söylediklerinin tersi bir yorum yapar. Breton’a göre Pane, vücudunda açtığı kesiklerle ruhunda bir “acı zırhı” oluşturmaktadır; bu acı zırhı, “benliğin sürekliliğinin sağlanması için ödenmesi gereken bir bedeldir. Hiç bir biçimde bir mazoşizm söz konusu değildir bu bağlamda, çünkü amaç zevk almak değil acı çekmek ve dolayısıyla da belirsiz bir yaşam güvencesi sağlamaktır kendine.”<sup>347</sup> Breton burada bir ayrım da bulunur. Bu, beden ile yüz arasındaki ayrımdır ve Breton bu ayrımı şu sözlerle ifade eder:

Eğer birey sonunda yüzünü de kesmeye başlamışsa, bu demektir ki normal yaşamın dışına doğru bir adım atmıştır ve psikoz belirtileri göster-

344 A.g.k., 104.

345 Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis, “Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası”, Çev. Esin Soğancılar, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, 257

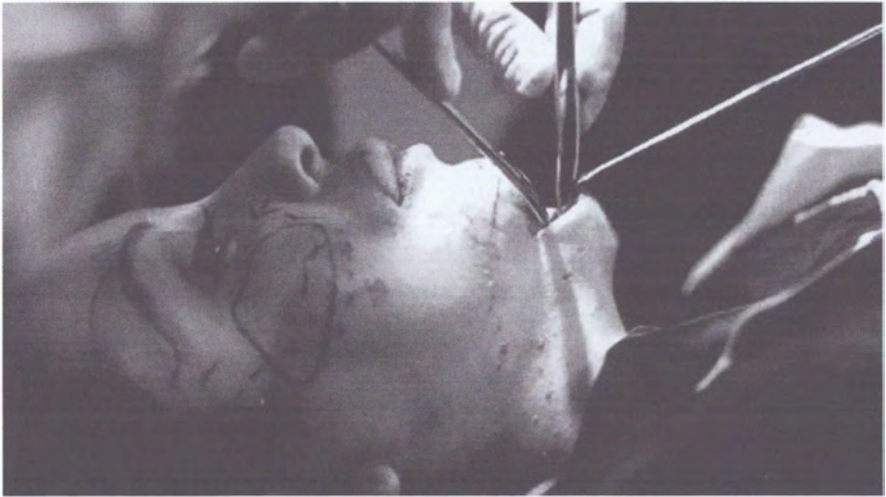
346 A.g.k., 257

347 David Le Breton, *Ten ve İz*, 27

mektedir. Yüzü koruma kaygısı toplumsal ilişkileri koruma, köprüleri atmama iradesini yansıtır. Birey sınırlarla oynasa bile eylemlerinin denetimini bütünüyle yitirmemiştir. Bu çalışma bağlamında bizi ilgilendirmeyen daha kronik, daha ağır durumlarda yaşamı güvence altına alan kalıcı bir “ıstırap kılıfı”dır. Bu durumda bireyin kendine uyguladığı bir yığın şiddet eylemi, bıçak sırtındaki bir kişisel yaşamı belirginleştirir.<sup>348</sup>

Breton, yüz ve beden arasındaki ayrımı çok açık bir biçimde ifade etmiştir. Bedene açılan yarayı “acı zırhı” olarak gösterirken, yüze açılan yarayı “ıstırap kılıfı” benzetmesiyle betimler. Yüzü cinsiyet algısından bağımsız bir köprü olarak tanımlarken, ilişki akışını sağlayan bu görünüme verilecek zararın denetimden yoksun bir yaşam sürmekle ilişkilendirilebileceğini önerir. Bu noktada Fransız sanatçı ORLAN<sup>349</sup> iyi bir örnek olabilir

1960’lı yılların sonundan itibaren kavramsal çalışmalar üreten ORLAN’ın sanatı, estetik kanonunu sorgulayan özgürlükçü çalışmalardır. Sanat üretiminde belirli bir kalıbı ve medyumunu kullandığı söylenemez fakat çalışmalarının büyük çoğunluğunu fotoğraf ya da fotoğraf aracılığıyla üretmektedir.



**Fotoğraf 73:** ORLAN, “The Reincarnation of Saint-Orlan” (Azize Orlan’ın Reenkarnasyonu) projesinden bir fotoğraf, 1990 © ORLAN

ORLAN, “The Reincarnation of Saint-Orlan” (Azize Orlan’ın Reenkarnas-

348 A.g.k., 37

349 İsmi özellikle büyük harflerle yazılmıştır. Çünkü ORLAN bireysel kimlikler adına isminin büyük harflerle, soyadına yer vermeden yazılmasının bir özgürlük eylemi olduğunu düşünmektedir.

yonu) adını verdiği serisinde 1990 yılından itibaren yaptırdığı estetik ameliyatları fotoğraflar (Fotoğraf 73). ORLAN'ın amacı, ameliyatlar bittiğinde Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sı, Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* gibi büyük sanat ikonlarındaki kadınların fiziksel özelliklerinden izler taşımaktır. Bu şekilde yüzyıllardır tekrarlanan kadın mitine ait ideal güzellik ve estetik kanonu üzerinden de bir tartışma başlatmış olur. ORLAN, değişime dair performansını şu sözlerle açıklar: "Benim çalışmam doğuştan, acımasız, programlanmış, doğal, DNA kaynaklı olana ve Tanrı'dan gelene karşı bir mücadeledir."<sup>350</sup> Bu düşünceden yola çıkarak geldiği noktada ORLAN sanat eserlerindeki estetik kadın ikonlarıyla yetinmez. İfade ettiği gibi, genel olarak DNA'nın ve Tanrı'dan gelenin estetik ölçütlerini sınamaya çalışarak, mutantlara<sup>351</sup> özgü karakterler yaratarak ameliyatla kafasına boynuzlar ekler (Fotoğraf 74).



**Fotoğraf 74:** ORLAN, "The Reincarnation of Saint-Orlan" (Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu) projesinden bir fotoğraf, 1990, © Fabrice Lévêque

350 Sheila Jeffreys, *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in The West*, Oxford: Routledge, 2005, 163.

351 Biyolojik ve özellikle de genetik olarak "mutant", bir organizma ya da organizmada ortaya çıkan bir genin ya da kromozomun DNA'sı içinde değişim mutasyonu sağlayarak elde edilen yeni bir genetik karakterdir. ( [www.pnas.org/content/68/9/2112](http://www.pnas.org/content/68/9/2112). Ronald J. Konopka ve Seymour Benzer, "Clock Mutants of *Drosophila melanogaster*", *Proc. Nat. Acad. Sci.* Cilt 68, Sayı 9, Eylül 1971, 2112-2116).

ORLAN'ın ameliyat sürecini görüntüleyen fotoğrafları ve taktırdığı boyunuz, sanatına dair söylemlerini gölgede bırakan eylemler olarak daha fazla konuşulur. Bu nedenle ORLAN'ın genden ya da Tanrı'dan gelen estetik kodları devralarak oynadığı azize karakteri bir yanıyla da bir sahne gösterisine dönüşür. Ameliyatlara ait görseller izleyicinin etkilenebileceği derecede fiziksel acı unsurları barındırmakla birlikte aslında ORLAN bu ameliyatlar sırasında ağrı kesiciler kullanarak acıyı hissetmemiştir. Breton'a göre ORLAN, bedene bilinçli zarar verme olgusu üstünde duruyor olsa da, çalışmalarını tıp aracılığıyla yürüttüğü için bireyin kendisini kurban etmesi, feda etmesi mantığı üstünde durmamaktadır.<sup>352</sup> ORLAN'ın çalışmalarında, kendi bedenine acı vermek üzerinden yaptığı bir eleştirinin izlerini sürmek kolay değildir. Bu çalışmalarda toplumsal kadın imgesine karşı yapılan/yapılmakta olan doğrudan bir eleştiri de yoktur. ORLAN'ın çalışmaları daha çok birer simülasyondur. Estetik ameliyatların görsel sunumu, sonrasında bedendeki değişimler, kostümler, mekânlar, fotoğraflar ve hatta acı bile, anlamın yerine geçen gös-



**Fotoğraf 75:** Hannah Wilke, *S.O.S.-Starification Object Series* (Yıldızlaşmış Nesne Serisi), 1974-82. Hannah Wilke Koleksiyonu ve Arşivi, Los Angeles © 2016 Marsie, Emanuelle, Damon ve Andrew Scharlatt

tergeler gibidir. Ayrıca bu çalışmaları izleyen kalabalıkların yaratılan çarpıcı aksiyon sahneleri karşısında büyülenerek içerikten uzaklaşabileceğini de düşünebiliriz. Bu açıdan ORLAN'ın çalışmalarını postmodern sürecin içinden konuşan fakat aynı zamanda bu sürecin aşıldığına da işaret eden simülatif çalışmalar olarak değerlendirmek mümkündür.

Çalışmalarında kendi bedenini kullanan sanatçılardan biri de Amerikalı sanatçı Hannah Wilke'dir. Özellikle 1975 yılında yaptığı fotografik performansı *S.O.S-Starification Object Series* (Yıldızlaşmış Nesne Serisi) ile kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve insanın ötekileştirilmesi odaklı eleştirilerde bulunan Wilke, beden sanatının en önemli temsilcilerinden biri sayılmaktadır.

Wilke bu seride, çiğnenmiş ve vajina şekline getirilmiş sakızları bedene yapıştırmak suretiyle kadın bedeni üzerindeki algının dönüşümüne dair bir süreç başlatır. Ayrıca bu dönüşüm süreciyle birlikte başkalaşan beden tüm "ötekilik" algılarının temsili konusunda da bir fikir egzersizine yol açabilecektir.

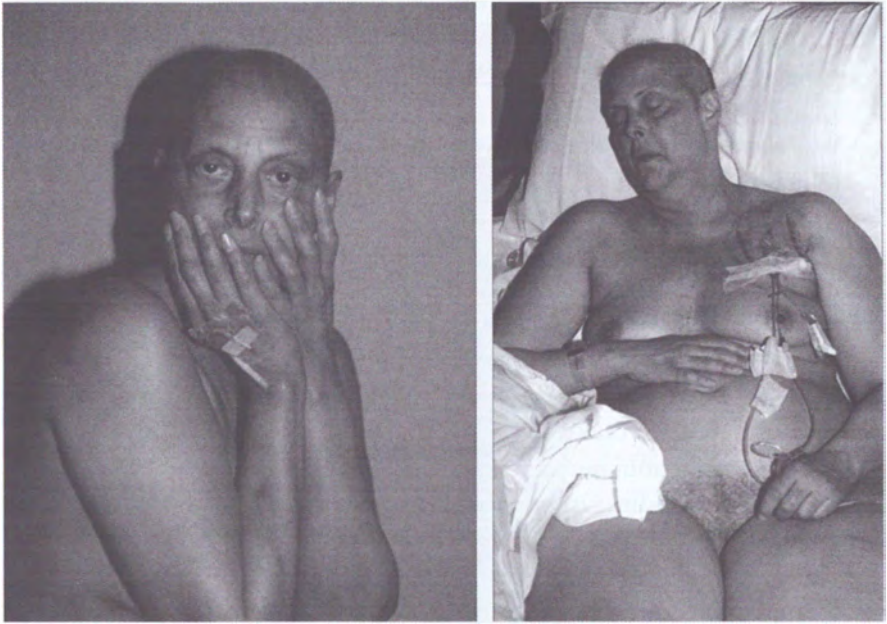
Wilke, 1970'li yıllardan itibaren toplumsal cinsiyetin, kimliklerin ve ötekinin sorgulanmasına çağrı niteliği taşıyan birçok fotografik çalışma yapar. Ancak kitapta yer verilecek son çalışması, hem diğer çalışmalarının bütünüyle hem de o güne dek söylenmeyen sözü olarak birçok açıdan ikonlaşmış bir çalışmadır. Bu çalışma 1992-93 yıllarını kapsayan ve kanserle mücadele ettiği süreçte kendini fotografik kayıt altına aldığı "*Intra Venus*" adlı seridir.

*Intra* kelimesini seçerken bu çalışmanın adıyla da ilgili bir sözcük oyunu oynadığı düşünülebilir. Wilke, hem tıbbi anlama gelen bir anevrizmayı imlemiş hem de kelimenin "içeren, kapsayan, ait" anlamıyla kadın estetiğinin temsili olan Venüs mitine bir gönderme yapmıştır. Venüs mitine gönderme yapmasının bir diğer nedeni ise sanat geçmişi boyunca aslında güzelliğini sergilemekle itham edilmesine yaşadığı hastalık üzerinden cevap vermek de olabilir.

