

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**FOTOĞRAFTA, TOPLUMSAL BELGESELDEN
KİŞİSEL BELGESELE GEÇİŞ SÜRECİ VE
KİŞİSEL BELGECİLER**

Yüksek Lisans Tezi

ŞAHİNDE AKKAYA

İSTANBUL 2011

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**FOTOĞRAFTA, TOPLUMSAL BELGESELDEN
KİŞİSEL BELGESELE GEÇİŞ SÜRECİ VE
KİŞİSEL BELGECİLER**

Yüksek Lisans Tezi

ŞAHİNDE AKKAYA

DANIŞMAN: YRD. DOÇ. BÜLENT ERUTKU

İSTANBUL 2011

ÖNSÖZ

Fotoğraf, icadından günümüze, var olanı belgeleme niteliği nedeniyle birçok alanda yardımcı bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak, fotoğrafın, onu gören ve yorumlayan fotoğrafçının öznel bakış açısı ve hissettiklerinin bir dışı vurumu olduğu kabul edildiğinde fotoğraf, sanatsal bir anlatım biçimi olarak kabul görmektedir.

Bu anlatım biçimi, kimi zaman toplumsal dönüşümlerin etkilerini takip eden, olayların gidişatını etkileyen çalışmalar olarak; kimi zaman ise anlatıcının kendi hikayesini kişisel var oluşu üzerinden aktaran görsel günlükler olarak karşımıza çıkmaktadır. *'Fotoğrafta, Toplumsal Belgeselden Kişisel Belgesele Geçiş Süreci ve Kişisel Belgeler'*; belgesel fotoğrafın bir anlatım biçimi olarak, icadından günümüze dönemsel koşulların etkisiyle geçirdiği dönüşümü ve sanatçının kişisel rolünün önemini inceleyerek, bu veriler üzerinden bir tespitte bulunmayı amaçlar.

Bu çalışmanın, planlama ve hazırlama sürecinde bana yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Bülent Erutku'ya, kıymetli zamanlarını ayırarak, benimle düşüncelerini paylaşan değerli arkadaşlarım Halil Koyutürk ve Anders Petersen'e, çalışma süresince desteklerini esirgemeyen arkadaşlarıma ve aileme teşekkür ederim.

ŞAHİNDE AKKAYA

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----------|
| ÖNSÖZ | I |
| ÖZET | V |
| SUMMARY | VI |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BÖLÜM: TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAF..... | 4 |
| 1.1. SANAYİ DEVRİMİ, KİTLE TOPLUMU VE FOTOĞRAFİN İCADI | 4 |
| 1.1.1. Sanayi Devrimi'nin Tanımı Ve Özellikleri | 5 |
| 1.1.2. Sanayi Devrimi'nin Aşamaları Ve Sonuçları | 8 |
| 1.1.3. Modernleşme Ve Kitle Toplumu | 12 |
| 1.1.4. Fotoğrafın İcadı | 16 |
| 1.2. TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAFİN ORTAYA ÇIKIŞI | 18 |
| 1.2.1. Toplumsal Belgesel Fotoğraf | 19 |
| 1.2.2. Fotoğraflar Dünyayı Değiştirebilir mi? | 21 |
| 1.2.2.1. Jacob Riis | 22 |
| 1.2.2.2. Lewis Hine | 25 |
| 1.2.2.3. FSA | 28 |
| 1.2.2.4. Magnum | 33 |
| 1.2.2.5. W. Eugene Smith | 39 |
| 2. BÖLÜM: KİŞİSEL BELGESEL FOTOĞRAF | 48 |
| 2.1. MODERNİTEDEN POSTMODERNİTEYE GEÇİŞ SÜRECİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM | 48 |
| 2.1.1. Modernite ve Modernizm | 49 |

| | |
|---|------------|
| 2.1.2. Postmodernizmin Tepkisi | 60 |
| 2.2. KİŞİSEL BELGESEL FOTOĞRAFIN ORTAYA ÇIKIŞI | 67 |
| 2.2.1. Kendiliğin Keşfedilmesi Olarak Öznellik Süreci | 69 |
| 2.2.1.1. Aydınlanmanın Öznellik Modeli | 70 |
| 2.2.1.2. Freud ve Parçalanmış Özne | 75 |
| 2.2.1.3. Lacan'ın Narsistik Dönemi Olarak Ayna Evresi | 80 |
| 2.2.1.4. Foucault'da Özne ve İktidar | 83 |
| 2.2.1.5. Kristeva: Öznellik ve Beden | 88 |
| 2.2.2. Sanatçının Kimliği Olarak Geçmişi | 91 |
| 2.2.3. Kişisel Belgesel Fotoğrafın Yaklaşımı | 96 |
| 2.2.4. Kişisel Belgeleri | 99 |
| 2.2.4.1. Nan Goldin | 100 |
| 2.2.4.2. Nobuyoshi Araki | 108 |
| 2.2.4.3. Daido Moriyama | 115 |
| 2.2.4.4. Anders Petersen | 123 |
| 2.2.4.5. Antoine D'agata | 133 |
| 3. BÖLÜM: TOPLUMSAL VE KİŞİSEL BELGESEL FOTOĞRAFTA YAKLAŞIM FARKLARI | 143 |
| 3.1. Odanın içinde ya da Dışında Olmak | 143 |
| 3.2. Açık ya da Kapalı Anlamalı Fotoğraflar | 154 |
| SONUÇ | 164 |
| KAYNAKÇA..... | 166 |
| FOTOĞRAF LİSTESİ | 172 |

**EKLER: ANDERS PETERSEN VE HALİL KOYUTÜRK İLE KİŞİSEL BELGESEL
FOTOĞRAF ÜZERİNE YAPILAN SÖYLEŞİ METİNLERİ**

EK 1: Anders Petersen 175

EK 2: Halil Koyutürk 178

ÖZET

'Fotoğrafta Toplumsal Belgeselden Kişisel Belgesele Geçiş Süreci Ve Kişisel Belgeler' adlı bu çalışma ile; fotoğrafın icadından, günümüze kadar, odak noktasına insanı yerleştiren bir yaklaşımla gerçekleştirilen belgesel fotoğrafın geçirdiği dönüşüm; sanat tarihi, felsefe, psikoloji, fotoğraf tarihi ve sosyal bilimsel verilerden yararlanılarak, bu sürecin yorumlanması ve belirli tespitlerde bulunulması amaçlanmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, fotoğrafın icadına zemin hazırlayan Sanayi Devrimi'nin önemi ve bu hareketin beraberinde getirdiği modernleşme sürecinin, ekonomik ve politik etkilerinin toplumsal yapıda yarattığı değişimle birlikte toplumsal belgesel fotoğrafın ortaya çıkışı, amacı ve sağladığı insani yararları değerlendirilmiştir.

Kişisel belgesel fotoğrafın konu edildiği ikinci bölümde, moderniteden, postmoderniteye geçişin nedenleri ortaya konularak, 20. yüzyılın postmodernist tavrının sanatsal faaliyetlere yansımaları ve öznellik kuramları açısından, sanatçının yaratım sürecinde öz kimliğinin önemi vurgulanmıştır; bu yaklaşımla işler üreten fotoğrafçılar ve çalışmalarına değinilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, toplumsal ve kişisel belgesel fotoğrafların kendilerine özel yaklaşımları dikkate alınarak; seçilen fotoğraflar üzerinden karşılaştırmalı bir okuma gerçekleştirilmiş ve fotoğrafçının öznel yaklaşımını kendi var oluşu üzerinden kurması ile kendisini bir gözlemci olarak konumlandırması arasındaki farkların fotografik yansımaları yorumlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: toplumsal belgesel fotoğraf, kişisel belgesel fotoğraf, modernizm, postmodernizm, öznellik, görsel günlük.

SUMMARY

In this study titled “*The Process of Transition from Social Documentary to Personal Documentary in Photography*”, it is being aimed to annotate and to make definite findings about the transformation of the documentary photography which focuses on human beings since the invention of photography until today; with the help of data from history of art, philosophy, psychology, history of photography and social sciences.

The first section of the study deals with the importance of the Industrial Revolution that laid the groundwork for the invention of photography and the emergence of the social documentary photography due to the change in the social structure created by the economic and political effects of the process of modernization brought about by this movement. It also elaborates on its significance and the humane benefits.

The following section which addresses the personal documentary photography, introduces the ground of the transition from modernity to post-modernity, therefore highlights the significance of the artist’s self-identity during the creative process in the light of 20th century postmodernist attitude reflected in artistic activities and the theories of subjectivity. The works of the photographers who embrace this approach are mentioned.

The third section deals with the specific approaches of the social and personal documentary photography, carries out a comparative reading of selected photos and comments on the photographic reflections of the distinction between two cases where a photographer builds a subjective approach based on his/her own existence or positions himself/herself as a mere observer.

Keywords: social documentary photography, personal documentary photography, modernity, postmodernity, subjectivity, visual diary.

GİRİŞ

Sanat, insanın var oluşundan bu yana kendisini çevreleyen koşulların üzerinde yarattığı etkilerle yoğrulan; kendi öz kimliğini tanıma ve kabullenme yolunda verdiği çabanın, seçilen belli araçlarla bir tür dışı vurumdur. Ancak, sanatsal anlatım biçimleri, ait oldukları dönemin ekonomik ve politik değişimlere göre şekillenen toplumsal yapının dinamiklerine göre de tavır alır ve anlatımını bu olgular üzerinden de gerçekleştirir. İnsanlık tarihinde, günümüze değin, geride bırakılan her dönem kendi koşullarıyla sanatsal bakış açısını etkilemekte ve anlatım biçimlerinin yaşadığı dönüşüme neden olmaktadır.

İnsanlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olan Sanayi Devrimi, bir çok teknik gelişme ve icatlar sayesinde, geleneksel üretim ve tüketim koşullarını kökten bir değişime uğratarak; dünyadaki sosyo-ekonomik ve politik dengelerin değişmesine neden olur. Beraberinde getirdiği bir çok yenilikle birlikte toplumsal yapıyı derinden sarsarak, yeni oluşumlara yol açar. Modern bir çağa adım atan insanlık, sürekli devinim içinde olan bir yapının parçası haline gelerek; bu duruma ayak uydurmaya mecbur bırakılır. Yeni sanayi kentleri, yeni kitleler yaratır; bu kitleler kendilerine sunulan kültürün bir parçası haline getirilir. Sürekli üretim ve tüketime dayalı yaşam sistemi sermaye sahiplerinin lehine işler durumdayken; değişen çalışma ve yaşama koşullarına adapte olmak için çaba sarf eden işçi sınıfı bir çok zorlukla ve yoksullukla karşı karşıya kalır. İcadı bu döneme denk gelen fotoğraf da seçkin bir kesimin elinden geçerek; teknik ilerlemelerin etkisiyle halka iner. Yaşanan bu değişimin toplumsal yaşama dair kötü etkilerini görmezden gelemeyen fotoğrafçılar, vicdani bir sorumlulukla, yine bu değişimin sonuçlarından biri olan fotoğraf makinelerini, zor koşullarda yaşama tutunmaya çalışan insanlara çevirirler. Dönemin iletişim sistemleri ve yarattığı etkiler göz önüne alındığında, bu fotoğraflar hizmet ettikleri amaçları yerine getirerek var olan koşulların değişmesine katkıda bulunurlar.

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, vaatleri gerçekleşmeyen ve iktidarı sarsılan modernite, çöküşe doğru ilerler. İnsanlara sunduğu kişisel özgürlük ve bireyleşme politikaları; bireyleri kitle toplumunun içinde tek tipleşmekten ve yalnızlaşmaktan kurtaramaz. Modernitenin, büyük planları ve üst anlatıları son bulur.

Böylece, modernitenin ardından gelen ve kendi yapısını, onun yarattıklarını reddetmek üstünden kuran, postmodernite adı verilen yeni bir döneme girilir.

Yaşanan bu değişim sanatsal anlatım biçimlerini de etkiler. Kendi öz kimliğini keşfetme ve ortaya koyma çabası içinde olan sanatçı, bunu kendi var oluşu üzerinden yapmanın yollarını arar. Üst anlatıların bitmesiyle; sanatçı da kendi anlatılarına döner.

“Fotoğrafta, Toplumsal Belgeselden Kişisel Belgesele Geçiş Süreci Ve Kişisel Belgeleri” adlı tez çalışmamızda, bu süreç sanat tarihi, felsefe, sosyoloji, fotoğraf tarihi, psikoloji ve sosyal bilimsel veriler yardımıyla incelenerek; yaşanan değişim neden sonuç ilişkisi üzerinden yorumlanarak; bu alanlarda yapılan çalışmaların kapsamı ve amaçları değerlendirilerek, insan odaklı belgesel fotoğraf alanındaki fotografik yaklaşımların değişimine dair tespitlerde bulunulması amaçlanmaktadır.

Çalışma, toplumsal belgesel fotoğraf, kişisel belgesel fotoğraf ve iki ayrı belgesel yaklaşımının örneklerinin karşılaştırmalı olarak okunmasını içeren üç bölüme ayrılır. Belgesel ve sosyal/toplumsal belgesel olarak ayrı tanımlamaları yapılan, birbirine yakın iki fotografik anlatım biçiminin arasındaki temel fark; belgesel fotoğrafta tanıklık etmek, sosyal/toplumsal belgesel fotoğrafta ise tanıklık edilen koşulların değişmesi için fotoğrafçının birinci elden çaba sarf etmesi ve kamuoyu oluşturulmasında etkin rol üstlenmesidir. Bu nedenle odağına insan ve onun sorunlarını yerleştiren sosyal/toplumsal belgesel fotoğrafın, -sosyal kelimesinin Türkçe karşılığı olan toplumsal kelimesini kullanarak- anlatılması tercih edilmiştir. Toplumsal belgesel fotoğraf başlığını taşıyan birinci bölümün ilk kısmında, Sanayi Devrimi'nin önemine, anlamına ve sonuçlarına değinilerek, modernleşme hareketinin başlangıcı, kitle toplumunun ortaya çıkışı ve toplumsal yaşama olan etkileri ve fotoğrafın icadı konu edilir. Toplumsal belgesel fotoğrafın ortaya çıkış amacı ve bu amaca hizmet eden fotoğrafçılar ve projelerinin incelendiği ikinci kısımda, fotoğrafların kamuoyu oluşturmadaki etkileri üzerinde durulmaktadır.

Kişisel belgesel fotoğraf başlığını taşıyan ikinci bölümün ilk kısmında, modernitenin özellikleri, toplumsal yaşama ve sanatsal ifade biçimlerine olan etkileri ve sonuçları kapsamlı olarak incelenerek; postmoderniteye geçişin nedenleri ve postmodernizmin tepkisine değinilmektedir. Bu değişim sürecinin etkilediği bireysel kimlik sorunlarının fotografik anlatım biçimlerine olan yansımaları sonucu ortaya çıkan kişisel belgesel fotoğrafın ve fotoğrafçıların kapsamlı bir biçimde irdelendiği ikinci kısımda, öncelikle, felsefeden psikolojiye ve psikanalize uzanan öznellik kuramları incelenerek; kişinin öz kimliğini bulma ve anlamlandırmasının önemi saptanmaktadır. Bu bilgiler ışığında, sanatçının kimliğini oluşturan unsurların başında, geçmişinin etkilerinin yer aldığı ve bunun kendi sanatsal ifade biçimini şekillendirdiği tespit edilmektedir. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak ortaya çıkan kişisel belgesel fotoğrafın yaklaşımı ve dünyayı kendi var oluşu üzerinden yorumlayan kişisel belgesel fotoğrafçıların yaşam hikayelerini yansıttıkları, birer görsel günlük niteliğindeki çalışmalarına yer verilmektedir. Özne yaklaşımıyla fotoğraflar üreten fotoğrafçıların yaşam hikayelerine detaylı olarak değinilmektedir; çünkü ‘sanatçının kimliği olarak geçmişi’, bölümünde de söz edileceği üzere, çalışmamızda yer alan fotoğrafçıların, kendi var oluşları üzerinden aktardıkları hikayelerinin, geçmişlerinin ve yaşamlarındaki kırılma noktaları sonucunda şekillenen özne kimliklerinin etkisiyle bugün, o fotoğrafları üreten insanlar oldukları gerçeği göz ardı edilmemelidir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, toplumsal ve kişisel belgesel fotoğrafların kendilerine özel yaklaşımları dikkate alınarak; seçilen fotoğraflar üzerinden karşılaştırmalı bir okuma gerçekleştirilmektedir. Fotoğrafçının özne yaklaşımını kendi var oluşu üzerinden kurması ile kendisini bir gözlemci olarak konumlandırması; kritik anın yanında kritik duygunun da var olduğu gerçeğini göz önünde bulundurarak, fotoğrafçının kendisini de dahil ettiği anı hangi duygusal nedenlerle seçtiğini ve bu etkinin izleyicinin kendisiyle özdeşim kurmasına olanak sağladığını; belirli göstergeler kılavuzluğunda kolayca çözümlenebilen toplumsal belgesel fotoğraflara karşılık, fotoğrafçının özne bakışından izler taşıyan soru işaretlerinin olduğu fotoğraflar arasındaki farkların yorumlanması amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAF

1.1. SANAYİ DEVRİMİ, KİTLE TOPLUMU VE FOTOĞRAFİN İCADI

18. ve 19. yüzyılın çehresini değiştiren Sanayi Devrimi, ortaya çıkışını hazırlayan nedenleri ve sonuçlarıyla; başlangıcından günümüze gelen süreçte değişen dünyanın mimarıdır. Kaynağını 17. yüzyılın Aydınlanma felsefesinden alarak, geleneksel yapıdan sıyrılan insanoğlu, akılcılığı işlevsel biçimde kullanmayı kılavuz edinerek, yeni keşiflere imza atar. Bilimsel ve teknik gelişmeler sonucunda yapılan icatlar ve coğrafi keşifler dönemin alışlagelmiş üretim ve ticaret anlayışını değiştirerek, sosyoekonomik ve politik koşulların yeniden yapılanmasını sağlar. Sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan iş gücü ihtiyacını karşılamak üzere köylerden, fabrikaların kurulduğu kentlere olan göçle birlikte toplumsal yaşam koşulları değişir. İşçi işveren arasında roller kesin çizgilerle birbirinden ayrılırken, toplum yapısında yeni sınıflar ortaya çıkar. Sermayeyi elinde bulunduran sınıf güçlenirken; sosyalist ideoloji, bilinçlenerek örgütlenmeye başlayan işçi sınıfıyla somutlaşarak, kapitalizmin karşısındaki yerini alır. Sanayi kentlerine olan kitlesel göçle birlikte başlayan ve gelişen kent yaşamı, aynı coğrafyada bir arada ama birbirinden bağımsız bireyler olarak yaşayan insanları ortak bir paydada buluşturur. Kitle toplumu olarak karşımıza çıkan bu yeni toplum modeli; varolanın ötesinde, yenilikçi ve değişimin daimi olduğu bir yapıya bürünür. Bu yapı modern olan, başka bir deyişle, eskiye ait olanın geçmişte kaldığı, yaşanan ana yani şimdiye ait olan, kendini durmadan yenileyen bir yapıdır.

Öte yandan, icatlar çağı olan 19. yüzyıla gelene dek, görüntünün sabitlenmesi üzerine yapılan çalışmalar sonuca ulaşamazken, kimya biliminin ve sanayisinin gelişmesiyle birlikte fotoğrafın icadı ilan edilir. Modernleşen toplum, her yeniliğe kucak açtığı gibi fotoğrafa da büyük bir ilgiyle yaklaşır. 1839'da, Arago tarafından, bilime yapacağı katkılar açısından büyük bir heyecanla ilan edilen fotoğraf, kısa bir süre içinde hayatın her alanına dahil olur.

1.1.1. Sanayi Devrimi'nin Tanımı ve Özellikleri

Sanayi Devrimi 18. yüzyılın ortalarında öncelikle İngiltere'de başlayıp daha sonra tüm Avrupa ülkeleriyle Kuzey Amerika ve Japonya'da görülen değişimdir. 17. yüzyıla hakim olan 'Aydınlanma' ile dini inanışların egemen olduğu yapıdan uzaklaşmak bilimin gelişmesini sağladı. Bilimsel gelişmenin beraberinde gelen birçok teknik icatla birlikte, üretim alanında geleneksel (el emeğine dayanan imalathaneler) yöntemden, makinelerin hakim olduğu, yeni döneme geçildi. Yaşanan teknik gelişmeler yeni ulaşım yollarının açılmasını da sağladı. Makinelerin yaptığı hızlı üretim, malların satılacağı yeni pazar arayışlarını doğurdu. Ticaret seri biçimde işlerken elde edilen sermaye birikiyor ve yeni yatırımlara dönüşüyordu. Yaşanan tüm bu gelişmeler toplumsal yapıda; sosyoekonomik, kültürel ve politik dönüşümü başlattı. Sanayi Devrimi sadece fabrikaları yaratmakla kalmayıp; hayatın her alanına yayılarak günümüze kadar gelen bir süreci tanımlamaktadır. Ancak devrim terimini, böyle uzun bir süreci tanımlamak için kullanmak konusunda fikir ayrılıkları vardır. Birden bire oluşan bir olay değil; uzun zamana yayılan iktisadi bir gelişme olduğu ve bu yüzden evrim olarak tanımlanması gerektiği konusunda görüşler olsa da yaygın görüş devrim teriminde birleşir. Sanayi Devrimi, Batılı ülkelerin toplum yapısında çok büyük değişimlere neden olmuştur; fakat bu değişimler bir anda değil uzun bir süreye yayılarak gerçekleşmiştir. Hatta bu devrimin etkileri günümüze kadar uzanmaktadır. İşte bu nedenle 'devrim' teriminin en geniş anlamıyla kullanıldığını belirtmek gerekir. İnsanlık Tarihi'nin en önemli köşe taşlarından biri olan Sanayi Devrimi, kuşkusuz, oluşum sürecinde bir devrim olarak tanımlanmamıştı.

Endüstri Devrimi ya da Sanayi Devrimi kavramı, üretim biçimindeki niteliksel değişimi açıklayabilmek amacıyla 19. yüzyılın başlarında ortaya çıktı. Daha önce kimi yazarlar tarafından kullanılmasına karşın, 'Endüstri Devrimi' kavramının bilimsel dile ilk girişi A. Toynbee'nin 'İngiltere'de Sanayi Devrimi Üzerine Dersler (Lectures on the Industrial Revolution in England), başlığıyla 1884'te yayınlanan kitabıyla olmuştur. Bu çalışmada 'Sanayi Devrimi' salt yeni bir teknik olarak değil, bir ilişkiler dizisi olarak ele

*alınmaktadır. Yani artık bu kavramla salt bir olgu değil, 'bir çağın açıklanması' ele alınmaktadır.*¹

Sanayi Devrimi, endüstride ve üretim yöntemlerinde yapılan yeni icatlarla birlikte, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sürecidir. Başka bir deyişle, kas gücünün, yerini makinelere bırakmasıdır. Üretim sürecindeki bu teknik değişim, beraberinde toplumsal ve siyasal değişimleri de getirmiştir. Tarım toplumunun bireyleri, makinelerle dolu fabrikalarda işçi olarak konumlandırılıp, fabrikaların kurulduğu bölgelerde yaşamaya başlamıştır. Kapalı toplum yapısı değişerek, köy hayatı yerini şehir hayatına bırakmıştır. Sanayi Devrimi'yle birlikte, yaşam koşullarında önemli değişimlerin oluşması ve hızlı ekonomik değişimle birlikte, toplumsal yapı etkilenmiş ve ciddi bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönüşümle birlikte ortaya çıkan yeni toplumsal sınıflar, beraberinde yeni ideolojileri de getirmiştir. İşçi sınıfı, sermaye sahibi burjuva sınıfının karşısında yerini almıştır. Kapitalist sistem ve sosyalist ideolojinin temelleri atılarak; modern hayata geçiş Sanayi Devrimi'yle birlikte başlamış olur.

Yüzyılın çehresini değiştiren bu devrim, kuşkusuz, birden bire ortaya çıkmadı. Ona zemin hazırlayan gelişmeler olmaksızın bu devrimi değerlendirmek yanlış olur. 16. ve 17. yüzyılda, Ortaçağ'ın karanlığından sıyrılarak, bilimsel düşüncenin önderliğinde; kimya ve astronomi bilimlerinin gelişmesi ve denizcilerin coğrafi keşifleri sayesinde yeni ulaşım yollarının açılması, devrime zemin hazırlayan başlıca nedenlerdir. 17. yüzyıldaki bilimsel gelişmeler sayesinde, 18. yüzyılın makineleri icat edilmiş, yeni ulaşım yollarının kullanılmasıyla yapılan dış ticaretle elde edilen sermaye, icatların uygulanması için mali kaynak sağlamış ve denizcilikteki gelişmeler, yeni fabrikaların ürettiği malları satacak yeni pazarlar oluşturmuştur. İngiltere'de başlayan ve gelişen Sanayi Devrimi, devrimin oluşum süreci ve sonuçları açısından tüm dünyayı etkilemiştir. Bu açıdan çağdaşı Fransız Devrimi gibi dünya tarihindeki dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. "İngiliz

¹ Toktamış Ateş, Siyasal Tarih, Der Yayınevi, İstanbul, 1997, s.189

Büyük Sanayi Devrimi, tarımın ve kentlerin oluşmasından beri insanlık tarihinde gerçekleşen en önemli olay ve dönüşümdür.”²

Bu dönüşüm öncesinde, İngiltere bir tarım ülkesiydi. Nüfusun büyük bölümü köylerde yaşıyor ve çiftçilik yapıyordu. Dışa kapalı, fakat refah düzeyi, devrim dönemindeki işçilerin koşullarına göre, daha yüksek bir hayat sürüyorlardı. Tarla ve bahçelerde açık havada çalışan köylülerin sağlık durumları iyiydi. Toprak sahipleriyle aralarındaki gelir farkına rağmen; birlikte, sınıf ayrımı kavramından ve dış dünyadan habersiz, sorunsuz biçimde yaşıyorlardı. Sosyal yaşam bu ekseninde devam ederken, siyasi iktidarın ve nüfuzun temelini toprak hakimiyeti oluşturuyordu. Birkaç küçük işletme olmasına rağmen, bunların sahipleri de yine tarımla uğraşmaya devam ediyordu. Var olan küçük işletmeler, sanayi devriminin itici gücü olarak karşımıza çıkacak olan, dokumacılık üzerineydi. Birkaç fabrika olmasına rağmen, dokumacılık, usta - çırak ilişkisiyle yürütülen işletmelerde el emeğine dayalıydı ve usta - çırak arasında henüz ayrım belirmemişti. Ancak 18. yüzyılın başında ortaya çıkan teknik gelişmeler ve yapılan icatlar, devrime zemin hazırlayarak; bu ayrımın oluşmasına ve halkın yaşamının tamamen değişmesine neden olacaktı.

İngiltere’de devlet ticareti belirli kurallara bağlamıştı. İç ticaret serbest fakat, üretim ve dağılım hayli sıkı tutuluyordu. Sömürgecilik olmasına rağmen dış ticaret engellenmişti. Ancak Kristof Kolomb ve Vasco da Gama’nın coğrafi keşifleri, deniz aşırı ticaretin önem kazanmasına neden olmuştur. Deniz aşırı ticaretin yükselişiyle Avrupa’dan gelen mallara (özellikle dokuma sanayi) talep artmış; üretimin de bu yönde artırılabilmesi için makineler geliştirilmeye ve onların hızından yararlanılmaya başlanmış; tarım ikinci plana itilmiştir.

Dokuma sanayine olan taleple birlikte diğer sanayi kolları gelişmeye başlamıştır. Ancak buhar makinesinin icadı devrimin en önemli adımıdır. Daha önceleri makineleri çalıştıracak kontrollü ve yeterli enerji kaynağı bulunamadığı için üretim de sekteye uğruyordu. Fakat buhar makinesinin icadıyla, enerji makinelerin ayağına getirilmiş ve kontrollü biçimde kullanılmıştır. Bu koşullarda başlayan süreç birbirini takip eden icat ve gelişmelerle devam ederek yeni bir çağın açılmasını

² A.g.e., s.190

sağlamıştır. 18. yüzyılda İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi’nin ardındaki teknik, sosyal ve ekonomik nedenlerin birbirleriyle olan bağlantıları oldukça açık biçimde saptanabilmektedir.

*Sanayi Devrimi, sermayenin ve el emeğinin merkezileşmesini de getiriyor beraberinde. Makinelerin git gide karmaşık duruma gelmesi ve enerji kaynaklarına yakın bir yerde toplanmaları zorunluluğu, büyük fabrikaları doğuruyor. Böylece, fabrikaların sahipleri büyük kapitalistlerle işçiler arasında, eskiden olduğundan çok daha farklı sosyal ilişkiler kuruluyor[...]. Sanayiciler kentlerde yerleşiyor ya da yeni kentler kuruyorlar çoğu kez. Bunun sonucunda kentlerde köy ve kasabalar arasında-eskiden beri görülen- farklılık, böylece daha da derinleşiyor: artık kentler sınai ve ticari faaliyetlerin merkezleridir; köyler ve kasabalar ise yalnızca tarım faaliyetlerinde bulunacaklardır.*³

Kentlere olan göç hareketinin artışıyla, nüfusun büyük bir kısmı artık kentlerde yaşamaktadır. Fabrikalara yakın olmak için kentlere göç eden işçilerle birlikte, tarım faaliyetlerinin de işleyişi değişir. Sanayi ve tarımdaki gelişmeler dinamik bir iç ticaret oluşturarak; emek arzının artmasına neden oldu. Emek arzının bir diğer nedeni de nüfustaki ciddi artıştı. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerle birlikte yaşam koşullarındaki iyileşmenin bir sonucu olarak, ölüm yaşı gerilemiş; bu da nüfusun artmasına neden olmuştur. Artan nüfus hem iş gücünü hem de büyüyen pazarı yaratıyordu. Modern yaşama geçiş sürecinin başladığı bu dönemde eğitim konusunda da ciddi atılımlar gerçekleşti. Toplumun okur yazar oranının yükseltilmesi amaçlanarak seferberlik başlatıldı. Bununla birlikte, fabrikalarda, makineleri kullanacak işçilerin belli bir düzeyde eğitimi olmaları gerekiyordu. ‘Avrupa ülkelerinde okuma yazma öğretme seferberliklerinin altında, her şeyden önce makinelerin dilinden anlayacak insanların yetiştirilmesi yatmaktaydı.’⁴

1.1.2. Sanayi Devrimi’nin Aşamaları ve Sonuçları

18. yüzyılın ortalarında İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi 19. yüzyılın ortalarında Avrupa ülkelerine ve dünyaya yayılarak, yüzyılın sonuna kadar devam etti. Ancak devrimin kesin tarihlendirilmesinde farklı görüşler vardır.

³ Server Tanilli, Uygarlık Tarihi, Adam Yayınları, Ekim 2002, s.118-119

⁴ Ateş, a.g.e., s.192

Toynbee'ye göre 1750'lerde İngiliz ekonomisinde köklü bir değişim başladı ve bunu 1850'lere doğru tamamlanan hızlı ve genel bir sanayileşme süreci izledi.[...]Bu çerçevede bugün genellikle kabul edilen görüş, ilk Sanayi Devrimi'ni İngiliz uluslararası ticaretinin yukarıya doğru önemli bir sıçrama gösterdiği 1780'lerden başladığıdır.⁵

Sanayi Devrimi'ni iki aşamada değerlendirmek gerekir. Devrimin en büyük icadı olan buhar makinesinin kullanılmasıyla üretime geçilen dönem buhar çağı olarak adlandırılır. James Watt'ın 1765 yılında icat ettiği bu makine sayesinde fabrikalar, enerji sıkıntısı yaşamadan seri üretime geçmişlerdir. "İlk aşamada, Batı Avrupa, bütün bu gelişmelerin merkezi olmuştur. Özellikle maden kömürü bakımından zengin ülkeler, hareketin öncüsü olmuşlardır. 1750'den, 1850'lere dek, yüz yıl boyunca, devrimin merkezi olan İngiltere; hareketin başını çekmiştir. 19. yüzyılın sonuna doğru devrim, başta Almanya olmak üzere Batı Avrupa'ya yayılmıştır. 1896'dan 1928'e kadar olan dönemde, fiyatlarda görülen yükselmeye birlikte, Sanayi Devrimi'nin ikinci aşaması başlar. Enerji kaynakları bakımından, birinci aşamaya göre farklı özellikler taşımaktadır. Önemini korumaya devam eden maden kömürünün, artık yeni rakipleri vardır: elektrik ve petrol. Enerji kaynaklarının zenginleşmesiyle, kimya sanayi ve otomobil ve uçak yapmaya yarayan mekanik sanayi başta olmak üzere, yeni sanayi kolları da ortaya çıkmıştır. Bunlarla birlikte üretim yoğunlaşmış ve işçilerin daha verimli olması ve zaman kaybının önlenmesi için yeni yöntemler araştırılmaya başlanmıştır. Sanayinin hızlı ilerleyişinden tarımda payını almış ve sanayileşmiştir. Mekanik tarım araçlarının, el emeğinin yerini almasıyla, boşta kalan nüfus kentlere yerleşiyor. Devrimin ikinci aşamasıyla, İngiltere ve Batı Avrupa egemen rolünü kaybetmeye başlıyor. Rusya ve Japonya başta olmak üzere farklı kıtalardan ülkeler, Sanayi Devrimi'nin ikinci aşamasında rol almaya başlıyorlar. Birleşik Amerika, zengin kaynaklarını işletmeye açmasıyla ve dev endüstri işletmeleriyle, bu dönemde hareketin başını çekerek tarih sahnesindeki yerini alıyor.⁶

Devrimin taşıdığı bu özellikler, belli sonuçları da beraberinde getirmiştir. Sanayi Devrimi'yle birlikte yaşanan gelişmeler, dönemin karakteristiğini tamamıyla

⁵ A. Mesut Küçükcalay, 'Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi', Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi Y. 1997,s. 51-68

⁶ Tanilli, a.g.e., s.120

değiştirmiş; artık eskisinden çok farklı olan koşullarla örölmüş yeni bir yapıyı ortaya koymuştur. Artan ticaret hacmiyle elde edilen sermaye, yeni yatırımlara dönüştürerek; endüstrileşen ölkelerin hem iç ekonomilerinde yükselme yaratmış hem de dış pazarlarla yeni bağlantılar kurmalarını sağlamıştır. Sanayi ürünleri üretiminde giderek uzmanlaşan ölkeler; tarım ölkeleriyle kurdukları ticaret bağıyla hem yiyecek ve hammadde alışverişinde bulunuyor hem de ürettikleri sanayi ürünlerini satacak yeni pazarlar yaratıyorlardı. Ulusal ekonomi, yerini dünya ekonomisine bırakmış; ölkeler artık bu büyük ekonominin çatısı altında toplanan bağımlı parçalar haline gelmiştir. Ekonomisi sanayiye dayalı ölkeler, varlıklarını sürdürebilmek için sömürgeleri ve hakim oldukları pazarları ellerinde tutmaya zorunludurlar. Modern anlamda, 'sömürgeci' ve 'sömürge' ölkeler böylece ortaya çıkmıştır.

Yaşam şartlarının iyileşmesiyle nüfusun çoğalması, hem iyi hem de kötü sonuçlar doğurmuştur. Artan nüfusla birlikte, ihtiyaçların da artması üretimin fazlaşması anlamına geliyordu. Bu da sanayide çalışacak daha fazla işçi potansiyelini doğurmuştur. Tarım Devrimi'nin etkisiyle köyden, sanayi merkezi olan kentlere, iş bulma amacıyla gelen köylülerin sayısındaki artış, ucuz iş gücünü yaratarak işçilerin kötü koşullar altında, karın tokluğuna çalışmalarına neden olmuştur. Kitle halinde gerçekleşen göçle birlikte, alt yapı eksikliği olan sanayi kentleri, insani yaşam koşulların olmadığı, barınaklar haline dönüşmüştür.