Üretime başladığı ilk günlerden itibaren kendi bedenini kullanan Wilke kendisini bir feminist olarak da tanımlamış fakat kadın bedeninin güzelliğini sergilediği gerekçesiyle bu tanım feminist eleştirmenler tarafından fazla kabul görmemiştir. Örneğin Amerikalı sanat eleştirmeni Ann-Sargent Wooster'a göre, Wilke'nin karşılaştığı sorun, onun geleneksel bir güzelliğin temsili olabilecek kadar güzel olmasıydı. Onun bu güzelliği ve kendine dalıp gitmiş gibi görünen narsisizmi, izleyiciyi kadının gözetlenen bir seks objesi olma eleştirisinden uzaklaştırdı. Bazen büyük sanat eserlerinin cisimleşmiş hali olan bir tanrıça, bazen de *pin-up*<sup>353</sup> ka-

353 Seksi, cazibeli ve çoğunlukla ünlü kadının modellerin görüntüleri. Popüler kültürün tüketim nesneleri arasında yer alır. Duvara sabitlenen renkli, mayolu güzel kadın afişleri bilinen örnekleridir.

dın karakterler gibi erkek elinden çıkan imgeleri ve araçları ele geçirerek, yerine kendisini koymuştu.<sup>354</sup> Ancak Wilke, son çalışmasında güzelliği ile imlenen bu kadın bedeninin parçalanmış hallerinden birini sergiledi (Fotoğraf 76). Amerikalı sanat tarihçisi Amelia Jones, Wilke ile ilgili güzelliğini sergilediği yönünde bir makaleye denk gelinirse bunun sanatçının hastalığını gösteren bu fotoğraflardan önce yazılmış olabileceğine dikkat çeker. Jones, Wilke'nin yeniden dirilişi olarak tanımladığı *Intra Venus* hakkında şunları söyler: “Burada görünen şey güzellik değil varlıktır –ölümün amansız ve zamansız yaklaşımı karşısında, mücadeleleri devam eden bir varlık.”<sup>355</sup>



**Fotoğraf 76:** Hannah Wilke, “Intra Venus” serisinden iki fotoğraf, 1992-93  
Hannah Wilke Koleksiyonu ve Arşivi, Los Angeles ©Donald Goddard

Wilke'nin hasta ve yıpranmış görüntüsü, mekândan soyutlanmış ve kendisinden başka hiçbir ayrıntı içermeyen belgelenişi, izleyiciyle dolaysız bir ilişki kurmaya çok açıktır. Wilke ile birlikte bu acı dolu sürecin içine

354 Ann-Sargent Wooster, “Hannah Wilke: Whose Image Is it Anyway” *High Performance*, Sonbahar 1990.

355 Amelia Jones, “Everybody Dies... Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke”, [www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20marksine03.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/wilke%20in%20marksine03.pdf).

çekilebiliriz. Acının, ölümün, çaresizliğin ve daha önce defalarca atıf yapılan güzelliğin bizim için ifade ettikleriyle ilgili düşünürüz. Wilke'den ve sanatından devralınacak kadın imgesinin önceki çalışmalarıyla uzlaşımını sağlayabiliriz. Ancak belki de en önemlisi, Wilke'ye ve sanatçı kimliğine ait bilgilerden soyutlandığında açığa çıkar.

Bu fotoğraftaki an geçmiştir. Bu âna dair her şey sona ermiştir. Bu, anın ölümüdür. Geri gelmeyeceği gibi her ne oluyorsa daima o an içindeki haliyle olmaya devam edecektir. Wilke, o anla birlikte ölmüştür. Fotoğraf ölümü anımsatır ve aslında geçmişe ait bu saptama dolayısıyla ölüm gerçekleşmiştir. Yani Wilke'nin özne ölümüyle, fotoğraftaki ölümü aynı noktada kesişir. Bu noktadan sonra Wilke, fotoğraflarında hep aynı şekilde ölmeye devam edecektir ya da daha acı verici bir biçimde tersini olumlamak mümkündür ki o da Wilke'nin hep aynı biçimde yaşayacak olmasıdır. Jones, Wilke'nin çalışmalarını yorumladığı makalesinde şunları dile getirir:

Biliyor olmanın illüzyonu ve anlıyor olmanın verdiği zevk, bizi fantastik acılar içinde kör etti ve biz sonuçta hiç bir şey bilmiyor olduk. Biz belki de, tüm niyet ve amaçlar için, çoktan ölmüş olabiliriz ya da belki daha doğrusu, ebedi geri dönüşün sonsuz döngüsüne yakalanmış olabiliriz.<sup>356</sup>

Wilke'nin kadının toplumsal bağlamdaki imgesinin kırılmasıyla ilgili söyledikleri ise yukarıdaki değerlendirmelerle örtüşen bir sonuca varmayı sağlayabilir. Wilke, "öteki"nin korkusuyla üretilen yabancılaşmaya, dünya savaşlarına, düşmanlıklara ve yaralanmalara görsel önyargının neden olduğunu düşünmektedir. Ona göre, kendine özel yargısını edinebilmek için kadının kendi kontrolünü eline alması gerekmektedir. Kültür tarafından dejenere edilmiş kavramalara uzak bir şekilde bedeni ile duygusal bir bağ kurmalıdır. Dokunmak, gülümsemek, ilham almak, tavsiyede ve uyarıda bulunabilmek, hayatta kalmak ve evrensel yaşamı yeniden inşa edebilmek için bu gereklidir.<sup>357</sup>

Wilke'nin "Intra Venus" adlı son çalışmasına tekrar bakıldığında, sanat düşüncesindeki tutarlılık göze çarpar. Bu çalışmanın, kendi bedeni özelinde ve onun aracılığıyla tüm önyargılardan arınmaya çalışan kadın ve sanatçı figürü ile örtüştüğünü söylemek mümkündür. Bu çalışma yalnızca kendi özelinde bir çıkarım sağlamaz. Wilke'nin sahip çıktığı bu savunmasız bedeni, geriye doğru projeksiyon imkânı da sunar ve güzelliğini sergilediği için amacının okunmadığı yönündeki eleştirilere rağmen Wilke'nin kendi özel

356 Amelia Jones, "The 'Eternal Return': Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment", *Chicago Journals*, 27(4), Yaz 2002, 947-978:975.

357 Hannah Wilke, "Hannah Wilke: A Retrospective", [www.hannahwilke.com/id15.html](http://www.hannahwilke.com/id15.html).

tarihini inşa etmiş olduğu görülebilir.

Sanatçının öz(n)el tarihini oluşturması bağlamında verilebilecek bir diğer örnekse Francesca Woodman'dır. Francesca Woodman'ın en erken tarihli fotoğrafı 1971 yılında, henüz 13 yaşındayken çektiği bir otoportredir. Yirmi iki yaşındayken intihar ettiğinde geriye bu kısa yaşamının öyküsünü içeren 500'den fazla fotoğraf bırakmıştır.

Woodman, fotoğraflarında adeta mekân ve zaman arasında kısıp kalmış bir "öteki"dir. Genellikle harabelerde ve kırık dökük mekânlarda çektiği otoportreler aidiyet algısını sorgulatır ve sıklıkla kullandığı parçalanmış aynalar ise bir anlamda kendi parçalanmışlığını yansıtır. Bu noktada, Woodman'ın bir romantik olduğu söylenebilir. Fotoğraflarının çoğunda sergilediği kadın bedeni formuna eşlik eden parçalanmalar ve kesintilerden aldığı ilham, onun gerçeküstücü tavır sergilediği yönünde ipuçları verir. Bu gerçeküstü tavır, bedenine yer açmak ya da tamamen silinip gitmek isteyen



**Fotoğraf 77:**

Francesca Woodman,  
*Untitled* (İsimsiz),  
1972-75. George ve  
Betty Woodman Arşivi

Woodman'ın sürekli mücadelesini konu alır.

Woodman'ın fotoğrafları ölümle yaşam arasında çok kırılgan bir yeri tarif eder. Bu düşünceye çok genç yaşta öldüğünü bilmenin de katkısı büyüktür. Ancak yine de kullanmış olduğu uzun poz tekniği, mekânlardaki boşluk hissi, fotoğraflarının çoğunda kimliğini gizler gibi yüzünü gizlemesi, beden dili ve kullandığı yardımcı nesneler bu kırılganlık alanını tarif etmeye yardımcı olur. Gerçek dünyadan soyutlanmış gibi duran bu alan değişse bile fotoğraflardaki ruh hali değişmez.

Woodman'ın fotoğrafları bir yokluğu anımsatır, bir şeyin yokluğunu tekrar tekrar hatırlatır ve sembolize eder. Bu, maddi dünyada duracak bir yerinin olmamasına dair bir hatırlatma gibidir. Fotoğraf 77'de de dikkat çektiği gibi, Woodman, fotoğraflar aracılığıyla gerçekte olması imkânsız biçimlerde mekânları bir hayalet gibi dolaşır.

Mezarlıkta çektiği *Untitled* (İsimsiz) fotoğrafı (Fotoğraf 77) yaşam ve ölüm arasındaki mesafeyi diğer fotoğraflarından daha fazla çağrıştırır. Woodman'ın mezar taşının içinden geçtiği sahne, yaşamla ölüm arasındaki geçirgenliğin metaforik bir anlatımı gibidir. Aynı zamanda daha önce Wilke örneğinde görüldüğü gibi fotoğrafın saptadığı o kısacık anın ölümüne de gönderme yapar gibidir. Bu fotoğrafların çağrıştırdığı bir başka şey ise gözden kaybolma durumunun maddi dünyada bir birey olamama durumuna yakınlığıdır ki Woodman'ın fotoğrafları aracılığıyla oluşturduğu bu kişisel tarihi aynı zamanda barınamamaya dair duyulan acı hissini de bir temsilidir. Woodman'ın fotoğrafları için Avustralyalı akademisyen George Kouvaros'un *marks of pain* (acının izleri) benzetmesini kullanabiliriz. Kouvaros'a göre insan, maddi dünya üzerinde baktığımız her yerde acının izlerini bırakmıştır.<sup>358</sup> Beden de bu izlerin taşıyıcısı, medyumudur ve özellikle feminist sanatçıların kullandığı eleştiri aracı olmuştur. Çağdaş sanatta aidiyet duygusunu imleyen bir duruş kazanmıştır. Temsiller ve performanslar birbirinden farklı niteliklere sahip olsalar da özünde benzer kaygıları ifade ederler. Erkek egemenliğindeki merkezi otorite hem toplumsal yapı bağlamında hem de sanat bağlamında sorgulanmalıdır. Kendine bilinçli olarak acı vermek şeklinde bile olsa psikolojik zararlar karşısında geliştirilmiş bir mücadeledir ve kontrolü sanatçıya aittir. Breton'un da ifade ettiği gibi acı bir işlev değildir, işlevin zarar görmesidir.<sup>359</sup> Dolayısıyla ayrımcılığa uğrayan insan için işlevler zarar gördüğünde acı bu zararın bir sonucu olarak belirir. O'Reilly'ye göre beden, başka bedenlerle doğrudan çatışma, ırk ve cinsiyet gibi kavramların bütünleştiriciliğini yıkmak için 1970'li yıllarda feminist sanatçılar tarafından kullanılan eleştirinin bir aracı

358 George Kouvaros, "Images that remember Us: Photography and Memory in Austerlitz" *Textual Practice*, 19:1, Ağustos 2006, 173-193:176.

359 David Le Breton, *Acının Antropolojisi*, 11.

oldu. Kamusal alan ve kamu görüşüne karşı kadın bedeninin iddialı duruşu ve kadın seslerinin yükselişi, erkek egemen yapılara meydan okuma ve alternatif sunma adına bir emsal oluşturdu. Şu anda birçok sanat uygulaması, siyasi aktivizmin ortağı olarak kullanılmaktadır.<sup>360</sup>

Freud, sanat üretimlerinin acıyı önlemenin bir yolu olarak geliştirilen libido kaydırmaları olduğunu söyler. Sanatçı engellemek istediği ancak engelleyemediği birçok şeyi bu alana kaydırır. İdealindeki yapılara ulaşamayacağını bilse de hayalindeki ideal yapıları kurgular. Freud'a göre sanat üretimi, bu anlamda bir tatminden öteye geçememektedir.<sup>361</sup> Ancak bugün Freud'un saptamasına çağdaş sanat üretimlerini dâhil ederek yeniden baktığımızda durumun yalnızca libido kaydırmalarından ibaret olmadığını görürüz. Sanatı artık yalnızca acıyı önlemeye yardımcı libido kaydırmaları olarak tanımlamak yeterli değildir. Özellikle toplumsal ayrımcılık bağlamında üretilen sanat işleri, O'Reilly'nin de vurguladığı gibi son yıllarda kimlik politikaları çalışmalarının ve siyasi aktivist hareketlerin içinde yer almaktadır.

360 Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, 83.

361 Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, 39.