*Fabrika bacası dumanları, sağlıksız ve çirkin işçi mahalleleri, gecekondu tipi sefalet yuvalarıyla dolan endüstriyel şehirler, bu çürüme ve çirkinleşmenin maddi yanı idi. Artan nüfus, şehirlere doluşan kalabalık, eski İngiltere'nin düzenli, estetik ölçülerine saygılı yüksek kültürel seviyelere ulaşmış olan sosyal yapısını adeta görünmez hale sokuyordu.*⁷

Sanayi Devrimi, başlangıçta, üretimden payını almak isteyen girişimciye ve çalışana fırsat eşitliği sunuyordu. Ancak büyük sermaye sahiplerinin, büyük payı almasıyla; küçük işletmeciler için bu eşitlik ortadan kalktı. Sermayeye sahip olan burjuva kesimi için bu devrim büyük bir kalkınma getirirken, çalışan yoksul kesimin yaşam koşulları git gide kötüleşti. Bu süreçte işçi ve işveren arasındaki fark gözle

⁷ Küçükkalay, a.g.e.,s. 51-68

görülür biçimde ayrışarak, Sanayi Devrimi'nin en önemli sonuçlarından biri olan, işçi sınıfını yarattı.⁸

*Sanayi Devrimi Batı'da, eski sosyal sınıflar tablosu yerine, yeni bir sosyal sınıflar tablosu koydu.[...]Burjuvazinin karşısına yeni bir sınıf dikilmiştir: Proletarya. Büyük çoğunluğu tarım kökenlidir. Çeşitli nedenlerle köyden ve kasabadan kopup gelmiştir. Kentin asıl ahalisiyle bunlar arasında bir fark vardır ki, 'korkunç'tur. Burjuvazi korku ve tiksintiyle bakmaktadır bu kitlelere. Öyle de olsa, her iki sınıf arasındaki sosyal eşitsizlikler, gün gelir önce mantık ve kardeşlik adına, daha sonra başka gerekçelere dayanarak, çeşitli sosyal kökenlerden gelen aydınlarca eleştirilmeye başlanır. Sosyalist akım böyle doğar.[...]Sosyalizm, toplumdaki adaletsizliklere, insanların sömürülmesine, eşitsizliğe karşı bir tepkidir. İşte, öteden beri insanların içinde yaşayan bu ülkü, 19. yüzyılda somut bir iktisadi ve sınıfsal bir temel üzerine oturur. Sosyalizm, Sanayi Devrimi ile doğan bir sınıfın, işçi sınıfının öğretisi olur.*⁹

Artık bir endüstri ülkesi olan İngiltere, kapitalist burjuva sınıfının karşısında yerini alan işçi sınıfıyla birlikte, modern toplumun ilk örneklerinden biri oldu. Sermayedar sınıfın refahının artması karşısında, gittikçe yoksullaşan ve emeğinden başka satacak bir şeyi olmayan işçi sınıfı, zamanla bilinçlenerek, örgütlenme yoluna gidecek ve haklarını savunmak adına birleşerek politik bir güç oluşturacaktır. Sanayi kollarında çalışan işçiler, başlangıçtan beri, sisteme karşı bir tutum sergileyerek şikayetçi olmuşlardır. Önceleri açık havada tarlalarda çalışan işçiler, sanayileşmeyle birlikte, güneş ışığı ve temiz havanın olmadığı fabrikalarda ve konutlarda, çalışarak ve yaşarak insanlık dışı koşullarla örülü bir yaşama mecbur bırakılmışlardır. İşçiler, talepleri karşılamak için kötü koşullar altında, uzun saatler, güçleri tükeninceye dek çalıştırılıyordu. Karşılığında aldıkları düşük ücretler geçinmelerine yetmez olunca, kadınlar da aynı koşullarda fabrikalarda çalışmaya başladılar. Ancak Sanayi Devrimi'nin işçiler konusunda ortaya koyduğu en kötü tablo, kuşkusuz çocuk işçiler konusundadır. Fabrika sahipleri, daha da fazla kar etmek amacıyla, zaten ucuza çalıştırdıkları işçilerden daha da ucuza çalışacak bir işçi grubuna ihtiyaç duyduğunda, devletin koruması altında olan yoksul çocuklardan faydalanma yoluna gidiyordu.

⁸ Tanilli, a.g.e., s.120-121

⁹ A.g.e., s.121-122

Fabrikalarda, ırac olarak yetiştirmek üzere aldıkları çocukları işçi olarak kullanıyorlardı.¹⁰

Sanayi Devrimi'yle birlikte başlayan kalkınmayla modern hayata geçiş, modern bir toplum yapısı yaratmakla birlikte yukarıda söz ettiğimiz sorunları da beraberinde getirir. Köy toplumundan kent toplumuna geçişle birlikte, hızla 'kentli toplum' tanımına ayak uydurmaya çalışan, onun kurallarını benimseyip öyle yaşamaya; üretmeye ve tkretmeye başlayan yeni bir toplum modeli yaratılır.

1.1.3. Modernleşme ve Kitle Toplumunu

Modernite, 16. ve 17. yüzyıla dayanan Aydınlanma dönemi dşnnrlerinin etkisiyle, dogmadan uzaklaşarak, rasyonel düşüncenin ve zgr iradenin önderliğinde yaşanmasını amaçlayan dünya görüşüdür. İnsanın iradesinin önünde, ona engel teşkil edecek herhangi bir otoritenin varlığını yok saymak ve özgürlüklerinin önündeki her türlü engeli aşma çabasıyla birlikte zenginleşen bir toplum yaratma hayalidir.¹¹

Modernleşme ise, en geniş anlamıyla, bu hayalin toplumsal yaşam pratiğine dönüşmesi sürecidir. Modernleşmenin itici gücü, bilim ve teknoloji alanındaki ilerlemelerle yaşanan toplumsal değişimlerdir. Modernleşme sürecinde, geleneksel toplum; basit yapıdan, karmaşık ve sürekli devinim içinde olan bir yapıya geçmiştir. Bu süreç, Sanayi Devrimi'yle birlikte yaşanan bilimsel, teknik ve ticari gelişmelerin etkisiyle, sosyal ve kültürel yapısı değişen toplumun, yaşamaya başladığı yeni bir düzendir. Modernleşme, modern kavramının yaşama uygulanış biçimidir. Modern ise, yeniye, şimdiki zamana ait olandır.

Abel Jeanneir'e göre 'Modern, radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkar ve insana olduğu kadar çevresine de uygulanır.' 'Modern olmak, artık dne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.' Bu bağlamda, insanlık tarihi modernliklerle doludur. Her sıçramayla dünya başka bir hale bürünür. Bu halin getirdiği başkalıklar 'modern' diye adlandırılır. Tarihsel anlamda 'modernite' diye

¹⁰ <http://sosyolojik.wordpress.com/2009/05/07endustri-devrimi-sonuçları/>, 2010

¹¹ Hasan Bülent Kahraman, Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.1

*adlandırılan süreç de kendisinden önce gelen birçok değişimin yarattığı 'yeni dünyayı' içerir. Tarihsel bir dönemi ifade eder.*¹²

Bu bağlamda, Sanayi Devrimi, sonuçlarıyla; radikal bir etki yaratarak, geleneksel toplum yapısında köklü değişikliklere yol açar ve modernleşen yeni bir toplum modeli yaratır. Sanayi Devrimi'yle modernleşen toplum; eski feodal yapıdan, yeni kapitalist yapıya, başka bir deyişle, geleneksel tarım toplumundan sanayileşen toplum yapısına geçer. Batılı toplumların yaşamını baştan sona değiştiren modernleşme hareketine zemin hazırlayan faktörlerin başında bilim ve teknoloji gelir. Aklın önem kazanmasıyla, dinsel inançların ve hurafelerin egemenliğinden kurtulan toplum, laikleşir. Bilgiye olan inanç güçlenir ve bilimsel düşüncenin gelişmesini sağlar. Bilimsel düşünce, deneyle ve teknolojiyle birleşerek üretime dönüşür. Yeni enerji kaynaklarının bulunması ve bu kaynakların yeni yöntemlerle işlenmesi, kitlesel üretime geçen fabrikalarla sanayileşmenin git gide büyümesine yol açar. Yeni ulaşım yollarının açılmasıyla mesafenin ortadan kalkması, üretilen malların yeni pazarlara ulaşmasına olanak sağlar.

Sanayi kentlerindeki yeni yaşama dahil olma amacıyla, köylerden kentlere kitle halinde gerçekleşen göçler sonucunda, aynı bölge üzerinde bir arada ama birbirinden uzak ve bağımsız yaşayan insanlar topluluğu oluşur. Sanayi Devrimi'nin oluşturduğu bu yapı modernleşmenin ana unsurlarından biri olan 'kitle toplumu' olarak ortaya çıkar. "Kitle toplumu, kitleselleşmiş insanların oluşturduğu, insanlar arasındaki başlıca ilişki biçiminin kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştiği modern toplumsal formasyonu dile getirmek için kullanılan bir nitelemedir."¹³

Sanayi kentleri, kitlesel göçle birlikte olağan üstü bir hızla büyürken; burjuvazi de elde ettiği kazançla yeni çalışma ve yaşam alanları yaratıyordu. Fabrikalar ve özel konutların yanı sıra, tüketime yönelik, dükkanlar ve çarşılar dönemin simgesi haline gelen mekanlardı. Aynı coğrafi alan üzerinde, kalabalık içinde

¹² Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Vadi Yayınları, Ankara, 1994, s.16, Aktaran: Toros Güneş Esgün, 'Postmodernizme Rağmen Aydınlanma', *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 2006, Sayı: 6, s.96-103

¹³ Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, Ark Yayınevi, Ankara 1995, s.213

yaşayan bireyler; birbirleriyle fiziksel ilişki içine girmeden, duygu ve düşünce birliği olmaksızın bir bütün oluştururlar. Böylece, Sanayi Devrimi öncesi soyut bir kavram olan 'kitle' olgusu, devrimle birlikte somut bir olguya dönüşür. Modern toplum, artık kitle toplumu olarak tanımlanır.

Makineleşmeyle birlikte, kitle halinde seri üretime geçen kitle toplumunun bireyleri, hem üretici hem tüketici konumuna gelir. Bilimsel gelişmelerle birlikte yaşam süresi uzayan insanın çalışma hayatı; çalışma zamanı ve serbest zaman olarak programlanır. Kitle toplumunun bireyi, çalışma zamanını kendi belirleyemez, var olan sisteme uymakla yükümlüdür; ancak serbest zamanını da dilediği gibi değerlendirmekte özgür değildir. Kitle toplumunun kendi tüketim kalıplarına ve kültürüne bağlı kalmak, onun sunduklarıyla yetinmek zorundadır. Birey, kitle toplumunun içinde, onun kurallarıyla yaşarken, yalnızlaştığının farkına varmadan, hem üreten hem tüketen bir nesne olarak konumlanır.

Kitle kültürü, en genel anlamıyla, kitle toplumuna sunulan değerler bütünü olarak karşımıza çıkar. Kitle kültürünü, geleneksel kültürden farklı bir konuma yerleştiren en belirgin özellik, sanayi sonrası kapitalizminin sesi olarak dayatmacı bir kültür olarak ortaya çıkmasıdır. "Kitle kültürü, yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yanılsama işleviyle üretilir"¹⁴

Modernleşmeyle birlikte insanın önündeki engellerin kalkması; başka bir deyişle, devlet, din, bilim, sanat gibi değer alanlarının birbirlerinden ayrılması, Max Weber'e göre, modernleşmenin en önemli özelliği olmakla birlikte aynı zamanda onun, çelişkisi ve dinamiğidir. Kültürün ekonomiye olan bağımlılığı, kitle kültürü ya da kültür endüstrisi biçiminde, kültürün yozlaşmasına neden olmuştur.

Sanayi Devrimi'nin başlangıcında gelişen klasik kültür Marcuse'ye göre ekonomik düzeni onaylayıcı bir işlev üstlenir. Yarattığı yapay dünya sayesinde, kişileri günlük yaşamın sorunlarından uzaklaştırarak, onları geçici olarak unutturur ve düzenin devam etmesine yardımcı olur. Ekonomi ve kültürün, toplumun ayrılmaz

¹⁴ Ünsal Oskay, Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.152

parçaları olarak kabul görmesi, kültürün onaylayıcı işlevini yerine getirebilmesini sağlar. Akılcılığın işlevsel kullanımının yarattığı sorunlar ve ekonomi toplum ilişkisi, modern sanat tarafından sorgulanır.¹⁵

Kitle kültürü, bireyler için yanlış ihtiyaçlar oluşturur. Gerçek ihtiyacının ne olduğunun ayırdına varamayan birey, birey olarak varoluşunu gerçekleştiremez. Kültür endüstrisi, sürekliliğini sağlamak için, bireye, kendisine biçilen rolün gereklerini yerine getirmesi amacıyla ne yapması gerektiğinin mesajını verir. Bireyin ihtiyaçlarını belirleyerek, neleri tüketeceğini ve nasıl yaşayacağını söyler. Zamanı, çalışma ve serbest zaman olarak programlanan birey, üretici ve tüketici rolünü üstlenir. Onun gibi yaşayan, üreten ve tüketen diğer bireyler de aynı topluluk içinde yer alır. Bu nedenle, bireye, herhangi bir ayrıcalık ya da bireysel olarak kendini var etme hakkı sağlanmaz. Kitle kültürü, kitle toplumunu yaratır.¹⁶

Sanayileşmenin yarattığı yeni düzende yaşayan kitle toplumu bireyleri, çalışma zamanından arta kalan serbest zamanını, kültür endüstrisinin kendisine sunduğu kültür ürünleriyle doldurmak zorunda kalır. Bireyin önünde ona engel teşkil edebilecek her türlü sınırlamanın yok sayılması düşüncesi ve böylece elde edilecek olan bireysel özgürlük, modernleşme hareketinin çıkış noktasıydı. Ancak, kültür endüstrisinin şekillendirdiği, kitle toplumunun bireyleri; birey olarak var olma hakkına sahip olmak yerine, birbirinin aynı ve yalnız insanlardan oluşan bir topluluk meydana getirirler.

Toplumların ürettiği sanatsal anlatım biçimleri, kendi geleneklerinden ve gereksinimlerinden beslenir. Toplum yapısındaki değişimler, özneyi ve sanatsal anlatım biçimlerini etkiler. Kapitalizmin ve makinelerin hakim olduğu 19. yüzyılda, modernleşmenin etkisiyle, toplumsal yapıdaki sürekli değişim, bireyi ve beraberinde sanatsal anlatımı da etkilemiştir. Mekanik gelişmeyle birlikte, sanatta daha ileri tarihlerde yaşanacak evrim üzerinde büyük etkisi olacak yöntemler geliştirildi. Fotoğrafın icadı, bu evrim için çok belirli bir gelişme olarak karşımıza çıkar.¹⁷

¹⁵ Erhan Atiker, *Modernizm ve Kitle Toplumuna*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.17

¹⁶ A.g.e., s.46-47

¹⁷ Gisele Freund, *Fotoğraf Ve Toplum*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.7

1.1.4. Fotoğrafın İcadı

19. yüzyıl icatlar çağıydı. Sanayi Devrimi'yle başlayan makineleşme ve teknolojik ilerlemeyle birlikte yaşam birçok yönden değişim içine girer. Var olan sanayi kollarının ilerlemesi ve yenilerinin ortaya çıkması, çağın çehresini değiştirecek icatlara zemin hazırlar. Önceleri, birçok sanatçı ve bilim adamı tarafından denemeleri gerçekleşen fotoğraf, kimya ve optik sanayisinin gelişmesiyle artık mümkün hale gelir.

Fotoğraf için, buluş saatinin gelip çattığı daha belirgindi herhalde, bir çok insan (onun) üzerinde çalışıyordu çünkü; birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca yönelen bu insanlar, daha önceye dayanmıyorsa eğer, Leonardo zamanından beri bilinen şu camera obscura (karanlık oda) aracılığıyla görüntüleri kalıcı kılmaya çabalıyordu. Yaklaşık beşer yıllık deneylerinden sonra Niepce ve Daguerre bu işi aynı anda başardıklarında, devlet, buluşçuların patent hakları konusunda karşılaştıkları yasal güçlükleri kullanarak girişimin denetimini üstlenmeye kalkıştı ve böylece karşılığını da ödeyerek konuyu kamuya maletmiş oldu.¹⁸

Bilime verilen önemin artmasıyla, bu alana ilgi duyan insanların sayısı da artıyordu. Fazlasıyla ilgi çeken bilim kollarından biri olan kimya alanında çalışmalar yapan Nicephore Niepce, 1826 yılında, optik ve mekanik yollarla elde edilen görüntülerin, kimyasal yöntemlerle saptanmasını başardı. Bu yönteme Helyografi adını verdi.¹⁹

Ancak Niepce'in icat ettiği yöntem henüz çok ilkeldi. Bu yöntemi olgunlaştıran ve herkesin kullanımına açan, Diorama buluşuyla birlikte ışığın etkileri üzerine çalışmaya başlayan ressam Daguerre olur.²⁰ 1837'de üzerinde çalıştığı yöntemi son halini alır. Başlangıçta buluşuna destek bulamayan Daguerre, 1838'de, aynı zamanda bilim adamı olan cumhuriyetçi millet vekili François Arago ile görüşerek, buluşu daguerreotype destek arar.

¹⁸ Walter Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, YGS Yayınları, İstanbul, 2001, s.5

¹⁹ Quentin Bajac, Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.16-17

²⁰ Freund, a.g.e., s.26

Ancak bu alandaki çalışmalar Fransa'yla sınırlı kalmaz. Aynı dönemde İngiltere'de de, kimyasal yöntemlerle duyarlı yüzeyler üzerinde görüntü elde etme çalışmaları sürdürülmektedir. William Henry Fox Talbot, 31 Ocak 1839 tarihinde Londra'daki Royal Society huzurunda kendi geliştirdiği, kağıt üzerine fotoğraf* yöntemini tanıtır. Şubat ayında fotojenik görüntülerini ve yöntemin ayrıntılarını Paris Bilimler Akademisi'ne ulaştırır. Böylece bunun, başka bir özgün yöntem olduğu anlaşılır. Ancak, Arago'nun da içinde bulunduğu, Paris'teki bilim çevresi, Talbot'un kendilerine ilettiği görüntülere ikna olmamıştır. Daguerre'in yöntemi, rakiplerinin çalışmalarına oranla görüntü netliği anlamında çok daha yetkin bir düzeydedir. Böylece daguerreotype, diğer yöntemleri gölgede bırakır ve Daguerre, beklediği desteği Arago'dan alır.²¹ Arago, fotoğrafın, başta bilim olmak üzere sanat ve başka birçok alan için ne kadar önemli olduğunu öngörerek, konuyu Temsilciler Meclisi'ne taşır. Böylece Fransız devleti, buluşu sahiplenir.²²

*Paris Bilimler Akademisi'nin 7 Ocak 1839 tarihli oturumunda, çağın Fransız biliminin ünlü siması ve cumhuriyetçi milletvekili, gök bilimci ve fizikçi Louis- François Arago, sanatçıların 16.yüzyıldan beri çizim makinesi olarak kullandıkları karanlık odada oluşan görüntüleri, elle hiçbir müdahaleye gerek kalmaksızın, mekanik biçimde kopyalamayı sağlayan yeni bir yöntemi tanıtır.*²³

Fotoğraf böylece halkın yaşantısına girmiş olur. Ancak yeni icatların öncelikle toplumun üst tabakaları tarafından ilgi görmesi ve kullanılmaya başlaması ve sonra yavaş yavaş alt tabakaya inerek toplumun her kesimine yayılması gerçeği fotoğraf için de geçerliydi. Toplumda heyecan uyandıran bu buluş, teknik açıdan henüz yeterli gelişmeye sahip olmaması ve pahalılığı nedeniyle, önceleri sadece burjuvazi tarafından kullanılabilirdi. Daguerre'in yöntemi teknik yetersizliklerden ötürü bir çok açıdan kullanışsızdı. Fotoğrafın halk üzerinde uyandırdığı ilginin büyüklüğü ve taşıdığı ekonomik değer nedeniyle, tekniğin geliştirilmesi için yürütülen çalışmalar hızlandırıldı ve birkaç yıl içinde makineler hafifledi ve fiyatlar düştü. Öncelikle optik

* Fotoğraf sözcüğü, tarihte ilk defa, 1839'da Royal Society'de, Sir John F. W. Herschel, tarafından, [Latince phos (ışık) ve graphe (çizmek) kelimelerinden türetilerek], William Fox Henry Talbot'un, uyguladığı yeni yöntemle, yüzey üzerinde elde ettiği görüntüyü tanımlamak amacıyla kullanmıştır.

²¹ Bajac, a.g.e , s.18-24

²² Freund, a.g.e., s.27

²³ A.g.e., s.13

iyileştirme alanında yoğunlaşan çalışmaların ardından poz süresinin kısılması da sağlandı. Ancak, tüm gelişmelere rağmen Daguerre'in yönteminin önündeki en büyük engel, metal plakaların çoğaltma imkanı sunmuyor olmasıydı. Ressam Le Gray'ın keşfettiği kolodyum yöntemiyle metal plakanın yerini cam negatifler alır. Kolodyumla birlikte, plaka üretimine bağlı kimya ve fotoğraf makinesi sanayisi gelişir. Böylece daguerreotype yavaş yavaş ortadan kaybolur ve gerçek anlamıyla fotoğrafın tarihi başlar.²⁴

1.2. TOPLUMSAL BELGESEL FOTOĞRAFIN ORTA ÇIKIŞI

İnsanlık tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olan Sanayi Devrimi'nin yarattığı etki, başlangıcı olan 18. yüzyılla birlikte, günümüze kadar gelir. Sanayi Devrimi ve beraberinde gelen modernleşme hareketi; geleneksel ve durağan toplum yapısından, yeni ve sürekli devinim içine giren bir toplum yapısı yaratır. Bu yapı, yeni toplumsal sınıfların da ortaya çıkmasını sağlar. Yöneten ile yönetilen, işçi ve iş veren, varlıklı ve yoksul arasındaki ayrımların belirgin hale geldiği; bir arada fakat birbirinden bağımsız insanların oluşturduğu kitle toplumu, artık, modern toplumun tanımıdır. Kitle toplumunu bir arada tutma çabasıyla yaratılan kitle kültürü, insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini dayatmacı bir dille aktarır. Bununla birlikte, kapitalizm yükselişine devam etmesiyle toplumsal sınıfların arasındaki eşitsizlikler daha da belirgin hale gelir. Sermaye sahiplerinin yaşam standardı yükselirken, işçi sınıfı git gide yoksullaşır.

*Büyük bir sosyo-ekonomik dönüşüm çağındayızdır. Marksizm gün ışığına çıkar, gelişmiş ülkelerin endüstrileşmesine bağlı olarak sosyal hak talepleri de kendini duyurmaktadır: nüfusun büyük oranda göçü, milyonlarca kişiyi ABD'ye getirir. Aynı zamanda, kolonizasyon savaşları dönemidir. Yoksul nüfusun yazgısını düzeltmek ve 'yoksullar kendi talihsizliklerini kendileri yaratıyorlar' diyen yönetici sınıfların gerçeğin farkına varmaları isteniyorsa, insani sefalet hakkında tanıklıklar git gide daha gerekli hale gelmektedir.*²⁵

²⁴ Freund, a.g.e., s.32

²⁵ Pierre- Jean Amar, Basın Fotoğrafçılığı, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2009, s.42

Toplumun alt sınıflarının yaşadığı sorunları görmezden gelemeyen fotoğrafçılar, yüklendikleri sosyal sorumlulukla, fotoğraf makinelerini bu insanlara yönelttiler. Çoğu zaman ötekileştirilen, sorunlarıyla ilgilenilmeyen hatta yok sayılan insanların yaşamlarına duyarlılıkla yaklaşan fotoğrafçılar; fotoğraflarıyla, tanıklık ettikleri bu sorunları belgelediler. En genel tanımıyla, toplumsal belgesel fotoğraf böyle ortaya çıktı.

1.2.1. Toplumsal Belgesel Fotoğraf

“Belgesel fotoğraf, bir fotoğraflama tarzının, hayata ve fotoğrafın konusuna yaklaşımın adıdır. Genellikle konuyu derinlemesine ele alan, farklı yanlarıyla göstermeye çalışan fotoğrafçının, öznel algısını fotoğraf diliyle ifade etme pratiğidir.”²⁶

Belgesel fotoğrafa adını veren ‘belge’ kavramı, kesinliği ve gerçekliği doğrulayan, kanıt teşkil eden doküman olarak tanımlanır. Ancak belgesel fotoğraf olarak tanımlanan yaklaşım, -en fazla- doğrudan, müdahalesiz bir tanıklığı ifade eder: fotoğrafçının tanıklığını. Bu tanıklık, genel geçer kurallara sahip, nesnel ve kesin tanıklık değildir; çünkü fotoğrafçının öznel yaklaşımını, olayları nasıl gördüğünü ve gösterdiğini, fotoğraflarla aktarmasıdır.

[...] Ne var ki hiç kimsenin aynı şeyin aynı resmini çekemediği çabucak keşfedildiğinde, fotoğraf makinelerinin gayrı-şahsi, objektif görüntüler sağladığı varsayımı, fotoğrafların yalnızca orada görülen şeyin değil, aynı zamanda bir insanın gördüğü şeyin kanıtı olduğu, dünyanın salt kaydedilmekle kalınmadığı, ona dair bir değerlendirmenin de yapıldığı görüşüne bırakacaktı yerini.”²⁷

Bu bağlamda, belgesel fotoğraf, nesnel bir kanıt değil, fotoğrafçının öznel tanıklığının kanıtıdır. Ancak, fotoğrafçının, seçtiği ve anlatmak istediği konuya olan etik, estetik, politik, kültürel yaklaşımı ve sorumluluğu doğrultusunda ortaya çıkan fotoğraflar; fotoğrafçının, doğrudan tanıklığına işaret ettiği için güven verir ve önem teşkil eder. Fotoğrafla tanıklık etme tavrı, aynı zamanda bir ifade biçimidir.

²⁶ Özcan Yurdalan, Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s.57

²⁷ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s.107

Fotoğrafçı, gördüğü ve göstermek istediklerini anlatan fotoğraflar üzerinden bir hikaye oluşturur. Bu hikaye konusunu kimi zaman toplumsal sorunlardan alır ve toplumsal belgesel fotoğraf bu noktada devreye girer.

Toplumsal hayatın dorukları ve dip derinlikleri fotoğrafa her zaman çekici gelmiştir. Belgeselciler toplumsal hayatın dibine bakmayı tercih ederler. Fotoğrafçılar yüz yılı aşkın bir süredir ezilen kesimlerin etrafında dolanmışlar, şiddet sahnelerine tanıklık etmişlerdir-üstelik, takdire değer bir vicdani tavırla.²⁸

Toplumsal belgesel fotoğraf, yaşamın her alanında, diğerlerine göre daha az imkan sahibi olan insanların yaşamak zorunda kaldığı sorunları, duyarlı bir yaklaşımla ele alarak toplumun geri kalanına gösterme, yetkili kurumları harekete geçirme ve varolan durumun değiştirilmesini amaçlayan bir sorumluluk taşır.

Kitle iletişim araçlarının uzağı yakın hale getirmesiyle, bilgi akışı hızlanarak, toplumlararası iletişim artar. Bu sayede, çeşitli konulardaki gelişmelerden ve olaylardan haberdar olan birey/toplum, edindiği bilgiyle olaylar hakkında bir kaniya varır. Kitle iletişim araçları yoluyla iletilen, sözlü haber unutulma eğilimindeyken; yazılı haber, söze kıyasla, akılda kalıcı olur. Ancak, güçlü bir ifadeye sahip tek bir kare fotoğraf, yazının önüne geçerek, tek başına tüm anlamı yüklenir. Fotoğraf, sabit görüntü olarak kalıcı bir niteliğe sahiptir ve fotoğraflanan olayın görsel kanıtıdır. Bu bağlamda, toplumsal belgesel fotoğraf, konu edindiği sorunların çözüme kavuşması için amaç edindiği kamuoyu oluşturmada, fotoğrafın gücünden yararlanır.

Toplumsal sorunları, fotoğraflarla kurduğu hikaye üzerinden anlatan ve varolan koşulları değiştirmeyi amaçlayan toplumsal belgesel fotoğraf, bu nedenlerden ötürü daima bir mesaj taşır. Fotoğrafçı, fotoğraflara bakanlarla kurduğu ilişkide bu mesajı ileterek, gerçeği ortaya koymaya çalışır. Yüklendiği sorumlulukla; insani kaygıları, kültürel birikimi, entelektüel donanımı, siyasi tercihleri ve yaşamı yorumlayışı üzerinden oluşturduğu ideolojisiyle ve sanatsal yaklaşımıyla, çağının sorunlarına tanıklık eder. Bu nedenle toplumsal belgesel fotoğrafçılar, adaletsizlik,

²⁸ Sontag, a.g.e., s.66-67

ayrımcılık, yoksulluk gibi sorunları konu edinerek; toplumsal bilincin oluşmasını ve koşulların değişmesini sağlamak amacıyla çalışırlar.

1.2.2. Fotoğraflar Dünyayı Değiştirebilir mi?

“Fotoğraflar kendi başlarına ahlaki bir konum yaratamazlar, ancak mevcut tutumlardan birini güçlendirebilir ve yeni şekillenmeye başlayan başka bir tutumun oluşmasına katkıda bulunabilirler.”²⁹

Toplumsal belgesel fotoğraf, tanık olduğu olayları aktarırken aynı zamanda bunu yorumlar ve olaylara karşı farklı bakış açıları geliştirilmesini sağlar. Bununla birlikte, fotoğraf güçlü bir eleştiri aracıdır. Bu amaçla çekilen fotoğraflar, toplumsal bilincin yaratılması ve kamuoyu oluşturulması için yayınlanırlar. Böylece fotoğraf, toplumsal tepkilerin oluşturulmasında ve koşulların değiştirilmesinde güçlü bir rol üstlenir.

Bu yaklaşımın ilk örneği olan çalışma, İskoçya’da Newhaven adlı bir balıkçı köyünde, balıkçıların daha donanımlı teknelere sahip olmaları ve açık denizlerde güvenliklerinin sağlanması için gerekli koşulların oluşturulması amacıyla David Octavius Hill ve Robert Adamson tarafından 1844’te gerçekleştirilir. Ancak koşulların değişmesini sağlayan başka bir deyişle toplumsal belgesel fotoğrafın öncelikli amacına ulaşan ilk proje, Jacob Riis’in 1890’da, New York’un işçi mahallelerindeki yoksul hayatı belgelediği, Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor (How The Other Half Lives) adlı çalışması olur. 1908 yılında, fabrikalarda ve madenlerde kötü koşullar altında çalıştırılan çocuk işçileri fotoğraflayan Lewis Hine, altı yıla yakın süren çalışmasıyla, kamuoyu yaratmayı başararak, önemli yasal değişikliklerin yapılmasını sağlar. Amerika Birleşik Devletleri’nde 1930’larda yaşanan ‘Büyük Bunalım’la mücadele etmek için oluşturulan programlardan biri olan, FSA- Farm Security Administration (Tarım Güvenlik İdaresi), bünyesinde bulunan bir bölüme bağlı olarak çalışan fotoğrafçıların, bunalım yıllarının yarattığı etkiyi açıkça gösteren fotoğrafları, bir ulusun belgelenmesi üzerine yapılmış en büyük ve iddialı çalışmadır. FSA fotoğrafçılarının ortaya koyduğu gerçekler, projenin yola çıkış amacını fazlasıyla aşar.

²⁹ A.g.e., s.21

1947’de kurulan Magnum Fotoğraf Ajansı, fotoğrafçıların çalışma tarzları, ilkeleri ve sorumluluklarıyla toplumsal belgesel fotoğrafın gücüne verdiği önem açısından fotoğrafta bir ekol başlatır. Magnum bünyesinde yer alan fotoğrafçılardan biri olan W. Eugene Smith, Japonya’daki bir balıkçı köyü olan Minamata’da, endüstriyel atıklar yüzünden meydana gelen sakat doğumlar ve civa zehirlenmesinin neden olduğu ölümlere tanıklık eder. 1972-75 yıllarını kapsayan Minamata fotoğrafları, yeşil hareketin başlamasında etkili olur.

1.2.2.1. Jacob Riis

*Jacob Riis’in 1880’li yıllarda çektiği ve New York’taki sefaleti yansıtan resimleri, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Amerika’nın her tarafında hüküm süren kentsel yoksulluğun Dickensvari bir manzara arz ettiğinin farkında olmayanlar için iyi bir öğretmendir.*³⁰

Yirmi bir yaşında genç bir Danimarka’lı olan Jacob Riis, 1870 yılında ABD’ye göç eder. 1870’lerdeki bunalım yıllarında, bir yandan zor koşullarda yaşarken bir yandan da iş arayan Riis, Manhattan’ın doğu yakasında polis muhabiri olarak çalışmaya başlar. Göçmenliği ve zor koşullarda yaşamanın anlamını birinci elden bildiği için, yoksulların yaşam koşullarını anlatmak ister. Varoş mahalleri ve yoksulluk hakkında yazdığı haberlerde anlatımını güçlendirmek amacıyla fotoğraflar kullanır. Başlangıçta başkalarının fotoğraflarından faydalanan Riis, sonrasında kendi fotoğraflarını çekmeye başlar. Bir çok devrimci gibi Jacob Riis de bireyi, içinde yaşadığı çevresel koşulların etkilediğine ve değiştirdiğine inanır. Ona göre, kalabalık, sağlıksız koşullar, pislik içindeki apartman daireleri ahlaki çürümenin ve suçun kaynağıdır. Riis: “Domuz gibi yaşayan bir adamdan insan gibi oy vermesini bekleyemezsiniz.” der.³¹

Yoksulların yaşadığı yerlerin yenilenmesi amacıyla sunduğu, çağdaş standartlardaki önerilerinde tutucu davranır. Müdahale için devleti aramak yerine, zenginlerin hayır işi olarak konut inşaatlarını yapabileceğini ve özel yatırımcıların düşük karla inşaatlar tamamlanana kadar, insanlara kalacak yer sağlayabileceğini

³⁰ A.g.e., s.29

³¹ Daniel D. Huff, ‘Every Picture Tells A Story’, June 1998, http://www.boisestate.edu/socwork/dhuff/Every_Picture.pdf, 2011

umut eder. Birçok sosyal gözlemci gibi Riis de fakirleri iki kategoriye ayırır: haklı olanlar ve olmayanlar. Kadınlar ve çocuklar çoğunlukla bu kategoriye, işsiz ve suça eğimli erkekler diğer kategoriye girerler. Tuhaf ki, Riis'in fotoğrafları, değişimi teşvik etmek amacıyla yoksulun yaşam koşullarını belgeleyen diğer girişimleri gölgede bırakarak, geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl sosyal reformunun görsel karşılığı olur.³²



Fotoğraf 1: Jacob Riis, Bandit's Roost, New York, 1888

Riis, sefaleti belgelediği fotoğraflarını birkaç farklı formatta sunar. Fotoğraflarını, sefalet bölgeleri hakkında doğrudan küçük tecrübeleri olan fakat kendini tehlikeye atmaktan korkan New York'lu seyirciye slayt gösterisi olarak sunar. Ayrıca fotoğraflarını gazete ve dergilerde yayınlatır. Riis ve bir grup fotoğrafçı tarafından hazırlanan ve 1888'de Sun gazetesinde yayınlanan bir makale, 'Varoşlardan Görüntüler: Aydınlatma İşlemiyle Karanlıkta Çekilen Fotoğraflar' başlığını taşır. Riis, geceleri yaptığı gezilerde, karanlığı aydınlatmak ve fotoğrafını çektiği kişileri şaşırtmak için magnezyum flash tozu kullanır. Ani patlamayla ortaya

³² Mary Warner Marien, *Photography A Cultural History*, Laurence King Publishing, New York, 2002 s.205-207

çıkan yoğun beyaz ışığın yarattığı şok etkisiyle, insanların yüzündeki ani ifadelerini kaydeder. Böylece ortaya çıkan fotoğrafların samimi ve objektif olduğunu savunur. Riis'in fotoğrafları kısmen inandırıcıdır, çünkü fotoğrafların kompozisyonu, doğaçlama ifadeler içeren ani çekimlerdir. Ancak fotoğraflarının hepsi böyle doğaçlama değildir; sokak çocuklarının fotoğraflarında onları uyuyor gibi gösterdiği açıkça belli olur. Fotoğrafçının, fakirlerin yaşamına izinsiz girmesi ve fotoğraflarını çektiği insanlara karşı sempatisinin olmadığı gibi nedenlerle, Riis'in fotoğrafları tartışmalıdır. Ama, bu tartışmalar, onun ölümüne kadar yorumlanmaz.³³

Ancak, Riis, New York'un sefaletini göstermek için çabalarına devam eder. Mulberry Bend mahallesinde insani yıkımı sömürmekte olan otoriteleri, gerekli önlemlerin alınması için ikna etmek ister. İnsanların yaşamlarına fotoğraf makinesi aracılığıyla dahil olmak istemesi çoğu zaman insanlar tarafından yanlış anlaşılır. Riis'e kimi zaman polis kuvvetlerinin eşlik etmesi, kanun kaçağı durumundaki kişiler arasında paniğin yayılmasına neden olur. Fotoğraf çekmek, Riis için giderek zorlaşır ve bu koşullar altında daha fazla hareket edemez. 1890'da yayınlanan, en önemli kitabı olan 'Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor (How The Other Half Lives)'da, Riis: "Kuşkusuz ki, cehennemın entrikalarından kapı dışarı edilmem bundan iyi olamazdı." der. Ancak, Riis'in fotoğraflarının toplumsal etkisi daha yayınlanmadan görülmeye başlar. Kitap yayınlandığında ise büyük yankı uyandırır. Geleceğin başkanı Theodore Roosevelt tarafından bilinen çalışmaları, polis komiserinin, Mulberry Bend'in sağlığa elverişsiz binalarının yıkımını ve polis sığınaklarının kapatılmasını sağlar. Ayrıca, bireyi içinde bulunduğu çevresel koşullar şekillendir, tezini kanıtlar yönde, sefaletin gençler arasında suça neden olduğunu fotoğraflarıyla ortaya koyar.³⁴

Fotoğraflarıyla toplumsal belgeselin ilk örneğini temsil eden, Riis'in 1914'teki ölümüne kadar, itibarı değişiklikler gösterir. New York Şehir Müzesinde 1947'de açılan ilk sergisinde, fotoğraflar etkilerini artırmak için croplanır ve büyütülür. Fotoğraf çekerken sanatsal yaklaşımdan uzak durmasının aksine, saygın ve sanatsal değer taşıyan sergi baskıları Riis'in fotoğraflarının doğaçlama karakterini ve teknik hatalarını bastırır niteliktedir. Kısa bir süre fotoğraf çekmesine ve yoksulların

³³ Marien, a.g.e., s.205-207

³⁴ Pierre- Jean Amar, a.g.e., s.42

yaşam koşullarının değişmesi için sarf ettiği çabayı önemsiz gibi göstermesine rağmen, Riis, Amerikan deneyiminin en büyük kayıtçısı ve toplumsal belgesel fotoğrafın öncüsüdür.³⁵

Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor adlı çalışmasıyla, konu edindiği sorun üzerine kamuoyu oluşturan ve fotoğrafın gücü sayesinde, fotoğrafladığı insanların yaşamında fark yaratmayı başaran Riis'in fotoğrafları hakkında Beaumont Newhall, 1964'te şöyle der: "Riis, bunlara ruhundan o kadar katmıştı ki, insani kardeşlik kadar kalıcı bir anlam ifade ettiler."³⁶

1.2.2.2. Lewis Hine

Riis gibi fotografik bir geçmişi olmayan Hine, Chicago Üniversitesi'nde okuduktan sonra 1901'de, yenilikçi bir kurum olan New York Ethical Culture School'da ders vermeye başlar. Okulun isteği üzerine fotoğraf öğrenmeye başlayan Hine, önceleri işine yardımcı olacak bir araç olarak kullandığı fotoğrafın, sonraları toplumsal olaylara karşı vicdani bir ifade biçimi olduğunu keşfeder. 1904'ün başında, Ellis adasına gelen göçmenlerin ve yoksul mahallelerde yaşayanların fotoğraflarını çeker. Sosyoloji eğitimi alan Hine, 1905'de New York Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra, kariyerine 'sosyolojik fotoğrafçılık'la, Dr. Felix Adler tarafından özel bir büro olarak kurulan National Child Labor Committee (Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi)'nde başlar. Bu komite, çocuk işçilerin endüstriyel alanda işe alınma uygulamalarını denetlemek amacıyla yasaların çıkartılmasını için çabalayan yenilikçi bir komiteydi. Hine, ABD'nin birçok yerini dolaşarak, çocuk işçilerin çalışma koşullarını yerinde tespit etme amacıyla fotoğraflar çeker.

Çoğunlukla sahte kimlik kullanarak yaptığı çekimlerde, endüstrinin, fabrikalarda, madenlerde ve değirmenlerde çalışan çocukları nasıl kullandığını fotoğraflar. Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi için çalışırken bir yandan da Russel Sage Vakfı tarafından karşılanan ve Pittsburg'un işçilerinin günlük yaşamlarını anlatan Pittsburg Survey Gazetesine katılır ve I. Dünya Savaşı başlayana kadar bu gazete için de fotoğraflar üretmeye devam eder. Survey ve Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi için

³⁵ Marien, a.g.e., s.205-207

³⁶ Amar, a.g.e., s.42

ürettiği saygın fotoğraflarıyla, erken 20. yüzyıl klişesi haline gelen ve çoğunlukla görmezden gelinerek ikinci sınıf vatandaş olarak kabul edilen göçmenlerin ve çocuk işçilerin yaşamlarını kayıt altına alan Hine, fotoğraflarına eşlik eden raporlar yazarak; fotoğraflarının, bir bulmacanın parçaları olduğuna inanır. Hine, *'photo story'* adını verdiği, fotoğraflarla oluşturulan hikayenin yazıyla desteklenerek yayınlanmasının yaratıcısıdır. Fotoğraflarla oluşturulan hikayelerin fikirlerle birlikte anlatılmasıyla oluşturduğu düzenlemelerin fazlasıyla ikna edici olacağını düşünür.



Fotoğraf 2: Lewis Hine, Carolina Pamuk Fabrikasında Çocuk İşçi, 1908

1909'da, Ulusal Yardım ve Düzeltme Konferansı'nda konuşan Hine: *'Bir fotoğraf anlayış gösterilerek yorumlandığında, sonuç sosyal iyileştirme için güçlü bir hareket olabilir'* diyerek işçilere, içinde buldukları durumu fotoğraflayarak, onları cesaretlendirme önerisinde bulunur. Hine'in fotoğrafları, sivil toplum örgütleri çalışanları tarafından büyük ölçüde değerliydi. Survey ve Survey Graphic için iki yüzden fazla makaleye katkıda bulunur. Hull House, çelik işçileri ve Afrika kökenli Amerikalıları anlatan fotoğrafları da dahil olmak üzere gazetede yayınlanan çoğu fotoğrafı, sadık izleyicileri olan işçi sınıfıyla birlikte profesyonel ve gönüllü toplumsal reformcular tarafından takip edilir. Riis tarafından tercih edilen kişisel yaklaşımın

aksine Hine'in görüntüleri ve sözleri, ekonomik raporların objektif yönelimine ve ortaya çıkmakta olan sosyal hizmetler mesleğine uyumludur.³⁷

Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi'ndeki yıllarından sonra Hine'in toplumsal belgesel fotoğrafa olan tavrı, işçi sınıfının ciddiyetle çekilmiş fotoğraflarının kötüye kullanımıyla değişir. Hine, sonraki fotoğraflarında, kendi deyimiyle 'iş portreleri'nde, işçileri bilinçli olarak merkeze yerleştirerek, işçilerin becerilerini ve azmini onurlandırır.³⁸

1918'de savaşın tahribatını ve halk üzerindeki etkisini fotoğraflamak için kendisini, Fransa, Belçika ve Balkanlara gönderen, Amerikan Kızıl Haç'ıyla çalışır. Bu çalışmanın ardından Amerika'ya döndüğünde, toplumsal koşullar ona eskisinden de zor görünür. Çeşitli ajanslardan ve yayın kuruluşlarından görev alarak bağımsız çalışan bir fotoğrafçı olarak toplumsal belgesel yaklaşımını devam ettirir.

Hine, teknik gelişmenin insan ve makine arasında mükemmel bir simbiyozla* sonuçlanabileceğini düşünür. Bu pozitif epik bakış açısı, 1930'da Empire State binasının yapım aşamasını belgelediği röportajında açıkça görülecektir. Bu, sipariş üzerine gelen görev, Hine'ı finansal bir felaketten kurtarır. Maddi ve manevi olarak büyük bir yatırım yaptığı bu projede, fotoğraflarını gerçekleştirmek adına sağduyudan yoksun olarak risk almaktan çekinmez. Örneğin, bu devasa metal yapının son civatasının konulmasını ölümsüzleştirmek amacıyla altmışıncı katın yüksekliğinde bir palanganın ucuna kendini astırır. Elde ettiği etkileyici görüntüleri içeren bu çalışmayı bir kitaba dönüştürerek, 1932'de 'Men At Work: Photographic Study of Men and Machines' adıyla yayımlar. Lewis Hine'in yaşamı, yalnızca Photo League'den birkaç genç fotoğrafçının yardımıyla, yoksulluk içinde noktalanır. Bu genç fotoğrafçılar 1939'da New York'da Berenice Abbott'ın desteğiyle Hine'in eserlerinin büyük bir retrospektif sergisini organize etmeyi başarırlar.³⁹

³⁷ Marien, a.g.e.,208

³⁸ A.g.e., s.208

* Simbiyoz: ortak yaşam ya da birlikte yaşayış anlamına gelir.

³⁹ Amar, a.g.e., s.43

Lewis Hine, erken yirminci yüzyılın işçi sınıfının ve zor koşullar altında çalışan çocuk işçilerin yaşamını belgelediği dikkat çekici görüntülerin yaratıcısıdır. Alışılmışın dışında bir görsel yeteneğe sahip olan Hine, yaklaşımıyla, fotoğrafladığı öznelerle kişilik ve insani değerler yükleyerek onları onurlandırır. Birçok sanatçı gibi, ‘Büyük Bunalım’ dönemi boyunca destek bulma konusunda sıkıntı yaşanan Hine’in, buna rağmen, fotoğrafları eleştirmenlerden büyük ilgi görür. Toplumsal gerçekliği yansıtan projeleri, değişim için gösterilen etkili bir çabayı ortaya koyar.

1.2.2.3. FSA

1930’lu yılların tanımlayıcı simgesi olan ‘Büyük Bunalım’, Amerikan halkının o yıllardaki ruh halini belirler ve var olan toplum inancını sarsar. 1929 Ekim’inde menkul kıymetler borsasının çökmesiyle başlayan bunalım, II. Dünya savaşının patlak verdiği 1939 yılına kadar sürer. 1929-32 yılları arasında milli gelir yarı yarıya düşer ve var olan bankaların yarısı iflas eder. İntihar, yüzde yirmi beş oranında artar. Her sektörün etkilendiği bunalımdan en büyük darbeyi tarım alır. Bir çok ekonomik faktörün etkisiyle ürünlerin fiyatlarının düşmesi, özellikle küçük çiftçilerin fakirleşmesine yol açar. Yeni geçim kaynakları aramaya başlayan çiftçiler göçmen işçi olarak tüm ülkeye dağılırlar.⁴⁰

1933’te göreve başlayan Başkan Franklin D. Roosevelt’in, New Deal* projesi kapsamında 1935 yılında başlatılan National Resettlement Administration (Ulusal Kalkınma İdaresi), o dönemin tarım politikalarının temelini oluşturur. Devletin çeşitli bölümleri tarafından yönetilen, kırsal iyileştirme çabası içinde olan ve bünyesinde, Agricultural Adjustment Administration (Tarım Ayarlama İdaresi) ve Federal Emergency Relief Administration (Federal Acil Yardım Yönetimi)’i bulunduran şemsiye bir kuruluştur. Kredileri, sel kontrolünü, göçmen kamplarını ve tarımsal eğitimi denetleyen NRA’nın önemli girişimlerinden biri, sıkıntılı çiftçileri ekonomik olarak daha iyi koşullarda olan ve sanayi işlerinin olduğu bölgelere taşımak olur. NRA, 1937’de Farm Security Administration (Tarım Güvenliği İdaresi)’in bünyesine

⁴⁰ Filiz Garip, ‘FSA’, Geniş Açık Dergisi, Sayı 19, Kasım 2001, s.48-57

* New Deal: Başkan Roosevelt tarafından Büyük Bunalım’la mücadele etmek amacıyla uygulamaya konulan programlar bütünüdür.

katılır. NRA'nın çalışmalarının belgelenmesi ve sunulması amacıyla resmi adı Historical Section Photographic olan fotografik tarih bölümü kurulur. NRA, 1937'de, Farm Security Administration'a dahil olmasıyla birlikte, artık FSA olarak anılacaktır. NRA'nın başkanı olan Rexford Tugwell, California Üniversite'sindeyken asistanlığını yapan, Roy Stryker'ı FSA'nın fotoğraf biriminin yöneticiliğine atar.⁴¹

FSA fotoğraf takımının başı olan Stryker, fotoğrafçı değildir. Gerçekte, küçük bir kamerayla bile hantallaştığını insanlara anlatmaktan gurur duyardı. Columbia Üniversite'sinden mezun olduktan sonra aynı üniversitede ekonomi dersi veren Stryker, ünlü tarım ekonomisti Rexford Tugwell'in hazırladığı kitap için görseller seçer. Bu görsellerin çoğu Lewis Hine'in kamerasından gelir. Ayrıca Hine, Stryker'a fotoğraflarını nasıl en etkili şekilde kullanabileceğini öğretir. Stryker, başlangıçta, birimin programları ve çalışanları tarafından yapılan iyi işlerin tanıtımı yaparak; devletin içinden ve dışından olan güçler tarafından birime karşı olan eleştirilerin sesinin kısılmasını sağlar. Stryker, büyük bir hızla, Arthur Rothstein, Walker Evans, Carl Mydans, Ben Shahn, Dorothea Lange, Russell Lee, Marion Post Walcott, John Vachon ve Gordon Parks'tan oluşan yetenekli fotoğrafçılar takımını toplar.⁴²

Başlangıçta fotoğrafçılar ve fotoğrafları, bu büyük görevin sadece birer parçasıydılar. Bununla birlikte, Stryker, görüntülerin görev için önemli olduğuna inanır ve ajansın fotoğrafçıları merkezi bir bölüme toplar. Bundan sonra, fotoğrafçılara, ana bir amaç ve bakış açısı içeren çeşitli konularda işler verir. Kısa bir süre içinde Amerikan kırsal yaşamının her seviyesiyle belirlenmesi konusunda bakış açısı genişleyen Stryker, genellikle anlayışsız olan meclise karşı proje için gerekli olan bütçenin korunmasını savunur. Stryker ve FSA fotoğrafçıları yedi yıl süren projeleriyle Amerikan hayatı hakkında kaydedilmiş olan en zengin görsel arşivlerden birini yaratır. Fotoğrafçıların, fotoğrafladıkları konuları ekonomik ve kültürel bağlamda anlamaları konusunda ısrar eden Stryker, sosyal bilimcileri ve gazetecileri, fotoğrafları kullanarak halkı eğitmek konusunda cesaretlendirir. Stryker'ın takımı dikkat çekici toplumsal görüntüleri bir araya getirir ve 1930'ların ortasında ve sonuna

⁴¹ Marien, a.g.e., s.281-90

⁴² Huff, a.g.e.

doğru, bu görüntüler, kısa sürede sosyal adalet savunucuları için önemli araçlar haline gelir. 1935'te FSA koleksiyonu, Survey Graphic'teki makalelerin görselleri olarak kullanılır. Bir yıl sonra, aynı yayın, Dorothea Lange'in ifti fotoğraflarından oluşan ve bunalımın sembolü haline gelen ünlü fotoğrafı 'migrant madonna (göçmen anne)'nın da arasında olduğu iki sayfalık portfolyosunu yayınlar.



Fotoğraf 3: Dorothea Lange, Migrant Madonna, California, 1936

1935-40 yılları arasında Survey Graphic sekiz makalede FSA fotoğraflarına yer verir ve bu süre boyunca on dörtten fazla kitapta FSA koleksiyonundan fotoğraflar kullanılır. Yedi yıllık proje süresince, Lee dışında tüm fotoğrafçılar ekipten ayrılır. Evans'ın 1937'deki ayrılığından iki yıl sonra Lange ve 1940'ta da Rothstein kadrodan çıkar. Ayrılan isimlerin yerine yenileri dahil olan FSA'nın fotoğrafçılarının sayısı daima sınırlı kalır. Ancak FSA'nın asıl başarısı Evans, Lange, Shan, Lee, Rothstein ve Mydans'dan oluşan yetenekli fotoğrafçıların yer aldığı ilk kadronun eseridir.⁴³

⁴³ Huff, a.g.e.

FSA fotoğrafçıları, öznelerine karşı insanı yaklaşımlarıyla dikkat çeker. Onları, yoksulluklarına karşın saygınlıklarını yitirmeyen insanlar olarak görüntülerler. FSA fotoğraflarının, birimin amacına sadık kalarak, bunalım döneminde zor durumda kalan vatandaşlara destek sağlamak amacıyla yaratıldığını göz önünde tutarak, fotoğrafçıların özneleri ‘yardıma değer’ insanlar olarak fotoğraflamaları gerekir. Bu nedenle, çalışmada yer alan fotoğraflara konu olan insanlar, tembel ve başarısız kişiler olarak değil; çöken ekonomik sistemin kurbanları olarak gösterilirler. FSA fotoğraflarındaki insanlar çaresiz ve üzgün görünürler ancak; sahtekar ya da terbiyesiz değillerdir. İçinde buldukları zor koşullara rağmen umutlarını kaybetmezler.

Fotoğrafçılar, bunalım dönemindeki halkın tutarlı bir portresini oluşturmak için öznelerini dikkatle seçer ve fotoğraflarlar. Asıl kayda değer olan ise, FSA’nın amacına uygun düşen negatifin seçilerek kullanılmasıdır. Stryker, standardına uymayan negatifi zımbayla delerek yok eder. Onun için negatif pek bir değer ifade etmez; önemli olan seçilen fotoğrafların basılı hale gelerek metinle birlikte yayınlanması ve bu şekilde bir anlam ifade etmesidir. Stryker fotoğrafların tek başına söylecek sözleri olmadığını ancak yazıya yardımcı olarak kullanıldığında anlamlı hale geleceğini savunur. Stryker, Rothstein’in tartışma yaratan bir dizi fotoğrafını savunurken bu tavrını sürdürür. Fotoğrafçı, 1936 yılında, istediği etkiyi yakalayabilmek için bir kafatasının yerini değiştirerek oluşturduğu bir dizi fotoğraf nedeniyle, FSA fotoğraflarının propaganda amacı taşıdığı iddia edilir. Stryker, Rothstein’i destekler; çünkü, ona göre bilinen sosyal ya da ekonomik bir olayı vurgulayacak bir görüntü elde edilmesi için nesnelere oynanması sorun yaratmaz. Aksine fotoğrafçının amacına uygun düşer. Ancak, Rothstein’i savunmasının başka bir nedeni de, teknik açıdan güçlü olan bir fotoğrafçıdan vazgeçmek istememesidir. Bir yandan bu tartışmalar sürerken öte yandan NRA başkanı Tugwell yıl sonunda görevinden ayrıldığını açıklar. Devlete bağlı ama bağımsız bir bölüm olarak çalışmalarını sürdüren NRA’nın, 1937’de FSA’nın bünyesine katılmasıyla birlikte program yeniden yapılandırılır. Bununla birlikte, birim içinde, Stryker ve fotoğrafçılar arasında anlaşmazlıklar yaşanır. Stryker ve Evans arasındaki, belgesel fotoğraf yaklaşımı konusundaki fikir ayrılıkları nedeniyle ortaya çıkan tartışmalar sonucunda, bir yıl sonra bütçe kısıtlamaları gündeme geldiğinde, Stryker’ın gözden çıkardığı ilk

fotoğrafçı Evans olur. Bu süre zarfında zaman zaman Lange ile de sorunlar yaşayan Stryker, Evans'tan iki yıl sonra, yine bütçe kesintisi nedeniyle belli aralıklarda işten çıkardığı Lange'in, grupla olan ilişkisini tamamen keser. Bu iki ismin ayrılığıyla Stryker'ın lider konumu güç kazanır. Rohtstein ve Lee, uyumlu çalışmalarıyla ve sanatsal bir tavır içinde olmak yerine tarihi belgeler ortaya koyma çabasına sağdık kalırlar. 1938'den sonra birimin çalışma koşulları değişim gösterir. Stryker'ın bakış açısı, projenin amacının çiftlik hayatının iyi yönlerini göstermek olduğu yönünde değişir. 1940'ta, Look dergisine katılmak için gruptan ayrılan Rothstein'la birlikte asıl kadronun son elemanı da FSA'yı bırakmış olur. ABD'nin II.Dünya Savaşı'na hazırlanmasıyla birlikte, fotoğraf bölümü propaganda amaçlı fotoğraflar üretme çabasına girer. Ülke sorunlarını bir kenara bırakarak, Amerikan toplumunun güçlü yönleri ve erdemleri vurgulanır. 1941 de ABD'nin savaşa girmesiyle, FSA'nın bütçesi büyük oranda kesintiye uğrayarak, yıl sonunda Fotografik Tarih Bölümü, Savaş İstihbarat Bürosuna dahil olur. Küçük bir kadroyla çalışan Stryker, bir yıl sonra görevi bırakır ve bölüm kapanır. FSA'nın tüm fotoğraflarından oluşan arşivi Library of Congress(Kongre Kütüphanesi)'e aktarır. Savaşın başlamasıyla, güneydeki yoksul çiftçiler, savunma araçları üreten fabrikalarda çalışmak üzere kuzeydeki şehirlere göç ederler. Böylece, FSA kurulma amacını kısmen de olsa yerine getirir.⁴⁴

FSA ve diğer New Deal programları tarafından kitle iletişim araçları yoluyla halkın görüşünün yeniden oluşturduğu yönünde görüşler vardır. ABD hükümeti, çabalarına propaganda denmesinden çekinerek 'tanıtım' kelimesini tercih eder. Gerçekte, fotoğrafların hangi amaçla çekildiği konusunda tartışmalar sürer. Fotoğraflar, kimi zaman propaganda aracı olarak tanımlansa da aynı zamanda sosyal bir amaca da hizmet ederler. Ancak FSA fotoğrafçıları, duygusal açıdan ikna edici ve sembolik imajların stilize tasvirleri etrafında dönen belgesel bir anlayışın mirasçılarıydılar.

Stryker, 'tabloid röntgenciliği'nden ve sosyal çekişmeden kaçınarak, FSA fotoğraflarının, "Büyük Bunalım'ı anlatma yaklaşımıyla ilgili olarak şöyle söyler: *'Büyük insanların ya da büyük olayların kaydını bulamayacaksınız... Bunalım*

⁴⁴ Garip, a.g.e., s.48-57

*olduğunu söyleyen fotoğraflar var; ama oturma eylemlerinin, sokak köşesindeki elma satıcılarının, Wall Street'ten tek bir görünümün ve kesinlikle ünlü insanların fotoğrafları yok.”*⁴⁵

FSA fotoğrafçılarının çoğu kariyerlerine fotoğrafçı olarak devam ederek kendi alanlarında ikon haline gelirler. FSA fotoğraf koleksiyonu, kamusal alanda, en geniş çapta kullanılan görüntülerdir. Bu fotoğraflar halen, Amerikan kırsal geçmişi hakkında hazırlanan araştırmalarda kullanılmaya devam eder. FSA fotoğraf birimi, kuruluş amacını aşarak, Amerikan halkının, sosyoekonomik geçmişini kayıt altına alan büyük bir çalışma olmasıyla birlikte bir ulusun geçmişini belgelemek adına yaratılmış en kapsamlı ve iddialı çalışmadır.

1.2.2.4. Magnum

İkinci Dünya Savaşı sırasında, birçok fotoğrafçı olayları belgelemek adına savaşta yer alır. Savaş sonrasında, ülkelerin habere olan açlığı ve fotoğraflara olan ilginin giderek artması nedeniyle tüm dünyada, bir çok fotoğraf ajansı kurulur. Ancak bu ajansların işleyişleri, fotoğrafçıların kiralanması ya da serbest fotoğrafçılarla sipariş işler üzerine anlaşılması şeklindedir. Tüm riski üstlenen fotoğrafçılar düşük ücretler karşılığında çalışmalarının yanında fotoğraflarının satışı ve yayınlanması konusunda söz sahibi olamazlar. Üstelik fotoğraflarının negatifleri de kendilerine ait değildir. Bununla birlikte, ajanslar, düşük ücretler karşılığında sömürdükleri fotoğrafçıların imzalarını ender olarak yayınlamaları, kendi istekleri doğrultusunda fotoğrafları kırarak yeniden kadrajlar ve diledikleri gibi alt yazı kullanarak fotoğrafların yanlış yorumlanmasına neden olurlar.

Bu manipülasyonlara, Vu'nün, Robert Capa'nın bir fotoğrafına dair kullanımı önemli bir örnek oluşturur. Vu, el değiştirdikten sonra, gazetenin politik çizgisi sağ kanada daha da fazla yaklaşır. 14 Ekim 1936 tarihli baskısında Vu, Robert Capa'nın Alsace'da komünist bir toplantıda çektiği bir fotoğrafı kapakta yayınlamıştır. Halk Cephesi'nin selamını veren folklorik kıyafet içindeki Alsaceli gencin fotoğrafı yeniden kadrajlanarak yayınlamıştır ve altına 'Alsace'nin gerçek yüzü' yazılır. Vu,

⁴⁵ Marien, a.g.e., s.282

Alsace'nin gerçek yüzünün sağda olduğunu söyler. Vu'nün çarpıttığı gerçeği ortaya koymayı amaçlayan Regards dergisi, Capa'nın asıl fotoğrafını ve Vu'nün kapağını yan yana yayınlar. Vu'ye karşı böyle bir tavır sergileyen Regards, bir süre sonra, Capa tarafından çekilen bir fotoğrafı değiştirerek kullanmasıyla aynı hatayı kendisi tekrarlar. Capa'nın eşi Gerda'yı, 'kaybolan kızların trajik kaderi' ile ilgili bir konuyu resimlemekte kullanır. Dönemin gazetecilik anlayışı bu yöndedir.⁴⁶

Fotoğrafçıların yaşadığı bu sorunların karşısında durmayı temel amaç edinerek, 1947 yılında Robert Capa önderliğinde, Henri Cartier-Bresson, George Rodger ve David Seymour bir araya gelerek Magnum fotoğraf ajansını kurarlar. Magnum'un diğer fotoğraf ajanslarından ayrıldığı en önemli nokta, ticari yapı olmasıyla birlikte kooperatif niteliğinde olması ve ortakların ajansın işleyişinde eşit haklara sahip olmasıdır. Magnum'un fikir babası olan Robert Capa: 'Eğer kendi negatifine sahip değilse, fotojurnalist hiçbir şeydir.' der. Basın kurumlarının yöneticilerine karşı fotoğraflarını rahatlıkla savunabilir hale gelen Magnum üyeleri, kooperatif yapısıyla, fotoğraflarının negatifleri üzerindeki haklarını garanti altına alarak, kendilerine özgürce çalışma ortamı sağlarlar. Magnum'un tüm üyeleri, tanınmış fotojurnalistlerdir. Ajansın kuruluşundan sonra, çalışmalarına devam eden fotoğrafçılar, dünyanın çeşitli bölgelerine dağılarak yarattıkları çalışma alanlarından fotoğraflar getirirler.

Çekirdek bir kadroyla kurulan Magnum, koşulları oldukça zorlaştırılmış, üç aşamadan oluşan bir üyelik yapısına sahiptir. Ancak bu aşamaları geçerek bünyesine kabul ettiği fotoğrafçılarla birlikte zenginleşen ajans, kuruluşundan başlayarak, fotojurnalizmde yeni standartların oluşturulması konusunda ciddi bir çaba sarf eder. Magnum fotoğrafçıları, bağımsız çalışma ruhuyla, el değmemiş konuları seçerek, bu konuları, insani ve idealist bakış açısıyla, derinlemesine ve mükemmeliyetçi bir yaklaşımla ele alarak çağına tanıklık etmeyi amaç edinen fotojurnalistlerdir.

Magnum fotoğrafçılarının başarısının ardındaki nedenlerden biri de, daha iyi koşulların sağlandığı bir dünyada yaşayabilme özlemiyle belgeledikleri olaylara, kendilerini adanmalarıdır. George Rodger, 1948-49'da karayoluyla bir uçtan diğer uca

⁴⁶ Amar, a.g.e., s.73

yol kat ederek Afrika'yı;1954-55 yıllarında da Orta Doğu'yu fotoğraflar. Bundan üç yıl sonra, çeşitli dergiler için, Doğu Afrika'da altı ay süren çalışmasında, kabile ve doğal yaşamı görüntüler. Rodger'ın Afrika fotoğrafları, kendini adadığı, uzun soluklu bir çalışmanın sonuçlarıdır. Milyonlarca insanın yaşamını yitirdiği global bir yıkım sonrası batı uygarlığına duyulan kuşku sonucu; batıdan uzak, ancak barış içinde ve gururla sürdürülecek bir yaşama olan özlemi aktarır.

Rodger gibi, Henri Cartier-Bresson'un da adanmışlığı, 1948-50 yıllarında Hindistan, Burma, Pakistan, Çin ve Endonezya'da hazırladığı foto-röportajlarında ve üç ve altı aylık sürelerle kalarak Çin (1958-59), Meksika (1960), Hindistan ve Japonya (1965)'da gerçekleştirdiği çalışmalarında açıkça görülür.⁴⁷ Bresson'un Magnum öncesi sürrealist tavrı, Capa'nın yönlendirmesiyle değişim gösterir. Buna rağmen, insanların gündelik yaşamlarıyla, savaş ve ölümden daha fazla ilgilidir. Görüntünün fotografik yapılanmasına tutku duyar. Buna 'gözle görülen öğelerin organik koordinasyonu' adını verir. Le Monde'daki röportajında şöyle der:

*New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nin yöneticisi basın fotoğrafçılığından faydalandığımı ama kesinlikle basın fotoğrafçısı olmadığımı yazdı. Tamamen haklıydı. Capa bana, 'kendini foto-sürrealist olarak isimlendirme, basın fotoğrafçısı ol ve böylelikle ne istersen o olursun.' demişti.*⁴⁸

Bresson için fotoğraflar kanıt teşkil etmez. Bir fotoğrafı yorumlamak, o fotoğrafa bakan kişiyle ilgilidir. Bir tek değil, bir çok farklı yorum olabilir. Yalnızca kişisel bakış açısı geçerlidir, kişi kendisine ve konusuna dürüst olduğu sürece. Bu yüzden onun fotoğraflarının değeri zamansal koşullara bağlı değildir.⁴⁹

Bresson'un fotoğraflarında açıkça görülen ve kendisinin de ünlü manifestosuyla özetlediği 'karar anı' ifadesinin pratiği, Magnum fotoğraflarının sahip olduğu ortak stil olarak gözlemlenir. Karar anı, tüm grafik unsurların optimal dengede olduğu bir anda fotoğrafın çekilmesine karar verilmesidir. Başka bir deyişle, karar anı; aynı anda gözün, beynin ve kalbin bir olayı hedeflemesidir. Gerçekte, karar anı, iyi

⁴⁷ Merton Oral, 'Magnum Photos', <http://www.fotomuhabiri.com/tarih/magnum/magnum.html>

⁴⁸ Amar, a.g.e., s.75

⁴⁹ A.g.e., s.75

olarak değerlendirilen her fotoğrafın ortak özelliğidir. Ancak, Magnum fotoğraflarının bu denli etkili ve iyi olmasının ardında yatan bir diğer neden, ajansa üye olan fotoğrafçıların kendilerini hali hazırda iyi fotoğrafçılar olarak kanıtlamış, bu alanda tanınmış isimler olmaları ve zorlu üye kabul sistemini geçtikten sonra ajans içinde birbirlerini eleştirerek ve yönlendirerek fotografik anlamda daha iyinin elde edilebilmesi için çaba sarf etmeleridir. Ancak bu çaba, Magnum fotoğraflarındaki, üstün fotografik niteliklerin varlığıyla sınırlı değildir. Magnum fotoğrafçılarının, fotoğrafladıkları konulara olan insani yaklaşımları, savaşın gerçek yüzünü gösterdikleri fotoğraflarıyla savaşın karşısında yer almaları ve eleştirel bir tavırla, çağının sorunlarına tanıklık ederek, bu sorunların değişmesi için kamuoyu oluşturulması amacıyla fotoğrafların yayınlanması, Magnum'un, fotoğraf ajansları içinde farklı bir konum edinerek, bir ekol yaratmasını sağlayan en belirgin özelliklerindedir.

Magnum fotoğrafçılarının, sorunlara insani bir tavırla yaklaşması, ajansın fikir babası olan Robert Capa'nın, 'Eğer fotoğraflarınız yeterince iyi değilse, konunuza yeterince yakın değilsiniz.' sözüyle hayat bulur. Capa'nın, bu tanımı sadece fiziksel bir yakınlığı değil; fotoğraflanan konuya ve insanlara olan yakınlığı, o yaşama dahil olmayı ve kimi zaman da aynı duygu ve düşünceleri paylaşmayı tanımlar. Gerçek adı Andre Friedman olan Robert Capa, Macaristan'ta doğar. Ancak sol görüşü nedeniyle, ülkesini terk ederek 1931 yılında Berlin'e gelir. Burada, gazeteci olmak üzere başladığı okulunu, ekonomik bunalım nedeniyle bırakarak 1932'de Dephot fotoğraf ajansında karanlık oda asistanı olarak işe başlar. Bir süre sonra, ajansın sahibi Simon Guttman, Friedman'ı, bir takım yerel olayları fotoğraflaması için görevlendirir. Aldığı ilk ciddi işi, bir konferans için Kopenhag'a gelen Leon Trotsky'nin fotoğraflanmasıdır. 1933 yılında Berlin'i terk etmek zorunda kalan Friedman, Viyana ve Budapeşte'den sonra Paris'e gelir ve Guttman'la olan çalışmalarına burada da devam ederek; birkaç fotoğraf projesi için İspanya'ya gider. Friedman fotoğraflarını, birlikte çalıştığı arkadaşı Gerda Taro ile gerçekte var olmayan Robert Capa isimli Amerikalı bir fotoğrafçının adını kullanarak iyi fiyatlara satarlar. Friedman, Taro ve

Capa üçlüsü kısa süre sonra fark edilir. Ancak, Andre Friedman, kolaylıkla her dilde telaffuz edilen bu takma ismi alarak Robert Capa olur.⁵⁰

1936'da fotoğrafladığı, İspanyol İç Savaşı'nda, sivil savaşa yerle bir olan ülkenin görüntüleriyle savaşın gereksizliğini vurgulayan Robert Capa, bakış açısında tarafsızlığını koruyamaz. Onun tarafı savaşa karşı durmaktır. Savaşın simgesi haline gelen ünlü fotoğrafı 'Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü' 23 Eylül 1936'da Vu'de, Ekim'de Regards'da ve Temmuz 1937'de Life'da yayınlanır. Yarattığı etkiyle, Capa'nın isminin önüne geçen bu fotoğraf, gerçekliğiyle ilgili bir çok tartışmaya konu olsa da, ölümün doğrudan anlatımı ve savaşın saçmalığının sembolü olarak insanlığın görsel tarihinde yerini alır. London Illustrated News ve Berliner Illustrierte, İspanyol İç Savaşı'yla ilgili önemli konulara yer verir. Dünya, bu savaşın yaklaşan büyük savaşın habercisi olduğunu hisseder. Aynı zamanda, Life'da, Çin, Habeşistan, İtalya ve Sovyetler Birliği'ndeki karışıklıklarla ilgilenir. II. Dünya Savaşı kapıdadır.