## GENEL DEĞERLENDİRME

– 8 –

Bu kitapta kişisel bir deneyim olarak öne çıkan, ancak toplumsal ve tarihi bağlamı olmaksızın çözümlenemeyecek acı temsilleri; ikon olmuş ya da ikonlaştırılmış fotoğraflar, fotoğrafçılar ve olaylar üzerinden irdelenmiştir. Çalışma problematiği çözümlenirken; ikonografiye ilişkin düşünsel miras, klasik ikonografik okumalar ve fotografik çözümler arasındaki bağlantıya odaklanarak detaylandırılmıştır. Böylece çalışma sorunsalına ilişkin kavramsal zemin sunulmuştur. Fotoğrafa içkin konulardan biri olan fotoğrafçının duruşundan ya da perspektifinden yola çıkılarak; fotoğraf-“gerçek” ilişkisi, izleyici konumu, “içeriden” ve “dışarıdan” bakış meseleleri fotoğrafın ikonlaştırılması üzerinden ele alınmıştır. Fotoğrafta bir “kategori” olarak öne çıkan belgesel fotoğraf örnekleri, bu çalışma bağlamında acının tasvirine yönelik ikonografik çözümlemelerle yeniden okunurken, fotoğraf-“gerçek” ilişkisi bu çözümlemeler ekseninde sorgulanmıştır. Fotoğraf ve öykü arasındaki sıkı bağa dikkat çekilmiş, öykülerin ikon tutucu yönü nedeniyle öykü anlatıcı fotoğrafçılara ve öykülere adanmış fotoğraflara acı yüklü örnekler özelinde vurgu yapılmıştır. Fotoğraf-hafıza ilişkisi kuramsal olarak ve söz konusu ilişkinin kurulmasına yardımcı olduğu düşünülen fotoğrafların ikon değerleri incelenerek tartışılmıştır. Fotoğrafın çağdaş sanat içindeki konumu ile acı konusu arasındaki bağlantı kurulmaya çalışılarak, çağdaş sanat içerisinde fotoğrafın kullanımı dolayısıyla beliren ikonografik okumaların temsili olabilecek örneklerin çözümlemeleri yapılmıştır.

Kitabın yazılmasındaki amaç, fotoğraflarda gösterilen acının ikonlaşmış fotoğraflar ve fotoğrafçılar üzerinden çözümlemelerini yaparak, fotoğrafın kendine ait ikonografik bir dili olduğunu görünür kılmaktır. Öncelikli olarak vurgulamam gereken ilk önemli husus, kitapta yer alan fotografik örneklerin, yapılan çözümlemelerin ve saptamaların genellenemeyeceğidir.

Seçilen bu örnekler, çözümler ve saptamalar başka bir özgül çalışmada farklı seçimler doğrultusunda yeniden irdelenebilir, yeni anlamlandırma- larla akademik ve düşünsel ortama katkı sağlanabilir.

Kitabın genel çerçevesini belirli sorular ve bu sorular etrafındaki analizler belirledi: Fotoğraf ikonografisini, hangi etkilerle oluştuğu, etki eden konu- ların neler olduğu ve nasıl ifade edildikleri üzerinden sorguladım. Yaptığım çözümlerle, fotoğrafın ikonografik dilinin oluşumunun fotoğrafçının bakışı, kendi yaşam öyküsü ve etkinliği; izleyicinin anlamdırması, tarihi bağlam, fotoğrafların servis edilme şekilleri, entelektüel çevrenin yorumla- maları ve kullanıldıkları bağlam gibi etkenlerle gerçekleştiğini vurgulamaya çalıştım. Acıya ilişkin tüm ikonografik fotoğrafların envanterlerini oluştur- maya yönelik bir girişimde bulunmadım. Kitabı yazarken hareket noktam, acı gibi hem özel hem de genelleştirilebilir ve insanlığa dair önemi olan bir konu üzerinden fotoğraflarla neler anlatılabildiği ve bu anlatılan şeylerin neye göre daha ön plana çekilip neye göre arka plana itildiği, diğer bir ifa- deyle nasıl görünür olduğu ya da perdelendiğidir.

Literatür incelememden görebildiğim kadarıyla acının ikonografik ko- nular, kişiler ve fotoğraf örnekleri üzerinden çözümlenmesi, Türkiye’de bu yönde yapılmış ilk çalışmadır. Bu yüzden tema merkezli çalışarak, çoklu anlamlandırmalar oluşturmayı hedefledim. Tektipleştirmelerin, kanonik yaklaşımın dışına çıkararak, özgül bağlamda; ancak belgesel, ağdaş sanat gibi farklı alanlardaki görsel ürünler üzerinden çözümler yaparak, fo- toğrafın çoklu anlamlarını ortaya koymaya çalıştım. Bu çabada fotoğrafların üretim koşulları, fotoğrafçının yaşam öyküsü, fotoğrafçıların kendi çalışma- larıyla ilgili söyledikleri, entelektüel çevrenin eleştirilerini bir arada vererek, yani polifoni (okseslilik) yoluyla temayı açımlayarak; “nesnel” ve sistema- tik bir bilgi üretmeye çalışarak; tartışma zemini oluşturmayı hedefledim. Bu hedefime ulaştığımı düşünüyorum. Yaptığım çalışmanın bu anlamda yeni sorular uyandıracadığını, yeni çözümler üzerinde dşndrteğeğini ve tematik yönde çalışmalara esin kaynağı olacağını mit ediyorum.

# KAYNAKLAR

— 8 —

## Kitaplar ve Tezler

- Abrams, H. N. *Edward Steichen: The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art Press, 1996.
- Ak, S. A. *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.
- Antmen, A. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Arendt, H. *Kötülüğün Sıradanlığı*. Çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Artun, A. (ed.) *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Artun, A. ve Örgü, N. (ed.) *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat*. Çev. Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz, Ayşe H. Köksal, Zeynep Baransel ve Nursu Örgü, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Assman, J. *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Azoulay, A. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.
- Barrett, T. *Fotoğrafı Eleştirmek*. Çev. Yeşim Harcanoğlu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Barthes, R. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2000.
- Bate, D. *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*. Çev. Bahar Şimşek, İstanbul: De Ki Basım Yayın, 2013.
- Baudelaire, C. *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Baudrillard, J. *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998.
- . *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.
- Benjamin, W. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- . *Tek Yön*. Çev. Tevfik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Berger, J. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayıncılık, 1999.
- . *O Ana Adanmış*. Çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2007.
- . *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. Çev. Müge Gürsoy Sökmen ve Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Borges, J. L. *Alef*. Çev. Fatih Özgüven, Fatma Akerson, Peral Bayaz Charum ve Tomris Uyar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Boym, S. *Nostaljinin Geleceği*. Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2009.
- Breton, D. *Acının Antropolojisi*. Çev. İsmail Yergüz, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- . *Ten ve İz*. Çev. İsmail Yergüz, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
- Burgin, V. *Fotoğrafı Düşünmek*. Çev. Aylin Ünal, İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, 2013.
- Clark, J. R. *The Modern Satiric Grotesque And Its Traditions*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2014.

- Coke, V. D. *Joel-Peter Witkin Forty Photographs*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1985.
- Connerton, P. *Toplular Nasıl Anımsar?* Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Cömert, B. *Mitoloji ve İkonografi*. İstanbul: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, 2010.
- Dellaloğlu, B. F. *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları, 2007
- Dietrich, T. "An Investigation Into The Use of Religious Iconography in Photography." Yayınlanmamış Tez, Stockport College of Further and Higher Education Department of Design and Visual Arts, Documentary and Fine Art Photography, 2003.
- Douglas, M. *Saflık ve Tehlike, Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. Çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Emiroğlu, K. ve Aydın, S. *Antropoloji Sözlüğü*, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.
- Florenski, P. *Tersten Perspektif*. Çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2000.
- Freud, S. *Cinsellik Üzerine*. Çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel/Freud Kitaplığı Dizisi, 2006.
- . *Totem ve Tabu*. Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları, 2012.
- . *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Geertz, C. *Kültürlerin Yorumlanması*. Çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010.
- Goldberg, V. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York: Abbeville Press, 1993.
- Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004.
- Gökten, Ç. M. "Din Olgusu ve Fotografik Yaklaşımlar", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir, 2006.
- Hançerlioğlu, O. *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.
- . *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1977
- Harrison, S. *Pop Art and the Origins of Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Herrin, J. *Bizans-Bir Ortaçağ İmparatorluğunun Şaşırtıcı Yaşamı*. Çev. Uygur Kocabaşoğlu, Ed. Begüm Güzel, Stefo Benlisoy ve Kerem Ünüvar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Hobbs, R., Wendy Steiner ve Marcia Tucker. *Andres Serrano: Works 1983-1993*. (Sergi kataloğu), Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994.
- Jeffreys, S. *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in The West*, Oxford: Routledge, 2005.
- Jones, A. "Everybody Dies... Even the Gorgeous: Resurrecting the Work of Hannah Wilke," *The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke*. (Sergi kataloğu), Kaliforniya: Mary Porter Sesnon Gallery, 2005.
- Kottak, C. P. *Antropoloji, İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*. Çev. Serpil Altuntek, Balkı Aydın Şafak, Dilek Ardal, Yılmaz Erdal, Serpil Eroğlu, Erhan Ersoy, Süreyya Özbek, Sibel Özbudun, Şebnem Pala ve Gülfem Uysal, Ankara: Ütopya Yayınları, 2002.
- Kristeva, J. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev. Nilgün Tural, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Licht, F. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. New York: Harper & Row, 1983.
- Light, K. *Çağımızın Tanıkları*. Çev. Hüseyin Yılmaz, İstanbul: Espas Yayınları, 2012.
- Lindemann, A. *All Hail Cindy Sherman! Once Again, Unanimity Rules Among New York's Longtime Critics*. (Sergi kataloğu), New York: Gallerist. N.p., 2012.
- Linfield, S. *Acımasız Aydınlik*. Çev. M. Emir Uslu, İstanbul: Espas Yayınları, 2013.
- Mann, T. *Büyülü Dağ*. Çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları, 2013.
- Marien, M. W. *Photography: A Cultural History*, 4. Basım, New York: Pearson, 2014.
- Mohr, J. ve Berger, J. *Anlatmanın Başka bir Biçimi*. Çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007
- Nora, P. *Hafıza Mekânları*. Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006.
- O'Reilly, S. *The Body in Contemporary Art*. Londra: Thames and Hudson, 2009.
- Pessoa, F. *Huzursuzluğun Kitabı*. Çev. Saadet Özen, İstanbul: Can Yayınları, 2006.
- Price, M. *Fotoğraf: Çerçevelediği Gizem*. Çev. Ayşenaz Koş ve Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Racine, B. *Joel Peter Witkin: Heaven or Hell*. (Sergi basın bülteni) Paris: BnF Richelieu, 2012.
- Rigoud, M. *Secrets of Voodoo*, City Lights Publishers, 2001.
- Ritchin, F. *Fotografın Sonra*. Çev. Yalın Keser, İstanbul: Espas Yayınları, 2012.
- Ross, L. A. *Camp It Up: Camp in The Portrait Photography of Daniela Rossell and Pierre et Gilles*. San Diego: San Diego State University, 2010.

- Schacter, D. L. *Bellegin İzinde, Beyin, Zihin ve Geçmiş*. Çev. Eda Özgül, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Sontag, S. *Başkalarının Acısına Bakmak*. Çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.
- . *Fotoğraf Üzerine*. Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1999.
- . *Yeniden Doğan Günlükler ve Defterler 1947-1963*. Çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Tecimer, Ö. *Sinema: Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B, 2006.
- Theisen, G. *Staying Up Much Too Late: Edward Hopper's Nighthawks and the Dark Side of the American Psyche*. New York: Thomas Dunne Books, 2006.
- Topçuoğlu, N. *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- . *Fotoğraflar Gösterir Ama...* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- . *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Tura, S. M. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap Yayınları, 2005.
- Tükel, U. ve Yüzgüller Arsal, S. *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Kabalıç Yayıncılık, 2014.
- Türker, N. "İstanbul Rum Ortodoks Din Ritüellerde Aidiyet Algısı-Temsili." Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Antropoloji Bölümü, 2013.
- Wells, L. *Photography A Critical Introduction*. Oxon: Routledge, 1996.
- Witkin, J. P. *Heaven or Hell: Very human subjects*. Champagne Louis Roederer Part of Art Paris Art Fair, Paris, 2012.
- Wooster, A. S. "Hannah Wilke: Whose Image Is it Anyway", *High Performance*, Sonbahar 1990.
- Yeşil, C. *Kesik*. İstanbul: Toskan Community-led Developmant, 2010.
- Yingling, T. *AIDS in America*. Duke University Press Books, 1997.
- Zizek, S. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, Birinci Basım, Ocak 2002.