Fotoğraf 4: Robert Capa, Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü, İspanya, 1936

Life tarafından Normandiya Çıkartmasını fotoğraflamak üzere görevlendirilen, Capa 6 Haziran 1944'te D-Day fotoğrafını çeker. Ancak, Life'ın Londra'daki laboratuvarında yaşanan sorunlar sonucu sadece on bir kare kurtarılır. Film kurutma makinesinin fazla sıcak olması nedeniyle fotoğrafların jelatini erir. Kaza sonucu flu ve grenli hale gelen D-Day fotoğrafı, dramatik karakteriyle benzersiz bir

⁵⁰ Oral, a.g.e.

yankıya neden olur. Capa'nın, 'Bir çatışmanın atmosferini vermek için makineyi hafifçe sallamak gerekir.' sözünün doğruluğunu kanıtlayan nitelikteki D-Day fotoğrafı, binlerce insanın yaşamını yitirdiği bu olayı anlatan en etkili fotoğraf olarak insanlığın görsel belleğine kazınır.⁵¹

Savaşın yarattığı yıkım ve neden olduğu ölümleri belgeleyen ve bunları göstererek savaş karşı nefretini sergileyen Capa, İspanyol İç Savaşı'ndan başlayarak, Çin'deki Japon istilasını, II. Dünya Savaşı'nı, Normandiya Çıkartmasını ve son olarak Vietnam Savaşı'nı fotoğraflayarak, yaşadığı dönemde neredeyse tüm savaşları belgeleyerek çağına tanıklık eder. Kendisini bir anti-militarist olarak tanımlayan Capa, 'Ben işsiz bir savaş foto-muhabiri olmak isterdim.' diyerek, savaşa duyduğu nefreti dile getirir. Ancak, fotoğraflarıyla 20. yüzyılın en büyük savaş foto-muhabiri olarak tanınan Robert Capa, 1954'te Vietnam Savaşı'nı fotoğraflarken bir mayına basarak, yaşamını, inanmadığı bir savaşta yitirir.



Fotoğraf 5: Robert Capa, D-Day, 1944

Magnum fotoğrafçıları, 1947 yılından beri, savaşları, katliamları, toplumsal olayları, insanlık tarihindeki dönüm noktalarını, kuruluş amacına uygun bir biçimde, insani yaklaşımıyla ve eleştirel tavrıyla belgeleyerek çağına tanıklık eder. Arşivinde yer alan fotoğraflarla, insanlık tarihinde tamamı fotoğraflarla belgelenen ilk yüzyıl olan 20. yüzyılın olaylarının büyük bir kısmı Magnum fotoğrafçılarının tanıklığıdır.

⁵¹ Amar, a.g.e., s.69

Kuruluşundan bu yana, hala dünyanın en saygın fotoğraf ajanslarından biri olma özelliğini koruyan Magnum, dünya basınına sunduğu fotoğraflarla toplumsal belgesel fotoğrafın misyonunu yerine getirir. Bunun en büyük örneklerinden biri olan, Vietnam fotoğraflarının basında yer alması sonucunda, kamuoyu oluşturarak insanların savaş konusunda bilinçlenmesini sağlar. Bu sayede Amerikan halkı kitlesel bir biçimde, hükümeti saldırganlığından ötürü protesto eder. Magnum fotoğrafçıları, yaşadıkları çağa tanıklık ederek aynı zamanda, toplumsal belgesel fotoğrafın amacını yerine getirerek, insani yaklaşımıyla fotoğrafladıkları koşulların değişmesi için toplum vicdanını harekete geçirerek, siyasi güçlerin kararlarının sorgulanmasını da sağlar.

1.2.2.5. W. Eugene Smith

Magnum üyesi olan W.Eugene Smith, kırk yıla yakın bir süre zarfında ürettiği fotoğraflarıyla, Amerika'nın en saygı değer fotojurnalistlerinden biri olarak değerlendirilir. Ancak Smith, bundan daha üstün bir durumdadır. Fotoğrafları açık, net ve özel hayatıymış gibi kontrol edebildiği, mesajların kaynaştığı görüntülerdir. Röportajının alt yapısı, kritik ışık sanatıyla, cesaret performansının zeka incelikleriyle oluşur. Smith'in negatifleri, görsel bir gazetenin notları ve isabetli gözlemleridir. Bu notlar temelinde düzenlenen seriler ve bu temeller üstünde özümsemiş önemli fotoğraf denemeleri, izleyici gözünde entelektüel olduğu kadar, heyecan uyandıran tepkiler ortaya çıkarır. Yaptığı tüm foto-röportajlar, Smith'in, modern hayatın bilinmeyenlerine karşı aradığı cevaplardır. Yüzleştiği konular geniş kapsamlı ve aynı zamanda çelişkilidir: yaşam –ölüm, aşk-nefret, iyi-kötü, siyah-beyaz... Acaba insanlık değerleri bu baskıcı tüketici gelişim altında yaşamaya devam edebilecek mi? Smith'in çalışmaları hep bu sorunun cevabını arar nitelikteydi.⁵²

Fotoğraflarında değindiği mevzular, dramı ve veya sevinci gerçeğe en yakın şekilde aksettirilmiş insanlardır. Bir kilise mihrabının önüne bırakılmış sedyedeki yaralı adam, arkadan çekilmiş ormana giden iki çocuk, Japon savaşında havada birbirine ateş eden uçaklar, patlayan bombaların altında yatan askerler, gibi fotoğrafları belleklerde hep kalmıştır, kalacaktır. Eugene Smith bütün röportajlarında gerçeği en açık şekilde yansıtılabilmek için, konuya hep yakın ve samimi durmayı tercih ederek röportajlarını

⁵² Jim Hughes, W. Eugene Smith, Könnemann, Köln, 1999, s. 5

*gerçekleştirmek için, diğer fotoğrafçılardan çok daha uzun zaman harcayarak, fotojurnalizmde özenli, yeni bir akıma yol açmıştır. Bu yeni akım insana karşı duyduğu sevgiden kaynaklanmıştır.*⁵³

Kansas doğumlu olan Smith, eğitimini burada tamamladıktan sonra, 1933-35 yılları arasında ilk fotoğraflarını çekerek, basın fotoğrafçısı Frank Noel'in cesaretlendirmesi üzerine yerel gazetelerde çalışmaya başlar. İlk dönemlerinde, Martin Munkacsi'nin uslubundan etkilenerek fotoğraflar üretir. Bu yıllar Amerika'yı sarsan 'Büyük Bunalım'a denk gelir, iflasının ardından intihar eden babasına dair yerel gazetelerde yayınlan haberler Smith'i, Amerikan basınının rolü ve standartları üzerine düşünmeye iter. Bu dönemde yaşadığı sorunlar tüm hayatı boyunca unutamayacağı izler bırakır ve bu izler çektiği fotoğraflara da yansır.⁵⁴

Bu gelişmenin ardından, kendi deneyimlerini yüksek standartlar seviyesinde tutmak kaydıyla, foto-muhabirlik üzerine çalışmaya karar verir. Fotoğraf hakkında bilgilerini geliştirmek amacıyla 1936-37 yıllarında, Indiana Notre Dame Üniversitesi'nde aldığı fotoğraf eğitimini bir yarıyıl sonra bırakarak New York Fotoğraf Enstitüsü'ne devam eder. Günümüzde tanındığı usta fotojurnalist kimliğinden önce, spor foto-muhabirliği yapan Smith, daha sonra New York'ta, mükemmel bir şekilde düzenlenmiş görüntüler ve kusursuz çekimler oluşturmadaki yeteneği sayesinde, kendine iyi bir kariyer ve dönemin popüler dergilerinde tam sayfalar sağlar. Kariyerine 1937'de Newsweek'te başlayan Smith, bir yıl sonra geçtiği Black Star ajansını bırakarak 1939'da serbest foto-muhabiri olarak Life'la anlaşır. Kısa bir süre burada çalıştıktan sonra Parade adındaki bir pazar gazetesinin hazırlanmasında yer alır. 'Kıymetli bir amaca ulaşmak için zorluklarla mücadeleye edebilecek bir karakter', dergi yazı işlerinin genel olarak takip ettiği editoryal formüldür ve Smith fotoğraflarıyla, en canla başla çalışan ve en etkili havari olur.⁵⁵

Sektörde, yazarlarla geniş bir işbirliği içinde olan Smith, araştırmanın ve gözden geçirmenin değerini keşfeder. Bu iki unsur son çalışmalarının da temelini

⁵³ Ara Güler, 'Köy Doktoru' ve 'Ebe', İz Dergisi, Sayı: 2, Yıl: 2006, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul

⁵⁴ Hughes, a.g.e., s.5-15

⁵⁵ A.g.e.

oluşturur. Smith, röportajlarına plan oluşturmak amacıyla, çalıştığı konular hakkında araştırma yapar. Bir yazarın kelime ve cümlelerini aralıksız bir şekilde elden geçirmesi gibi, kendi denemelerini yeniden değerlendirir ve mizanpajını detaylandırır. Bu dönemde, Smith'in fotoğrafları, gerçeğin birer aracı değil, 1942-43'te Parade'ın ticari stokunu oluşturan eğlence ve propaganda aracıdır.⁵⁶

Pasifik'te Japonlara karşı olan savaş Amerikalıların savaşındır. Ancak bu savaş, Smith'i, daha çok başka insanların düşüncelerini ifade eden o başarılı fotoğrafçı kimliğinden; ona verilen görevleri kendi bakış açısıyla oluşturduğu, kendi hikayelerini anlatma kaygısı olan bir fotoğrafçıya dönüştürür. İlk olarak 1943'te Ziff-Davis Magazine için savaş uçaklarıyla uçarak hava bombardımanını görüntüler. Daha sonra Life dergisine geri dönerek, Saipan, Iwo Jima ve Okinawa gibi volkanik adalardaki savaşlarda ön saflarda çalışır. Smith, bir takım jeopolitik çıkar çatışmalarının getirdiği katliamlara tanık olur. 1945 yılının Haziranında Okinawa'da fotoğrafladığı savaşın korkunç yüzünü birinci elden deneyimleyen Smith, patlayan bir bombanın etkisiyle etrafa saçılan şarapnel parçalarının yüzüne isabet etmesi sonucu yaralanır. Önemlidir ki, Smith'in yaralanma riskini göze alarak fotoğrafa ulaşmak için sarf ettiği çaba olmasaydı; Smith, yirminci yüzyıla damgasını vuran bir fotoğrafçı olamayacaktı.⁵⁷

Yaşadığı bu olayın ardından, yaklaşık bir yıl tedavi ve rehabilitasyondan geçen Smith, ancak bu sürecin tamamlanmasıyla makineyi yeniden eline alır. Savaştan sonraki ilk fotoğrafı olan 'Cennet Bahçesinde Yürüyüş'ü, yayınlamak üzere Life dergisine öneren Smith, editörlerden, çocukların sırtlarının kameraya ve aynı zamanda okuyucuya dönük olduğu gerekçesiyle red cevabı alır. Aslında, o eleştiri, fotoğrafın gerçek gücüdür. Fotojurnalizm'de, o döneme kadar gelen süreçte kabul gören anlayış, bakış açısının, fotoğrafçının, kendini izleyicinin yerine koyarak kullanmasıdır. Ancak, Smith bütün bunları kırarak bir yolunu bulup kendini fotoğrafladığı konulardaki insanların yerine koyar. Bu çok önemli bir farklılık ve aynı zamanda Smith'in hayatı boyunca ürettiği foto-röportajların anlamlarının derin katmanlarına inebilmenin anahtarıdır. Smith, bilinmeyenin eşiğine yaklaşma cesaretini bir çok kez gösterir; kamerasının önünde gelişen olaylara, dramalara ve ötesine geçer. Bu cesurca, bazılarında

⁵⁶ A.g.e.

⁵⁷ A.g.e.

göre de çılgınca bir hareket olarak algılansa da Smith, fotoğraf yaşamı boyunca sürekli bir tehlikeyle karşı karşıya kalır.⁵⁸

1948’de Smith, editörünün onayına almadan, Colorado dağlarındaki bir kasaba doktorunun fotoğraflarını çekmek için ayrılır. New York’tan gelen geri dön baskılarına direnen, Smith, yirmi üç gün orada kalır. Daha sonra bir geleneğin temellerini oluşturacak bir yöntem kullanır. Başlangıçta, makinesinin içine film koymadan çalışır. Bu sayede, doktorla bütünleşerek, kasaba halkının onun sürekli orada bulunmasına alışmasına ve onu kendilerinden biri olarak görmelerini bekler. Böylelikle fotoğraf makinesinin, karşısındaki insanlar üzerinde yarattığı tedirginlikten sıyrılmış olur. Bu hikayedeki başarısının kaynağı, dışarıdan bakan bir göz olmak yerine; onların içinden, samimi ve sıcak şeyleri görüntülemeye çalışmasıdır. ‘Country Doctor (Köy Doktoru)’ projesi, fotojurnalizm dünyasını derinden etkileyen ve değiştiren bir röportaj olup; doktorun ruh halini, çalışma koşullarını ve yaşadığı zorlukları yalın, içten bir şekilde aktarmasıyla, o dönem Amerikan taşra yaşantısını anlatması açısından değer taşıyan bu çalışma aynı zamanda ‘cinema verite’* geleneğini de etkiler. Bundan sonra, her biri daha derine inen ve daha farklı yönlere gönderme yapan birçok başarılı röportaj birbirini takip eder. Ancak, hepsi bir takım gerçeklerin keşfedilmesini sağlayarak; sadece insanın dünyadaki yerini değil, aynı zamanda Smith’in de yerini göstermesi açısından değerlidir.⁵⁹

Eugene Smith, 1950’de Life dergisi için hazırlanan bir projede, Franco döneminde, bir İspanyol köyündeki gıda sorunlarını anlatmak amacıyla görevlendirilir. Böyle bir konunun izin alma bakımından sorun yaratmayacağı düşünülür; ancak, Smith’in aklındaki bundan çok daha fazlası, İspanya ile ilgili politik bir projedir. Smith: ‘Bir İspanya köyüne girmeye çalışacağım. Gerçekten o dönemde yaşanan yoksulluk ve Franco yönetiminin baskısı yüzünden oluşan korkuyu yansıtmak istiyorum.’ der. Daha sonra, Smith, ‘Spanish Village (İspanyol Köyü)’ nün hayatındaki en güçlü proje olduğuna inandığını belirtir. İspanya’ya girdikten sonra iki

⁵⁸ A.g.e.

* Cinema Verite: 1950’lerde Fransa’da başlayan cinema verite (gerçeğin sineması), naturalistik teknik ve stilize hikaye anlatma şeklini birleştiren belgesel film tarzıdır.

⁵⁹ Hughes, a.g.e., s. 5-15

ay boyunca dönemin koşullarını yansıtacak bir köy arıyan Smith, sonunda zor koşullarda yaşam süren insanların olduğu bir köy bulur. İnsanların kuşkularını ortadan kaldırıp güvenlerini kazanarak çalışmaya başlar. 1951’de Life dergisi tarafından basılan bu çalışma; içeriği, estetik ve fotoğraf kalitesiyle okurları fazlasıyla etkiler. Smith, bu röportajla zor doğa ve yaşam koşulları içinde kendilerine bir hayat yaratan ilkel bir tarım toplumunun iç yüzünü belgeler. Ancak, röportaj bu zor koşulların ötesinde, 20. yüzyılın ortalarında gerçekleşen bir devlet açgözlülüğünün ve din oligarşisinin tehditleriyle karşı karşıya kalan bir toplumun simgesel yansımasıdır. Bu röportajla, yola çıkış amacına ulaşan Smith, Franco rejiminin uyguladığı politikaların sonucunu göstermeyi başarır.⁶⁰

Spanish Village projesini yaptığı dönemde, üzerinde düşünmeye başladığı ‘Nurse Midwife (Ebe)’ projesini Life kabul ettikten sonra yapılan araştırmalar sonucu, Amerika’nın güneydoğusundaki, Güney Carolina bölgesi seçilir. O dönemde, siyah hemşire ve ebelerin, siyah ve diğer ırktan insanlar üzerinde sosyal ve sağlık alanlarında çok önemli katkıları olduğunu gösteren bir rapordan yola çıkarak çalışmasına başlayan, Smith, önce hemşire ve ebelerin mesleki eğitimlerini anlatan el kitaplarını okuyarak, çocuk ve hasta bakımı üzerine bilgiler edinir. 1951 Mayısında asistanıyla birlikte Güney Carolina’ya giden Smith, ideal ebeyi arama çalışmaları sırasında, Klu Klux Klan toplantısını da çekme imkanı bulur. Sonunda Maude Callen adlı siyah bir hemşire ebeyi seçer. Bu seçimdeki amacı o dönem Amerika’sındaki ırk ayrımıyla bağlantılı problemlere ışık tutmaktır. Smith her zaman yanında taşıdığı bir not defterine hemşirenin çalışma koşullarını dikkatli bir şekilde not almasının yanı sıra hemşireyle uzun sohbetler eder. Hemşireye olan saygısını yansıttığı fotoğraflarıyla; hemşirenin yoksulluk ve ırkçılığı hafifletmek için harcadığı çabaları fotoğrafları aracılığıyla anlatmaya çalışır. Hemşireyi gerçek bir kahraman gibi göstererek, röportajına sosyal ve politik bir yaklaşım getirir. Life dergisinde basıldıktan sonra

⁶⁰ Mora Hill, W. Eugene Smith – The Camera as Conscience, Thames & Hudson, London, 1998, s. 74-103

büyük yankı uyandıran röportaj sonucunda, hemşirenin kendi kliniğini kurabilmesi için parasal yardımlar sağlanır.⁶¹

1952’de Nobel Barış Ödülü kazanan doktor ve aynı zamanda bir din adamı olan Albert Schweitzer’ın Fransız Ekvatorial Afrika’ında yaptığı insani çalışmayı belgelemek isteyen Eugene Smith, doktorla dil sorunundan ötürü bir iletişimsizlik yaşar. Schiweitzer, Smith’e çalışmalarında gereken yardım ve kolaylığı göstermediği için ilişkileri zedelenir. Yaptığı işin belli kısımlarının görüntülenmesine karşı çıkan Schiweitzer, her şeyi ve herkesi kontrol altında tutan sert ve otoriter bir insandır. Yaşadığı zorluklar üzerine Smith: ‘Kapıların önünde maskeler vardı. Bazen açık ama genellikle kapalıydı. Her an buradan ayrılabilirdim. Ne pahasına olursa olsun.’ der. Buradaki samimiyetsiz davranışlara ve karşılaştığı tüm zorluklara rağmen çalışmasını tamamlayarak Life’a teslim eder. Life, Smith’in 1954’te gerçekleştirdiği bu çalışmayı, ona haber vermeden ve söz hakkı tanımadan, fotoğraflardan istediklerini seçer ve ‘A Man Of Mercy (Merhamet Adamı)’ adıyla basar. Bu olay üzerine Smith, Life dergisinden ayrılır. Bu serideki en iyi fotoğrafların, Schweitzer’in içinde yer almadığı yardım ekibinin çalışmalarını ve Afrika’daki hayatı gösteren fotoğraflar olduğu düşünülür. Life dergisinden ayrıldıktan sonra Magnum Ajansı’nda çalışmaya başlayan Eugene Smith’in ajansta yaptığı ilk çalışma 1955-57 yıllarını kapsayan ‘Pittsburgh’ projesidir. Magnum, Smith’i birkaç haftalık bir çalışma için Pittsburgh’a gönderir ancak projenin yalnızca fotoğraf çekimi aşaması iki yılda tamamlanır, daha sonraki iki yıl içinde de baskı çalışmaları bitirilir. Tüm masrafları kendisi üstlendiği için maddi durumu bozulan, Smith bu projede tamamen özgürdür, hiçbir derginin baskısı ve yönlendirmesi olmadan, istediği gibi çalışır. Pittsburgh şehri, bir endüstri kentinin, güçlü, görsel portresini ortaya çıkararak, bir sanayi kentinin 1950’li yıllardaki değişimine tanıklık eder. Life ve Look dergilerinin yayınlamayı kabul etmediği ve düşük bir ücret karşılığında Populer Photography yıllığında yayınlanan Pittsburgh çalışması, Smith’in kendi iç dünyasını yansıtmaması bakımından önemlidir.⁶²

II.Dünya Savaşı’nın ardından, savaşa giren ülkeler bir yandan savaş sonrası yıkımın sonuçlarıyla baş ediyor bir yandan da endüstriyel açıdan gelişmeye büyük hız

⁶¹ A.g.e.,s.74-103

⁶² A.g.e.

verirler. Bu endüstriyel gelişme hareketi Japonya'da da büyük bir hızla devam ederken beraberinde ciddi bir çevre kirliliği ortaya çıkar. 1946'da, bir balıkçı köyü olan Minamata çevresinde Chisso grubu bir fabrika kurar. Yedi yıl sonra, geçimlerini balıkçılıkla sağlayan halk üzerinde, fabrikanın zehirli atıklarının yol açtığı ciddi hastalıklar görülmeye başlar. Sinir sistemini mahveden bu hastalığa daha sonraları Minamata hastalığı adı verilir. 1968'de kirlilikle ilgili ilk raporların ortaya çıkmasıyla, 1969'da da fabrikaya cezalar verilir. Bir taraftan kamuoyu oluşturulurken, diğer taraftan da kurbanları savunmak için kurulan komite, o dönemde Japonya'da çok popüler olan Eugene Smith ile iletişim kurar. Smith'den bu bölgede yaşanan ekolojik bozuklukları ve insanlar üzerindeki etkilerini fotoğrafik olarak belgelemesi için ricada bulunulur. Smith memnuniyetle bu teklifi kabul edip, tüm zamanını bu projeye ayırmak üzere, Japon asıllı olan eşiyle birlikte Minamata'ya yerleşir. Eşiyle birlikte, insanlar ve bölgeyle ilgili geniş araştırmalar yaparlar. Kurbanlar, zorluk çıkarmadan büyük bir samimiyetle durumlarının fotoğraflanmasını kabul ederler.⁶³

*W. Eugene Smith'in Japon balıkçı köyü Minamata'da çektiği fotoğraflar (ki bu balıkçı köyünün sakinleri çoğunlukla sakattı ve civa zehirlenmesinden dolayı yavaş yavaş ölüyorlardı), öfkemizi uyandıran bir ıstırapı belgedikleri için üstümüzde sarsıcı bir etki bırakırlar- ve sürrealist güzellik standartlarına uyan bir şekilde, müthiş birer ıstırap fotoğrafları oldukları için de bize uzak kalırlar. Smith'in annesinin kucağında kıvranarak can vermekte olan çocuk fotoğrafı, bir Pieta**'dır.⁶⁴*

⁶³ A.g.e.

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

⁶⁴ Sontag, a.g.e., s.128



Fotoğraf 6: W. Eugene Smith, Tomoko Uemura Banyosunda, Minamata, 1972

Smith, bu proje sayesinde çok tanınan bir fotoğrafçı olur, ancak bu proje sırasında Chisso şirketinin adamları tarafından kötü bir şekilde dövülerek, uzun bir süre tedavi görür. 1971-75 yılları arasında, aynı adı taşıyan balıkçı köyünde yaşananları anlattığı, Minamata röportajı, Spanish Village projesine benzer bir etki yaratarak büyük ses getirir. Projeden sonra Japonya'da ve tüm endüstriyelmiş ülkelerde çevre kirliliğine karşı duyarlılığın artması sonucu, önlemler alınmasını sağlayan büyük bir çevreci hareketin başlamasına neden olur.⁶⁵

Fotoğraf, anı yansıtan bir kesit olarak kalıcı bir görüntüdür ve aktardığı olayın görsel kanıtıdır. Önceleri sadece yazıya destek olarak kullanılan fotoğraf, sahip olduğu bu güç sayesinde, zamanla yazının önüne geçerek, kitleleri etkilemiş ve harekete geçirmiştir. Etkili tek bir kare fotoğraf, sayfalarca yazının anlatabileceğinden daha fazla anlam içerir. . İnsanlar II. Dünya ve Vietnam Savaşlarının dehşetini fotojurnalistlerin çektiği ölümsüz fotoğraflarla görür ve savaşın vahşeti o karelerle hafızalara kazınır. Vietnam Savaşı'nda, sivil halkın savaştan gördüğü zararların fotoğraflar sayesinde dünya basınında yer almasıyla savaş karşıtı bir kamuoyu oluşur ve güçlenir. Bu öyle bir güçtür ki savaşın bir tarafı olan A.B.D. kamuoyu baskısıyla savaştan çekilme noktasına gelir. Fotoğrafın toplumsal belgeci yaklaşımı, görsel tarih oluşturmanın yanında, toplumsal bilincin gelişmesi ve sorunlara çözüm yaratılması konusunda çok önemli bir rol üstlenir. Lewis Heine'in, yüzyılın başında A.B.D.'de

⁶⁵ Hill, a.g.e., s.74-103

yaptığı çocuk işçiler ile ilgili belgesel çalışmasının sonucunda, çocuk işçilerin çalıştırılması yasaların düzenlenmesiyle yasaklanır. Hızla değişen ve dönüşen dünya düzeninde yaşanan sosyo- politik ve ekonomik olaylar fotojurnalistlerin gözünden tarihe birer belge olarak geçer. Jacob Riis, Lewis Hine, Dorothea Lange, Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa gibi usta fotoğrafçılar, yaşadıkları döneme kendi bakış açılarıyla tanıklık ederek ve yaptıkları projelerle yaşanan sorunların çözülmesine katkıda bulunurlar. Toplumsal belgeci yaklaşımla gerçekleştirilen fotoğraflar, dönemin koşulları göz önüne alındığında, olayların gidişatını değiştirmeye yardımcı olmuşlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

KİŞİSEL BELGESEL FOTOĞRAF

2.1. MODERNİTEDEN POSTMODERNİTEYE GEÇİŞ SÜRECİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM

19. yüzyıl beraberinde getirdiği değişimle birlikte, kuşkusuz, insanlık tarihindeki dönüm noktalarından biridir. Sanayi Devrimi'yle başlayan dönüşüm kısa sürede, bir çok alanda kendini göstermiştir. Yeni bir ekonomik sistem olarak ortaya çıkan kapitalizm, devrim süreciyle birlikte olgunlaşarak; önce sanayileşen ülkelerden başlayarak, ardından dünyanın diğer bölgelerinde de etkisini gösterir. Yaşanan değişim, toplumsal yapıyı da etkileyerek, sanayileşmiş kent toplumunu yaratır. Kentli toplum, işçi ve iş veren rollerine göre sınıflara ayrılır. Bilim ve teknolojiye verilen önemin artmasının yanında, felsefe alanında da köklü değişimler yaşanır. Siyasi sistemlerin değişmesi, hukukun üstünlük kazanması ve bireyin özgürleşme fikri, 19. yüzyılın, insanlık tarihinde ileriye doğru atılan adımların, umut vadeden ilk göstergeleri olarak kabul edilir.

Değişim süreci 20. yüzyılda da devam eder. Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkan işçi sınıfıyla somutlaşan sosyalizm, 1917 Ekim Devrimi'yle birlikte, kapitalizme karşı alternatif bir siyasi sistem olarak yerini alır. Kapitalizmin karşısında yer alan sosyalizmle birlikte dünya iki kutuplu bir hal alır. Öte yandan 1920'de başlayan ve 1929'da doruk noktasına ulaşan kapitalizmin yaşadığı krizle birlikte, sosyalizm gerçeğine karşı faşizmin sesleri yükselmeye başlar. Bu süreç, II. Dünya Savaşı'na giden yolun başlangıcı olur. Sosyalizmin karşısında güç kaybına uğramamak amacıyla, yaşanan bunalımın ardından yeniden yapılanma sürecine giren kapitalizm; bireysel hak ve özgürlüklerin devlet tarafından korunma altına alındığı, demokratik sistemin üstünlük kazandığı, daha eşit ve adil biçimde yaşanılacak bir toplum modeli yaratma çabasına girer. Refah devleti olarak tanımlanan bu çaba, II. Dünya Savaşı'nın ardından yaygınlaşarak kabul görür. Sanayileşmiş ülkeler, 1950 ve 60'lı yıllarda yaşanan ekonomik büyümeyle birlikte, 20. yüzyılın, ilerici ve gelişmiş ülkeleri olarak konumlanırlar. Ancak, 1970'lere gelindiğinde kapitalizm, kendini yeni bir krizin

içinde bulur. Bir kez daha yeniden yapılanma süreci başlar, bu süreç kendini yaşamın her alanında hissettirir. Sosyalizm, 1980'lerde zayıflamaya başlayarak takip eden on yıllık süreç içinde varlığını kaybeder. 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla, kapitalizm tek sistem olarak dünya sahnesinde varlığını sürdürür. Ancak içinde bulunduğu ikinci yeniden yapılanma sürecinin etkisiyle değişen kapitalizm ve teknolojik ilerlemelerle dünyayı etkisi altına alan iletişimsel ağın yarattığı gücün etkisiyle, küreselleşme adı verilen kavram, ulus devletlerin yerini almaya başlar.⁶⁶

Yaşanan değişim, sosyoekonomik ve politik olduğu kadar, sanat ve düşünce dünyasını da etkileyerek; yeni tartışmalar yaratmıştır. Modernitenin çıkmaza girdiği ileri sürülerek yeni bir dönemin başladığı ve bu dönemin postmodern bir dönem olduğu görüşü tartışılmaya başlanır. Postmodernite ile tanımlanan durum, modernite sonrası ifade eder. Ancak postmodernitenin eleştirisini anlamak için modernitenin özelliklerini anlamak gereklidir.

2.1.1. Modernite ve Modernizm

Kaynağını Aydınlanma felsefesinden alan ve Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkan toplumsal dönüşümün yarattığı yeni yaşam biçimini tanımlayan modernite, çok yönlü ve kapsamlı bir kavram olarak karşımıza çıkar. Latince Modernus sözcüğü, Hıristiyan toplulukları işaret etmesi amacıyla ilk olarak 5.yüzyılda, sonrasında ise Rönesans düşünürleri tarafından, kelimenin anlamı genelleştirilerek; modern ile antik toplum ve devlet ayrımını belirtmek için kullanılmıştır. Böylece, modern toplum batı toplumunu tanımlayan bir sıfat durumuna gelerek; antik toplum, modern olmayan ya da Batının dışında kalan olarak tanımlanmıştır.⁶⁷

On sekizinci yüzyıl Aydınlanması sadece orta çağın antik ve modern ayrımına katkıda bulunmakla kalmadı, bundan sonra geçerli olacak kritik bir tespitini de yaptı. Bu andan itibaren modern toplum bizim toplumumuzdu, yaşadığımız türden toplumlar, ister on sekizinci yüzyılda olsun isterse yirminci yüzyıldaki. Kelimenin ilk ve son anlamları arasında fark olsa bile, bu iki kelime(modernizm ve toplum) birbirleriyle eş anlamlıydı, Batı toplumu

⁶⁶ Gencay Şaylan, Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, s.19-28

⁶⁷ Cüneyt Birkök, 'Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler', İstanbul, 1998, s.4

<http://www.insanbilimleri.com/ojs/index.php/uib/article/viewArticle/75> ,2010

*modernitenin amblemi oldu. Modernleşme demek, Batılılaşma demektir. Bu nedenle modern toplumlar on sekizinci yüzyıldan beri Batı toplumlarının damgasını taşımaktadırlar.*⁶⁸

Modernite, aynı zamanda, modernleşme hareketinin yaşamsal pratiğe uygulanmasıyla ortaya çıkan, toplumsal yaşamı her alanıyla etkileyen büyük bir dönüşüm sürecini de ifade eder. Modern, şimdiki zamana ait olandır, anlıktır. Her şey gelip geçicidir ve sürekli bir değişim içindedir. Berman, bu durumu şöyle tanımlıyor:

*Bugün dünyanın her yanında insanlığın paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı-mekan ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının tehlikelerinin yaşanışı-vardır. Bu deneyimlerin toplamına 'modernite' adını vereceğim. Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulunmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda, modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi durdurak bilmeyen bir çözülme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik ve ıstırap girdabına akıtır. Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle, 'katı olan her şeyin buharlaştığı' bir evrenin parçası olmaktır.*⁶⁹

Harvey'e göre modern hayatın, bu kadar belirsizliği ve gelip geçiciliği bünyesinde barındırmasının belli sonuçları olmalıdır. Her şeyin gelip geçiciliği, sürekli devinim içinde olması ve durmadan ilerlemeyi hedef alarak yaşanan değişim, tarihsel sürekliliğin korunmasını güçleştirir. "Eğer tarihin bir anlamı varsa, bu anlam tartışılan şeyin yanı sıra tartışmanın terimlerini de etkileyen bir değişim girdabının içinden keşfedilmek ve tanımlanmak zorundadır." Modernite, kendinden önceki tarihsel süreçten bağımsız olmayı, onu reddetmeyi amaçlarken, bu kopuşu kendi içinde de yaşama sonucunu doğurur.⁷⁰

⁶⁸ Krishan Kumar, *Modernity*, The Blackwell Dictionary of Twentieth Century Social Thought, W. Outwhite and T. Bottomore (Eds.), Oxford: Blackwell, s.391-2. Aktaran: Cüneyt Birkök, a.g.e., s.4

⁶⁹ Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air*, New York, 1982, Aktaran: David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.23

⁷⁰ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.24-25

Modern sözcüğünün kökeni 5. yüzyıla dayansa da, modernite olarak tanımlanan süreç 18. yüzyılda varlığını somutlaştırır. Modernite, Aydınlanma düşünürlerinin etkisiyle, aklın önderliğini benimseyen ve nesnel bilimin gelişmesiyle sağlanacak koşullarla özgürleşen insanın, idealleştirilmiş bir dünyaya kavuşma hayalini amaçlıyordu. Dogmalardan ve dinin baskısından sıyrılan insan, istek ve eylemlerini gerçekleştirme konusunda önüne çıkabilecek engellerden kurtularak özgürleşecek ve bilimin sağladığı olanaklarla doğayı kontrolü altına alarak; kıtlık ve doğal afetlerin etkisinden kurtulabilecekti. Teknik gelişmelerle, üretim artacak ve teknolojinin olanaklarını kullanarak insani yaşam koşulları sağlanabilecekti; üzerindeki din baskısının kalkmasıyla boş inançtan, hurafelerden ve korkularından sıyrılan insan, iktidarın keyfi egemenliğinden kurtularak nihayet bireysel özgürlüğünü yaşayabilecekti.

Ancak, Aydınlanma idealinin yücelttiği, Horkheimer'in deyimiyle araçlaşan akıl, nesnellliğini yitirerek öznelleşti. Öznelleşen akıl her şeye ayak uydurabilir bir hal alır, insani değerleri savunan herkes tarafından iyi ya da kötü amaçla kullanılabilir hale gelir. "Aydınlanma filozofları dine, akıl adına saldırıyorlardı; sonuçta öldürdükleri, kendi çabalarının kaynağı olan metafizik ve nesnel akıl kavramı oldu."⁷¹ diyen Horkheimer, sanayi çağında, kişisel çıkarların ön plana çıkmasıyla, toplumun işleyişini sağlayacak diğer tüm değerlerin gözden çıkarılarak, bu olgunun her şeyin önüne geçtiğini vurgular. Kişisel çıkar olgusunun tüm kamuoyunda egemen hale gelmesiyle, akıl bu toplumsal sürece boyun eğmek durumunda kalır. İnsanların akıl sayesinde özgürleşmesi ve rasyonel düşünce etrafında toplanılması, günlük yaşamın zenginleşmesi gibi vaatlerle örülü bir yaşam hayali ortadan kalkar.