## Makaleler ve Kitap Bölümleri

- Barry, J. ve Flitterman Lewis, S. "Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası", Çev. Esin Soğancılar, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Benjamin, W. "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction", Schocken/Random House, 1968.
- Brink, C. "Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps", *History and Memory*, 12, ilkbahar/Yaz 2000, 135-150.
- Bryant, R. "Felaketi Yazmak: Kıbrıs'ta Nostalji ve Tarih(ler)i", Çev. Leyle Neyzi, Ed. Ali Berkay, *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Butler, J. "Photography, War, Outrage", *Modern Language Association*, 120/3, Mayıs 2005: 822-827
- Cormack, R. "Sanat Bize Tarih Kitaplarıyla Aynı Öyküyü mü Anlatır?" *Byzantion'dan İstanbul'a Bir Başkent'in 8000 Yılı*, Çev. Ayda Arel, Ayla Ortaç, Ayşen Anadol, Pelin Tünaydın, Taciser Belge, Şirin Tekeli, Türkis Noyan, Zuhul Bilgin ve Zülal Kılıç, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2010.
- Coser, L. A. "Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945", Çev. Maurice Halbwachs, Ed. Lewis A. Coser, *On Collective Memory*, Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 1992.
- Costelloe, T. M. "The Civil Contract of Photography Book Review", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:2 ilkbahar 2010: 181.
- Dauphinee, E. "The Politics of The Body in Pain: Reading The Ethics of Imagery", *Security Dialogue*, 38(2) Haziran 2007, 139-155.
- Drinka, G. F. "Book Review The Invention of Hysteria: Charcot And The Photography of The Salpêtrière", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 54, 2006, 291, 292-298.
- Ergüven, M. "Pierre et Gilles: Bir Düşün Hatırası", *Defter Dergisi*, Sayı 34, 1998, 93-99.
- Foster, H. "Obscene, Abject, Traumatic", The MIT Press, 78, Sonbahar 1996, 106-124.
- Foucault, M. "Of Other Space", *Diacritics*, 16:1, ilkbahar 1986, 22-27
- Goldfarb, R. "Late Victorian Decadence" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20:4, Yaz 1962, 369-373.
- Gouma Peterson, T. ve Mathews, P. "Sanat Tarihi'nin Feminist Eleştirisi", Çev. Esin Soğancılar, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Hobs, R. "The Body Politic in Andres Serrano Works 1983-1993", Philadelphia: Institute Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994, 17-43.

- Jones, A. "The 'Eternal Return': Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment", *Chicago Journals*, 27(4), Yaz 2002, 947-978.
- Kale, N. "Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*; "Dünya Neyi Tartışıyor?; Yeni Düşünce Hareketleri sayısı" 19, 2002, 35-36.
- Kosuth, J. "Art After philosophy I-II", Ed. Gregory Battcock, *Studio International*, CLXXVIII, Ekim 1969, 76-80.
- Keats, P. A. "The Moment is Frozen in Time: Photojournalists Metaphors in Describing Trauma Photography", *Journal of Constructivist Psychology*, 23:3, Mayıs 2010, 231-255.
- Kilby, J. "The visual fix: The seductive beauty of images of violence", *European Journal of Social Theory*, 16, Mayıs 2013, 326-341.
- Kleinman, A. ve Kleinman, J. "The Appeal of Experience: The Dismay of Images: Cultural Appropriations of Suffering in Our Times", The MIT Press on behalf of American Academy of Arts&Sciences, 125:1, Kış 1996, 1-22.
- Kouvaros, G. "Images that remember us: photography and memory in Austerlitz", *Textual Practice*, 19:1, Ağustos 2006, 173-193.
- Kringelbach, M. L. ve Berridge, K. C. "Towards A Functional Neuroanatomy of Pleasure And Happiness", *Trends in Cognitive Sciences*, 13:11, Kasım 2009, 479-487
- Le Witt, S. "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, New York, 1967
- Lydon, J. "'Behold the Tears': Photography as Colonial Witness", *History of Photography*, 34:3, Temmuz 2010, 234-250.
- Maynard, P. "The Secular Icon: Photography And The Function of Images", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42:2, Kış 1983, 155-169.
- Meyer, R. "Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography", University of Nebraska Press, 4:1, Sonbahar 1990, 62-78.
- Millett-Gallant, A. "Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin", *Text and Performance Quarterly*, 28:1, Ocak 2008, 8-42.
- Möller, F. "Photographic Interventions in Post-9/11 Security Policy", *Security Dialogue*, 38:2, Haziran 2007, 180-196.
- . "Rwanda Revisualized: Genocide, Photography, and the Era of the Witness", *Alternatives: Global, Local, Political*, 35, Nisan 2010, 113-136.
- Nalbantoğlu, H. Ü. "Alem Kitsch Olmuş Biz N'apalım", *Adorno, Kültür, Sanat, Toplum ve Bilim*, Birikim Yayınları, Sayı: 110, 2007, 83-119.
- Nochlin, L. "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", Çev. Ahu Antmen, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007
- Quigley CA, De Bellis A, Marschke KB, el-Awady MK, Wilson EM, French FS., "Androgen receptor defects: historical, clinical, and molecular perspectives" *Endocr. Rev.* Haziran 1995, 16(3): 271-321.
- Read, C. "Plundering the Sacred and Profane. Photographers Serrano and Salcedo Use Familiar Images To ChW and Satirize", *New Times Syracuse*, New York, 1987
- Ruddy, S. "'A Radiant Eye Yearns from Me': Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin", *Feminist Studies*, 35:2, Yaz 1987, 347-380.
- Shneer, D. "Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory", *American Historical Review*, Şubat 2010, 28-52.
- Solomon-Godeau. "Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman", 1991, 112-15.
- Srivatsan, R. "Photography and Society: Icon Building in Action", *Economic and Political Weekly*, 26:11/12, Mart 1991, 771-773, 775-777, 779-781, 783-788.
- Starrett, G. "Violence and the Rhetoric of Images", *Cultural Anthropology*, 18:3, Ağustos 2003, 398-428.
- Taylor, J. "War, Photography and Evidence", *Oxford Art Journal*, 22:1, Ocak 1999, 158-165.
- Tercan, S. "Eşcinsel Görsel Kültürde Saint Sebastian İmgesi ve Çile Kavramı", *İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Sayı 152, Kış 2014, 64-66.
- Tucker, J. "Methods/Theory Reviews of Books, The Civil Contract of Photography Book Review", *American Historical Review*, Şubat 2011, 141-142.
- Turner, B. S. "A Note on Nostalgia", *Theory, Culture & Society*, 4, Şubat 1987, 147-156.
- Woodward, K. "Freud and Barthes: Mourning Sustaining Grief", *Periodicals Archive Online*, 13:1, Sonbahar 1990, 93-110.
- Milza, P. "L'année terrible: La Commune mars-juin 1871", Perrin, France, 2009.

## Elektronik Kaynaklar

- Blume, A. "Interview with Andres Serrano", *BOMB-Artist in Conversation*, <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano> (2012)
- Direk, Z. "Cindy Sherman", <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/> (2013)
- Erdem, E. "Francois Truffaut Alfred-Hitchcock Söyleşisi", [www.sanatlog.com/sanat/francois-truffaut-alfred-hitchcock-soylesisi/](http://www.sanatlog.com/sanat/francois-truffaut-alfred-hitchcock-soylesisi/) (2014)
- Atay Eskier, S. "Roger Fenton'un 'Ölümün Gölgesi Vadisi' ve Postmodern Savaş Muhabirliği", *Fotoritim Arşiv*, [www.arsivfotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier-roger-fentonun-olumun-golgesi-vadisi-postmodern-savas-muhabirligi/](http://www.arsivfotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier-roger-fentonun-olumun-golgesi-vadisi-postmodern-savas-muhabirligi/) (2010)
- Konopka, R. J. ve Benzer, S. "Clock Mutants of *Drosophila melanogaster*", *Proc. Nat. Acad. Sci.* Cilt 68, Sayı 9, Eylül 1971, 2112-2116 [www.pnas.org/content/68/9/2112](http://www.pnas.org/content/68/9/2112)
- Libera, Z. "Positives", [http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera\\_pozytywy.htm](http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera_pozytywy.htm) (2014)
- MacDonald, G. "Ideas and Ideals in Visual Culture", <https://gordonmacdonalddotorg.wordpress.com> (2012)
- MSF/Médecins Sans Frontières [www.msf.org](http://www.msf.org)
- Olivier, D. "The Colorful Dissenter of Benetton", [www.salon.com/2000/04/17/toscani\\_int/](http://www.salon.com/2000/04/17/toscani_int/) (2014)
- Özel Z. "Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme SHERMAN, MORIMURA, UNGUN", <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,0,0,1,0,0>
- Özmaç, U. "Öteki", [www.anafilya.org/go.php?go=7d3c1e0280512](http://www.anafilya.org/go.php?go=7d3c1e0280512) (2014)
- Rejlander, O. G. "An Apology for Art-Photography", South London Photographic Society, 1863, <http://albumen.conservation-us.org/library/c19/rejlander.html>
- Reyes, J. <http://culturehall.com/artwork.html?page=16081> (2014)
- Tomkins, R. "Oliviero Toscani: 'There are no shocking pictures, only shocking reality'", <http://edition.cnn.com/2010/WORLD/europe/08/13/oliviero.toscani/index.html> (2010) Welsh, S. "Like Mother Like Daughter", *OTI Magazine* [www.ontheissuesmagazine.com/1996fall/f96\\_walsh.php](http://www.ontheissuesmagazine.com/1996fall/f96_walsh.php) (1996)
- Wilke, H. "Hannah Wilke: A Retrospective", University of Missouri Press, [www.hannahwilke.com/id15.html](http://www.hannahwilke.com/id15.html) (1989)
- Zaremba, Ł. "Mediating Visual Experience: Zbigniew Libera's Photographic Works and Google Street View Imagery", *Invisible Culture*, <http://ivc.lib.rochester.edu/portfolio/zaremba-google-libera/> (2014)
- Zeytinoglu, E. "Aristoteles'in Cesetleri ve Çağdaş Sanatta Ahlak Sorunu", [http://www.artfulliving.com.tr/haber\\_detay/1461/aristotelesin\\_cesetleri\\_ve\\_cadas\\_sanatta\\_ahlak\\_sorunu](http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1461/aristotelesin_cesetleri_ve_cadas_sanatta_ahlak_sorunu) (2014)



# GÖRSEL BİLGİLERİ

**Resim 1:** Francisco Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (3 Mayıs 1808 Madrid), 1814

Tuval üzerine yağlıboya, 347 x 268 cm. Prado Müzesi, Madrid

**Resim 2:** Francisco Goya, *Los desastres de la guerra* (Savaşın Felaketleri), 1812-20

Aquatint, çerçevesiyle 44,7 x 37,1 cm. Museum of Fine Arts, Houston

**Resim 3:** Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

Tuval üzerine yağlıboya, 776 x 349cm. Museo Reina Sofia, Madrid

**Resim 4:** Raffaello, *Madonna of the Chair* (Koltukta Madonna), 1513-14

Panel üzerine yağlıboya, 71 x 71 cm. Palazzo Pitti, Floransa

**Fotoğraf 1:** Dayanita Singh, *Twelve-year-old Marie, waits to be put on the job herself* (12 yaşındaki Marie, çalışmayı bekleyen seks işçisi), Bombay, 1990 ©Dayanita Singh

**Fotoğraf 2:** Robert Capa, "Spain" (İspanya) serisinden bir fotoğraf, Madrid, Kış 1936-37 ©International Center of Spain

**Fotoğraf 3:** Joseph Rodriguez, "East Side Stories" (Doğu Yakası Hikâyeleri) serisinden bir fotoğraf, Los Angeles, Kaliforniya, 1995 ©Joseph Rodriguez/GalleryStock.com

**Fotoğraf 4:** Eugene Richards, "Cocaine True, Cocaine Blue" serisinden bir fotoğraf, New York, 1981 © Eugene Richards

**Fotoğraf 5:** Sebastião Salgado, "Workers" (İşçiler) serisinden bir fotoğraf, Serra Pelada Madeni, Brezilya, 1986 © Sebastião Salgado

**Fotoğraf 6:** Lewis Hine, *Breaker Boys* (Çocuk Kömür İşçileri), Pensilvanya, 1911 ©Hine National Archives

**Fotoğraf 7:** Eugene Smith, "Minamata disease" (Minamata hastalığı) serisinden bir fotoğraf, JAPONYA, Minamata, Takak ISAYAMA, 1971 ©Magnum Photos Arşivi

**Fotoğraf 8:** Gilles Peress, Afrika, *Rwanda* (Ruanda), 1994 ©Magnum Photos Arşivi

**Fotoğraf 9:** Graciela Iturbide, "Death" (Ölüm) serisinden bir fotoğraf, Meksika, Michoacán, 1974. Witliff collections Arşivi, Texas State University, San Marcos, TX

**Fotoğraf 10:** Peter Magubane, *Soweto*, Johannesburg, Afrika 1976. ©Peter Magubane

**Fotoğraf 11:** Sınır Tanımayan Doktorlar (MSF), Mikhail Galustov, *Afghanistan: A Long and Dangerous Road* (Afganistan: Uzun ve Tehlikeli Bir Yol), 2014 ©Mikhail Galustov

**Fotoğraf 12:** Lewis Hine, *Madonna of the Tenements* (Gecekonduların Meryem Anası), Amerika, 1911. Chicago Sanat Enstitüsü Arşivi

**Fotoğraf 13:** Chim (David Seymour), *Land Distribution Meeting* (Toprak İdaresi Toplantısı), Estremadura, İspanya, 1936. Victoria and Albert Museum Arşivi

**Fotoğraf 14:** Talal Abu Rahma, *Death in Gaza* (Gazze'de Ölüm), Gazze, 30 Eylül 2000 ©France 2

**Fotoğraf 15:** ABD'nin 2003 yılında Irak'ı işgalinin ardından ABD askerlerinin Ebu Garib Cezaevi'ndeki tutuklulara yaptığı işkenceler, Irak, 2004. Amnesty International ve the Associated Press Arşivi

**Fotoğraf 16:** *Wall Street Journal*'ın muhabiri Daniel Pearl, Pakistan, 2002 © Daniel Pearl Foundation

**Fotoğraf 17:** Don McCullin, Güney Vietnam'da çektiği fotoğraflardan bir örnek, Vietnamlı baba ve kızı, 1968 ©Don McCullin

- Fotoğraf 18:** Kevin Carter, *Vulture and Child* (Akbaba ve Çocuk), Sudan, Mart 1993 ©Kevin Carter/Sygma/Corbis
- Fotoğraf 19:** Roger Fenton, *Valley of the Shadow of Death* (Ölümün Gölgesi Vadisi), 1855. Library of Congress Arşivi
- Fotoğraf 20:** İngiliz askerlerini ve Birinci Dünya Savaşı'nı anmak için her yıl düzenlenen anma törenlerinden görünüm, Londra, 2014 ©Sebla Selin Ok
- Fotoğraf 21:** Alexander Gardner'ın Antietam'da çektiği fotoğraflardan bir örnek, 1862. Library of Congress Arşivi
- Fotoğraf 22:** Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death* (Ölüm Hasadı), Gettysburg, Pennsylvania, 1863 ©George Eastman House, International Museum of Photography and Film
- Fotoğraf 23:** Disdéri'ye atfediliyor. *Commune members in their coffins* (Tabutları içerisinde komün üyeleri), 1871 ©Gernsheim Koleksiyonu, Harry Ransom Humanities Research Center
- Fotoğraf 24:** Jürgen Stroop'un Mayıs 1943'te Heinrich Himmler için hazırladığı raporda yer alan Varşova Gettosu fotoğraflarından bir örnek. Fotoğrafçı bilinmiyor. 19 Nisan-16 Mayıs 1943. © Stroop Report
- Fotoğraf 25:** Heinrich Jöst'ün Varşova Gettosu'nda çektiği fotoğraflardan bir örnek. Polonya, 19 Eylül 1941. ©Yad Vashem
- Fotoğraf 26:** Bergen-Belsen Toplama Kampı'nın 15 Nisan 1945 günü İngiliz Kuvvetlerince kapatılmasının ardından yapılan tahliye sürecinde çekilen fotoğraflardan bir örnek. (Kampın eski gardiyanları cesetleri gömerken). Fotoğrafçı bilinmiyor. 28 Nisan 1945. US Holocaust Memorial Museum Arşivi
- Fotoğraf 27:** Yevgeny Khaldei, *Untitled* (İsimsiz), 1941. US Holocaust Memorial Museum Arşivi
- Fotoğraf 28:** Dmitrii Baltermants, *P. I. Ivanova, Ogonek, Kerch*, 1945, (sonuncu fotoğraf basılmış), ©Michael Mattis.
- Fotoğraf 29:** Dmitri Baltermants, *Suffering* (Çile), Ogonek, 1965, ("Asla Unutmayacağız" başlığı ile basılmış), ©Michael Mattis.
- Fotoğraf 30:** Robert Capa'nın *Death of a Loyalist Militiaman* (Düşen Asker/Ölüm Anı) fotoğrafının *Life* dergisinin Temmuz 1937 sayısında, karşı sayfasında *Vitalis* reklamıyla yayımlanmış hali. *Time* ve *Life* Arşivi/Getty Images
- Fotoğraf 31:** Alfred Eisenstaedt, *Joseph Goebbels*, Cenevre, Eylül 1933. *Time* ve *Life* Arşivi/Getty Images
- Fotoğraf 32:** Li Zhensheng, *Buddha Statue* (Budha Heykeli), Harbin, Jile Tapınağı, 1966 ©Li Zhensheng
- Fotoğraf 33:** Mary Ellen Mark'in "The Sins of The Fathers" (Babaların Günahları) serisinden bir fotoğraf. (Damm ailesi). Los Angeles, Kaliforniya, 1987 *Life* dergisinde 1995 yılında yayımlandı. Whitney Museum of American Art Reno Koleksiyonu.
- Fotoğraf 34:** Larry Burrows, *Injured Marine* (Yaralı Denizci), Vietnam, 28 Ekim 1966. *Time* ve *Life* Arşivi/Getty Images
- Fotoğraf 35:** James Nachtwey, *Victim* (Kurban), Kongo, 2008. *Time* Arşivi ©James Nachtwey
- Fotoğraf 36:** Donna Ferrato, *Arrest* (Gözaltı), Minneapolis, Minnesota, 1987 International Center of Photography Arşivi
- Fotoğraf 37:** Philip Jones Griffiths, *War Museum* (Savaş Müzesi), Vietnam, Ho Chi Minh Şehri, 1980. Magnum Photos Arşivi
- Fotoğraf 38:** Dorothea Lange, *Migrant Mother, Nipomo, California* (Göçmen Anne, Nipomo, Kaliforniya), 1936. Museum of Modern Art Arşivi.
- Fotoğraf 39:** Gilles Peress'in Zaire'deki Ruandalı mültecilerin yaşamını konu ettiği "The Judgement" (Yargı) serisinden bir fotoğraf. Goma, Zaire, 1994, ©2000 Gilles Peress
- Fotoğraf 40:** Teun Voeten, *Child Soldiers* (Çocuk Askerler), Liberia, Ganta, 23 Haziran 2003 ©Teun Voeten
- Fotoğraf 41:** Mitsunori Chigita, *Muhammed Ali Clay ve rakibi Joe Frazier (Dokuzuncu Round)*, Manila, Filipinler, 1 Ekim 1975. AP Photos/Mitsunori Chigita, Associated Press Arşivi
- Fotoğraf 42:** H.M.Hatch, Ami "Whit" Ketchum/Luther H. Mitchell, Nebraska, 1878. Library of Congress Arşivi
- Fotoğraf 43:** Fred Gildersleeve'in Jesse Washington'ın linç edildiği sırasında çektiği fotoğraflardan bir örnek. 15 Mayıs 1916. Library of Congress Arşivi
- Fotoğraf 44:** Kamboçya'da başkenti Phnom Penh'te kurulan S-21'de hapsedilen mahkûmlardan birinin fotoğrafı. Fotoğrafçı bilinmiyor, 1975-79. Tuol Sleng Soykırım Müzesi (eski S-21 binası) Arşivi

- Fotoğraf 45:** Oliviero Toscani'nin Benetton'un 1992 Yılı İlkbahar/Yaz Dönemi için hazırladığı *La Pietà* adlı AIDS kampanyasının afişi, 1992. (Fotoğrafın orijinali Therese Frare tarafından Mayıs 1990'da siyah-beyaz çekildi. ©Therese Frare)
- Fotoğraf 46:** Oliviero Toscani'nin Benetton için hazırladığı *Death Row* (Ölüm Hücreleri) adlı reklam kampanyasının afişi, 2000. Reklam sloganı: *Sentenced to Death* (İdam Cezası). ©United Colors of Benetton
- Fotoğraf 47:** Karl W. Gullers'in "Family of Man" (İnsan Ailesi) projesinde yer alan fotoğrafı, 1955. Nordiska Museet Arşivi
- Fotoğraf 48:** Jean-Michel Clajot'nun "Scarification" (Deriyi Kazıtıp Kanatmak) projesi için çektiği fotoğraflardan bir örnek, Benin, 2009 © Jean-Michel Clajot
- Fotoğraf 49:** Stephanie Welsh'in "Like Mother, Like Daughter" projesi için çektiği fotoğraflardan bir örnek, 1995, World Press Photo Arşivi
- Fotoğraf 50:** Francis Birtles, *Native Prisoners in Chains* (Zincirlenmiş Yerli Mahkûmlar), 1899. Avustralya Ulus Kütüphanesi Arşivi
- Fotoğraf 51:** Hermann Klaatsch, *Australian Prisoners* (Avustralyalı Mahkûmlar), Avustralya, 1904. Ra-utenstrauch-Joest-Museum Koleksiyonu.
- Fotoğraf 52:** Megan Evans, *Northcote Koori Mural* (Northcote Koori Duvar Resmi), St. Georges Yolu, Melbourne, Avustralya, (dijital baskı kopyasının yerleştirilme tarihi Aralık 2013). Aborigines Advancement League Arşivi
- Fotoğraf 53:** Lewis Hine, *Italian immigrants at Ellis Island* (Ellis Adası'ndaki İtalyan Göçmenler), New York, 1905. New York Halk Kütüphanesi Arşivi
- Fotoğraf 54:** Fotoğrafçı bilinmiyor, *9-11 Let Us Not Forget* (9-11 Unutmaya İzin Verme), New York, 2001, © 2004 here is new York
- Fotoğraf 55:** David Surowiecki, *No way out* (Kaçış yok), New York, 11 Eylül 2001. Getty Images/David Surowiecki
- Fotoğraf 56:** Songquan Deng, *World Trade Center Memorial Lights* (Dünya Ticaret Merkezi Anıtı Işıkları), New York (shutterstock/songquandeng)
- Fotoğraf 57:** Richard Avedon, *Jacob Israel Avedon*, Sarasota, Florida, 1969-73. Jewish Museum Koleksiyonu
- Fotoğraf 58:** Headstone Photo Ceramics (Seramik Mezar Taşı Fotoğrafları), 1865-1976 © 2016 HubPages Inc. ve ilgili varisler
- Fotoğraf 59:** Cenaze törenlerinde yakaya takılan fotoğraflar, Türkiye, 2014. Sebla Selin OK Koleksiyonu
- Fotoğraf 60:** Justine Reyes'in *Vanitas* projesinden bir fotoğraf, *Kurukafa ve Fotoğraflarla Natürmort*, New York, 2009 ©Justine Reyes
- Fotoğraf 61:** Beniamino Facchinelli, *Deceased infant* (Ölü Bebek), yak. 1890
- Fotoğraf 62:** Emily Robinson, *Gentle C-Section* (Şefkat), Boca Raton Bölge Hastanesi, Florida, 2014 ©Emily Robinson
- Fotoğraf 63:** Andy Warhol, *Atomic Bomb* (Atom Bombası), 1965. Tuval üzerine ipek baskı, 264 x 204,5 cm. Saatchi Gallery, Londra
- Fotoğraf 64:** *Atomic Bomb* (Atom Bombası). Soldaki fotoğraf: Necessary Evil adlı tatbikat uçağından çekilmiştir, Hiroşima, 6 Ağustos 1945. Sağdaki fotoğraf: Charles Levy, Nagazaki, 9 Ağustos 1945 ©National Archives image
- Fotoğraf 65:** Jeff Wall, *Dead Troops Talk-A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986*, (Ölü Askerler Konuşuyor-Kızıl Ordu Devriyesinin Mokor yakınlarında Pusuya Düşürülmesinden Sonraki Bir Görüntü, Afganistan, Kış 1986), 1992 ©Jeff Wall
- Fotoğraf 66:** Zbigniew Libera, *Nepal (from the Positives series)*, (Nepal ["Pozitifler" serisinden]), Varşova, 2003 ©Zbigniew Libera/Raster Gallery Arşivi
- Fotoğraf 67:** Nick Ut, *The Terror of War* (Savaşın Terörü), 8 Haziran 1972, Vietnam ©AP Photos/Nick Ut, Associated Press
- Fotoğraf 68:** Soldaki: Andres Serrano, *The Morgue-Knifed to Death I* (Morg-Bıçaklanarak Ölüm I), 1992, New York. Paula Cooper Gallery Koleksiyonu/Sağdaki: Andres Serrano, *Knifed to Death II* (Bıçaklanarak Ölüm II), 1992, New York. Paula Cooper Gallery Koleksiyonu
- Fotoğraf 69:** Joel-Peter Witkin, *The Kiss (Le Basier)*, New Mexico (Öpücük [Le Basier], New Mexico), 1982. Marianne Boesky Gallery ve Silvestein Gallery Koleksiyonu

**Fotoğraf 70:** Cindy Sherman'ın "Sex Pictures" (Cinsiyet Fotoğrafları) projesinden *Untitled #263* (İsimsiz #263) adlı çalışması, New York, 1992. Tate Koleksiyonu

**Fotoğraf 71:** Pierre ve Gilles, (soldaki) Aziz *Sebastian*, 1987; (sağdaki) Aziz *Sébastien*, 2009 © Pierre et Gilles

**Fotoğraf 72:** Gina Pane, *Action Sentimental* (Duygusal Eylem), 1974 © ADAGP Gina Pane, Courtesy Anne Marchand and Kamel Mennour, Paris

**Fotoğraf 73:** ORLAN, "The Reincarnation of Saint-Orlan" (St. Orlan'ın Reenkarnasyonu), 1990 © ORLAN

**Fotoğraf 74:** ORLAN, "The Reincarnation of Saint-Orlan" (St. Orlan'ın Reenkarnasyonu), 1990 © Fabrice Lévêque

**Fotoğraf 75:** Hannah Wilke, *S.O.S.-Starification Object Series* (Yıldızlaşmış Nesne Serisi), 1974-82. Hannah Wilke Koleksiyonu ve Arşivi, Los Angeles © 2016 Marsie, Emanuelle, Damon ve Andrew Scharlatt