Başlangıçta, siyasal düzenin nesnel akla dayalı somut ilkelerin bir ifadesi olduğu düşünülüyordu; adalet, eşitlik, mutluluk, mülkiyet düşüncelerinin hepsinin akla uygun olduğu, akıldan doğduğu ileri sürülüyordu. Sonradan, aklın içeriği keyfi olarak bu içeriğin sadece bir bölümüne, onun ilkelerinin sadece birinin çerçevesine indirildi; tikel olan, evrensel olanın

⁷¹ Max Horkheimer, Akıl Tutulması, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.65

*yerine sahip çıktı. Düşünce alanındaki bu el çabukluğu ve kuvvet gösterisi, siyaset alanında kaba kuvvet iktidarına zemin hazırlar. Özerkliği kalmayan akıl bir araç haline gelmiştir.*⁷²

Aydınlanma, akli egemen konuma taşırken, seçkin bir tavır içinde bulunur. Düşünürler, sanatçılar, bilim insanları, yönetici sınıfı, ilerleme için düşünen ve uygulamalarıyla toplumun geri kalanını yönlendirenler olarak konumlandırılır. Sanayi toplumuyla birlikte ortaya çıkan kitle toplumunu ortak bir paydada birleştirici olması amacıyla yaratılan kitle kültürü, üreten sınıftan aynı zamanda tüketen bir sınıf yaratır. Böylece ulusal ya da modern devlet, tüm bireylerin beğenisini tatmin edecek ve sistemin devamını sağlayacak kültür ürünleri aracılığıyla kitleleri bir arada tutmayı amaçlar. Modern toplum aynı zamanda kitle toplumdur. Üretimde yerini alan bireyin, çalışma saatlerinin dışındaki serbest zamanını nasıl değerlendireceğine kendisi karar veremez. Serbest zamanında, kendisine sunulan kültür ürünlerini tüketmekle yükümlüdür. Tüketicinin sorgulaması ya da sınıflandırmasını gerektirecek bir durum söz konusu değildir; çünkü kültür endüstrisi bunu önceden belirler. Var olanı değiştirmeden sürekli yenileyerek tüketiciye sunan kültür endüstrisi; bununla bireyin içinde bulunduğu konumu onaylar. Böylece, bireyleri tüketime güdülemenin yanında, var olan sistemi onaylayarak, devam etmesini sağlar.

*Eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir erke sahiptir ki, eğlence metalarının imal edilmesini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında işlerinin seyrinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz. Sözde içerik diye sunulan şey sadece rengi solmuş ön plandır; zihne kazınanlar normlaştırılmış görevlerin otomatikleştirilmiş ardışıklığıdır.*⁷³

Kitle toplumu içinde farkına varmadan yalnızlaşan birey, aydınlanma ve modernitenin vaat ettiği değerlerden yoksun olarak, içinde bulunduğu sistemin sınırlarını çizdiği bir yaşamın içinde yaşamaya mahkum olur. Horkheimer'a göre, bütün varlık alanlarının bir araçlar alanına dönüştürülmesi, bunları kullanması gereken

⁷² Horkheimer, a.g.e., s.65-67

⁷³ Theodor W. Adorno-Max Horkheimer, Aydınlanmanın Diyalektiği, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,2010, s.183

öznenin de yok oluşuna yol açar. Modern sanayi toplumuna nihilist bir görünüm veren de budur. “Özneyi yücelten öznelleşme, onu aynı zamanda yok oluşa mahkum etmektedir.”⁷⁴

Aydınlanma ideali, akli yücelterek, bilimsel ve teknik gelişmenin sağlanmasına olanak yaratarak, eşitlik, adalet, ilerleme ve özgürleşmeyi savunuyordu. Ancak, bu idealin gerçekleşmesinde en büyük amaç olan aklın araçsallaşmasına yol açarak; özgürleşmesini öngördüğü bireyi ve onun özgür iradesini, çıkış amacından uzaklaşarak, yalnızlığa ve umutsuzluğa sürüklemiştir. Kapitalizmin dayatmasıyla, her türlü teknik ve bilimsel gelişmenin, insani değerlerin önüne geçerek yükselişi ve ahlaki değerlerden kopuşu, Aydınlanma idealini, amacından uzaklaştırmıştır. Aydınlanmanın hayali ve yarattığı iyimserlik, 20. yüzyılda yaşananlarla inandırıcılığını yitirmiştir. “20.yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir.”⁷⁵

Aklın araçsallaşmasıyla birlikte birey de araçsallaşarak, üretim sürecinin, sorgulamadan çalışan, başka bir deyişle makineleşen bir parçası konumuna gelir. Yalnızlaşan birey, karşı karşıya kaldığı kimlik ve öznel anlam sorunlarıyla yaşamına devam ederken, kitle kültürünün dayatmacı ürünleriyle kendisine yaratılan dünyayı sorgulamadan kabul etmek durumunda kalır. Kitle iletişim araçlarının, iktidarın söylemlerinin aracısı olması, toplumun direncinin zayıflamasına yol açarak, siyasi otoritelerin varlığını meşrulaştırır. Kapitalizmin önderliğinde, daimi bir ilerlemenin savunulması, bireyi yüceltme amaçlı değil; üretim ve kar amacı güden bir yapıya bürünür. Git gide artan eşitsizlik, yaşanan savaşlar ve güç dengeleri toplumdaki inancın sarsılmasına ve insanın yükselişine bağlanan umutların yok olmasına neden olur.

Moderniteyi anlama açısından ‘yaratıcı yıkma’ kavramını anlamak önemlidir. Harvey’in deyişiyle, tam da modernist projenin uygulanmasının karşılaştığı pratik ikilemden ortaya çıkmıştır. Modern, sürekli ilerlemeyi, değişmeyi, hiçbir şeyin kalıcı

⁷⁴ Horkheimer, a.g.e., s.120

⁷⁵ Harvey, a.g.e. s.26

olmamasını tanımlıyorsa yaratıcı yıkma kavramı da bu noktada devreye girer. Yeni bir yaratım için eskinin yıkılması gerekliliği. Bir çok modernist düşünürün ifade ettiği gibi, yumurtaları kırmadan omlet yapmak olanaksızdır. Yaratıcı yıkma, modernitenin önde gelen gerçeklerinden biri olduğuna göre sanatçı da, bir birey olarak yaratım sürecinde kendini bu kavrama göre konumlandırmalıydı.⁷⁶

*Sanat, stil aracılığıyla var olan gerçeğin genelliğini, olması gerekenin nesnelliği ile bütünleştirerek sorunsallaştırır. Başka deyişle, var olan gerçeği eleştirmek için araçsal akıl nesnel aklın denetimi altına alır. Stil de araçsal akıl ile nesnel akıl arasındaki ilişki sonucunda oluşur, var olan ile olması gereken arasındaki çelişkidir beslenir. Sanat, kendi gerçeğini böylece kurduktan sonra toplumun yüzüne vurur.*⁷⁷

Kültür endüstrisi sanatı eğlenceyle bir tutma eğilimindedir. Adorno ve Horkheimer'e göre, kültür endüstrisinin getirdiği yenilik, kültürün uzlaşmaz iki ögesi olan, sanat ve eğlenceyi amaç kavramına, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır. Bu formül yinelemekten ibarettir.⁷⁸ Kültürün içi boşaltılarak, var olan gerçeğin yeniden üretilmesiyle, toplumdaki eşitsizlikleri onaylayarak olması gereken nesnelliği reddeder. Üretim sürecinde yer alan kişiye, iş yaşamında yaşadığı eşitsizlikleri özel yaşamında da yaşatarak, tüketime güdülendirmekle kalmaz, düzenin devamını da sağlar.

Modern sanatın tepkisi bu noktada devreye girer. Kitle kültürünün bireye dayattığı yanlış gereksemeler yüzünden gerçek gereksemelerinin farkına varamayan birey, bireyselliğini gerçekleştiremez. Bu nedenle modern sanat kitle kültürüne karşı çıkarak, bireylerin gerçek gereksemelerinin bilincine varmalarını amaçlamış; bireyi sistem çıkarlarının parçası haline getiren toplumsal yapıyı eleştirerek ve yeni çıkış yolları göstererek bireyi yabancılaşmadan kurtarmak amacıyla, kitle kültürünün bireysellik üzerindeki yıkıcı etkilerine karşı duyarlılık göstermiştir.⁷⁹

Modernizm, en geniş anlamıyla, 19.yüzyılın ortalarında adından söz ettiren, Avrupa'daki, kültürel ve düşünsel akımları kapsamakla beraber; yeni bir sanatsal

⁷⁶ Harvey, a.g.e. s.29

⁷⁷ Atiker, a.g.e., s.53

⁷⁸ Theodor W. Adorno - Max Horkheimer, a.g.e., s.182

⁷⁹ Atiker, a.g.e., s.46

estetik anlayışını da işaret eden bir kavramdır. Modern sanat, aynı zamanda, klasik sanat anlayışından ve estetiğinden kopuşu ifade eder. Sanayi Devrimi'nin yarattığı dönüşümle şekillenmeye başlayan modern yaşam ve dinamik toplumsal yapı içindeki çatışmalar sanatsal bakış açısı ve estetik ölçütlerini derinden etkilemiştir.

Rönesans öncesi dönemde, feodal toplum yapısı, dini inancın gücü ve kilisenin hakimiyeti nedeniyle sanatçıdan beklenen, dinin yüceliğini yansıtacak sanat eserleri vermesiydi. Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans'la birlikte sanatta yeniden doğarak, dönemi etkisi altına alan dünyanın akıl yoluyla algılanması ve yorumlanması düşüncesiyle yeniden şekillenmiştir. Gerçeği kavramak, kilisenin egemenliğinin yerini alan, akıl ve bilim yoluyla mümkün olacaktır. Bu dönemde en yüce kavram insandır ve sanatçı, akıl ve bilim yoluyla algıladığı gerçekliği sanat yoluyla yansıtır. Sanatçı, insanı ve doğayı nasıl gördüğünü gerçekçi bir biçimde anlatmayı amaçlar. Estetik ölçütler de bu değerlere göre şekillenir; anatomi bilgisi ve perspektif önem kazanır. Rönesans sanatında, sanatçı algıladığı gerçekliği bire bir yansıtmak durumundadır. İnsanı konu alan eserlerde, insanın anatomik yapısını gerçeğe uygun biçimde aktarmak bu dönem sanatçılarının önde gelen estetik değeridir. Michelangelo'nun, Musa heykelini tamamladıktan sonra, elindeki çekici 'konuş benimle' diyerek heykelin dizine vurması bunun en iyi örneğidir. Bu dönemde, sanat eserlerinde ana ölçüt, evrensel ve nesnel gerçekliği temsil etmektir. Böyle bir estetik anlayışın temelinde yatan gerçekçilik, 'ayna' metaforuyla anlatılarak, gerçeğin ayna gibi yansıtılması beklenmektedir. Bu durumda sanatçı, tamamen objektif olmak durumundadır. Ancak, gördüğünü aslına uygun olarak yansıtması; sanatçının, eserine öznel yorumunu katamaması manasına gelir. Modern sanat ve estetik anlayışının, kendinden önceki döneme gösterdiği tepki ve karşı çıkışı bu anlayışı reddetmesiyle oluşur. Modernist sanat estetiğini savunan sanatçı ve eleştirmenlere göre, yansımacı estetik pasiftir ve sanatçının öznel yorumuna yer vermesini engelleyerek; sanatçının en büyük ayrıcalığı olan yaratıcılığını elinden alır. Modernist sanatta klasik sanat gibi kaynağını gerçeği yansıtmaya fikrinden alır; ancak modern sanattaki gerçeklik, sanatçının algıladığı ve öznel yorumuyla sunduğu gerçekliktir. Sanatçının gerçeği algılaması ve kişisel yorumuyla aktarması, gerçekliği nerede, nasıl gördüğüne ve yorumladığına bağlıdır. Başka bir deyişle, sanatçının odaklandığı konu ve onu işleyişi,

sanatçının sosyal konumuna, psikolojik durumuna, toplumsal sorunların üzerinde yarattığı etkiye vb. olgulara göre değişiklik gösterebilir ve bu olgulardan biri ya da bir kaçısı eserinin yaratım sürecinde etkili olabilmektedir. Öte yandan, sanatçı sunduğu eserinde vermek istediği mesajları izleyiciye kapalı ya da açık bir biçimde iletebilmektedir. Modern sanat anlayışında sanatçının, gerçeği algılama biçimi ve öznel yorumunun yaratım sürecinde bu denli ön plana çıkması, dönemin bilimsel gelişmeleriyle de yakından ilgilidir. 20. yüzyılın başında, bilim alanındaki yerleşik paradigmaları alt üst eden yeni gelişmeler yaşanmıştır. Quantum fiziği, Reiman ve Lobachevski tarafından geliştirilen Euclid dışı geometri, matematiği sorgulayan Goedel teoremleri, Heisenberg'in belirsizlik kuramı ve Einstein'in görecelik kuramı, bilim alanında doğruluk ya da doğruluğa ilişkin ölçütlerin sorgulanması ve yadsınmasını sağlamıştır. Bilimsel doğrunun bir olasılık olduğu ve bilimde de belirsizliğin olabileceğinin tartışılması, doğrunun değişebileceğini, gerçeğin parçalanmış ve yoruma açık olduğunu ortaya koymuştur. Bu gelişme modern sanat estetiğini de etkileyerek, sanatçılar tarafından farklı yorumlar geliştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Bu gelişme, Matisse, Picasso, Duchamp, Braque, Klee, Kandisky gibi sanatçıları etkilemiş; yerleşik estetik ölçütlerini sorgulayarak, yeni ve birbirlerinden farklı yorumlar getirdikleri eserler ortaya koymalarını sağlamıştır. Plastik sanatlarda yaşanan gelişmelere paralel olarak, müzik alanında da yenilikçi yorumlar getirilerek; tonal müzikten farklı bir anlayışla atonal müziği geliştirmişlerdir. 20. yüzyılın başında, toplumsal yaşamın her alanını etkileyen dönüşüm ve ilerleme hareketi, sanat alanında da gelenekle olan bağların kopması ve özgürleşme çabasını doğurmuştur. Dönemin değişim hareketi içinde, sanatçıdan öncelikle bu değişimi algılaması, kavraması ve eserleriyle bu değişime yön vermesi beklentisi, modern sanat yaklaşımının önde gelen özelliklerinden biri olmuştur. Sanatçıdan beklenen, yaşanan gelişmeleri ve değişimi yorumlaması ve gerektiğinde eleştirel bir tutum içinde bulunmasıdır. Modern sanatta, sanatçının gerçeği öznel bir dille yorumlaması beklenir. Bu noktada ön plana çıkan; kendisini diğer sanatçılardan farklı bir konuma getirmesini sağlayacak olan yaratıcılık gücüdür. Modernist sanat anlayışı içinde, bir öncekine göre 'avangard' olarak nitelenen; natüralizm, ekspresyonizm, sembolizm, kübizm, dadaizm, fütürizm, konstruktivizm, sürrealizm gibi akımlar, sanatçının yaratıcı gücü ve özgürlüğünü yorumsal farklılıklarla dile getirmesinin ürünüdür.

Ancak, avangard yaklaşımı gerekli kılan diğer neden ise sanatçının içinde bulunduğu rekabet koşullarıdır. Kapitalizmin ilk dönemlerinde, varlıklı seçkin sınıf tarafından sanatçının maddi olarak desteklenmesi prestij sağlayıcı bir davranış ve toplumsal statü açısından önemli bir göstergedir. Ancak kapitalizmin gelişmesiyle metalaşmanın büyümesi, sanat eserlerinin de metalaşması sonucunu doğurmuştur. Kitle kültürüne karşı eleştirel bir tavır sergileyerek sanatın eğlenceden farklı bir konumda olduğunu vurgulamak ve kültür endüstrisinin yarattığı yanlış gereksemelere karşı çıkarak bireyin gerçek gereksemelerinin farkına vararak sistemin parçası olmasını engellemek ve kültürel alanda sanatı aklamak amacıyla tepkisini ortaya koyan modern sanat, kapitalizmin metalaşma sürecinden payına düşeni almak durumunda kalmıştır. Bu durum, modernist sanat ve estetik anlayışını da etkilemiştir. Sanatın metalaşması sonucunda sanatçı, pazarda kendine yer bulmak ve eserlerinin satılması için diğer sanatçılarla rekabet içine girmek durumunda kalmıştır. Schumpeter'in yaratıcı yıkıcılık çözümlemesi, kapitalist sistemin en önde gelen özelliklerinden biri olarak, pazarda rekabet içinde olan girişimcilerin rakiplerini yok etme amacıyla yaratıcı yenilikler getirmeleri koşuluna dayanır. Sanat eserlerinin metalaşması, bu alanda yaratıcı yıkıcılık sürecini başlatmıştır. Modernist sanatta yaratıcı yıkıcılık, tepki ve eleştiriyi içinde barındıran bir tavırla, sürekli olarak farklılığı ve yeniliği vurgulayan bir değişim ile devam etmiştir. Bu durum, kendinden öncekileri yadsıyan ve sürekli olan değişim sürecinde en önde olmayı amaçlayan avangard kavramını ortaya çıkarmıştır.⁸⁰

Yaratıcı yıkma, modernitenin önde gelen koşullarından biri olduğuna göre sanatçı da, bir birey olarak, yaratım sürecinde öncü olarak rol almalıydı. Modernist mimarının önde gelen isimlerinden olan Frank Lyod Wright, sanatçının çağının ruhunu kavramakla yetinmeyip, çağı değiştirme sürecini başlatması gerektiğini savunuyordu. Başarılı modern sanatçı, Baudelaire'in tanımıyla, modern hayatı kavrayarak ve aynı zamanda onun gelip geçiciliğinin içinden sonsuz ve evrensel olanı yakalayıp çıkarabilen sanatçıydı. Öte yandan, kültürel ürünlerin metalaşması ve ticaret konusu haline gelmesi ve devlet ya da aristokratlar tarafından gelen maddi desteklerin azalması sanatçıyı bir tür rekabetin içine itiyordu. Bu da estetik alanda, yaratıcı

⁸⁰ Gencay Şaylan, Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, s.79-96

yıkıcılığın gerekliliğini artırıyordu. Sanatçı, rekabet koşullarında kendine özgün bir konum edinmek amacıyla kişisel bir çaba sarf ediyordu. Sanatçı, özgünlüğünü ortaya koyarken ticari alanda da başarı elde edebilecek bir sanat yapıtını sunduğunda; sanat için sanat yaptığını ve adanmışlığını simgeleyen gizemli bir atmosfere sahip olmalıydı. Benjamin'in, 'gizemli sanat (auratic art)' olarak tanımladığı modern sanat, en iyi örneklerinde hitap ettiği kitleyi derinden etkileyen, uyaran ve iz bırakan bir nitelik taşıyordu.⁸¹

Modern sanatın yaklaşım ve estetik anlayışı bakımından, eskiyi reddetmesi ve eleştirel bir tavırla sürekli yenilik arayışı içinde olması, modernitenin yarattığı büyük, kapsamlı ve sürekli değişim sürecinde, anlaşılabilir bir tavır olarak değerlendirilir. Şaylan'a göre, modern sanatın kendine özgü anlayış ve estetik ölçütlerin belirlenmesinde geçerli olan dört özellikten söz edilebilir.

Özgürlük ve özgünlük olarak tanımlanan ilk özellik, sanatsal ifadenin her yönünü kapsar. Sanayi Devrimi'nin ve kitle toplumunu etkisi altına alan kültür endüstrisinin yarattığı koşullar, bireyselliğin ve özgürlüğün kaybolması sonucunu doğurmuştur. Makineleşme ve bireyin toplum içinde kayboluşu, yaşanan sürekli değişim gerçeğinin çok yönlü algılanmasına neden olur. Sanatçı, bu koşullarda kendisini farklı olarak konumlandırma gereksinimi içinde bulur. Gerçeğin tek olmadığı ve farklı temsilleri olabildiğini, öznel yorumuyla aktarabilmesi için sanatçının özgür olması gereklidir. Öte yandan sanat eserinin metalaşması nedeniyle, sanatçı pazardaki konumunu korumak amacıyla özgün olmak durumundadır. Bu koşullarda, sanatçının içinde bulunduğu dönemi anlaması ve dilediği gibi yorumlaması açısından, özgürlük ve özgünlük yaratıcılığın temel ögesi olarak nitelenir.

Yansıma ve misyon ise modern sanatın ikinci özelliği olarak, sanatçının eserine konu olan gerçekliği aktarması ve sanat eseriyle vermek istediği mesaj olarak tanımlanabilir. Sanayi toplumundaki çatışmalar ve gerilimlerden kaynaklanan kişisel ve toplumsal sorunlara sanatçılar tarafından yön verilmesi beklentisi, sanatçının tepkisel ve eleştirel duruşuyla, politik tavrıyla, edindiği misyon ve öznel algısıyla bunu yansıtmaya dayanır.

⁸¹ Harvey, a.g.e., s.29-36

Yaratıcı yıkıcılığın sanatta egemen olmasına neden olan, sanat eserinin metalaşması ise modern sanatın üçüncü özelliğidir. Sanatçı, eserlerine alıcı bulmak ve bu sayede sanatına devam edebilmek amacıyla; sürekli bir rekabet içinde yer alarak, özgünlük dışında kalan tüm değerleri yadsıyarak daima yenilikçi olmak durumunda kalır.

Modern sanata dördüncü özelliğini veren, seçkinci tavrıdır. Yaratıcılık yoluyla bir sanat eseri ortaya koyma gücü sanatçıyı diğer insanlardan farklı bir konuma yerleştirir. Sanatçı, biçim ve formla oynayarak, kendi gerçekliğini özgürce yansıtır. Bu süreçte sanat eseri ne kadar komplike bir yapıya bürünürse izleyici tarafından algılanması o derece zorlaşır. Bu durumda izleyicinin mesajı alıp algılaması için bilgi birikimine sahip olması gerekir. Bu da seçkinci bir tavrın ortaya çıkması sonucunu doğurur.

Sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan kültür endüstrisinin ve teknolojinin ilerlemesiyle sanat tüketimi kitleselleşmişse de modern sanatın seçkinci özelliği değişmemiş ve modern sanat ve popüler sanat ayrımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kitle beğenisinin ön plana çıktığı popüler sanatın tüketime yönelik olması, ciddi estetik değerlendirmelere tabi tutulmasını gereksiz kılarak, mesaj iletmesi ya da bir yorum yansıtması beklenmemesi konusunda yaygın bir fikir birliği vardır.⁸²

19. ve 20. yüzyılda sanatsal anlatım biçimlerini değiştiren modernist tepki, dönemin değişim ve dönüşüm hareketinin yarattığı karşıtlıkların kargaşasını içinde barındırıyordu. Bradbury ve McFarlane'e göre modernizmin tanımı tüm karşıtlıkların birleşimiydi.

Gelecekçilik ile nihilizmin, devrimcilikle muhafazakarlığın, doğalcılıkla simgeciliğin, romantizmle klasisizmin olağanüstü bir birleşimiydi. Teknolojik bir çağın hem kutlanmasıydı hem mahkum edilmesi; eski kültür düzenlerinin sona ermiş olduğu inancının kabulüydü, ama aynı zamanda bu korku karşısında derin bir umutsuzlanmaydı; yeni biçimlerin tarihselcilikten ve dönemin basınçlarından kaçışlar olduğu yolunda inançlar ile bu

⁸² Şaylan, a.g.e., s.102-109

*biçimlerin tam da bu olguların yaşayan birer ifadesi olduğu yolundaki inançların bir karışımıydı.*⁸³

Modernist sanat anlayışı eski ve gelenekselden kopuşu ifade eder. Dönemin, çalkantıları, politik ve ekonomik değişimler ve bunların toplumsal yapıya olan etkileri sanatsal anlatım biçimlerini de etkilemiştir. 1860'lardan 1970'lere kadar egemen olan modernizm, modernite çağının yarattığı değişimleri, insani ve toplumsal sorunları ve yaşam koşullarını eleştirel ve sürekli kendini yenileyen bir yaklaşımla konu edinerek; yeni deneyimler ve çözümler üzerine yoğunlaşan bir sanat anlayışı olarak kendini göstermiştir. Ancak, modernizmin seçkin tavrı, sanatçının yaratıcı kapasitesinin yansıtıldığı özgün eserlerin olması gerekliliğine karşı bir tavır olarak ortaya çıkan pop-art anlayışı, sanatın yaşama yön vermek ve yaratıcı ya da eleştirel bir görevi olmadığını savunarak modern sanatın karşısında yerini alıyordu. 1960'larda ortaya çıkan pop-art, dönemin koşulların yarattığı tepkilerin sanatsal alandaki göstergesiydi.

Mitleştirilen ve araçlaşan akıl, Aydınlanma idealinin öngördüklerinin yaşamsal pratiğe farklı yansımalarına neden olmuştur. Bilimsel ve teknik gelişmenin insani değerlerin dışında yer alarak ilerlemesi ve bu süreçte insanın da araçsallaşmasının sonucunda yaşanan bireyin kayboluşu ve kimlik bunalımları; kapitalizmin yükselen gücünün yaşamın her alanına hakim olma çabasıyla para ve güç dengeleri üzerine kurulu politikalar, savaşlar, soykırımlar, artan eşitsizlikler sonucunda, vaat edilen değerlere olan inanç yitirilmiştir. Modernite hayalinin çöküşüyle yeni bir döneme girildiği ve bu dönemin postmodern dönem olduğu ileri sürülmüştür.

2.1.2. Postmodernizmin Tepkisi

Moderniteye olan inancın kaybolmasıyla yeni bir döneme girildiği ya da modernitenin kendi tepkisinin bir sonucu olduğu işaret edilen postmodernizmin kesin bir tanımını yapmak oldukça güçtür. Genel bir ifadeyle postmodern yaklaşımın temel çıkış noktasının toplumsal değişim ve eskiden kopuş olduğu söylenebilmektedir. 1970'li yıllarda kapitalizmin yaşadığı kriz ve bu krizi aşma çabasıyla girilen yeniden

⁸³ M. Bradbury – J. McFarlane, *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, 1976, Aktaran: David Harvey, a.g.e., s.38

yapılanma hareketinin beraberinde getirdiği hızlı değişim ve bu değişimin dünya çapında yarattığı etkiler toplumsal yaşamın her alanını etkilemiştir. Böyle bir değişim sürecinden etkilenen sanat ve felsefe de, kendi alanlarında yeni yaklaşımlar ve söylemler oluşturmuştur. Modern yapının temel kavramlarından olan akılcılık ve bilimsel doğrunun kesinliğine bir karşı çıkış olan postmodernizm için sınırları belli bir tanım yapılamamaktadır. Ancak, postmodern söylemin genel olarak kabul gören özelliği, modernitenin kapanan devrinin ardından gelen yeni bir dönemi işaret ettiğidir.

Postmodernizm, modernizmin neredeyse tüm değerlerini eleştirirken bir yandan da onun bir çok özelliğini taşımaktadır. Postmodernizm kavramı, kültürel ve ideolojik anlamda ele alındığında geniş bir tanımlama alanını kapsar.

_ Modernizmden sonrası olarak, modernizmin sahip olduğu değerleri ve eğilimleri ifade eder.

_ Modernizmin zıddı olarak, modernizmin reddedilişı, değillemesi olan ve modernizmi yıkmaya çalışan bir tavidir.

_ Geç kapitalizm tanımlaması olarak, sanayi ötesi, tüketici ve çokuluslu kapitalizmi anlatır.

_ Tarihi bakımdan, modernizmden sonraki çağı ifade eder.

_ Sanatta ve üslupta seçmecilik olarak, sanatçının üslup ve fikirler içinden kendine uygun bulduğunu seçmesi ve farklı zaman periyodları ve kültürleri bir araya getirmesi, var olanı değiştirmesi, yeniden kurgulamasını tanımlar.

_ Global köy fenomeni olarak, küreselleşen dünyanın tanımlanmasıdır. Bilgi çağında, milli devlet kavramının ve onun değerlerinin ortadan kalkmasıyla, kültür, ırk, sermaye ve üretimin küreselleşmesi ve sınırların yıkılmasını işaret etmektedir.⁸⁴

⁸⁴ Birkök, a.g.e., s.2

Jean François Lyotard, 1979 tarihli ‘La Condition Postmodern(Postmodern Durum)’ adlı, döneminde büyük tartişmalara yol açan kitabında ‘ideolojilerin ve üst anlatıların’ sonuna gelindiği tezini öne sürüyordu. Marksizm, Hıristiyanlık ve Aydınlanma gibi insanlığın kurtuluşu üzerine kurulu değerlerin karşılaştığı meşruluk krizinden söz ederek, yeni teknik ve bilgi çağıyla birlikte, hem toplumsal yapının hem de üretim ilişkileri üzerine kurulu yapının sonuna gelindiğini ileri sürüyordu. Çok daha önce sosyologlar ve eleştirmeler tarafından kullanılan postmodernizm kavramı, Lyotard tarafından, gelişmiş ülkelerin bilgi toplumunda; bilginin kullanımıyla birlikte, popüler kültüre ve ciddi kültüre ait ögelerin eklektik bir ustlupla yan yana getirilmesi olarak tanımlanır. Var olan koşulların değişmesiyle birlikte bilim, sanat, edebiyat ve anlatıların da koşulları değişerek postmodern bir durum ortaya çıkar. üst anlatıların krizi, meşruluk yitimi olarak ele alınır. İnsani değerleri yücelten söylemlere olan inanç yitirilmiştir. Özellikle II.Dünya Savaşı’ndan sonra, yaşanan değişimler sözü edilen meşruluk krizinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Kapitalizmin, içinde bulunduğu krize rağmen tekrar egemen konuma gelmesi; refah devleti koşullarının ve kapitalizme alternatif bir sistem olan sosyalizmin geri plana itilmesine neden olmuştur. Bilim alanında yaşanan değişimler ve alternatif söylemler yoluyla bilimsel bilginin kesinliği sorgulanmaya başlanmıştır. Gerçeğin evrenselliğinin yitimi, meşruluk yitimini ortaya çıkarmaktadır. Lyotard’a göre, postendustriyel toplumsal yapının oluşması, kapitalizmin mantığının değişmesi ve yaşanan kültürel çelişkilerle girilen postmodernizm çağına geçiş süreci, Avrupa’nın savaş sonrası yeniden yapılanma dönemine denk gelen 1950’li yıllara uzanır. Bir söylem haline dönüşen bilim, teknoloji ve bilgi alanı dilin kullanımıyla işlerlik kazanır. Yeni iletişim teknolojileri sayesinde bilginin üretimi, yayılması ve kullanımı, bilgi temeline dayanan postendustriyel toplum yapısına geçişte merkezi bir konum edinir. Gelişmiş kapitalist ülkelerde, bilgi akışını sağlayan teknolojilerle iletişimsel dil de değişir. Lyotard’a göre, postmodern duşuncenin temelinde yatan, iletişimin teknik ve toplumsal koşullarının değişmesidir. “Sanayisizleşme dönemi ve kültürel hakimiyet olarak düşünülen postmodern dönem bir duşune olmaktan çok daha fazla bir dönem olarak varlık kazanmaktadır.”⁸⁵

⁸⁵ Ali Akay, Postmodernizmin ABC’si, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s.24-31

Postmodernistlerin dile yaklaşımı da modernistlerin yaklaşımından farklıdır. Postmodernizm dili yapıbozumuna uğrattır. Harvey'in de aktardığı gibi, modernistler, gösterilen(mesaj) ile gösteren(mesajı ileten/medya) arasındaki sınırları belli bir ilişkinin varlığını kabul ederler. Postyapısalcı düşünce ise gösterilen ve gösterenin sürekli olarak birbirinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiğini ileri sürerler. "Dil bizim aracılığımızla işler. Yapıbozumculuğun saiki, bunu kabullenerek, bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmektir." diyen Harvey, Derrida'nın, kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak gördüğünü belirtir. Böylece sanat eserlerinin ya da kültürel ürünlerin üretim sürecine, hem onun üreticileri hem de tüketicileri katılır. Postmodernist yaklaşımda, modernizmin 'tamamlanmış sanat yapısı' yerine, 'performans', 'süreç', 'happening' yer alır. Bu durumun, kültür üreticisinin otoritesinin asgariye inmesi, sanatın seçkin bir tavırdan sıyrılarak halka ulaşması yoluyla halkın katılımı ve kültürel değerlerin demokratik olarak belirlenmesi konularında fırsatlar yarattığını belirten Harvey, bunun bedelinin belirli bir tutarsızlık ve daha da sorunlu bir biçimde kitle pazarı manipülasyonuna açık olmak anlamına geldiğinin altını çizer.⁸⁶

Modernitenin kültürel yapısı, kaynağını aklın ve bilimin egemenliğine dayanan Aydınlanma felsefesinden almıştır. Modernitenin ana unsurlarından biri olan ulus devlet yapısı, evrensel bir kültür anlayışının geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasını amaçlamaktadır. Aklın ve bilimin belirleyici olduğu, özgürlük, eşitlik ve sürekli ilerlemeyi amaç edinen modernist kültürün kitlelere yayılması için devlet desteği ve aydınların çabaları gereklidir. Bu da modernitenin kültürel çalışmalarında seçkin bir tavır içinde bulunduğu bir göstergesidir. Postmodern kültür ise eleştirisini, akıl ve bilim temel alınarak belirlenen modern kültüre karşı çıkararak, tek ve nesnel bir doğrunun olmadığını ve bu anlayışın aşılması gerektiği üzerinden kurar. Postmodernizmin temel sorun olarak ele aldığı bir diğer alan ise, Aydınlanma idealinin öngördüğü akıl ve bilim yoluyla bireyin özgürleşmesi düşüncesinin gerçekleşmeyerek, aksine bireyin özgürlüklerinin kısıtlanmasına yol açmasıdır. İnsanın duyu ve düşüncelerinde tam bir özgürlüğe sahip olabilmesi için yeni bir

⁸⁶ Harvey, a.g.e., s.67

bilim ve bilgi anlayışının gerekliliğini ileri sürmektedir. Postmodern kültürde, doğrunun ve gerçeğin aranması amacına yönelik entelektüel uğraşlar anlamsızlaşır, bunun yerine, tüketim toplumu ve kültürünün yansıması olarak, bireyin haz duygusunun artırılması ön plana geçer. Bu yanıyla, postmodernizm, modernizmin seçkinci sanat anlayışını dışlamıştır. Kitlelerin beğenisine hitap eden popüler sanata özgü ölçütler, Modernizmin yüksek sanat anlayışının ve estetik ölçütlerinin yerini, kitlelerin beğenisine hitap eden popüler sanata özgü estetik anlayışlar ve ölçütler almıştır.

Modern toplum, yapısı gereği siyasi, kültürel, toplumsal alanların birbirinden ayrılması temeline dayanır. Ancak modern insan bu yapıların birbiriyle olan etkileşimin sonuçlarından etkilenir. Bu bağlamda postmodernite de yaşamın tüm alanlarını etkileyen ve bu dönüşümleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Postmodernite öncelikli olarak kendini sanatsal alanda göstermiştir. Sanat, toplumsal geleneklerden ve gereksinimlerden beslenirken, toplumsal yapıdaki değişimler de özneyi etkileyerek sanatsal anlatım biçimlerinin değişmesine etki eder.

[...]sanat kendi başına bir yaratı alanı olduğu kadar, arka planda bir dönemi ve bir düşünme sistematiğini barındıran bütün öğeleri muhafaza eder. O nedenle sanatın tepkisi eğer dikkatle okunur ve doğru çözümlenirse siyasetin göstergelerinden daha önemli kabul edilir.⁸⁷

1960'lı yıllarda özellikle New York'taki sanat çevrelerinde yaygın biçimde kullanılmaya başlanan postmodernizm kavramı, modern sanat anlayışına karşı bir tepki olarak gündeme gelmiştir. Modern sanatın temel değerleri ve estetik anlayışının aşılmasıyla, yeni bir estetik anlayışına duyulan gerekliliği vurgulayan postmodernizm, günümüzdeki anlamı ve yaygın kullanımıyla yeni bir sanatsal ve estetik anlayışını da ifade etmektedir. Modernizmin sanatçıya yüklediği, toplumsal değişime yön verme ve yeni çözümler üretme misyonu, kapitalizmin diğer değerlerden bağımsız yükselişi ve değişen dünyanın sorunlarıyla birlikte sanatçının üzerinde baskı kurulmasına yol açmıştır. Dünyayı değiştirme misyonuyla hareket etmesi amaçlanan sanatçı çıkmaza girerek, kendi dünyasına dönmek zorunda kalmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki

⁸⁷ Kahraman, a.g.e., s.10

Soğuk Savaş döneminde daha da belirginleşen bu durum, sanatçıya yüklenen misyonu değiştirerek, sanatın söylemini politik kutuplaşmaların sözcüsü konumuna getirmiştir. Modernizm, sanatçının yaratıcı kapasitesini ortaya koyabilmesi için özgür, eserinin ise özgün ve eleştirel olması beklentisini taşıyordu. Bununla birlikte modernizmin temel özelliklerinden biri seçkin bir tavır içinde olmasıydı.⁸⁸

Öte yandan, dönemin yarattığı koşullardan ötürü, sanat ile insan arasındaki yakınlaşma, sanatın yüce ve yetkin kimliğinde yaşanamıyordu. Kitlese beğenilerin yönlendirdiği toplum, kendisine sunulan, sistemle bütünleşmiş popüler ürünlerle buluşuyordu. Dönemin sanatçıları, bu duruma karşı bir tavır olarak, eserlerinde anlamı en aza indirmeyi tercih ediyorlardı. Nitelikli sanat yapıtları karşısında kitleselleşen toplum yapısı arasındaki uçurum dönemin temel sorunu olarak kabul görüyordu. Sistemin gücü karşısında çaresizleşen insan, duyarlılıkları körelerek, kendi de dahil olmak üzere her şeye yabancılaşıyordu. Bunun sonucunda, derinlik ve birikim gerektiren nitelikli sanat anlayışıyla bütünleşemiyordu.⁸⁹

1960'larda, modernizmin sanat anlayışına karşı postmodernist bir tavır olarak ortaya çıkan pop-art, sanatın seçkin tavrına ve yaratıcılığın özgün olması fikrine karşı çıkıyordu. Pop-art anlayışına göre sanatın eleştirel ve yön verici bir misyonu olması gerekmiyordu.