**Fotoğraf 76:** Hannah Wilke, "Intra Venus" serisinden iki fotoğraf, 1992-93. Hannah Wilke Koleksiyonu ve Arşivi, Los Angeles. ©Donald Goddard

**Fotoğraf 77:** Francesca Woodman, *Untitled* (İsimsiz), 1972-75. George ve Betty Woodman Arşivi

# DİZİN

## A

abartı 207

Abigail Solomon Godeau 60, 204

Aborijin 138, 144, 145, 146, 147

*acedia* 163

acı 9, 10, 11, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 25,  
26, 27, 29, 31, 32, 36, 37, 38-45, 47, 48,  
52, 59, 62, 64, 66, 70, 71, 72, 74, 79, 84,  
85, 88, 90, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103,  
106, 107-173, 175-223  
deneyimi 31, 71, 137  
fiziksel 71, 134, 135, 141, 173, 217  
görsel 66  
kavramı 37, 212  
manipülasyonu 9  
sembolizasyonu/sembolleri 11, 149  
tasviri/betimi 17, 63, 70, 107-173, 225  
temsili 56, 209, 225

acı zırrı 214, 215

*Acımasız Aydınlık* (Linfield) 118

açlık 20, 29, 69, 83, 134

*Ad plures ire* 95

adalet 84, 118, 129

*Adem'in Yaradılışı* (Michelangelo) 197

Adolf Eichmann 79, 80

Adolf Hitler 78, 79, 80, 85, 89, 93

Afganistan 42, 60, 63, 188

Afgan-Sovyet Savaşı 188

Afrika 36, 38, 39, 88, 130, 137, 138, 144, 146

Agent Orange 111

ahlaki 15, 24, 43, 48, 59, 64, 70, 75, 99, 167,  
169, 211

Ahu Antmen 182

aidiyet 19, 23, 25, 27, 38, 135, 140, 151, 153,  
154, 206, 207, 209, 221, 222

AIDS 25, 29, 126, 127, 207, 209

*Akbaba ve Çocuk* (Carter) 69-70

Alejandro Amenábar 171

*The Others* 171

Alexander Gardner 75, 76

Alfred Eisenstaedt 26, 93, 94

Alfred Hitchcock 39, 40

*Sapık* 39, 40

Ali Artun 153, 154, 177, 178

Alman kültürü 153, 154

Almanya 78, 53

Amelia Jones 219, 220

Amerika Birleşik Devletleri 52, 53, 60, 61, 63,  
66, 75, 111, 130, 132, 154, 170, 173

Amerika simülasyonu 52

Amerikalı olmak 52, 151-159

Amerikalı üst-kimliği 151

Amerikan Kanser Topluluğu 31

Amerikan Yahudi Birleşik Dağıtım Komisyonu  
35

*An Autobiography* (Avedon) 164

ana akım medya 25, 26, 63, 111, 112, 184,  
189, 192

André Adolph Eugène Disdéri 77, 88

Andre Malroux 26

Andres Serrano 195-198

Andy Warhol 184-187, 189, 191

anestezi 172, 173

Anglosakson 88

Ann E. Millett-Gallant 200

Ann-Sargent Wooster 218

Antietam Muharebesi 74-75

*Antropoloji Sözlüğü* (Emiroğlu ve Aydın) 133,  
144

Ariella Azoulay 44, 45, 46, 47

*The Civil Contract of Photography* 44, 46

*Art After Philosophy* (Kosuth) 181

Art Spiegelman 87

Arthur Kleinman 70

arzu 23

aşırınlaştırılmış erotizm bkz. erotizm

*aura* 11

Auschwitz 78, 79, 88, 93

avangard 13, 178, 181  
 Avrupa 52, 55, 138, 144, 145, 146, 150, 151,  
 153, 154, 165, 166, 172  
 Avustralya 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151,  
 152, 222  
 ayna evresi 131  
 Aziz Sebastian 208, 209

## B

*Babamın Bana Asla Anlatmadığı Birkaç Şey* (Perece) 35  
 Bakire Meryem 127  
 Barok 198  
*Başkalarının Acısına Bakmak* (Sontag) 189  
 batılı 118, 128, 137, 140, 141, 142, 146, 147,  
 149, 150  
 beden 13, 32, 59, 66, 75, 78, 88, 90, 102, 127,  
 134, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 143,  
 146, 147, 179, 192, 195, 196, 198, 200,  
 202, 203-223  
 dili 59, 222  
 politikaları 206, 209, 211  
 sanatı 218  
 belgesel fotoğraf 17, 19, 20, 45-94, 97,  
 103, 116, 179, 196, 198, 225  
 bellek/hafıza 10, 17, 52, 66, 85, 88, 95,  
 106, 107-173, 175, 184, 192, 193, 225  
 duygusal 55  
 kayıtları 144, 146, 147  
 kolektif 15, 85, 110, 115, 147, 148, 155,  
 157, 159  
 kültürel 13, 133-143, 158  
 mekânı 148, 149, 150, 151  
 Belzek 79  
 Benetton 125-129  
 Bergen-Belsen 78, 86  
 Bertold Brecht 35  
*War Primer* (Savaşın El Kitabı) 35  
 Besim F. Dellaloğlu 142  
 Birkenau 61  
 biyolojik 121, 133, 134, 210  
 boks maçı 120  
 Bosna 35  
 Bostan Kadın Sağlığı Birliği 31  
 Brezilya 31, 33  
 Britanya 144, 146, 153  
 Bruno Racine 201  
 Bryan Turner 162, 167, 168  
 Buchenwald 78  
*Burası New York* (sergi) 66, 154, 155  
 Büyük Bunalm 113  
 Büyük Proleter Kültür Devrimi 95  
 büyük sanatçı miti 212  
*Büyülü Dağ* (Mann) 112

## C

*carte de visite* 77  
 Cemre Yeşil 139, 140  
*Kesik* 139  
 cenaze 58, 166, 167  
 Cennetten Kovulma 201  
 Che Guevera 192  
 Chelmno 79  
 Chim 54  
 Chisso 33  
 Cindy Sherman 203-206  
 cinsiyet 17, 30, 53, 115, 135, 202, 204, 205,  
 209, 215, 222  
 ayrımcılığı 182, 207, 210  
 politikaları 208, 211  
 toplumsal 37, 184, 187, 203-223  
 Clifford Geertz 133  
*Cocaine True, Cocaine Blue* (Richard) 29, 30  
 Coca-Cola 184  
*Colors Magazine* 126  
 Córdoba 92  
 Cornelia Brink 81, 85, 86, 87  
 Cornelia Read 197

## Ç

Çağatay Gökten 143  
 çağdaş sanat 175-203, 211, 223, 225  
 Çağdaş Sanat Nedir? (kitap) 177  
 çağdaşlık 178, 183  
 Çağımızın Tanıkları (Light) 24  
 çile 19, 26, 44, 45, 52, 90, 94, 97, 115, 163,  
 198, 209  
 giderici 97, 98  
 çileli anne 115  
 Çin Devrimi 95  
 Çin İç Savaşı 95  
 çirkin 201  
 çok-kültürlü bakış açısı 43  
 çok-kültürlülük 151, 153, 154

## D

Dachau 78  
 Daguerreotype (dagerotip) 107, 160  
 Daniel Pearl 63-64  
 Daniel Schacter 139  
 David Bate 57, 90, 92, 116, 130, 203  
 David Kirby 122  
 David Le Breton 79, 85, 120, 121, 134, 135,  
 138, 140, 143, 171, 201, 209, 213, 214,  
 215, 217, 222  
 David Saymour bkz. Chim  
 David Shneer 26, 27, 88  
*Picturing Grief* 26  
 Dayanita Singh 25, 26

Death Row (kampanya) 127-128

Debra Olivier 127

dehşet albümü 35

Devlet (Platon) 175

dikizci 40, 41, 42

din fikri 52

dini ikonografi bkz. ikonografi

dişil 208

dışardan bakmak 20-45

Dmitri Beltermants 90-91

DNA 216

doğruluk 179

Don McCullin 64-65

Donna Ferrato 105-106

Dorothea Lange 31, 114, 115

Dünya Editörler Forumu 59

Dünya Sağlık Örgütü 138

Dünya Ticaret Merkezi 154, 157, 158

Düşen Adam (Junod) 156

Düşünce Tarihi (Hançerlioğlu) 175

duygusalılık 200

## E

Earl Dotter 35

Ebu Garib 44, 61

    Cezaevi 60-63

Ed Gein 39, 40

Eduardo Galeano 32

Edward Steichen 130-132

eikon ve graphia 10

El Cezire Televizyonu 59, 60, 63

El Kaide 63, 154

Elaine Scarry 71

eleştirel 74, 178, 184, 191, 195, 204, 211

    bakış 178, 194

bilinç 179

    dil 13, 184, 204

    düşünce 201, 207

    teori 207

    üretim 182

Elizabeth Dauphinée 61, 71, 87

Elle (dergi) 125

Ellis Adası 52, 151, 152, 153

empati 42, 43, 44

Emre Zeytinoglu 137

endüstriyel 33, 167

enstalasyon bkz. yerleştirme

entelektüel 20, 32, 40, 49, 162, 163, 194, 226

eril 203, 208

    dil 211

Ernst Gombrich 13

erotizm 198, 200

    aşınlaştırılmış 198

Erwin Panofsky 10

Esquire (dergi) 156

estetik 19, 21, 332, 33, 41, 57, 71, 85, 90, 95,

    99, 102, 103, 177, 194, 196, 201, 202,

    205, 215, 216, 217

    değer 11, 100, 115

    dil 32, 103, 137

    kaygı 125

    kuramcısı 11, 16, 20, 107, 187

    ölçüt/kriter 57, 85, 104, 184, 216

    yargı 45

eşsiz gerçeklik 16

etik 10, 61, 67, 75, 76, 87, 104, 127, 146,

    171, 195

    değer 29, 71, 76, 97, 99

    kuralları 73

    ölçüt 62

etnik 26, 180, 209, 212

    grup 48, 88

    kıym 144

    kültür 17

etnoloji 150

Eugene Richards 29-31

Eugene Smith 33, 34, 110

evrensel 31, 44, 47, 70, 71, 74, 87, 132, 138,

    220

Evrensel Beyanname 83

Exploding Into Life (Richards) 31

## F

Félix Guattari 210, 211

femenin 204, 207

feminist 203, 204, 211, 212, 218, 222

sanat 203, 204

feminizm 211, 212

Fernando Pessoa 177

    Huzursuzluğun Kitabı 177

fetişizm 92

Filistin 47, 55

fin-de-siècle 201

fiziksel acı bkz. acı

Fluxus 181

fotoğraf

    aile ve 161

    atışı yapmak 69

    çekmek 24, 26, 27, 29, 31, 33, 35, 38, 50,

    62, 67, 69, 70, 77, 78, 88, 97, 100, 103,

    105, 108, 118, 122, 125, 127, 169, 170,

    176, 177, 183, 184, 195

    ajansı 111

    çağdaş fotoğraf 179, 183, 203

    dili 17, 32, 35, 73, 108, 110, 162, 177-

    203, 225

    editörü 30

    ekipmanları 109, 183

eleştirisi 23, 32  
 eleştirmeni 204  
 estetiği 32, 33, 57, 194, 195  
 felsefesi 175, 176  
 ikon/ikonlaşmış 9, 16, 50, 54, 56, 64, 65, 69, 73, 87, 92, 93, 108, 109, 115, 120, 175, 191, 218, 225  
 ikonografisi 9, 10, 16, 17, 110, 208, 226  
 izleyicisi 44  
 kuramcısı 16, 24, 44, 49, 59, 73, 92, 95, 108, 110, 125, 170, 175, 184  
 kuramları 9, 14, 49, 161, 173  
 kurgusu 52  
 nostalji ve 17  
 portre/otoportre 77, 79, 93, 125, 164, 165, 166, 169, 182, 184, 221  
 post-mortem 17, 169-173, 196  
 retoriği 52  
 sanatı 13, 16, 183, 188, 190, 195  
 savaş 22, 72, 73, 74, 189  
 tarihi 9, 16, 17, 33, 52, 73, 99, 100, 115, 183  
 terminolojisi 39, 178, 194  
 tüketimi 40, 47  
 üretimi 41, 47, 53, 103, 115, 184, 190, 194  
 ve acı 16, 39-45, 96, 101, 107-173, 175-223, 225  
 ve gerçeklik 15, 41, 49, 59, 60, 100-101, 104, 106, 109, 113, 117, 118, 194, 225  
 ve hafıza 15, 17, 52, 85, 106, 107-173, 175, 225  
 ve nostalji 159-169  
 ve ölüm 162, 164, 166, 196-198, 218-222  
 ve öteki 131, 169-173, 211  
 ve yazı 50, 53, 166  
 yapmak 19, 186  
 fotoğrafik 92, 110, 160, 168, 179, 183, 188, 193, 218, 225  
 anlaşma 47  
 baskı 187  
 çalışma 36, 180, 183, 184, 218  
 çözüm 17, 225  
 değer 33, 170  
 duygusallık 59  
 dil 33, 73, 108, 179, 180, 203  
 görüntü/görsel 44, 45, 57, 94, 109, 153, 187, 194  
 gösterge ve gösteren 74, 116  
 göz/bakış 36, 119, 194  
 gözlem 23  
 ikon 15, 17, 73, 109, 112, 117, 167, 175, 184, 192  
 katkı 17, 38  
 kriter 103, 104  
 kuralcılık 103

merak 32  
 mükemmellik 56  
 nesne/materyal 75, 194  
 öykü 94  
 replika 50  
 süreç 111  
 şiddet 25  
 teknik 194  
 temsil 92  
 üretim 103  
 yaklaşım/anlayış 36, 74, 103, 113  
 yansıma 17, 133-143