Yaşamda acı, şiddet, ölüm, sevinç, tüketim gibi olgular vardır ve sanatçı da bir misyon sahibi olmaksızın bu olgulara odaklanmalı ve böylece sanat yaşamın yansımaları olmalıydı. Televizyon başta olmak üzere, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması toplumsal yaşamın kültürel faaliyetlerini etkileyerek, pop-artın söyleminin ön plana çıkmasına neden oluyordu. Televizyon karşısında geçirilen saatler artarak; insanların gereksinimleri, tutum ve tercihleri televizyon programları tarafından belirlenmekte ve yönetilmekteydi. Bu bağlamda pop art söylemi geçerlilik kazanıyordu. Pop-artta kullanılan sanat gereçleri, izleyici tarafından kendi kültürünün

⁸⁸ Şaylan, a.g.e., s.112-114

⁸⁹ Tülay Elgün, 'Marcel Ducamp Dadaizmin ve Sürrealizmin Öncü Sanatçısı', Türkiye'de Sanat Dergisi, 2001, Sayı:48, s.44-55, Aktaran Hüseyin Elmas, 'Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi Ne Oldu?', s.294
<http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr>, 2011

ürünleri olarak kabul görülüyordu. Pop-art tüketim toplumunun temel karakteristiğini yansıtan unsurların sanatçının yorumuyla birleşerek, yüksek sanat anlayışına karşı eleştirel bir tepki olarak ortaya çıkmasıdır.

Sanatçının özgünlüğü ve yaratıcılığı, kitlelerin bilgi ve beğenisine uygun nesnelerin sanatçının yorumuyla taklit edilerek sunulması postmodernist sanat anlayışını ortaya çıkarıyordu. Bu yeni sanatsal anlayış için geçerli olan estetik ölçüt 'gövdenin estetiği' olarak adlandırılmaktaydı. Postmodern söylem için sanat yapıtı ya da metnin bir misyonu olan orijinal bir nesne değildir. Sanat yapıtının temel işlevi izleyicinin duygularını harekete geçirmektir. Bu işlevi yerine getirmedeki başarısı ne kadar yükselirse yapıtın değeri de o kadar yükselecektir. Sanat yapıtının, izleyicinin duyu ve duygularına hitap etmesiyle, düşünme ve yorumlama geri planda kalacaktır. Postmodern sanatın işlevi izleyiciye duysal ve duygusal haz sağlamaktır. Gövdenin estetiği, hem sanatçıyı hem de izleyiciyi özgürleştirmektedir. Sanatçı için, edinilen bir misyon ya da mesaj verme kaygısı olmayacak; izleyici için de düşünme ve yorumlama baskısı ortadan kalkacaktır. Postmodernizm, modernizmde eleştirdiği iki ana unsur olan seçkin tavır ve sanatçının misyonu olması gerekliliğine, gövdenin estetiğiyle karşı çıkar. Sanatçının, döneminin sorunlarını ele alıp, çıkış yolu arama zorunluluğu olmamalıdır çünkü böyle bir misyon sanatın alanını daraltarak özgürlükleri kısıtlayacaktır. Modernizmin savunduğu, sürekli yenilikçi ve ilerlemeden yana olan tutum bir zorunluluk yaratacaktır. Oysa böyle bir zorunluluğa gerek olmamalıdır; sanatçı geçmişe dönerek toplumsal belleğe çağrı yapabilmelidir. Gövdenin estetiği anlayışına göre sanat eseri, izleyicinin aldığı hazzın artışıyla değer kazanır. Bu durumda, modernizmin seçkin tavrı dışlanarak, kitlelerin beğenisine uygun sanat eserleri üretilmelidir. Postmodern yaklaşım içinde sanatçı özgürce yaşamı yansıtacaktır ve çağdaş toplum kitlesel bir yapıda olduğu için, sanat eserinin değerini de kitle beğenisi belirleyecektir. Herhangi bir toplumsal eleştiri iddiası taşımayan ve böylece bir misyon edinme zorunluluğu olmayan, yaşamı yansıttığı için taklit etmenin kaçınılmaz olduğunu savunan, estetik ölçütlerini popülarizm ve eklektizm üzerine kuran postmodernist sanat, modernizm değillesi olarak kendi estetik ölçütlerini

oluşturmuştur.⁹⁰ Şaylan'a göre postmodern sanat estetiğinin ölçütleri şöyle sıralanmaktadır:

- *Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır;*

- *Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır;*

- *Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtma yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır;*

- *Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır;*

- *yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir.*⁹¹

Modernizm hayalinin çöküşüyle, Lyotard'ın deyimiyle, 'üst anlatıların' sonuna gelinmesiyle girilen postmodern dönem, toplumsal yaşamın her alanını etkilemiştir. Yaşanan değişim sanatsal anlatım biçimlerini de etkileyerek, modern sanat anlayışına karşı bir tepki olarak postmodernizm söylemini gündeme getirmiştir. Ancak, genel anlamıyla düşünsel ve sanatsal faaliyetleri kapsayan postmodernizm kavramı, Harvey'in de belirttiği üzere, özerk bir sanat akımı olmaktan daha fazlasını içermektedir. "Günlük hayattaki kökleri, postmodernizmin en aşikar biçimde saydam veçhelerinden biridir."⁹²

2.2. KİŞİSEL BELGESEL FOTOĞRAFIN ORTAYA ÇIKIŞI

İnsanlığı kurtaracak olan büyük mitler ve üst anlatılar, modernizmin bireyi yüceltme politikasının ana unsurlarıydı; ancak modernite hayalinin sonuna gelinmesi, bu ana unsurlara olan inancın da ortadan kalkmasına neden oldu. Modernitenin bireyi hakimiyeti altına alması sonucunda, kendine yabancılaşan birey kimlik bunalımına sürüklendi. Öznellik, kişinin kendi olabilmesi, Aydınlanma düşünürleri tarafından,

⁹⁰ Şaylan, a.g.e., 114-124

⁹¹ A.g.e., s.131-132

⁹² Harvey, a.g.e., s.81

zihinsel ve ruhsal bir süreç olarak kabul ediliyordu; ancak kişinin temel insan kimliğinin fiziksel boyutu olan beden bu süreçten ayrı tutulamazdı. Nitekim, 20. yüzyılla birlikte parçalanmış özneyi, nesnelleştirerek kuramsal açıdan ele alan psikanaliz, bedeni de öznenin oluşumunun önemli bir parçası olarak bu sürece dahil etti. İnsanın var oluşuyla ilgili temel sorunlardan olan kim olduğunu sorgulama ve anlamlandırma uğraşı, kimliğinin görsel parçası olan ve onu dış dünyaya tanıtan imgesi olan bedeni üzerindeki hakları modernitenin otoritesiyle baskı altına alındı. Foucault'nun da söylediği üzere, modernite cinselliği yatak odasına kapattı; iki insanın arasındaki ilişki olarak mahrem hale getirdi. İktidar, bedeni denetim altına alarak bireylerin cinselliğini kontrol eder hale geldi. “Modernitenin en önemli özelliklerinden birisi bu. Arzu, *aklın* sınırları içine kapatılmak isteniyor. Bu, bedenin, gövdenin tutuklanması, onun dar kalıplar içine sokulması demek.”⁹³ Öte yandan, tıp alanında yaşanan gelişmelerle birlikte ölüm savaşılması gereken bir düşman olarak hedeflenerek; “öleceğini bilerek yaşayan tek varlık olan insanın”⁹⁴ savaşta yerini alması sağlanmıştır. Böylece iktidarın, bireyin bedeni üzerindeki denetimi artmıştır.

Modernitenin ardından gelen postmodern dönem, modernizm deşillemesi olarak tavrını koyar ve kendinden önceki dönemin denetimi altındaki tüm kavramların özgürleşmesini savunur. İskender'e göre postmodernizm, modernizm olmayan her şeydir. Modernizm o dönemde politikayı yasaklamıştır; bu nedenle, politika geri getirilmiştir. Modernizm erotizmi bastırmıştır; bu nedenle postmodernizm bize Mapplethorpe'ü getirmiştir.⁹⁵ Bedeni, ruhu, cinselliği, kişiliği baskı altına alan moderniteyle birlikte, 'birey olma' çabasından uzaklaşan birey; postmodernizmin özgürlükçü yaklaşımıyla yeniden kendine döner. Postmodernizm, modernizmin seçkinci tavrına karşılık, alt kültürlerle yönelerek onları ön plana çıkarır; sınırları ortadan kaldırır.

Moderniteyle birlikte bireyin kitleler içinde kaybolması ve yalnızlaşması fikri postmodern kuramcılar tarafından da kabul görür. Yalnızlaşan birey kendi içine dönüp, kendi sorunlarıyla başa çıkma yolları arar. Kişisel belgesel fotoğrafın ortaya

⁹³ Kahraman, Cinsellik, Görsellik, Pornografi, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s.116

⁹⁴ A.g.e., s.58

⁹⁵ Kemal İskender, Modernizmden Postmodernizme Sanat Neydi, Ne Oldu?, Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı:35, s.38-51, Aktaran: Elmas, A.g.e., s.296

çıkışı da bu nedenledir. Üst anlatıların sonuna gelinmesiyle, birey kendi anlatılarına döner. Bu nedenle fotoğrafçı da kendini, yakın çevresini ve o dünyanın içinde yaşadıklarını fotoğraflayarak kendi hikayesini anlatır ve dünyayı kendi yaşamı üzerinden yorumlar. Kişisel belgesel fotoğraf, fotoğrafçının tamamıyla öznel yaklaşımı ve bir çeşit terapi yöntemidir. Bu nedenle öncelikle kişiliğin oluşumu açısından öznellik kuramlarını incelenecek ve sanatçının kimliğini oluşturma sürecinde geçmişinin etkisine değinilecektir.

2.2.1. Kendiliğin Keşfedilmesi Olarak Öznellik Süreci

Bilen varlık olarak tanımlanan özne ve özne tarafından bilinen varlık olan nesnenin arasındaki ilişki felsefenin temel sorunudur. Bilme ve düşünme yetisine sahip olan özne, felsefe aracılığıyla, varolanı değerlendirip yorumlar. Böylece insan, varoluşundaki en önemli unsur olan düşünme yetisini kullanarak, kimliğine felsefe yoluyla kavuşur.

Felsefi araştırmaların en yüksek amacı olarak kabul gören ‘kendini bilme’; felsefi tüm çalışmalarda değişmez bir amaç olarak kalıp, düşüncenin çıkış noktası ve merkezi olduğunu kanıtlamıştır. Kuşkucular, yeni ve daha güvenilir araştırma yöntemleri bulmak amacıyla nesnelere doğasıyla ilgili tüm genel ilkelere güvensizlik duymuşlardı. Ancak, en kuşkucu düşünürler bile kendini bilme olanağını ve zorunluluğunu yadsıyamamışlardır. Dış dünyanın nesnel kesinliği yadsınarak ortadan kaldırılrsa, insanın, tüm düşüncelerinin geriye yani kendi varlığı üzerine yoğunlaşacağını düşünürler. Böylece kendini gerçekleştirmenin ilk koşulunun, kendini bilme olduğunu savunurlar. Bizi dış dünyaya bağlayan zincirleri kırmalıyız ki, gerçek özgürlüğümüzü yaşayabilelim. Montaigne, ‘Dünyada en önemli şey, kendi olmayı bilmektir.’ diyor.⁹⁶

Felsefi düşüncenin temelini oluşturan Antikçağ, insanın düşünsel çabalarının, kendini anlama ve bilme yönünde yoğunlaştığı dönemdi. Bu bakımdan, Sokrates’in ‘kendini bil’ deyişi, dönemin felsefi faaliyetlerini özetler niteliktedir. Öznenin, hem

⁹⁶ Ernst Cassirer, İnsan Üstüne Bir Deneme: İnsan Kültürü Felsefesine Bir Giriş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.15

nesneyi bilmesini ve değerlendirmesini sağlayan hem de ona özgü en önemli özellik olan akıl, Antikçağ ve Ortaçağ filozoflarının hem fikir oldukları en önemli unsurdu.

Nitekim Sokrates'in 'kendini bil' özdeyişinden hareketle; Augustinus da –düşünen ben'den yola çıkarak- başka şeyleri bilmenin yolunun yine kendini bilmekten kaynaklandığını belirtmişti. Diğer bir ifadeyle: 'Dışarı çıkmaktan vazgeç, kendi içine dön. Doğruluk (hakikat) insanın içindedir.' Böylece kendine yönelen akılla gerçekliğe ulaşılabilecekti. Ancak Augustinus'ta kendini bilme Tanrıyı bilmek ve onunla özdeşleşmenin bir ifadesi olarak ele alınmıştı. Böylece dinsel bir niteliğe bürünen ve Tanrıbilimsel bir içerik kazanan kendini bilme ve tanıma Ortaçağda Skolastik düşüncenin de temelini oluşturmuştu. Fakat buradaki düşünce insanın salt kendi varlığının aranmasına değil de; Tanrı'nın asıl varlığını tanımaya yönelikti. Çünkü Ortaçağda Tanrı hakikat, sonsuz ve değişmez olan niteliğiyle mutlak özne olarak insanı aşan ve onun zihin yapısını düzenleyen bir güçtü. Bu nedenle Tanrı'dan yola çıkarak kendi kendisinin bilincine varacak olan insan için, kendinden hareketle bağımsız bir özne oluşturabilmek mümkün değildi.⁹⁷

16. yüzyıla gelindiğinde, skolastik düşünce yerini, Aydınlanma idealinin yarattığı rasyonel düşüncenin önderliğine bırakır. Dogmatik düşünceden sıyrılarak, aklın önderliğinde yaşanması ve insanın önündeki tüm engellerin ortadan kalkmasıyla sağlanacak olan mutlak özgürlük ve bireyin yükselişi Aydınlanmanın öznelik imgesini yaratır.

2.2.1.1. Aydınlanmanın Öznellik Modeli

Moderniteye kaynaklık eden Aydınlanma, kişisel duygusalılık kültürünün, kolektif dinin yerini alması, totaliter yönetimden, liberal devlet yapısına geçilmesi, modern bilimin gelişmesi ve bununla sağlanan teknik ilerlemeler, sanatsal yaklaşım biçimlerinin değişmesi gibi bir çok gelişmenin yaşandığı dönemdir. Aydınlanma dönemi itici gücünü, doğanın yol göstermesi ya da tanrısal bir gücün etkisinden değil; varolanı kavrama ve bilme yetisine sahip olan bilinçli bir varlık olan insanın aklından, başka bir deyişle kendi eşsiz özünün karşında hiçbir engel tanımayan ve kendi kendini var eden 'özne' düşüncesinden alır. Böylece kendinden önceki dönemlerde kabul

⁹⁷ Bülent Şangar, Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996, s.3-4

gören geleneksel şahsiyet modelinin yerini, Aydınlanma ve erken modern düşüncedeki en temel gelişmelerin üzerinde yoğunlaştığı bir sorun olan özgür, özerk ve akıl varlığı olan özne modeli alır. Bu nedenle, modern çağın özne çağı olarak tanımlanmasının altında yatan neden Aydınlanma'dır.⁹⁸

Aydınlanmanın özne tasarımı, René Descartes'ın ünlü, 'Cogito ergo sum(Düşünüyorum o halde varım)' formülüne dayanır. Bu formül, mantık, analiz ve bilinçli gözlemi nesnel gerçeğin araştırılmasındaki kilit noktalar olarak gören modern Batı düşüncesinin ana unsurudur. Her şeye kuşkuyla bakmayı ve sadece ilk ilkelere hareketle doğrulanabilenleri kabul etme amacını taşıyan Descartes, felsefesini 'ben' sözcüğünün anlamı açısından ele alır ve bilginin anahtarını, bu formülasyonda bulur. Tanımı ilk kez ortaya konulan kendilik, felsefi güvenceye kavuşturuluyor ve bütün deneyimin ve bilginin kaynağı olarak işaret ediliyordu. Descartes formülasyonunda, başka herhangi bir uyarana yer vermeden, bilinçli düşünme süreçlerini ön planda tutarak şöyle der: "‘Varım’ kesin olarak sadece bilinçli varlığa işaret eder; ki bu – anlamını daha önce bilmediğim sözcükler- bir zihin, bir ruh (animus), bir idrak bir akıldır. Ben gerçek bir varlığım ve gerçekten varım; fakat ne tür bir varlık? Söylediğim gibi, bilinçli bir varlık."⁹⁹ Descartes'ın başvurduğu bilinç, akılcı düşünmeden çok farkında olma deneyimini içerir. Ancak, buradaki alıntıda vurgulamak istediği zihinsel sürecin çok daha etkin ve yüksek bir kesinliğe sahip olarak görünmesini amaçlamasıdır. 20. yüzyılda Freud'un zihnin bir kısmını ayırarak bilinçaltı olarak tanımlanmasının ardından; bilinçlilik, Descartes'ın keşfettiği idrak ve aklın, yol gösteren, bilinen ve kontrol edilebilen işlevselliğiyle tanımlanır oldu. Descartes'ı takip eden diğer Aydınlanma düşünürleri için aklın bu işlevleri, insanı diğer her şeyin üstünde tutan bir özellik, her türlü sorunun çözümüne karşı en büyük güç ve hatta insanı diğer varlıklardan ayırt eden gerçek ölçüt olarak kabul ediliyordu. Kendilik, Aydınlanma'yı tanımlayan iki ana ilke olarak, Descartes'ın felsefesinde kendini gösterir: dünyadaki tüm yaşamsal deneyim ve bilginin kaynağına yerleştirilen kendilik imgesi olarak, 'her şeyden önce ben varım' ve dünyaya düzen vermek amacıyla kullanılacak rasyonel yetinin tanımladığı kendilik imgesi olarak ise

⁹⁸ Nick Mansfield, Öznellik, Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları, Aralık Yayınları, İzmir, 2006, s.25-26

⁹⁹ René Descartes, Philosophical Writings, 1970, s.69, Aktaran: Nick Mansfield, a.g.e., s.27

‘anlam veriyorum’. Aydınlanma düşüncesinin kendiliğe dair vurguladığı iki ana unsur bunlardır.¹⁰⁰

Mansfield’e göre, Descartes’ın Cogito’sunda, Aydınlanmanın taptığı ve vurguladığı iki ilkeyi de buluruz, ama bu iki ilke aynı zamanda Cogito’nun çelişkisidir. Descartes’ın ardından gelen Jean-Jacques Rousseau ve Immanuel Kant’ın düşüncelerinde bu çelişkinin ortaya çıktığını vurgular.

Aydınlanma döneminin son düşünürü olan Jean-Jacques Rousseau, Aydınlanmanın katı akılcılığıyla Romantizm akımının duyarlılık ve duygusallığını birleştirip, öznelliğin en büyük kanıtı olarak kendini ortaya koyar ve farklı bir öznellik tanımını yapar. Rousseau’nun İtiraflar’ı, mutlak karakteri özgürlük, özerklik ve biriciklik olan bireysel deneyimin üzerinde durarak, kendisini açıkça ortaya koyar. Böylece, Rousseau, Cogito’nun ilk ilkesi olan, dünyadaki tüm yaşamsal deneyim ve bilginin kaynağına yerleştirilen kendilik imgesi olarak, ‘her şeyden önce ben varım’ ilkesini işlemiştir. Ona göre, kendisinin ‘birey’ olması ve özenerek kaleme aldığı eseri onu haklı çıkarır. Rousseau, eşsizliğini ortaya koyduğu eserinde, ‘diğer insanlardan daha iyi değilsem bile, hiç olmazsa farklıyım’ ifadesiyle, sıradan bir yaşamı taçlandırır. Çünkü her bireyin yaşamöyküsü kendine özel ve farklıdır. Başka bir deyişle, bireyin daima anlatılacak yeni ve kendine özgü bir hikayesi vardır. Bu hikayede büyük anlatılara gerek duyulmaz; çünkü eserin merkezine yerleşen birey, yaşayan ve hisseden bir varlıktır. Bireyselliğin ‘yeterlik’ duygusu ve yazarın kendi hakkında ortaya koydukları ‘ben’ kavramını tamamlar. “Öznenin yaşamındaki her şey çıkar ve değere aittir, çünkü herhangi bir ihmâl, sonucun çarpıtılması olarak çıkar. Birey, devasa ve dinamik bir birlik türü, bütüncü ve dahil edici bir fenomendir.”¹⁰¹

Descartes’ın Cogito’sunun ikinci ilkesi olan, kendiliği tanımlama yetisi olarak bilinç üzerine yapılan vurgunun önemli bir versiyonu, geç 18. yüzyıl düşünürü olan Immanuel Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi adlı eserinde karşımıza çıkar. Bu eser dünyayı bilme yetisine sahip insanları anlatır. Kant’a göre, öncelikli olarak etrafımızdaki dünyayı, basit bir şekilde bile olsa gözlemeliyiz. Edindiğimiz izlenimler

¹⁰⁰ Mansfield, a.g.e.,s.26-27

¹⁰¹ Mansfield, a.g.e., s.27-30

hakkında düşünür ve onları tasarımlara çeviririz. Böylece zihnimizde imgeler oluşur. O'na göre, en basit tasarımlardan en karmaşık formüllere değin, tüm tasarımlar algıların 'ben'de temellenmiş olduğunu anlatır. Kant bunu şöyle anlatır:

[...] algılarım, 'Ben düşünüyorum'un, benim bütün tasarımlarıma eşlik etmesini mümkün kılmalıdır... Bana ait olan her yada her bir sezgide verili olan tasarımların, bir kendilik bilinci içinde onlara birlik verdiğim düşünceye eşit olduğu düşüncesi yüzünden... Onlara 'benim' bütün tasarımlarım (ya da tek tasarımı) derim, ve bu yüzden onları bir sezgiyi oluşturur gibi kavrarım."¹⁰²

Kant'a göre, dünyayla kurulan ilişki basit ya da karmaşık, hangi düzeyde ya da nitelikte olursa olsun düşünen 'ben' eşliğini geçmelidir; ancak bu yolla dünyayı anlamlandırabilmek mümkündür. Kendilik, hiçbir şey yapmadığı anda bile düşünür, bu evrede kendiliğin birlik olarak kavradığı şey yine kendisidir. Bu, kendilik bilincidir(self concious). Kant'a göre, dünyayla herhangi bir bağ kurmak için hem kendimizin farkında hem de kendiliğin birliği duyusuna sahip olunmalıdır. Düşünceler, izlenimler, güdüler, tasarımlar ve deneyimlerle birlikte, başka her şeyden önce kendimizi düşünmemiz gerekir. "O halde, kendilik, tüm algılarımız arasında, düşüncelerimizin toplanma noktası, bir tutarlılık ve bağlantı duygusudur."¹⁰³

Descartes'ın formülünün birinci izleği olan, kendiliğin, dünyayı analiz etmek için etkili bir hareket noktası olduğu ilkesi üzerine çalışan Rousseau, özneliği bir bütün olarak, her zaman tutarlı, mantıklı ve hayranlık uyandırıcı olması gerekmeden; ancak betimleme ve irdelemenin bütün zamanlarda değer taşıyacağı bir bütün olarak ele almıştır. Rousseau'nun kendine-yeterli kendiliğinin hareket noktası olan ve tüm anlamının temelinde yer alan bireysel deneyimin yoğun ve katıksız ölçüsüdür. Kant'ta ikinci izleği yani, şahsiyet ile bilinci eşitleme denklemini ele alarak, bilinçli kendilik düşüncesini ileri sürmüştür. Mansfield'a göre bu iki düşünür arasında bir karşılaştırma yapılamaz. "Rousseau'nun kendilik modeli alanında hiçbir şeyi ihmal etmeyen

¹⁰² Immanuel Kant, Critique of Pure Reason, 1929, s.152, Aktaran: Nick Mansfield, a.g.e., s.31

¹⁰³ Mansfield,a.g.e., s.31-32

bütünsel bir model olsa bile, Kant'ın insanın dünyayla ilişkisinin ayrıcalıklı zemini olarak zihin/ idrak ve bilinç üzerine yaptığı vurguya daima meydan okur.”¹⁰⁴

Bireyi bir sorun haline getiren Aydınlanma döneminin ve düşünürlerinin insan dünyasına girişin en temel deneyimi olarak ele aldıkları özneyi, bilme ve anlama yetisine sahip, kendi farkına varan bir varlık olarak tanımlamışlardı. Ancak öznenin altında yatan temel soruna yani öznelliğin yapısına bakmamışlardı. Varlığımızın doğası nedir? Bu önceki düşünürlerin kavramayı reddettikleri en temel sorudur. Martin Heidegger, Aydınlanma'nın ve özellikle de Descartes'ın öznellik sorunsalının temellerini attığı çalışmasının rolüne ilişkin düşüncelerini açıkladığı büyük yapıtı Being and Time (Varlık ve Zaman)'da şöyle yazar:

*Bu tarihi süreçte belirti ve ayırt edici Varlık alanları – Descartes'ın 'ego cogito'su (Düşünüyorum), özne, 'Ben', akıl, tin, kişi- düşünce dünyasına katılmış ve sonraki problematikler için birincil rehberler olarak hizmet etmişlerdir. Fakat bütün bunlar, Varlık sorununun ihmal edilmiş olmasıyla, kendi Varlık'ları ve yapıları olarak esaslı biçimde sorgulanmadan kalır.*¹⁰⁵

Descartes ve ardından gelen düşünürlerin öznellik yorumları, dış dünyayı akıl yoluyla algılama ve anlamlandırma, insan ruhu ve deneyimleri açısından ele almış ve tanımlamışlardır. İnsanı ve deneyimlerini merkez konuma yerleştirmek suretiyle, diğer her şeyi kendine çeken bir mıknatıs gibi ayırmışlardır. Bu tutum, Heidegger göre büyük ölçüde seçici ve yapaydı. Bu yüzden, çalışmasında insanın dünyadaki yerini, en temel boyut olan Varlık açısından tanımlamıştır. İnsan yaşamının diğer belirleyenleri daha sonra gelmelidir; çünkü başka hiçbir şey insanın var olduğu gerçeğinden daha temel değildir. Bu yüzden, öncelikli olarak üzerinde yoğunlaşması gereken yerin Varlık olduğunu belirten Mansfield, Heidegger'in, eşsiz insani Varlık türü için kullandığı terimin, yaygın anlamıyla 'varoluş'; ancak harfi harfine 'orada olmak'(Being-there) anlamına gelen ve çoğunlukla çevrilmeden bırakılan Almanca 'Dasein' sözcüğü olduğunun altını çizer. Aydınlanma düşünürlerinin öznellik modelleri, insanı dış dünyadan ayrı tutmuş; dış dünyanın dışsallığından sıyrılan insanı,

¹⁰⁴ A.g.e, s.33

¹⁰⁵ Martin Heidegger, Being and Time, 1962, s.44, Aktaran: Mansfield, a.g.e., s.36

onun karşısında bir içsellik olarak konumlandırmıştı. Heidegger göre, böyle bir ayrı tutma eğilimi mümkün değildir. İnsan deneyimlerini dünyada yaşar ve dünyadan ayrı tutulamaz. ‘Dasein’ dünyada ve ona ait olan gerçek yoluyla tesis edilmiştir. “Dünya bizi ilgilendirir ve onunla ilişkimiz bir özen ilişkisidir. Biz, mutlak olarak bize yabancı bir dünyada, kendiliklerimizin surları içine kapanmış yabancılar değiliz. Deneyimlerimiz bizi dünyayla bitiştirir.”¹⁰⁶

Aydınlanmanın öznellik modeli, ardından gelen modernitenin, bireyi yüceltme amacına kılavuzluk etmişti. Aydınlanmanın yücelttiği akıl ve yüce aklın önderliğinde kaydedilen ilerleme, insanlığın kendini yeni bir çağın içinde bulmasına yol açtı. Modern çağ, birey odaklıydı ve bireyin yüceltileceğini vaat ediyordu. Ancak araçsallaşan aklın, modernitenin ekonomik ve politik dinamikleriyle bir araya gelmesinin doğurduğu sonuçlar, bireyi kendini unutmaya ve kitlelerin içinde kaybolmaya sürükledi. Kendine yabancılaşan bireyin, moderniteyle birlikte, bedeni, özü ve bilinci parçalara ayrılır. Parçalanmış birey, psikanaliz tarafından, özne konumundan nesne konumuna indirgenerek ele alınır.

2.2.1.2. Freud Ve Parçalanmış Özne

Özne ve öznellik üzerine sınırları kesin hatlarla çizilmiş ve anlaşma noktası belirlenmiş bir tanım yapılamamaktadır; ancak öznenin doğuştan tamamlanmış olarak doğmadığına, onun dünyada yapılan bir inşa olduğuna dair ortak bir düşünce mevcuttur. 20. yüzyılda öznenin ne olduğu ve nereden geldiği konusundaki tartışmaların uğrak noktası Sigmund Freud’un psikanaliz kuramıdır. Freud’a göre, tamamlanmış, bozulmamış ya da el değmemiş bir öznellekle doğmayız. Öznelliğimiz bize, genellikle ebeveynlerimiz ve yakın aile çevremizdeki bedenlerle ve cinsiyetlerle karşılaşmamızın sonucunda yavaşça aşılır. Bu karşılaşmalar, karşılaştıklarımızdan farklı olduğumuzu hissettiğimiz andan itibaren, içsel yaşamımızı harekete geçiren karmaşık, dinamik bezen de belirsiz bir psikolojik yapıya dönüştüren başka bir deyişle öznenin bilinç ve bilinçaltı olarak parçalanmasına yol açan bir krizi doğurur. Freud’un çalışmalarının, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başını kapsayan bir zaman diliminde ortaya konması kuşkusuz tesadüf değildir.

¹⁰⁶ Mansfield, a.g.e., 37

Ondokuzuncu yüzyıl kültürü, kendiliğin ve onun dünyadaki güvenli kulübesinin yapısına dair aşama aşama yoğunlaşan bir endişeye tanıklık eder. Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Hoffmann ve Dostoyevsky gibi birbirinden farklı yazarların hepsi de kendi açılarından, potansiyel olarak parçalanmış, toplumsal düzen içinde her zamanki rolünü tehdit eden irrasyonel dürtülerin kurbanı olan bir kendiliğin ve doğurganlıktan çok psikolojik anlamdaki bir cinselliğin içsel yaşamına ilişkin imgeler ürettiler. Kısaca, ondokuzuncu yüzyıl, intihar eğilimli genç şairlerden hızla büyüyen genelevlere ve vahşi histerilere, oradan da kendiliğin kendisine karşı duyduğu radikal kuşkunun, yalıtılma korkusunun, karanlık arzuların, gizli deliliğinin ve kırılğanlığının artarak dramatize edilmesine denk geldi ve bunlar ilerlemiş modern çağa oranla daha sıradan hale gelen bir öznellik çeşidi üretti. [...] Freud'un yazılarının ondokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın hemen başında ortaya çıkışı, epeydir geliştirilmiş olan bir kendilik türünü sistematize etti. Artık bölünmüş özne düşüncesinin zamanı gelip çatmıştı.¹⁰⁷

Freud, bilincin, zihnin sadece ince bir dilimi olduğunu ve geriye kalan büyük bir bölümün ise tıpkı buzdağının görünmeyen kısmı gibi, normalde fark edilenlerin altında kaldığını hissetmiştir. Freud'un, bilinç fenomenini, bilinç ve bilinçdışı olarak ayırmasından önce, psikoloji bilinç fenomenleri ile psikolojik olguları özdeş olarak kabul ediyordu. Bu kabul ediş kaynağını, Rönesans ve Aydınlanma'nın düşünsel temellerini atarak, modern Batı felsefesinin yaratıcısı olan Descartes'ın, düşünen yani bilinç ediminde bulunan öznesinden alıyordu. Düşünen insan, düşündüğünün farkında yani bilincindedir, başka bir deyişle insanın bilincinde olmadığı bir düşüncesi olamazdı. Psikolojinin, psişik olguları bilinç fenomenleri olarak ele alması bu nedenledir. Freud'dan önce, Spinoza, eylemlerimizin bilincinde olduğumuz halde bizi harekete geçiren nedenleri bilmediğimizi belirterek; Nietzsche ise insan davranışlarının altında iktidar tutkusu gibi ilkel eğilimlerin olduğunu ileri sürerek 'bilinçdışı'nı sezdiklerini göstermektedirler. Freud'un çağdaşı olan filozof-doktor Pierre Janet de bilincin insan kişiliğinin sadece en yüzeysel bölümü olduğunu farkındaydı. Başlangıçta, hipnoz yöntemleriyle ilgilenen Freud, bilinçdışı kavramını

¹⁰⁷ Mansfield, a.g.e., 39

geliştirmesinde hipnoz olgularından önemli ipuçları sağlamış; daha sonraları serbest çağrışım tekniğini oluşturmuştur.¹⁰⁸

Freud'a göre, insanlar doğdukları andan itibaren toplumsal baskıya maruz kalırlar ve bu durum bazı arzuların bilinçdışına bastırılmasına neden olur. Bu bilinçdışı arzular, simgesel bir tarzda şekil değiştirerek; dil sürçmesi, hatalı hareketler, rüyalar ve nevrozlarda kendini göstererek tatmin yolları arar. Ayrıca toplum tarafından en çok kabul gören yüceltmelerimiz, bilinçdışına bastırdığımız arzularımızın hedeflediği nesnelere yerine toplum tarafından kabul edilen nesnelere koyulmasıdır. Bu noktada bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarını birbirinden ayırt etmek gereklidir. Bilinçaltı, dikkat yoğunluğundan yoksun algıları, bazı otomatik hareketleri, fikir çağrışımlarını hatta bilinçli olarak düşünülmemesine rağmen, bir anda bilinç alanında olgunlaşmış olarak bulunan fikirleri, vs. ilgilendirir. Bilinçdışı ise, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması yoluyla tamamen bilinç alanının dışında tutulmasıyla oluşur. Örneğin, çocukluk çağında yaşanan travmatik anılar da, doğrudan toplum tarafından kabul edilmeyen arzularla ilişkili olmaları nedeniyle, bilinçdışında yer alırlar. Böylece, toplumsal Ben, bilinçdışına bastırmayı, ilkel dürtülere karşı kendini koruma amacıyla, bir savunma mekanizması olarak kullanır.¹⁰⁹

Freud, düşüncesinin gelişiminin ilk dönemlerinde, psişik aygıtı; bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı olarak ayırıyordu. 'Bilinçdışı dürtü'nün kaynağına eğilen Freud, Oidipus karmaşası ve çocuk cinselliği konuları üzerine çalışırken, libido kavramının Ben(Ego)'in gelişimindeki rolü fikrini geliştirirken, teorisindeki bazı kavramları değiştirmeye yönelmişti. Bilinç ile bilinçdışı arasındaki yapısal ayrımı, üç bölümlü bir organizasyon: İd, Ego(Ben) ve Süperego(Üst Ben) olarak değiştirmiştir. Freud tarafından 'tüm bir kişilik' olarak algılanan bu üç sistem, zihinsel açıdan sağlıklı bir insanda, birleşik ve uyum içinde oluşmuş bir organizasyondur. İd, Ego ve Süperego'nun birlikte ve uyumlu bir biçimde çalışması, bireyin çevresiyle etkili ve tatmin edici bir şekilde işlevde bulunmasını sağlar. Aksi bir durumda ise, bireyin

¹⁰⁸ Saffet Murat Tura, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Kanat Kitap- Pusula Yayınları, İstanbul, 2010, s.52-53

¹⁰⁹ A.g.e.

dengelessiz olmasđ, kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkilerinde tatminsizlik yařamasđ ve verimliliğinin düşük olması durumları meydana gelir.

İd, haz prensibine göre işleyen, organizma içinde i ya da dđř uyarılmalarla oluşan gereksemelerin doğrudan tatminini arayan en ilkel psişizma bölümüdür. Hayatın ilksel prensibi olan haz prensibinin amacı; uyarılar yoluyla oluşan gerilimin kişiden atılması ya da bunun mümkün olmadığı durumlarda gerilimin düşük seviyelere çekilmesi ve durağan kalmasını sağlamaktır. Organizmada oluşan gerilim, acđ ya da rahatsızlık olarak hissedilirken; gerilimin giderilmesi ise haz ya da tatmin olarak hissedilir. Haz prensibinin amacı acıdan kaçınmak ve hazzđ bulmaktır; İd'in tek işlevi ise haz prensibini yerine getirmektir. Freud'a göre İd, psişik enerjinin ilk kaynaęđ ve içgüdülerin de oturduğu yerdir. Dđř dünyadan çok, beden ve bedensel süreç ile ilişki içindedir, organize değildir ve dđř dünya ile bağlantısı olmadığı için zaman içinde ya da deneyimlerle değişmez. Mantık ile yönetilmeyen İd'de, değer yargısı, ahlak ve morale yer yoktur. İçgüdüsel ihtiyaçların tatmin edilmesi prensibine göre işleyen İd; ancak Ego tarafından kontrol altına alınarak düzenli bir hale getirilebilir. Ego, uyumlu bir insanda kişiliğin lideri olarak, İd'i ve Spereg'yu kontrol eder ve yönetir. Ego, bastırmalar sayesinde seksüel ve saldırgan eğilimlerden sıyrılarak, nötr hale gelen bir libido'dan göç alan ve gerçeklik prensibi tarafından yönetilen psişizma bölümüdür. Gerçeklik prensibinin amacı, gereksinimlerin giderilmesini sağlayacak olan nesnelerin bulunması ya da oluşturulmasına kadar, gerilimin atılmasını ertelemektir. Gerçeklik prensibi, haz prensibinin yasaklanması değildir; Ego'nun, yargđ gücü sayesinde gerçekliği değerlendirmesiyle, İd'den kaynaklanan haz prensibini bir süreliğine askđya almasıdır. Ego, gerçeklik değerlendirmesi yaparken, gerçeklik koşullarına uygun olmayan dürtü ve arzuları kullandıęđ savunma mekanizmaları yoluyla bilinç alanından uzak tutar. Bu savunma mekanizmaları ve bastırmanın bilindđř olması nedeniyle Ego, bilinçle özdeşleştirilemez; ancak gerçeklik değerlendirmesindeki yargđ gücü ve akıl yürütme gibi işlevleri bilinçlidir. İd ile dđř dünya arasında bir çeşit denge unsuru olarak işlev gören Ego'yu, psişik süreçlerin karmaşık bir organizasyonu olarak tanımlamak mümkündür. Spereg, nc ana öğe olarak kişiliğin ahlaki ya da yargđlayıcı bölümüdür. İdeal olanđ temsil ederek; gerçeklik ve hazdan çok mükemmeliyet adına

çaba sarf eden Süperego, kişinin moral kodudur. Ebeveynlerinin ahlaki kodlarından yola çıkan ve bu kodları özümseyen çocuğun Ego'sundan gelişir. Ebeveynlerinin neyin iyi ya da kötü, hangi davranışın erdemli ya da günah olduğu gibi yargılarını örnek alan çocuk; onların ahlaki otoritesini, kendi içindeki otoriteyle değiştirir. Ebeveynsel otoritenin çocuğun içine yerleştirilmesi, çocuğun davranışlarının onların istekleri yönünde kontrol edilmesini sağlar. Böylece ebeveynlerinin onayını almayı garantileyen çocuk hoşnutsuzluklarından kaçınır. Başka bir deyişle, çocuk, hazza erişmek ve acıdan kaçınmak için yalnızca gerçeklik prensibine uyması gerektiğini değil; ebeveynlerinin ahlak kurallarına göre davranması gerektiğini de öğrenir. Çocuğun, uzunca bir süre ebeveynlerinin bakımına muhtaç olduğu süreç, Süperego'nun oluşmasına olanak sağlar. Kontrolsüz olarak ifade edildiklerinde toplumun huzurunu bozabilecek içgüdülerin(cinsellik ve saldırganlık) kontrol altına alınması ve düzenlenmesi Süperego'nun işleyiş amacıdır. Oedipus dönemiyle içselleşmeye başlayan bu dönemde ensest yasağının tanınması, babanın otoritesinin kabulüyle başlayan Süperego'nun oluşum süreci, giderek diğer kültürel değerlerin ve toplumsal yargıların içselleştirilmesiyle oluşumunu tamamlar. İd'in evrim yoluyla edinildiği ve bireyin biyolojik gelişiminin psikolojik yansıması olduğu; Ego'nun ise, bireyin gerçeklik ile ilişkisinin sonucu ve yüksek bir zihinsel süreç düzeyi olduğu kabul edilirse, Süperego da kültürel değerlerin aktarılmasında bir araç ve toplumsal yapıya dahil olmanın gereği olarak düşünülebilir.¹¹⁰

Nesne libidosunun giderek ağırlık kazandığı ve erojen bölgelerin cinsel organlar olduğu fallik dönemde, libidinal dürtülerin karşı cinsten ebeveynlere yönelir. Böylece Oedipus karmaşasının temelleri atılmış olur. Freud'un Oedipus karmaşası kuramı adını; başına geleceği kahinlerce bildirilmiş olan korkunç bir kehanete karşı direnmeye çalışan Oedipus'un, farkında olmadan annesiyle evlenmesi ve babasını öldürmesini konu alan Sophocles'in, Kral Oedipus trajedisinden alır. Oedipal kuram, gelişiminin ilk evrelerindeki erkek çocuğun anne ile olan deneyimlerinin aniden kesilmesi üzerinde durur. Doğumundan itibaren annesinin bedeniyle kurduğu ilişki; erkek çocuğun, kendi cinsel organına yönelik ilgisinin uyanmaya başlamasıyla kesintiye uğrar. Freud'a göre, erkek çocuk penisıyla ilgilenmeye başladığı andan

¹¹⁰ Calvin S. Hall, Freudyen Psikolojiye Giriş, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2010, s.29-43

itibaren, onu duygusal yaşamında anlamlı bir güç olarak görmeye başlar. O, hem kendi kimliği üzerinde hem de annesiyle olan ilişkisinde karmaşık bir unsur olarak, babanın varlığıyla penis sahipliğini iç içe geçirir. Annesine cinsel olarak ilgi duyan erkek çocuk, bu ilgisinin devam etmesi halinde; babası tarafından cezalandırılacağını düşünür. Erkek çocuğun, kastrasyon karmaşası adı verilen bu spesifik korkusu, saldırganlıkta bulunan penisinin babası tarafından kesilmesidir. Erkek çocuğun, kız çocuğunun cinsel organını görmesiyle gerçekleşen kastrasyon karmaşası; erkek çocukta kız çocuğun kastre* edilmiş olduğu algısını uyandırır. Böylece, kendisinin de kastre edilmesini önlemek için, annesine duyduğu cinsel arzuları ve babasına duyduğu öfkeyi bastırma yolunu seçer ve Oedipus karmaşası ortadan kalkar. Erkek çocuk, annesine olan cinsel arzudan vazgeçtiğinde, ya kaybettiği nesne olan annesiyle özdeşleşecek ya da kimliğini babasıyla yoğunlaştıracaktır. Erkek çocukta olduğu gibi kız çocuğun da ilk sevgi ve arzu nesnesi annesidir. Ancak kız çocuk, cinsel organının erkeğinki gibi olmadığını fark ettiğinde doğuştan kastre edildiğini hisseder. Böylece kız çocuk, kendisinde olmayan organa sahip olan babaya ilgi duymayı seçer. Penis sahibi olmak yerine, babadan bir çocuk sahibi olmayı düşleyerek, libidosunu babasına yönlendirir. Kastrasyon karmaşası, erkek çocukta Oedipus döneminden çıkışta; kız çocukta ise Oedipus dönemine girişte etkili olur. Freud'a göre, her insanın doğuştan yapılandırılan hali biseksüeldir; erkek/ kız çocukta, feminen meyiller güçlüyse anneye, maskülen meyiller güçlüyse babayla özdeşleşecektir. Çocuğun ilerideki karakterinin yapısını, bu özdeşleşmelerin göreceli gücü ve başarısı belirleyecektir. Bu özdeşleşmelerin, Süperego'nun oluşmasını başlatmasından ötürü; Süperego'nun, Oedipus karmaşasının veliahtı olduğu söylenir.¹¹¹

2.2.1.3. Lacan'ın Narsistik Dönemi Olarak Ayna Evresi

Ego ve Süperego'nun oluşması, özdeşleşme mekanizması ile gerçekleşir. Özdeşleşme, kişi tarafından, dışsal bir nesnenin(diğer kişinin) özelliklerini, kendi kişiliğiyle bağdaştırması olarak şekillenir. Diğer bir kişiyle başarılı bir biçimde özdeşleşen kişi, özdeşleştiği kişiyi yansıtacaktır. Kopyalamaya ve diğer kişilerle

* Kastre: iğdiş edilme, cinsel organın kesilmesi.

¹¹¹ A.g.e., s.126-129

özdeşleşmeye olan eğilim, kişiliğin kalıplarını oluşturan önemli faktörlerdendir. Narsistik özdeşleşmede ise kişi, kendinde sevdiği özellikleri, özdeşleşeceği kişide de aramaktadır başka bir deyişle, kişinin diğeriyle özdeşleşmesi onun narsistik özelliklerinin, diğeri kişinin özelliklerine yayılmasına bağlıdır. Narsistik özdeşleşmeyi, nesne seçiminden ayrı tutan özellik, kişinin istediği nesneye zaten sahip olmasıdır; onun cathexisi* aynı şeylere sahip olan kişileri bir yerde toplamaktır. Narsisizm çok güçlü olduğunda kişi tatmine, kendisine çok benzeyen bir aşk nesnesi seçerek ulaşır. Freud'a göre narsisizm kendi kendine aşık olmaktır.¹¹² Narsistik özdeşleşme adını, kendi yansımasına aşık olan Narkissos efsanesinden alır:

Kahin Tiresias, çok az bulunur güzellikteki çocuk Narkissos'un, çok uzun bir ömrünün olacağını söyler, ama; Eğer kendini tanımaz ise. Kibirlidir, tüm genç kızların yakınlıklarını reddeder. Bir gün ormanda avlanırken Ekho onu görür. Bu mutsuz Nymphe kaçamak aşklarında Zeus'a yardım ettiği için Hera'nın gazabına uğramıştır. Konuşmaya yeltenince daha şimdi duymuş olduklarının ancak son sözcüğünü tekrarlayabilir. Genç adamı izler ve ona, arkadaşlarını çağırırken son söylediklerini yansıtır. 'Gel!' diye seslenir genç adam, ardından o da tekrarlar: 'Gel!' Bu sesle yanılan genç adam cevap verir: 'Haydi, buluşalım!' Ve hemen şunu duyar: 'Buluşalım!' Ekho, Narkissos'u kolları arasına almak için atılır ama Narkissos kızı iter ve ondan kaçır. Kız aşağılanmış, umudu kalmamıştır; gider ıssız mağaralara sığınır. Acıları onu yer bitirir, bedeni giderek erir ve sonunda taşla dönüşür; yalnız sesi hayatta kalır. Güzel Narkissos'un aynı şekilde horladığı başka bir Nymphe şöyle haykırır: 'Dilerim o da sevsin benim gibi o da sevdiğine hiçbir zaman kavuşmasın!' Bir akşam av dönüşü Narkissos kendini son derece güzel bir yerde bulur. Su içmek için eğilirken sudan yansıyan hayalini ilk kez görür. Bu olağanüstü güzellik karşısında şaşakalır, büyülenir sanki; kendi kendisine vurulur. Görmekte olduğu bu kusursuz varlığı kucaklamak ister, ama onu tutamaz. Giderek sararır solar. Ekho'nunki gibi onun da bedeni kurur ve ölür. [...] Söylendiğine göre, Ölüler Ülkesi'nde de Narkissos Stiks sularında hala kendi görüntüsünü seyrediyormuş.¹¹³

Narkissos'un sudaki yansıması aracılığıyla kendisiyle kurduğu ilişki, insanın yansımasıyla olan ilişkisinin örneğidir. Freud'un, klasik teorisindeki Narsisizm

* Cathexis: Zihni faaliyetlerin belli bir fikir ya da nesne üzerine yoğunlaşması, enerji yüklenimi.

¹¹² A.g.e., s.89-90

¹¹³ Colette Estin & Hélène Laporte, Yunan ve Roma Mitolojisi, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2010, s.200-201

kavramıyla yakın ilişki içinde olan, Lacan'ın Ayna Evresi, Oedipus'un başlangıcının temelini oluşturan bir dönem olarak ele alınır. Lacan'cı kuramda öznenin gelişimi açısından en kritik dönem, altıncı ve sekizinci aylarda ortaya çıkan Ayna Evresi'dir. Bu evreden önce, çocuk kendi bedenini, bütünsel, sınırları olan ve dünyadan ayrı bir şekilde var olan bir varlık olarak algılayamaz. Kendi uzuvları, annesinin teni, giysileri kısacası dokunduğu her nesneyi, ayrı bir varlık olarak değil; sınırsız, açık uçlu bir nesnenin parçaları olarak hisseder. Bu nedenle, ön Oedipal evrede, hiçbir şekilde öznellik söz konusu değildir. Ancak, bu durum Ayna Evresi'yle değişmeye başlar. Çocuk bu evrede bir başkasıyla; oyun oynadığı bir çocukta, annesinin görsel imgesinde ya da aynada gördüğü kendi bütünsel bedeninin görüntüsünde aniden, kendi dışından gelen kendisine ait bir imgeyi fark eder. Böylece, gördüğü imgelerle imgesel yoldan özdeşleşerek, parçalanmış olarak algılanan bedeninin bütünlüğünü kazanmaya yönelir. Lacan'ın deyişiyle Ayna Evresi: “uzamsal özdeşleşmenin etkisi altındaki özne için, parçalanmış beden imgesinden kendi bütünlüklü biçimine uzanan bir dizi fantezi imal eder”¹¹⁴ Görsel alanın keşfi, parçalanma ve ayrışmanın egemenliği altında olan özneye, birlik ve bütünsellik imgesi sağlayan öznelğin gelişmesinde en büyük rolü üstlenir. İnsan gözü, anatomik yapısı gereği bulunduğu noktadan, beden biçimi hakkında, bilince bilgi sağlamada yetersiz kalır. Gözler için, ait oldukları beden bir bütün değil; perspektife gelişigüzel biçimlerde girip çıkan, hareket halindeki oransız nesnelere toplamıdır. İnsan, kendi imgesini bir bütün olarak algılamasına olanak sağlayan aynadaki bütünsel imgelemeyle özdeşleşerek, parçalanmış olarak algıladığı bedenine bütünlük kazandırır; başka bir deyişle Ayna Evresi'yle, perspektif eksikliğinin, oransızlık ve raslantısallık duyusunun yerini doldurur. Öznenin, aynada kendisini bir bütün ve dış dünyadan ayrı bir varlık olarak görmesiyle hissettiği deneyim, imge tarafından yönetilmesi nedeniyle 'imgesel' olarak adlandırılır. Deneyimlenen kendilik imgesini, özne kendisi yaratmaz; bu, ona dışarıdan, dış dünyada gördüğü bir imgeyle gelir. İmgenin geldiği yerde, öznenin bizzat parçası olan ötekiliği kalır. Özne kendini tanıma duyusunu ona dışarıdan, dünyadan geri dönen kendi imgesinden alır. Kendini tanımlayamayan özne, kendinden başka bir şey yoluyla tanımlanır: özne ötekinin söylemidir. Dış dünyadan aldığı imge

¹¹⁴ Jacques Lacan, *The Mirror Stage as Formative Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*, London, 1977, Aktaran: Mansfield, a.g.e., s.58-59

yoluyla özne kendini bütünselleşmiş olarak görür; ancak imgesel kimlik, yapısı gereği bu bütünlüğü çökertir. Böylece, öznelğin çekim merkezi olan şahsiyet, bireyi kendisine yabancı kılar. Kendilik duygusu, bireyin üzerinde en az kontrolü olan dış dünyadan yansıyan bir duygudur. Bireyin kendisinden değil; şahsiyetinden türeyen kimlikler ve anlamlar sistemi ise ‘simgesel’ olarak adlandırılır. Öznenin olgun yaşamı, simgesel düzenin talepleri yoluyla belirlenir. Öznenin imgesel yoluyla elde ettiği, bütünsellik ve biriciklik duygusu; toplumsal düzenlemeler ve aidiyetler yoluyla kimlik kazanımları amacıyla öznenin simgesel düzene geçişiyle gözden çıkarılır. Özne toplumsallaşarak, kültürün simge düzeniyle belirlenmiş insana dönüşür.¹¹⁵

2.2.1.4. Foucault’da Özne ve İktidar

İktidar, yöneten kesimin elinde bulunan güç olarak algılanır. Devletin, oluşumundan itibaren, insanların üstünde bir güç olarak konumlanıp; onları koruyan aynı zamanda denetleyen bir mekanizma olduğu ve iktidarın kaynağı olduğu düşünülür. Ancak; Foucault, iktidarın merkezi olarak devlete odaklanmak yerine, onun şekilsiz olduğunu ve iktidarın alttan geldiğini gösterir. Ve bunu, iktidar başınızdı döndürmekten çok tabanlarınızda vücut bulur, söylemiyle destekler.¹¹⁶

Özdeş ile öteki arasındaki gel git, Foucault’nun düşünce yapısındaki en önemli unsurlardandır. Başlıca eserlerinde değindiği üzere, özdeş ve öteki arasındaki ilişkinin özdeşten geçtiğini vurgular. Foucault, ‘Deliliğin Tarihi’nde, deli ile akıllı ayırımının, insanın kendi imgeleminde mevcut olduğunu göstermiştir. Descartes’ın kendisiyle olan diyalogunda, deli olmadığını; akıllı olduğunu ispat ederek mümkün kılması gibi. “Foucault, burada, içimizde olan özdeşliğin, belki ötekenden çok daha uzaklarda olduğunu söylemektedir.”¹¹⁷

Foucault için dışlamalar ve dışarısı önemlidir, her zaman dışarıdakilerin içeriye kapatılmasından söz etmiştir. Ortaçağ’da deliler ve vebalıların kapatılması örneğindeki gibi. Denizin üzerindeki gemiler içine kapatılanlar, insanların yaşadığı şehirlerin dışarısına yollanmışlardır; en özgürce hareket edilebilecek yerde kapalı

¹¹⁵ Mansfield, a.g.e.,57-63

¹¹⁶ Ali Akay, Michel Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000, s.13

¹¹⁷ A.g.e., s.69

kalmışlardır; kapatılanlar dışarısının içerisine kapatılmışlardır. Aynı şekilde, ‘Cinselliğin Tarihi’ yapıtında, Sokrates’in ‘Kendi kendini tanı’ sözünden yola çıkan Foucault, insanların kendilerini nasıl baskı altına aldıklarını ve diğer insanları baskı altına almanın yolunun yine insanın kendi kendisine hükmetme kabiliyetinden doğduğunu incelemiştir.¹¹⁸

Foucault, insanın şeklinin değişmesini iktidarın şekilsizliği yoluyla anlatır. Ona göre iktidarın şekli yoktur. Güçlerin çatışmasından doğan şekiller, şekilsizlikleri şekillendirip kuvvetlendirir. Ortaya çıkan şekiller yine güç dengelerinin değişimiyle aynı süreci tekrarlar. İnsanın şekil değiştirmesi de bu yolla meydana gelir. Bir çok gücün birleşimiyle bir şekil oluşuyorsa, insanda şeklini bir çok gücün birleşimiyle oluşturur. İnsanın içindeki güçlerle dışındaki güçlerin zorunlu olarak girdiği mücadelenin sonucunda ortaya çıkan bileşimler, tarihi ya da toplumsal oluşumsal çerçevesinde belirli hale gelir. Güç mücadelesinden ortaya çıkan bileşimler, nasıl 17. yüzyılda tanrı fikri, 19. yüzyılda ise insan şekli olarak kendini göstermiş ise, ilerleyen zamanlarda farklı bileşimler olarak kendini gösterebilir. Güçlerin değişimiyle yeni bileşimler meydana gelir. Böylece, dışarıdan gelen güçlerle insanın biçimi etkilenerek değişim gösterebilir. 17. yüzyılda, düşünce tarzını belirleyen gerçek, sonsuzluk fikri yani Tanrı, insan ise sonu olandı. Dışarıdan gelen güç olan sonsuzluk fikri insanın içindeki güçle birleşerek, insanın sonsuzla özdeşleşmesi olarak Tanrı fikrini yaratır. Böylece şekil değiştiren insan kendi merkezini kaybederek, sonsuzluk düşüncesini yayar. Ancak bu sonsuzluk fikri, insanın dış güçlerle girdiği zorunlu mücadelenin sonucunda başka bir şekle bürünür. 18. yüzyılın sonuna doğru Tanrı fikri değişerek, insan biçimine dönüşür. Kant felsefesiyle, sonluluk fikri asıl problem olmaya başlar. Özne sonlu-Ben’e dönüşür, kendi kendine döner, içine doğru kapanır ve kendi sonluluğunu oluşturur. Tanrı ve sonsuzluk fikri ortadan kalkarken, modern çağın düşüncesi olarak sonluluk fikri ortaya çıkar. Foucault’ya göre, 19. yüzyıldan itibaren, insanın içindeki güçlerin dış güçlerle karşılaşması sonucunda yeni bir bileşim ortaya çıkar. Emek, hayat ve konuşma(dil), insanın ilişkiye girdiği üç tip dış güç olarak, sonsuzluk fikrinin yerini alarak sonsuzluk fikrini getirir ve insan-şeklinin oluşmasını sağlar. Bu nedenle, 19. yüzyıl insanlık yüzyılıdır. Tanrı’nın ölümü temasından sonra

¹¹⁸ A.g.e., s.69-70

insan evrensel değer taşıyan özne konumuna yerleşmiştir. Ancak modern öznenin, bir birey haline getirilmesi kapatılma ve disiplinci toplum modeliyle ilişkilidir. Foucault, ‘Hapishanenin Doğuşu’nda, modern toplumları disiplin toplumları olarak ele alır ve onlar için ‘normun iktidarı’ tanımlamasını yapar. Tehlikeleri engellemek üzere ortaya atılan norm fikri, daha sonra halkı, sabit bir yerde tutmayı sağlamaya çalışarak denetim altına alır. Hapishanelerin içindeki normlar daha sonra dışarıya, özgür alanlara kayarak hayatı baskı altına almak suretiyle hakimiyetini meşrulaştırıyordu. Disiplin, hapishanenin dışına yayılarak, toplumsal yaşamda kendini hissettiriyor ve suçlu olmayanlara potansiyel suçlu muamelesi yaparak toplumu baskı ve denetim altında tutuyordu. 18. yüzyılda devletleşen kurumlar ‘polis’ sistemini ortaya çıkararak, görülebilen her şeyin denetlenebildiği ve bu duruma maruz kalan sivillerin oluşturduğu bir toplum yapısı yaratıyorlardı. İktidarlar, bireyi ele alıyor ve onu nesnelleştiriyordu. Bireyleşenlerin arasındaki iletişim normlar aracılığıyla sağlanıyor ve iktidar, denetim altına aldığı bireyler ile etkilerini yaratıyordu. Böylece modern toplumların sistemi, merkezi bir iktidara gerek duymaksızın, kurumlaşan ‘demokratik’ iktidar modelini geliştirmiş olur. Bireyleşen ve normalize edilen insanlar, tecrit edilen ve dışlanan bir modelden, üretim ilişkilerinin içine dahil edilen ‘modern’ toplumun üyelerine dönüşürler. Bu yolla, dışlanma üzerine kurulu bir içselleştirme yaratılmış olur. Norm öznesine dönüştürülen bireyler, iktidar açısından niceliksel bir fark üzerine oturtulur ve onlara sayılar verilir; kimlik kartının sayıları.¹¹⁹

Bireyi, nesne olarak ele alan iktidar, onun bedenini ve arzularını da kontrol altına almayı düşünür. 18. yüzyıldan başlayarak ve özellikle 19. yüzyılda devlet denetimine alınan ve bilimsel araştırma konusu olarak görülen bir nesne konumuna indirgenen cinsellik, bireyin sağlığını, patolojisini ve özdeşliğini anlamak açısından önemli bir veri olarak kabul ediliyordu. Cinselliğin devleti ilgilendiren bir konu olmasıyla oluşan biyo-iktidar mekanizması bireyin bedeninin hareketlerini ve hislerini fikirlerinin içine hapsetti. Foucault’nun itiraf teknolojisi adını verdiği sistemle, bireyin söylemleri ya da kendi içine bakışı yoluyla, kendisini anlayacağı inancı olanaklı kılındı. Böylece itirafları alınan bireyin cinselliği, biyo-iktidarın belirlediği sınırlar içine hapsedildi. Foucault biyo-iktidarı incelerken, bir çok faktörün bir araya gelişine

¹¹⁹ A.g.e., s.87-108

dikkat çeker; beden, bilgi, söylem ve iktidar. Foucault'ya göre cinsellik, 18. yüzyıldan itibaren tarihi bir yapı haline gelmektedir. İktidarın söylemine göre şekillenen ve farklılaşan bu yapı, 'halkın iyiliği' için söylemine dayanır. İktidarın ilgisiyle, tıbbi araştırmaların ve sosyal faaliyetlerin konusu haline gelen cinsellik; yavaş yavaş denetim altına alınırken, üzerindeki disiplin de artar. Halk, tanınması ve kontrol edilmesi gereken, uğraşılan ve gelişiminin ayarlanacağı bir nesne haline getirilir; doğum oranları, kontrol yöntemleri, cinsel ilişki yaşı, hastalıkların denetlenmesi, kısırlık ya da doğurganlık gibi konuların analizi önem taşımaktadır. Böylece cinsellik hem kişiyi hem de devleti ilgilendiren bir uğraş konumuna gelir. 19. yüzyıla gelindiğinde cinsellik üzerine söylem tıbbi terimlerle yeniden düzenlenmiştir. Bu, bedenle ilgilenen genel tıp ve cinsellikle ilgilenen özgül tıbbın ayrımıdır. "Cinsellik kişisel zevkleri, saklı zevkleri, vücut için tehlikeli sayılan aşırılıkları, gizli fantazmaları içerir; cinsellik kişinin tözünü kişiliksel özdeşliğin çekirdeği olarak kabul eder."¹²⁰ Böylece, doktorlar ve sonrasında psikiyatrlar sayesinde, kendi içine kapalı gibi duran beden ve ruhun gizli noktalarının tüm biyolojik ve psişik gizemleri bilim aracılığıyla en ince detayına dek tanıma olanağı ortaya çıkmıştır. Foucault'ya göre, Batı, cinselliği bilim olarak ele alırken; Doğu toplumları serbest aşk ilişkileri ve zevk odaklı bir cinsellik geliştirmiştir. Batı'nın dışında kalan toplumlarda cinselliğin gerçeği zevkten türeyerek, kendi deneyimi oluşturmuştur. Kendi başına bir sorun olan zevk; ahlaka, bilime, dine ve iktidara boyun eğmemiştir. Böylece, Doğu toplumlarında cinsellik, kişisel Ben'i anlamaya yarayan bir nesne konumuna indirgenmeyerek tek başına var olmuştur. Batı ise, din, bilim, teknoloji ve iktidarın gereği olarak cinselliği baskı altına alarak kendi bilimini oluşturmuş ve zevk ile ilgili her detayın bilinmesi ve anlamlandırılması için çalışmıştır. Modern Batı toplumunda birey, biyo-iktidarın normalleştirici uygulamalarının odağında yer alan ve bilim tarafından anlamlandırılan bir nesne konumuna gelir. Foucault, Batı kültürünün bedeni nesnelleştirip, normalleştirme tekniklerini incelemiştir. Ona göre şekilsiz olan iktidar, büründüğü her şekliyle kişileri tekilleştirip, disiplin altına alır ve bu yolla bedeni kontrol eder. Disiplin insanları bireyleştirerek iktidarda kalır. Foucault'ya göre, disiplinci iktidardan sonra ortaya çıkan biyo-politik iktidarda öznellik iki farklı şekilde nitelenir: disiplinci

¹²⁰ A.g.e., s.112

toplum yapısında iktidar bireyi ‘nesne’ olarak nesnelleştirirken; biyo-politik toplum yapısında iktidar öznenin kendisini özne olarak nesnelleştirmektedir.¹²¹

Öznellik sorununa eğilen Foucault, katlanma biçimini Eski Yunan’da bulmuştur. Foucault için düşünce insana dışarıdan gelmektedir. Düşünce, sonsuz uzaklıktadır; içerisi dışarisından daha uzaktır. Bu uzaklık fiziksel uzaklık değildir. Dışarısı, iç dünyamızdan daha yakındadır; sonsuz uzaklık içimizdeki ‘içerisinden’ daha yakındır. Foucault bunu ‘dışarisının çizgisi’ olarak adlandırır. Dışarının çizgisi katlanırken dışarısı düşünceyi açarak, düşünce alanı yaratır. Dışarının çizgisi iki şekilde katlanarak çiftini üretir. Katlanmak özne olmaktır. Eski Yunanlılar bunu başararak, katlanmışlar ve düşünülmeenin düşünülmesini sağlamışlardır. Onlarda güç kendi üzerine bir güç oluşturarak kendi kendini baskı altına alabilir; bu sayede ölüm geciktirilir. Dışarı içerisiyle iç içe yaşamaktadır; dışarının çizgisi katlanarak özneliği oluşturur. Öznenin tek bir yüzü yoktur, çok yüzlüdür ve tek bir öznellik yoktur; öznellikler vardır. Özne ikilik üretir, kendisinin dublörü olur. Foucault’da bu ikilik, içerisinin dışarı vurulması değil; dışarisının gücünün kendi içine çekilmesidir. Foucault’ya göre birey olmak özne olmak değildir. Foucault, öznesiz bireyleşmeye öznellik biçimleri adını verir ve bu biçimler bir çağdan diğerine, bir öznenen başka bir özneye geçerken değişim geçirmişler ve yeni öznellikler yaratmışlardır. Bireyselleşmenin mutlaka özne yaratma zorunluluğu yoktur. Özne olmak gelenektir, alışkanlıklara süreklilik getirir. Birey olmaksızın öznelleşmektir. Foucault, özne ve nesne olmanın ötesine geçerek, özneliği çoğaltır. Onun için birey olmak özneliğe doğru ilerlemek demektir. Foucault, bilgi ve iktidar eksenlerinden sonra öznellik olan üçüncü ekseninde, dışarıdan gelen gücü büken Yunanlılarda katlanmayı bulmuştur. Öznelikte, Varlık katlanarak özneliği üretir; öznelleşmek özne olmak değildir. ‘Ben’ olmaktır. Öznellik ‘mutlak bellektir’. Dışarının çizgisini bularak, onu aşmak ya da bu çizgiyi aşmadan yaşamak ve ölmek, üçüncü eksen olan ve iktidarı aşmanın yolu olan öznellik eksenini oluşturmuştur.¹²²

¹²¹ A.g.e., s.109-118

¹²² A.g.e.,s.119-154

2.2.1.5. Kristeva: Öznellik ve Beden

Freud ve Lacan, kişiliğin oluşumunda, bireyin geçtiği evreleri tanımlarken eril bakış açısına sahiptiler. Öznelğin oluşumunda, üstünde durulan noktalar erkek çocuk ekseninden ve penis kavramının odakta yer almasıyla tanımlanıyordu. Erillik, öznelği oluşturmada merkezi bir rol üstleniyor ve simgesel olan üzerinde egemenliğini kuruyordu. Ancak; bu tutum tüm cinsiyetlere yönelik bir tanım için yetersizdi. Julia Kristeva, özne mekanizmasına yeni bir yorum getirerek, onu erkek egemenliğinden kurtarmayı amaçlar ve öznelği sabit yapıdan çok tamamlanmamış ve kesikli bir süreç olarak tanımlamayı seçer. Kristeva da bilinçaltına bastırılmalar konusunda Freud'un söylediklerini yineler; ancak ona göre bastırma asla tamamlanmaz. Kristeva, bilinçli bir zihnin bir eylemi yerine getirmesiyle, zayıf ve bulanık bir zihnin aynı eylemi yerine getirmesi arasındaki ayrımın, bilinçaltına bastırmanın tamamlanmadığı bir alanda olduğunu söyler. Kristeva'nın Leşlik(abjection) adını verdiği süreç, bastırmanın tamamlanmadığı yerde başlar.¹²³

*Burada 'bilinçaltı' içerikler tuhaf bir biçimde 'dışlanmış' durur: özne ve nesne arasında sağlam bir farklılaştırmaya gitmek radikal olarak yeterli değildir, bu açıkça ancak tesis edilmiş savunmacı bir konum için yeterlidir... Sanki Ben ve Öteki arasında ya da daha arkaik biçimde, İçeriyle Dışarı arasında temel bir zıtlık varmış gibi. Bu tür bir zıtlık sanki Bilinç ve Bilinçaltı arasındaki bir zıtlığı da kapsarmış gibi.*¹²⁴

Freud ve Lacan'a göre özne durağan bir yapı içindedir. Freud'a göre, bireyin bilinç ve bilinçdışı ayrımı arasına bir çizgi çekildiğinde öznenin oluşumu durağan bir hal alır. Lacan'a göre ise, birey simgesel düzene girdiğinde özne olur. Bu her ne kadar, özneyi yıpratıcı bir süreç olsa da kararlı ve sabit bir modelden söz eder. Ancak Kristeva için öznellik zorunlu olarak durağan değildir. Bilinçaltına bastırılan malzeme, öznenin kendilik tanımının sınırlarında dolanır. Bilinçaltına bastırılmayla savunmacı bir konum elde edilse de, bu konum tamamlanmış öznelği, kuşatıldığı dünyadan ayıran bir konum değildir. Özne ve nesne arasında mutlak ayrım yapılamaz. Özne, kendisini bu ayrımın içindeymiş gibi hissederek, kendisini istikrarlı kılmaya

¹²³ Mansfield, a.g.e., s.101-104

¹²⁴ Julia Kristeva, Powers of Horror: An Essay on Abjection, Columbia University Press, New York, 1982, s.7, Aktaran: Mansfield, a.g.e., s.103