*Fotoğrafi Eleştirmek* (Barrett) 67  
 fotoğrafı kullanan sanatçı 180  
 fotojurnalizm 58  
 fotomuhabir 26, 67, 89, 106  
 Francesca Woodman 221, 222  
 Francisco Goya 20-23, 189, 202  
 Frank Möller 94-95, 116  
 Fransa 53, 77, 127, 144, 153, 165, 172  
 Fread A. Gildersleeve 122-123  
 Fred Holland Day 182, 198  
 Fred Licht 21  
 Fred Ritchin 59, 65, 110, 111, 112  
 FSA 113-115  
 Führer 79

## G

Gambia 139  
 Gaza 55, 56  
 George Kouvaros 222  
 gerçeklik 10, 13, 15, 17, 35, 41, 44, 49, 60, 64, 108, 113, 116, 156, 179, 201  
 Gerçekçilik 14, 15  
 gerçeküstücü 189, 221  
 Getty Images 57  
 Gilles Blanchard 207  
 Gilles Peress 35, 36, 66, 116, 118  
*Babamın Bana Asla Anlatmadığı Birkaç Şey* 35  
 Sessizlik 116  
 Gina Pane 212-214  
 Giorgio Agamben 178  
 gıda programı bkz. Agent Orange  
 Gordon MacDonald 190  
 göstergebilim 12, 131, 135, 214  
 gösteri toplumu 15, 44  
*Goya'nın Hayaletleri* (Forman) 23  
 Grace Stewart 171  
 Graciela Iturbide 37  
 Greenbergci modernizm 184  
 Gregory Starrett 55, 57, 58, 59  
*Violence and the Rhetoric of Images* 58  
 Grotesk 198, 201

*Guernica* (Picasso) 23  
*Guernica 2007* (sergi) 35  
 Guy Debord 44

## H

H. M. Hatch 122  
 hafıza bkz. bellek  
 hafıza mekânı bkz. Bellek  
*Hafıza Mekânları* (Nora) 149  
 hakikat 150, 176, 178, 179  
 Hal Foster 204  
*Obscene, Abject, Traumatic* 204  
 Halüsinasyon 72, 150, 190  
 Hannah Arendt 79, 80, 82, 83  
*Kötülüğün Sıradanlığı* 79  
 Hannah Wilke 217-220, 222  
 Hans Castorp 112  
*Harper's Bazaar* (dergi) 125  
 Hasan Ünal Nalbantoğlu 11  
 hedonizm 200  
 Heinrich Himmler 70, 79  
 Heinrich Jöst 83, 84  
 Henry Flynt 181  
 heterotopya 165  
 hiper-gerçeklik (simülasyon) 156, 158  
 Hippolyte Bayard 182  
 Hiroşima 186  
 Hristiyanlık 10, 11, 12, 197  
   gelenegi 165  
   ikonografisi 208  
   ilkeleri 11  
   kültürü 11  
   sanatı 11  
 HIV bkz AIDS  
 Honoré de Balzac 107, 108  
 Hutu 116, 118  
*Huzursuzluğun Kitabı* (Pessoa) 177

## I

Iago 80  
 Ian Mayers 61  
 Immanuel Kant 163  
 Ingrid Sischy 32  
 Irak Savaşı 67  
 ırkçılık 126, 130  
 Irving Howe 27  
 ısırap kılıfı 215  
 Ivan Illich 175

## İ

içeriden bakış 20-39  
 ideoloji 12, 24, 31, 45, 47, 48, 50, 52, 53, 64,  
   76, 97, 113, 115, 124, 125, 142  
 ideolojiler kuvveti 31

ideolojik 52, 58, 113, 203  
   bağlam 36, 63  
   bakış 47, 58, 104  
   politika 88  
   sapma 97  
   tartışma 41  
   tavır 22  
 ideolojinin yüce nesnesi 53  
 İkinci Dünya Savaşı 10, 26, 78, 80, 83, 85,  
   111, 130, 146, 171, 184, 186  
 ikon 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 54, 56, 64,  
   70, 71, 73, 85, 86, 87, 90, 92, 93, 109,  
   114, 115, 123, 148, 149, 184, 197, 201,  
   202, 208, 216, 225  
   değeri 9, 10, 16, 17, 98, 101, 107, 158,  
   225  
   fotografik 17, 73, 112, 117, 167, 175, 192  
   inşası 13, 17, 109  
   kavramı 14, 17  
   kurucu 109  
   modern 70  
   seküler 15, 87  
   üretimi 12, 17  
 ikonografi 9, 10, 11, 12, 13, 73, 225  
   dini 201  
   Doğu 10  
   fotografik 9, 10, 16, 17, 110, 208, 226  
   Hristiyan 208  
   klasik 12, 21, 94  
   terimi 12  
 ikonografik 12, 226  
   anlam 9, 12  
   betimleme 94  
   çözümleme 17, 177, 225  
   dil 110, 225, 226  
   okuma 13, 17, 21, 94, 225  
   sanat yapıtı 11  
 iştirilmiş fotoğrafçı 78  
 ilkel 72, 130, 139, 143, 146  
 imge 10, 12, 13, 16, 48, 67, 92, 115, 116,  
   118, 119, 155, 182, 208, 209, 213, 217,  
   218, 220  
   görsel 166, 167  
   ikonik 12  
   kullanımı 10  
   oluşturma 10  
   yazma 10  
 inisiyasyon (erginlenme) 135, 136, 137, 139,  
   140, 141, 142  
 İslam 138  
   dini 166, 167  
   toplumu 62  
 İslami Cihad 62, 63  
 İspanya İç Savaşı 23, 54, 92

İspanyol Bağımsızlık Savaşı 22

İsrail 46, 47, 55

İtalya 165

## J

Jacqueline Kennedy 184

James Gibson 75

James Nachwey 66

Jan Assman 147

Jane Kilby 147

Jane Lydon 145, 146

Japonya 34, 186

Minamata 33, 34

Jay M. Bernstein 21

Jean Baudrillard 52, 55, 56, 59, 115, 129, 149, 150, 153, 154, 157, 158, 173

Jean Jacques Rousseau 48

Jeff Wall 188-191, 193, 194

Jennifer Tucker 44, 47

Jerry Saltz 205

Jesse Washington 122-123

Joan Kleinman 70

Joe Rosenthal 26

Joel Peter Witkin 198-202

John Berger 23, 43, 64, 210, 211

*Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* 23

John Rajchman 180

John Taylor 52, 58

Jorge Luis Borges 131

Jose Saramago 32

Joseph Kosuth 181

*Art After Philosophy* 181

Joseph Rodriguez 28-29

Judith Barry 214

*Textual Strategies...* 214

Judith Butler 53

Julia Kristeva 143

*Korkunun Güçleri* 143

Julia Margaret Cameron 182

Justine Reyes 168

## K

kadın 30, 37, 47, 50, 54, 55, 88, 90, 105, 106, 127, 131, 132, 135, 138, 139, 140, 142, 143, 161, 171, 172, 203, 204, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 223

bedeni 204, 218, 219, 221, 222

cinsiyeti 204, 210

çalışmaları 207

fotoğrafçı 37, 210, 211

olmak 37, 38, 139, 210

sanatçı 37, 203, 210, 212

sünneti 138-142

Kamboçya 124

kanonik 16, 211, 226

kapitalist 44, 167

kapitalizm 144

Kathleen Turner 163

Kavramsal Sanat 17, 180, 181, 182, 183, 203

*Kayıp Zamanın İzinde* (Proust) 108

keder 43, 110

Ken Light 24, 32, 38, 95, 106

*Çağımızın Tanıkları* 24

kendine mâl etme 182, 204

Kenya 138, 140

*Kesik* (Yeşil) 139

Kevin Carter 69-70

kimlik 48, 133, 139, 146, 147, 150, 180, 183, 184, 196, 209, 218

belgesi 196

cinsel 207

etnik 26

kültürel 153

politik 26

politikaları 223

*kitsch* 11, 12, 207

Kırım Savaşı 72, 73

Kızıl Khemerler 124-125

Kızilderililer 150

*klostrofobi* 23

Kodak 71, 122

komünist 26, 32, 38, 78, 80

Kongo 102, 146

*Korkunun Güçleri* (Kristeva) 143

*Kötülüğün Sıradanlığı* (Arendt) 79

Kraliçe Victoria 172

krematoryum 85

Kübizm 23

Kudret Emiroğlu 133, 144

*Antropoloji Sözlüğü* 133, 144

Kudüs Bölge Mahkemesi 79

kült 85, 92

kültür 9, 11, 19, 23, 62, 73, 109, 116, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 154, 165, 166, 167, 184, 185, 187, 201, 209, 210, 211, 213, 220

birikimi 12, 139, 140, 149

etnik 17

görsel 20, 66, 108, 130, 150, 151, 209

kuramcısı 44, 45, 166

yabancı 48, 141

popüler 63, 93, 180, 185, 187, 194, 202, 204, 207, 208

endüstrisi 142

şoku 144

kültürel 10, 11, 12, 13, 23, 24, 29, 43, 57, 74, 97, 130, 131, 133-143, 144, 146, 153,

154, 165, 167, 180, 194, 198, 200, 202,  
203, 207, 210  
bellek/hafıza 13, 133-143, 157, 158  
yapı 12, 23, 26, 37, 134, 140  
deneyim 43, 134  
çalışmalar 86, 110, 147, 207  
değer 141, 142, 150, 251  
aidiyet 140, 153

## L

Larry Burrows 100-101  
Latin Amerika 165  
Lauren Alexandra Ross 207  
Leonardo da Vinci 92, 202, 216  
Léopold (Belçika Kralı II.) 71  
Lewis Hine 33, 50, 51, 52, 152  
LGBTİİ 209  
Li Zhensheng 95  
liberal 153, 203  
Liberya 118, 119  
libido 97, 223  
*Life* (dergi) 65, 92, 101  
linç 121, 122, 123  
linç kültürü 122  
Linda Nochlin 211, 212  
    Why Have There... 211  
Luc Sante 31  
Luciano Benetton 125, 127, 128  
Ludwig Wittgenstein 70  
Lukasz Zaremba 93

## M

Magnum Fotoğraf Ajansı 111  
Maher Abdullah 59, 60  
Majdanek 79  
Mande kozmogonisi 138  
manifesto 38, 211  
Marcel Duchamp 12, 181  
Marcel Proust 108  
    *Kayıp Zamanın İzinde* 108  
Marilyn Monroe 184  
Marshall McLuhan 55  
Mary Ellen Mark 97-99  
Mary Price 49, 50, 104, 108, 161  
Mary Warner Marien 170  
Mathew Brady 75  
*Maus: Bir Geride Kalanlar Masalı* 87  
Max Horkheimer 141, 142  
    Sınır Tanımayan Doktorlar 32, 41, 42  
medeni 83, 125, 146  
medya ve iletişim sistemleri 64  
Mehmet Ergüven 210  
Meirav Eilon Shahar 55  
Meryem ve Çocuk İsa 55

metaforik 17, 73, 201, 222  
metonimik 73  
Michael Ignatieff 83  
Michel Foucault 165  
Michelangelo 197  
minyatür gerçekler 12, 15, 175, 176  
mit 14, 185, 187, 201, 212, 216, 218  
mağara alegorisi 175-177  
modern 12, 25, 103, 135, 141, 143, 166, 167,  
    169, 170  
    birey 142  
    ikon 12, 70  
    sanat 177, 178  
    toplum 43  
Modernizm 11, 178, 179, 180, 184  
*momento mori* 162, 173  
MSNBC 55  
Muhammad al-Dura 55-57  
Müslümanlık bkz. İslam

## N

Nadar 107, 108  
Nagasaki 186  
Namık Görgüç 160  
*National Geographic* 137, 142  
Nazi Almanyası 23  
Nazif Topçuoğlu 55, 60, 125, 160, 164, 170,  
    171, 195, 198, 206  
Neoklasik 198  
Nesrin Kale 179  
*New York Times* (gazete) 75  
*New Yorker* (dergi) 32  
Nicholas Mirzoeff 130  
Nick Ut 192  
nihilist 27, 102  
nostalji 10, 17  
    ve fotoğraf 159-169  
Nurdan Türker 134  
Nursu Örgü 177, 178

## O

*Obscene, Abject, Traumatic* (Foster) 204  
Okyanusya 144  
Oliviero Toscani 125-129  
Orhan Hançerlioğlu 175  
    *Düşünce Tarihi* 175  
ORLAN 215-218  
Ortaçağ 163  
Oryantalizm 62  
Oscar Gustave Rejlander 182, 183, 198  
Oswiecim 78  
Otopsi 196  
*Our Bodies, Ourselves* (kitap) 31  
OXFAM 43

## Ö

ölüm 9, 17, 31, 37, 56, 59, 64, 69, 70, 72,  
74, 79, 95, 127, 128, 143, 150, 155, 161,  
162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169,  
170, 171, 173, 176, 180, 189, 195, 196,  
197, 198, 200, 201, 202, 205, 207, 219,  
220, 222  
ilanı 53  
kampı 26, 78, 82

Ömer Tecimer 135

öteki 46, 116-159, 211, 218, 220, 221  
ötekileştirme 15, 119, 130, 131, 207, 218  
öykü 15, 17, 118, 159, 161, 173, 176, 191,  
196, 208, 215, 226  
anlatıcısı 95, 97, 102, 103, 104, 107, 225  
anlatımı 19, 137  
belgesel 175  
görsel 19, 59  
kişisel 176  
ve kurgu 19-106, 137  
yazarı 131

## P

Pablo Picasso 23, 24, 35, 176  
Pakistan 63, 64  
*Paragraphs on Conceptual Art* (LeWitt) 181  
Paris Komünü 76, 77  
Pasifik 138  
Patrice Keats 56, 67, 68, 69, 70  
*The Moment is Frozen in Time* 68  
Patrick Maynard 14, 15  
Paul Connerton 139  
*Toplumlar Nasıl Anımsar* 139  
Paul Joseph Goebbels 93, 94, 125  
Pavel Florenski 10  
*Tersten Perspektif* 10  
Peru 149  
Peter Magubane 38  
Philip Gourevitch 118  
Philip Kottak 133  
Philip Jones Griffiths 111, 112  
*Photoworks* (dergi) 190  
*Picasso'nun Başarı ve Başarısızlığı* (Berger) 23  
*Picturing Grief* (Shneer) 26  
piercing 140  
Pierre Commoy 207  
Pierre Nora 149  
*Hafıza Mekânları* 149  
Pierre ve Gilles 207-209  
pin-up 218  
Platon 162, 175, 176  
Devlet 175  
polifoni (çokseslilik) 226  
Polonya 78, 84

Pop-Art 180, 184  
popüler kültür 63, 93, 180, 185, 187, 194,  
202, 204, 207, 208  
pornografi 62, 102, 205, 206  
Postmodernizm 11, 13, 178, 179, 180, 212  
post-mortem fotoğraflar bkz. fotoğraf  
Primo Levi 27, 70, 71, 118  
propaganda 11, 35, 40, 56, 115, 146  
Pulitzer Ödülü 70, 192

## Q

queer 206, 207  
teorisi 207

## R

Raffaello 50, 51  
*Rand Daily Mail* 38  
Rankin Widdell 67  
reklam 12, 39, 63, 92, 93, 109, 111, 115, 125,  
126, 127, 128, 129, 180, 184  
endüstrisi 50  
görselleri 53, 129  
kampanyası 114, 125, 126, 127, 129  
Rene Leriche 39, 134  
Richard Avedon 164, 165  
*An Autobiography* 164  
Richard Dyer 39  
ritüel 28, 44, 85, 134, 135, 136, 137, 138,  
139, 140, 142, 143, 143, 167, 170, 173  
Robert Absug 85  
Robert Capa 26, 27, 92, 93  
*Slightly Out Of Focus* 26  
Roger Fenton 72, 73, 74, 189  
Roland Barthes 45, 46, 67, 161, 162  
Roma 127  
heykeli 198  
Roy Stryker 113, 114  
Rönesans 198  
resmi 14  
Ruanda 35, 36, 116, 117, 118, 119

## S

Sachsen-hausen 78  
sadist 61, 79  
Sally O'Reilly 201, 202, 203, 222, 223  
Salvador Rosa 90  
Sandro Botticelli 216  
Sandy Flitterman-Lewis 214  
*Textual Strategies*: 214  
*Sapık* (Hitchcock) 39, 40  
Satürn 163  
savaş 17, 22, 35, 41, 43, 50, 54, 55, 57, 61,  
63, 65, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 85, 88,  
89, 95, 96, 100, 101, 111, 112, 113, 116,

126, 130, 131, 137, 180, 189, 190, 220  
 betimi 21  
 fotoğrafı bkz. fotoğraf  
 kültürü ikonu 73  
 metaforu 74  
 suçları 22, 58, 64, 72  
 suçluları 23  
*Savaşın Felaketleri* (Goya) 22  
*Schindler'in Listesi* (Spielberg) 87  
 Sebastião Salgado 31, 32, 99, 100  
 Seçkin Tercan 209  
 seküler 12  
   ikonlar 15, 87  
 sembol 28, 55, 59, 71, 85, 86, 87, 97, 115,  
   116, 133, 149, 165  
 Sembolizm 23  
 Serap Yüzgüller 10  
 Sessizlik (Peress) 116  
 Sharpsburg Muharebesi 74  
 Sierra Leone 118  
 Sigmund Freud 72, 80, 81, 92, 97, 163, 223  
   *Totem ve Tabu* 72  
 Simber Atay Eski 73, 74  
 simge 12, 85, 93, 108, 113, 133, 140, 147,  
   148, 197, 209, 210  
 simülasyon 15, 52, 149, 150, 156, 158, 217  
 simüle etmek 157, 158  
 sinoloji 70  
 sivil hareket 44  
 siyaset 10, 42, 47, 102, 112, 115, 147, 180,  
   183, 184  
 Sınır Tanımayan Doktorlar 32, 41, 42  
 Slavoj Žižek 53  
*Slightly Out of Focus* (Capa) 26  
 Sobibor 79  
 Sodom ve Gomora 82  
 Sol LeWitt 181  
   *Paragraphs on Conceptual Art* 181  
 sömürgecilik 130, 144, 146, 151, 153  
 sorumlu fotoğrafçılık 47  
 Sovyet 26, 27, 88, 89, 90, 131, 188  
 Sovyetler Birliği (SSCB) 88, 89, 130  
 Soweto 38  
 soykırım 27, 79, 80, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 93,  
   99, 116, 117, 118, 124, 125, 144, 192  
 Srivatsan 108-109  
 semiyotik bkz. göstergebilim  
 Stephanie Welsh 140-142  
 stereograph 160  
 stereoskopik 122  
 Steven Spielberg 87  
   *Schindler'in Listesi* 87  
 stigmata 21  
 Stoacılar 163

Süavi Aydın 133, 144  
   *Antropoloji Sözlüğü* 144  
 Sudan 69  
 sünnet 135, 138-142  
 süper turist 195, 206  
 süreklilik 162  
*Survey* (dergi) 50  
 Susan Sontag 33, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,  
   50, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 62, 66, 85, 100,  
   101, 103, 107, 118, 123, 124, 150, 151,  
   159, 160, 162, 175, 176, 189, 190, 193, 194  
   *Başkalarının Acısına Bakmak* 189  
 Susie Linfield 26, 32, 48, 62, 63, 64, 67, 71,  
   83, 84, 93, 95, 97, 101, 102, 103, 118,  
   119, 122, 123, 154, 155, 156  
   *Acımasız Aydınlık* 118  
 şehvet 200  
 şiddet 17, 19, 21, 32, 39, 40, 44, 45-106, 120,  
   123, 125, 137, 143, 144, 146, 147, 154,  
   155, 162, 182, 189, 190, 200, 212, 215  
   basında 56  
   fotoğrafik 25, 59, 62, 76, 143, 154  
   görüntüsü 68, 83, 127, 136, 154  
   ikonu 85, 87  
   tarihi 39

## T

*tableaux vivant* 198  
 taklit 13, 158, 187, 189, 191  
 Tasadaylılar 149  
 teatral 193, 194, 200, 208  
*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda*  
   *Sanat Yapıtı* (Benjamin) 11  
 Teresa Dietrich 11  
 Terry Barrett 53, 67, 122, 130, 151  
   *Fotoğrafi Eleştirmek* 67  
*Tersten Perspektif* (Florenski) 10  
 Teun Voeten 119-120  
*Textual Strategies: The Politics of Art Making*  
   (Barry ve Flitterman-Lewis) 214  
 Thalia Gouma-Peterson 211  
*The Civil Contract of Photography* (Azoulay) 44,  
   46  
*The Falling Man* (Junod) 156  
*The Guardian* (gazete) 61  
*The Moment is Frozen in Time* (Keats) 68  
*The Others* (Amenábar) 171  
 Theodor W. Adorno 83, 84, 141, 142  
 Thomas E. Yingling 207  
 Thomas Mann 112  
   *Büyülü Dağ* 112  
 Timothy M. Costelloe 45  
 Tom Junod 156  
   *The Falling Man* 156

*Toplular Nasıl Anımsar* (Connerton) 139

toplumsal cinsiyet bkz. cinsiyet

*Totem ve Tabu* (Freud) 72

travma 36, 44, 56, 68, 92, 106, 202

Treblinka 79

tristitia 163

## U

ulus 48, 83, 187

Uluslararası Af Örgütü 32

Uluslararası Kızıl Haç Örgütü 60

UNICEF 43

Uşun Tükel 10

Utku Özmakas 131

## Ü

Üçüncü Dünya 150

üstün 123, 145, 146, 155

değer 184

norm 109

## V

vahşi 58, 90, 103, 145, 150

vanitas 167-169

vanity 167

varoş estetiği 103

Varşova 83, 84

*Venus'un Doğuşu* (Botticelli) 216

Vicky Goldberg 87

Victor Burgin 92, 103, 113, 153, 167, 184

Vietnam Savaşı 65, 100, 111, 189, 192

*Violence and The Rhetoric of Images* (Starrett) 58

*Vogue* (dergi) 125

voyeurism 40

Vücut Sanatı bkz. beden

## W

Walker Evans 114

*Wall Street Journal* (gazete) 63-64

Walter Benjamin 11, 16, 19, 95, 107, 160, 187

*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda*

*Sanat Yapıtı* 11

*War Primer* (Savaşın El Kitabı) (Brecht) 35

*Why Have There Been No Great Women Artist?*

(Nochlin) 211

World Press Photo 140

## Y

yabancı 32, 35, 72, 118, 119, 142, 144

kültür 48, 141

yabancılaşma 13, 44, 104, 140, 142, 153, 161, 220

Yahudi 26, 27, 35, 63, 64, 78, 79, 80, 82, 83, 88, 89, 138, 165

Yahudi Soykırımı bkz. soykırım

yeni dünya 151, 153, 183, 185

Yeni Kavramsalılık 180, 182, 187

yeni medya 41

yerleştirme 75, 212

Yevgeny Khaldei 89

Yüce 11, 53, 90

Yunan 162, 175, 198

## Z

Zbigniew Libera 191-193

Zeinhom saldırısı 58

zevk 110, 134, 200, 201, 202, 211, 214, 220

Zeynep Direk 204

Zühal Özel 187

Zurich Kunstgewerbeschule 125

Doğup gelişmeye başladığı on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar fotoğrafın kadrajına giren pek çok temel duygudan/deneyimden biri de acı ve çiledir. Bazen belge bazen manipölasyon aracı bazen de kült görsel niteliğı taşıyan fotoğraf, acıyı, çileyi, üzüntüyü, dehşeti, korkuyu bir görüntü haline getirerek izleyicinin önüne sunar. Bu görüntüler, üretildikleri ilk andan itibaren sayısız anlam katmanıyla kaplanmaya başlar. Hatta öyle ki zaman zaman o ilk anın anlamı, önemi, amacı görünmez olur.

*Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri*, bu anlam katmanlarından yola çıkarak fotoğrafçı, fotoğrafladığı olay ve izleyici(ler) arasında çeşitlenerek çoğalan “okumalara” odaklanıyor. Post-mortem fotoğraflardan Irak Savaşı'na kadar akla gelebilecek her tür acı ve çile fotoğraflarının farklı toplumlarda kazandığı farklı anlamları ve “ikonik statüleri” değerlendiriyor. “Pazarlama çağı” olarak anılan 1980'li yılların sonunu ve 1990'lı yılları da gözeten kitapta pazarlama ve reklam dünyasının “acının ikonik görüntülerine” nasıl el attığı da anlatılıyor.

Akademisyen ve fotoğrafçı Sebla Selin Ok'un yazdığı *Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri*, acının ve çilenin fotografik tasvirleri konusunda seçilen kült örnekler üzerinden konuyu ele alıyor. Fotoğraf kuramcılarının görüşlerine olduğu kadar karşı görüşlere de yer verilen kitapta “fotoğraf”, “acı”, “ikon” kavramlarının birleştiğı ve ayrıştığı hususlara değiniliyor, yeni çözümlemelere ışık tutuluyor. Böylece okurun fotoğraflarla karşılaştığında öznel düşüncelerini alternatif bakış açılarıyla harmanlayarak nesnel ancak özgün bir yoruma ulaşmasını sağlayacak ipuçlarını veriyor.



25

> Hayalperest Kitap 57

> Fotoğraf 6

ISBN 978-605-9452-01-4



9 786059 452014