çalışarak yaşamaya devam etse de bilinçaltının bastırılmış malzemeleri daima onun üstünde baskı kurar ve tehdit oluşturur. Bu nedenle, özne sabit bir sistem değil; bilinçaltı malzemelerin her an dışarıya çıkma tehdidi altında yaşayan garip bir sistemdir. Tamamlanmamış ve kararsız yapıya sahip özne, öznelliğini asla bütünleyemeyecek, belirsizlik ve düzensizlik içinde bilinebilir bir yapıya kavuşmadan, daima sınır çekme uğraşı içinde yaşamaktadır. Bu uğraş içinde yaşayan birey, öznelliğini bireysel bedeninin eşsizliğiyle ve ayrılığıyla özdeşleştirir. Beden, bireyi dış dünyadan hayali bir çizgiyle ayıran ve öznelliğini bu sınır içinde özerk ve eşsiz bir şekilde yaşamasını sağlayan bir yapıdır. Bedenin sağladığı fiziksel varoluş, bireyin toplumsal yaşam içinde kim olduğunun mutlak kanıtıdır. Beden, bireyi var eden tüm dinamiklerin toplamını içeren ve görsel olarak bütünlüğünü kanıtlayan bir temsil aracı olarak, bireyin bulunduğu her yerde onu fiziksel olarak var eder. Bu nedenle, Foucault'nun da altını çizdiği üzere, iktidar özneyi bilmeye ve denetim altında almaya çalıştığında daima bedeni izleyerek, onu olduğu yere sabitleyerek, ölçerek, onun üzerinde hakimiyet kurmuştur. Kristeva'ya göre özneliğin tüm dramı ve anlamı bedene ait fiziksel süreçler içindedir. Bedenin hayali olarak çizilen sınırları tam olarak toplumsal denetim sınırları değil; bireyin şahsiyetini en yalın biçimde bedeninin bütünlüğü ve ayrılığıyla ilişkili olarak görmesidir. Bireyin bedeninin ayrı olarak görmesi toplumsal özdeşleşmeler yüzünden değil; çok fazla kırılmalı ve eğretici olmayan bedenin birliği yüzünden sorunlu ve kusurludur. Kristeva, eşsiz ve ayrı bedene benim temiz cesedim(le corps propre) der ve böylece bedeni, öznenin sahip olduğu ve düzenli bir biçimde bakımını yaptığı bir şey olarak tanımlar. Kişiye ait olan 'benim' dediği beden, kişinin sıkıca tutunduğu şahsiyettir; ancak bu şahsiyet istikrarsızdır. Kişi, içerisi ve dışarısi arasında kararlı bir çizgi oluşturarak, savunmacı bir konum dahilinde bedeninin nezih görünümünü korumaya çalışır. Ama bu görünüm, her zaman sorun yaratan fiziksel akıntılarla(ter, gözyaşı, sidik, kusmuk, dışkı, özellikle adet dönemindeki olmak üzere kan, sperm) bozulur ve lekelenir. Kişinin bakımını yaptığı 'özel/kendine ait' bedeninin, hem hijyenini hem güvenliğini ortadan kaldıran bu akıntılar, kişinin bireysel kimliğine ve güvenliğine yüklediği anlamları tehdit eder. Kişi, bedeninin parçası olan akıntılardan öğrenerek onlara yabancılaşmak için çabalar. Kristeva'ya göre, bedensel akıntıları reddetme ve aynı zamanda bizi reddettiğimiz şeye bağlayan yutkunma refleksi, özneliğimizi

güçlendirme çabasının kanıtı; başka bir deyişle, sahip olunan özelliğin tümünün savunmacı konumudur. Bu savunmacılık, Kristeva'nın leşlik durumunun fiziksel karşılığıdır. Bedenin tanımı olan bütünlük ve onunla özdeşleştirilen şahsiyetin özerkliğini tehdit eden, saklamaya ve uzaklaştırmaya çalışılan bu akıntılara karşı şiddetle geliştirilen yabancılaşma süreci, Kristeva'ya göre, kendiliğin kendini tesis etme çabasıdır. Özne, bir yandan durmadan kendini oluşturmaya çalışırken bir yandan da kendini tehdit eden bu akıntıları gidermeye çalıştığı bir süreç içinde kalır. Bu çemberde meydana gelen endişe bedenin içi ve dışı arasındaki ayrım üzerinde durmadan tekrarlanır. Kristeva, yaygın olarak bilinen fobilerden biri olan sıcak sütün üstünde oluşan tabakadan(buruşuk deri/temiz ceset) tiksilmeyi leşlik örnekleri arasında sayar. Sıcak sütün üstündeki buruşuk tabaka, hava ile sütü yani iki fiziksel durumu ayıran çizginin nesnel karşılığıdır; ama aynı zamanda kendilik ve öteki arasındaki engellere dair bir analogidir. Bu durumda oluşan mide bulantısı, kendilik ve öteki arasındaki durumun, farklı olguların iç içe geçmesinin tepkimesidir. Ancak, leşliğin en çarpıcı biçimde tanımlandığı, Kristeva'nın 'leşliğin son noktası' dediği cesettir. Ceset, ölümün gerçek yüzü olarak, yaşayanlara iki yolla hatırlatmada bulunur. Yaşayanlar, cesede baktıklarında, onun da ölmeden önce kendileri gibi canlı, yaşayan bir varlık olduğunu duyumsarlar, öte yandan ceset, yaşayanların tam olarak anlamlandıramadığı ölümle özdeşleşir. Ceset, yaşayanların gözünde, varlık ile yokluğu, yaşam ile ölümü bir araya getirir. Özelliğinin bozulma kaygısı içindeki kişi cesedin fiziki varlığıyla, yaşam ile ölüm arasındaki çizgiyi mutlaklaştırır. Ancak tüm bu fiziksel deneyimlerin yol açtığı korkunun nedeni, tetikledikleri bedensel tepkiler değil; leşliğin asıl anlamı olan soyut bir karşılıklı kirlilik, kesinsizlik ve belirsizlik süreci olmasıdır. Leşlik, tam olarak bedensel kirlenmelerle, öznenin istikrarsızlık süreciyle ya da öznenin bedenle ilişkisi değil; tüm düzen, anlam ve gerçeklik sistemlerinin istikrarsızlaşmasıdır. İktidar kendi sistemi içinde, hakimiyeti altına alıp denetleyebileceği özneler yaratırken, temiz ve özel bir beden sahipliğini koşullandırır.¹²⁵

Böylece leşliğe neden olan şey temizlik ve sağlık eksikliği değil, kimliği, sistemi, düzeni çökerten şeydir. Sınırlara, konumlara, kurallara boyun eğmeyen. İçinde-arasında,

¹²⁵ Mansfield, a.g.e., s.101-108

*belirsiz, karmaşık. İyi vicdanlı suçlu, yalancı, riyakar, kurtarıcı olduğunu iddia eden katiller, arsız tecavüzcüler.*¹²⁶

Lacan, ayna evresiyle parçalanmışlıktan bütünsel bir özne olma durumuna geçen bireyin, simgesel yapıya katılmasıyla güvensiz bir kimlik oluşumuna tabi tutulduğunu saptıyordu. Post-Lacan'cı bir düşünür olan Kristeva'ya göre, şahsiyetin niteliğindeki değişimler; onun tabi tutulduğu anlam, gerçeklik ve iktidar olgularını da içerir. Bu nedenle, egemen durumdaki simgesel düzen ve iktidar istikrarını; bireyin, temiz ve kendine özel bedenini disiplin altında tutma vaadiyle kurar. İktidar, yarattığı sistem aracılığıyla, belirsizliklerin ve kuralsızlıkların önüne geçmeye çalışarak; karışıklığı ve çelişkileri bastırmak suretiyle yasaların, kuralların varlığı doğrultusunda kendi gerçekliğini yaratarak düzen sağlamayı amaçlar. Leşliğin serbest bıraktığı ise bu sistemlerin reddetmeye ya da üstünü örtmeye çalıştığı belirsizlik ve kesinsizliktir. İktidar, politikalarıyla öznelerle leşliği sunar ve karşılığında öznenin temiz ve kendine özel bedenini korumasını bekler. Simgesel düzenin vaatlerine kapılan ve sonrasında ona bağımlı hale gelen kendilik kırılabilir ve savunmasız bir yapıya bürünür. Simgesel düzen, vaatlerinin inandırıcılığıyla öznelerle yerlerini belirtir. Ancak, öznenin tamamlanması simgesel olanla mümkün değildir; şahsiyet, oluşumunda aynı zamanda leşleşmeyi de beraberinde taşır.

2.2.2. Sanatçının Kimliği Olarak Geçmiş

İnsanın, dünyaya geldiği andan itibaren 'kim' olduğunu anlamaya dair çabası, varoluşunun en büyük sorunlarından biri olarak karşısına çıkar. Sokrates'in 'kendini bil' deyişi, Antikçağ filozoflarından bu yana insanın kendisini tanıma ve anlama uğraşının en temel göstergelerindendir.

Kişi kendi doğası ile sahici bir ilişkiye girdiği andan itibaren, yakından tanımaya çalıştığı varlığının, esasen tahmin edilenden daha uzakta ve derinlerde, tıpkı dünyanın başlangıcında olduğu gibi sabit bir nokta üzerine kurulu, hiç kıvılcıkmayan ve sonu gelmeyecek meseleler üzerine adeta bir savaşın ortasında yer aldığını görecektir. Böyle gerilimli bir 'savaş'ın öznesi olmak, daha en baştan varoluşun binbir türlü zahmetine işaret eder.[...] Dünyaya gelmiş olmanın verebileceği bir hayret ve şaşkınlık içerisinde, insanın

¹²⁶ Kristeva, a.g.e., s.4, Aktaran: Mansfield, a.g.e, s.108

*kendisini hep aşması gerektiği varoluşun en anlamlı sorusu olarak, kişinin kendisiyle savaşını gündeme getirir.*¹²⁷

Kişinin kendisiyle olan savaşı, kendi kendisini inşa etme projesidir. Bu özgül bir deneyimi ve yaratıcı bir arayışı zorunlu hale getirir. Kişiyi dış dünyaya karşı tanımlayan, onun tüm özelliklerini ve niteliklerini kapsayan bir kavram olan kimlik ise, kişiliğin inşasının temel taşlarından. “Kişilik, bireyin kimlikler içinde ve kimliklerle bir örgütlenmesidir. Zira birey, kimlikler aracılığıyla toplumsal çevreye uyum sağlar.”¹²⁸ Kimlik, en genel hatlarıyla, bireyin tüm özelliklerini kapsayan bir kavram olarak; hem bireyin kendisini nasıl gördüğünü hem de toplum tarafından nasıl görüldüğünü tanımlar. Kimlik kavramı, geçmişi çok gerilere dayansa da, asıl olarak 20. yüzyılla birlikte modernitenin bir sonucu olarak düşünölmeye ve tartışılmaya başlanmıştır. Kimliğin nasıl oluştuğu sorusu üzerine odaklanan bu tartışmalarda öznelci ve nesnelci olmak üzere iki yaklaşım mevcuttur. Öznel yaklaşıma göre, kimlik tutarlı ve yaşam boyu pek değişim göstermeyen gerçek ‘ben’dir; ancak öznelci yaklaşım sadece bireyi, onu dış dünyadan soyutlayarak ele alır. Nesnelci yaklaşım ise, insanın sosyal bir varlık olmasından ötürü, kimliğin sadece iç dinamiklerle oluşmadığını; onu çevreleyen dış etmenlerin de kimliğin oluşum sürecini etkilediğini ve bu etkileşimin bir sonucu olarak kimliğin tutarlı bir yapıya büründüğünü savunur. Nesnelci yaklaşımın en önemli kuramlarından olan sosyal kurama göre, kişi ‘ben’ olduğunun farkındadır ve kendisini ‘öteki’ kişilerin tutumlarına göre etkiler. Başka bir deyişle, öznenin önce kendisini tanıması sonra diğerlerinin tutumlarını öğrenmesiyle geliştirilen süreçler bütünüdür. Böylece, öznenin diğer öznelere dil ve temsil aracılığıyla kurduğu iletişim sonucunda kimlik oluşur. Kimlik, öznel bir bütünlüğü, tutarlılığı ve sürekliliği içerir. Kimlik, bireyi diğer bireylerden ayıran, tutarlı ve yapılanmış göstergeler bütünüdür. Ancak, kimlik tek katmanlı değildir; bireyin yaşantısında onu tanımlayan bir çok kimlik yer alır: yalın insan kimliği, genetik kimlik, kültürel kimlik, ulusal kimlik, ekonomik kimlik gibi.

¹²⁷ Taşkın Takış, ‘Kişinin Kendisiyle Savaşı’, Doğu Batı Dergisi, Sayı:48, Nisan 2009, s.7-8

¹²⁸ Muhittin Aşkın, ‘Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler’,

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewPDFInterstitial/431/425>, 2011

Kimlik bireysel bir olgudur; ancak kişinin kendi özü ve dışarıyla yaşadığı etkileşim yoluyla şekillenmesinden ötürü, toplumsal yapı bireysel kimliği zaman içinde değişime uğratabilmektedir. Modernite ile birlikte toplumsal kurumlar, bireye içinde yaşadığı yapının değerleri yoluyla yeni kimlikler yükleme eğilimindedir. Giydirilmiş kimlikler olarak tanımlanan bu kimliklerin altında ise, insanın sahip olduğu ‘öz’ünün barındığı yalın insan kimliği yer alır.¹²⁹

Tarih, zaman, toplum, çevre, gelenek ve kurallar, paylaşılan kent ve mekanlar bizi gösteren, bizi bütünüyle kuşatan kimlik aynasının daha gelişmiş parçalarıdır. Ben’in kuvvetle içerimlediği ‘öteki’ algısı, etnik, dinsel farklılıklar, ekonomik-sınıfsal ayrımlar, (efendi ve köle diyalektiği), aile geleneği, cinsiyet vb. konumlandırmalar kimliklerin şekillenmesinde belirleyici rollere sahiptirler.¹³⁰

Kişi, bir yandan kendini tanıma ve bilme uğraşısıyla, öz kimliğini oluşturma ve tek başına bir birey olma çabası içinde yer alırken; öte yandan yaşadığı çağdaş dünyanın ve üyesi olduğu toplumsal yapının dinamikleriyle de etkileşim içine girerek özdeşleşmeye çalışır. Hem öz kimliğini bulmaya hem de özdeşleşmeyle gelen aidiyet karşısında kendisini, öteki insanların içinde farklı bir birey olarak konumlandırmaya çalışan kişi, bu noktada kimlik kavramının paradoksuyla karşılaşır.

Kimlik kavramı, hem varoluşunu borçlu olduğu, hem de bu varlığı sürekli sakatlayan iki ana paradoksun kışkırtıcısıdır. Bu paradokslardan birincisi kavramın adından ve bu adın nominal-tarihsel arka planından kaynaklanmaktadır. Batı dillerinde Latince’nin idem (aynı) kökünden türetilen identité-identity kelimesi bir özdeşliği, aynılığı ifade etmektedir. [...] Demek ki kavram ana işareti ve yönelişi itibarıyla tercih küresi içinde yer almayan bir mensubiyeti, bir aidiyeti bir çoklukla aynılaşmayı göstermektedir.¹³¹

Kişilerin sahip olduğu tüm kimlikler, bir aidiyet göstergesidir; ancak kişiyi tekil bir birey olarak yeri doldurulamaz ve farklı kılan kendi iç zenginliğini ve değerini oluşturan kendi ‘öz’ kimliğidir. Bireyin sorgulayarak anlamlandırmaya çalıştığı temel kimliği budur.

¹²⁹ Aşkın, a.g.e.

¹³⁰ Taşkın Takış, ‘Kimliklerle Buluşma’, Doğu Batı Dergisi, Sayı:23, Temmuz 2003, s.6

¹³¹ Mehmet Ali Kılıçbay, ‘Kimlikler Okyanusu’, Doğu Batı Dergisi, Sayı:23, Temmuz 2003, s.155

Kendi 'öz'ünü bilme ve anlamlandırma çabası içinde olan sanatçı da, kimliğini bir ifade aracı olarak gördüğü sanat yoluyla oluşturur. Ancak kimlik bir oluşum sürecidir; ve bu süreçte kendisinin farkına varan kişi, kimliğine ulaşma çabasıyla, 'ben kimim?' sorusuna karşı bir cevap bulma arayışına girer. Kimliğini bulmaya çalışan sanatçının yaratma güdüsü de bu arayıştan kaynaklanır. Sanatçının kimliğinin oluşumunda, kendi iç dünyasına bakışı kadar, onu çevreleyen ve etkileşim içinde olduğu dış dünyanın yansımaları da etkilidir. Bu nedenle sanatçının kimliğini oluşturan tek bir etkenden söz edilemez; onu etkileyen iç ve dış birçok faktörün bir araya gelmesidir. Sanatçıyı diğer insanlardan ayrı bir konuma yerleştiren de benliğini oluşturan bu izlerin yarattığı çatışmaların farkına varması ve bu çatışmalardan doğan karşıtlıklardan bir bütün oluşturmaya çalışarak; benliğindeki karmaşayı düzene oturtma isteğidir.

Sanatçının süreç içinde ne düşündüğünü ve hissettiğini anlaması kendi kimliğini bulmasının bir bölümünü oluşturacaktır. Eser üretme de bunun bir yolu olarak görülmektedir. Eserlerin her biri benliğin gerçek yaşam öyküsünü aktarmaktadır. Her bir süreç yeni bir arayışın eserlerini verir. İmgelemede yeni oluşumların ne zaman ve nasıl ortaya çıkacağı belirsizdir. Yaratım sürecinin etkili bir biçimde ilerleyebilmesi için kişisel kimlik duygusu gereklidir.[...] Kimliğini bulma, kendini keşfetme sürecinin 'ben' olarak bir iz bırakma, kendini ölümsüzleştirme çabası olduğu düşünülmektedir.¹³²

Sanatçı, benliğindeki karmaşayı, benlik nesnesi olan sanat eseri yoluyla düzene oturtur. Kohut'un benlik psikolojisi kuramında söz ettiği benlik nesnesi(self-object) terimi, kişinin duygusal yatırım yaptığı az ya da çok benliği içine yerleşmiş nesnelere ve benliğin devamını, bütünlüğünü korumak ve beslemek görevini üstlenirler. Benlik kapasitesini duygulanım ve gelişim bakımından destekleyen benlik nesnelere görevlerini düzgün bir biçimde yerine getirdiklerinde benliğin kuruluş, devamlılık, sağlamlık, değişim gibi özelliklerini korurlar. Yaratıcı süreçte sanatçı büyük bir istekle, aslında benlik nesnesi olan şeyleri sanat nesnesi olarak bulur ve onları sanat eserine dönüştürür. Sanatçının eseriyle yansıttığı, benliğinin derinlerine yerleşmiş olan benlik nesnelere kesin bir istekle bulup çıkartmasıdır. Sanatçı,

¹³² Arzu Uysal, 'Sanatçının Kimlik Arayışı', Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:19, 2006, s.118

nesnelleştirdiği duyguları ve seçtiği sanatsal materyalleri kullanarak, estetik elementler yoluyla bir sanat nesnesi yaratır; ve gerçekte bu sanat nesnesinin altında, açıklamak istediği yaşantısal durumu yatar. İzleyici baktığı eserden etkilendiğinde sanatçının anlatmak istediği yaşamsal ilişkilerin farkına varmış demektir. Sanatçının, benlik ile benlik nesnesi arasındaki ilişkiyi aktardığı sanat yapıtı, o anda hissettiklerinin sembolize edilmiş hali olarak kalıcı bir iz bırakır. Yaratım sürecinde esere aktarılanlar, sanatçının o anda benliğinin içinden kaynaklanan etkenlerden ötürü ayrı bir özellik taşır; o ana özel yoğunluk, biçim ve kompozisyon seçilmiştir. Bu nedenle yaratılan eserin başka bir zamanda, aynısının, aynı şekilde yapılması mümkün değildir. Yaratılan eser o ana özel, benzersizdir; çünkü yaşanılan deneyim ve o anda hissedilen duyguların dışı vurumudur.¹³³

Freud yaratıcılığı bilinçdışı uyarılmalar ve çatışmaların yüceltilmesi olarak görmüştür. Yaratıcılık, ölümlü olduğunu bilen tek canlı olan insanın, ölümsüzlüğün karşısına oturduğu bir çeşit savunma mekanizmasıdır. Ölümsüz olmanın olanaksızlığını bilen sanatçı, yaratıcılığını kullanarak meydana getirdiği sanat yapıtları aracılığıyla, kalıcı olma ve ölümün ötesine geçmeye dair bir çaba içindedir.

*Freud, sanatçının baskı altında tuttuğu dürtülerini, itilerini, düş gücü ve imleme ile doyuma ulaştırmaya çalıştığını öne sürer. Sanatçının yaratma nedenlerinin gerisinde yaşam öyküsü, kişiliği ve davranışları yatar. Örneğin Dostoyevski'nin babasına olan nefreti, onun ölmesini istemesi ama bundan suçluluk duyması Karamazov Kardeşler adlı romanında yansımaları bulur.*¹³⁴

Kişinin, çocukluk döneminde yaşadıkları, yetiştirme/yetiştirilme koşulları, geçmişini oluşturan etkenler olarak, kuşkusuz her insanın benliğinin oluşumunda büyük role sahiptir. Sanatçıyı diğer insanlardan ayrı bir noktaya taşıyan, benliğindeki çatışmaların farkına vararak onları düzenleme uğraşısıdır. Bu nedenle, sanatçının geçmişini etkileyen ya da çeşitli travmalara yol açan sorunları eserleri aracılığıyla yansıtmalarının, bu sorunlarla yüzleşerek bir çözüme ulaşma yolu olduğu kabul edilir. Kendini tanıma ve anlamlandırmaya çalışan sanatçı, benliği ve benlik nesnesi

¹³³ Melike Güney, 'Sanat, Benlik Nesnesi ve İlham', Klinik Psikiyatri Dergisi, Sayı:1, 1999, S.42-45

¹³⁴ Ayla Kapan Ezici, 'Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi', Anadolu Psikiyatri Dergisi, Sayı:6, 2005, s.125

arasındaki ilişkiyi estetik elementler yardımıyla sanat yapıtına dönüştürür ve bu yolla kimliğini oluşturmaya çalışır. “Yaratıcı süreç içinde sanatçının benlik nesnelere kullanarak benliğinin özüne daha çok yaklaşmış olduğu ve bunun da benliğin gelişmesi ve bütünlenmesine yardımcı olduğu söylenebilir.”¹³⁵ Sanatçıyı yaratıcılık için motive eden etmenler ve bu süreçte içsel yaşantısının durumu, psikiyografisinin önemi, benliğindeki karmaşayı düzenleme çabasındaki sanatçının kimliğinin oluşmasına kaynaklık eden faktörlerdir.

2.2.3. Kişisel Belgesel Fotoğrafın Yaklaşımı

Üst anlatıların sonuna gelindiği noktada, fotoğrafçı da kendi kişisel anlatısına başlamaktadır. Bir yaklaşım olarak kişisel belgesel fotoğraf çok geniş bir alana yayılmaktadır. Başka bir deyişle, ne kadar farklı özne varsa, o kadar farklı öznel yaşam ve fotografik dil vardır. Toplumsal belgesel fotoğraf yaklaşımı ve kuralları gereği klasik belgesel olarak adlandırılmaktadır; kişisel belgesel ise en genel tanımıyla, klasik belgeselin kurallarının dışına çıkmak, onun kalıplarını yıkmak ve fotoğrafçının tamamıyla özgür bir öznellikte yaklaşımıdır. Bu nedenle önemli olan, fotoğrafçının ‘kendi’ fotoğrafını bulmasıdır.

*Zamanında fotoğrafçılık röportajla ilgiliydi, gerçeklik yağmuruydu. Magnum ve Life gibi guruplar vardı. O zamanda fotoğrafçı olmak, duygularını karıştırmadan, objektif olmaktı. Ama benim yaklaşımım radikal olarak farklı. Kendini ya da sana bir şey ifade eden herhangi bir şeyi fotoğraflayabilirsin. Böylece değerli ve gerekli durumları, en güçlü dramatik yoğunluğu olan durumları yansıtabilirsin. Ben kişisel fotoğraf anlamına gelen ‘shi shashin’ terimini kullanıyorum.*¹³⁶

Fotoğrafçının kendine özgü bir dil oluşturarak, kendi gerçekliğini anlattığı kişisel belgeselde fotoğrafçının yaklaşımına bağlı olarak sınırlar ortadan kalkar, daha fazla yakınlık daha fazla derinlik vardır. Fotoğrafçı, bir tür günlük tutar. Kimi zaman kendini fotoğraflarının odağına oturtmayı seçmesi, fotoğrafladığı insanlarla olan ilişkisinin yakınlığı, en mahrem alanlara dokunması ve kendini fotoğraflarına dahil etme yolu ve belki de bu yolla kendini kurban etmesi ve anlatmak istediklerini bu

¹³⁵ Güney, a.g.e.,s.45

¹³⁶ William Klein, ‘Contacts’ Belgeselinde Araki’yle yapılan görüşmeden, 2000

yolla dışa vurması, kendi gerçekliğini anlatmasıdır. Anders Petersen, gerçekliğin mahkumu olmamak gerektiğini söylüyor.

*Fotoğraflar gerçeklik hakkında değildir; öyle olduğu söylense de, değildir. Gerçeklik, gerçeklikle ilgili değildir. Gerçeklik, kendi gerçekliğimizdir. Benim söz ettiğim gerçek, kendi gerçeğimiz, kendi rüyalarımız, özlemlerimiz, arzularımız, yaralarımız, duygularımız, deneyimlerimiz, bilgimiz. Tüm bunlar çok önemli.*¹³⁷

Nan Goldin ise, çok erken yaşlardan beri televizyonda gördüklerinin gerçek hayatla ilgisi olmadığını bildiğini ve bu yüzden gerçek hayatın bir kaydını tutmak istediğini söylüyor. “Kameramı her zaman yanımda taşımam ve kendi hayatımda ve arkadaşlarımda hayatında olanları kaydetmek psikolojik bir ihtiyaç haline gelmişti. Böylece kameranın fonksiyonları kısmen benim hafızam oldu.”¹³⁸

Klasik belgeselin kurallarını yıkan kişisel yaklaşımda, biçimden çok içerik; teknikten çok fotoğrafçının anlatım tarzı ön plana çıkar. Petersen, “Kompozisyon, ışık, form ile ilgili bu güne kadar kafanızda yaratılmış tüm kuralları yıkın.”¹³⁹ diyor. Kişisel belgeci yaklaşımda fotoğrafçı teknik ve kurallar karşısında tamamen özgürdür ve bu unsurları anlatım biçimi olarak kendi anlatım diline uygun biçimde kullanabilir. Halil Koyutürk’ün deyimiyle ipler tamamen fotoğrafçının elindedir.

*Fotoğrafçı neyi nasıl anlatmak isterse ona uygun bir dil seçer. Fazla yakın olabilir, geniş açı abartıları olabilir, direkt ya da indirekt anlatım, flash kullanımı, farklı baskı teknikleri, grenler farklı olabilir. [...] Klasik belgeselde kurgu ve müdahale olmayabilir; ama kişisel belgeselde kurgu ve müdahale yapabilirsiniz.*¹⁴⁰

Kişisel belgesel fotoğrafın yaklaşımı psikanalizle örtüşür. Fotoğraflar bir tür bilinçdışı yansımalarıdır. Fotoğrafçının kendi yaşamına dair hisleri, özlemleri, yaraları, travmaları ya da mutlulukları fotoğraflarına yansır. Buradaki anahtar fotoğrafçının yaklaşımının, klasik belgeselin aksine bilinçli olma hali ve göz koordinasyonunun

¹³⁷ Şahinde Akkaya, ‘Anders Petersen’le Kişisel Belgesel Fotoğraf Üzerine Yapılan Söyleşi Metni’, Eylül, 2010, Stockholm, İsveç, Ek 1’de yer verilmiştir.

¹³⁸ William Klein, ‘Contacts’ Belgeselinde Nan Goldin ile yapılan görüşmeden, 2004

¹³⁹ Melisa Kesmez, ‘Photography is Bullshit!’, Geniş Açı Dergisi, Sayı: 21, 2002, s.54

¹⁴⁰ Şahinde Akkaya, ‘Halil Koyutürk’le Kişisel Belgesel Fotoğraf Üzerine Yapılan Söyleşi Metni’, Eylül, 2010, Stockholm, İsveç, Ek 2’de yer verilmiştir.

dışına çıkmasıdır. Petersen'e göre fotoğraf çekerken, tehlikeli bir hayvan gibi ilkel dürtülerle hareket etmek gerekir. Fotoğraf düşünmeden, bilinçsizce; kalp, mide ve cinsel organların gücünün açığa çıkarılmasıyla ve bu enerjinin hissedildiği anda çekilir. "Fotoğraflarımı çekerken, zihnimdeki düşüncelerle hareket etmem, sadece çekerim. Ne çektiyse, çektiğin odur."¹⁴¹

Antoine D'agata ise kendinde olmadığı anlarda fotoğraf çekmeyi tercih ettiğini söylüyor. "Çekeceğim şeyi önceden belirlemekten kaçınmaya çalışıyorum. En azından elimden geldiğince bilinçsiz davranmaya çalışıyorum. Ve sonunda fotoğraflarımın konusu seks, ölüm gibi varoluşun en temel meselelerinden oluşuyor."¹⁴²

Fotoğrafçının bilinçdışına ittiği kendi gerçeklerini görmesi, geçmişiyle hesaplaşması, kimlerle ve neler yaşadığı ve bunların neresinde bulunduğu, özlemleri, ihtiyaçları, duyguları kısaca kendi özneliğini oluşturan tüm unsurların toplamında, fotoğrafları aracılığıyla kendini bulması kişisel belgesel fotoğrafı bir tür kendi kendine terapiye dönüştürür.

Psikanalitik terapi seansında, terapist kendini anlatan özne aslında terapist tarafından tam anlamıyla bilinemez. İnsanın subjektif iç dünyası bir başkasının algısına kapalıdır. Terapist öznenin iç dünyasını, jest ve mimikleri, davranışları ve en önemlisi öznenin iç dünyasının aktarılması yoluyla anlayabilir. Özne, kendi iç dünyasını açık bir biçimde dile getirmeye başladıktan bir süre sonra, akılcı benliğiyle kontrol edemediği yönlerini fark eder. İç dünyasındaki heyecanların, duygu ve fikirlerin farkına vararak onları anlamaya çalışır. Terapist ise bu noktada sessiz kalarak sadece dinlemeyi ve yorum yapmamayı tercih eder. Terapist, öznenin durumuna yönelik, yorum yapacak ve teorik bir açıklama getirecek konuma geldiğinde; özne de bu süreç içinde kendine dışarıdan bakma ve kimi kez en doğru

¹⁴¹ Anders Petersen, Photography Workshop Book: 'Isolation And Togetherness', Island of Thasos, Greece, 2003, s. 26

¹⁴² Rana Öztürk, 'D'agata'nın Gece Notları', Geniş Açı Dergisi, Sayı:27, 2003, s.35

yorumu yapma aşamasına gelir. Böylece psikanalitik ortamdaki özne, terapistin yorumladığını anlarken, kendini anlamlandırılan varlık olarak anlar.¹⁴³

Fotoğrafçı da bilinçsizce çektiği fotoğraflarının seçimini bilinçli olarak yapar; ancak bu seçimlerde kendi iç dünyasının yansımasını gördüğü fotoğrafları seçer ve o fotoğraflar, fotoğrafçının 'kendi' fotoğraflarıdır.

2.2.4. Kişisel Belgeler

Benim fotoğraflarım tek tek görüntüler olarak bir şey ifade etmiyor. Güzel fotoğraflar sunmaya da çalışmıyorum. Çünkü güzel fotoğraflara inanmıyorum. Çünkü bu tek bir fotoğrafla ilgili bir şey değil, insanlarla ilgili bir şey. Fotoğrafların da kelimeler gibi kendilerine ait bir ağırlığı var. Bir roman okuduğunuzda kelimeleri tek tek okumazsınız, kelimelerin bütünü sizi farklı yönlere götürür. Fotoğraflarda kelimeler gibidir, tek başlarına bırakıldıklarında kendilerini yalnız hissederler. Fotoğraflarım diğer fotoğraflarla bir araya geldiklerinde bir anlam ifade ediyor.¹⁴⁴

Antoine D'Agata'nın da belirttiği üzere kişisel belgesel fotoğraflar çoğu zaman tek başlarına genel bir olayı açıklamaz; alışıldık semboller aracılığıyla bir mesaj iletmezler; ancak bir araya geldiklerinde anlattıkları fotoğrafçının yaşamının okunmasıdır. Bu nedenle kişisel belgesel fotoğraflar, fotoğrafçıların otobiyografik görsel günlükleridir.

Bu yaklaşımla ürettiği fotoğrafları ilk yayınlayan isim olan Amerikalı fotoğrafçı Nan Goldin, kendi yaşamını ve ailem dediği arkadaş çevresiyle birlikte yaşadığı anları öznel ve içeriden bir bakış açısıyla aktararak; sansürsüz ve sınırları ortadan kaldıran yaklaşımıyla dahil olduğu marjinal kültürün yaşam biçiminin kaydını tutmuştur. Fotoğrafların gerçeklikle ilgisi olmadığını; tek gerçeğin kişinin kendi gerçekliği olduğunu söyleyen Anders Petersen, kendi özlemlerini, isteklerini, duygularını, yaralarını, kendisinin yansımasını aradığı insanlarla olan karşılaşmalarında bularak; her fotoğrafının bir özportre olarak okunabileceği fotoğraflar üretir. Japonya'nın aykırı fotoğrafçısı olarak bilinen Nobuyoshi Araki,

¹⁴³ Tura, a.g.e., s.43-49

¹⁴⁴ Öztürk, a.g.e., s.35

kendi geçmişinin izlerini taşıyan fotoğraflarıyla yaşadığı her günün kaydını tutarak; geçmişle gelecek arasında duran şimdiki anı değerli kılar. Yaşamında olup bitenleri fotoğrafladığı anda fotoğraf makinesi hafızası haline gelir ve ona acı veren anılar silinir. Kişisel belleğinin tarihini kaydeden ve kendi anılarına bağlanmak için fotoğraf çeken Daido Moriyama, birçok çelişkinin bir arada bulunduğu ve ona yaşadığını hissettiren Shinjuku'yla olan ilişkisinin her halini iç tutkusunun jestleri olan fotoğraflarına yansıtır. Yaşadığı alışılmışın dışında ve sınırları zorlayan deneyimlerine kamerasını ortak eden, Antoine D'Agata, dünyanın birçok şehrinde insanlarla olan karşılaşmalarını ve onlarla yaşadığı anları, yakaladığı rasgele görüntülerle 'masum' fotoğraflara dönüştürerek; kendi var oluşunun üzerinden bir hikaye anlatır.

2.2.4.1. Nan Goldin

“Fotoğrafçının röntgenci olduğuna dair popüler bir görüş vardır. Ben bunu yapmadım; bu benim partim.”¹⁴⁵ Nan Goldin'in, bu sözleri kendi ve yakın çevresinin yaşamını günlük tutarmışçasına yalın ve içerden anlatan fotoğraflarını ve kendi yaklaşımını özetler niteliktedir.

1953'te Washington'da doğan ve orta sınıf Yahudi bir ailenin iki kızından biri olarak Boston'da büyüyen Nan Goldin, fotoğraf çekmeye on beş yaşında Lincoln'deki Satya Community School'da başlar. Kendisini fotoğraf çekmeye yönelten neden, ablasının intihar etmesidir. “Ablamın öfkesini ve acılarını görüyordum ve o tek çıkış yolu olarak intiharı seçti. On bir yaşındaydım ve tarihin tekrar etmesinden korkuyordum. Fotoğraf çekmeye başlamıştım ve hiç kimsenin anısını kaybetmemek konusunda takıntılı hale gelmiştim.”¹⁴⁶ Goldin'in devam ettiği okul, İngiltere'deki Summerhill School* örnek alınarak kurulmuş bir halk okuluydu. Sınıfların olmadığı ve özgür bir yapıya sahip olan bu okuldaki insanların birçoğu normal okullardan atılan öğrencilerdir. Ortalıkta çıplak dolaştıklarını, seviştiklerini ve bu yolla sosyal yetenekleri öğrendiklerini ve o andan itibaren fotoğraf çekmenin

¹⁴⁵ Nan Goldin ve Edmund Coulthard tarafından BBC için hazırlanan “I'll Be Your Mirror” Belgeseli, 1996

¹⁴⁶ A.g.e.

* Summerhill School: İngiltere de 1921 yılında kurulan bir yatılı okul. Çocukların okula değil; okulun çocuklara uygun olması felsefesini benimseyen bu okul tamamen demokratik bir yapıyı ve özgürlüğü savunur.

kendisinde bir saplantı hale geldiğini söyleyen Goldin'in ilk konusu aradan geçen yıllara rağmen hala en yakın arkadaşı ve kendisi gibi fotoğrafçı olan David Armstrong'dur. O yıllarda drag queen* olmaya başlayan David'le birlikte tüm drag queen topluluğuyla tanışan Goldin onlarla birlikte yaşamaya başlar ve arkadaşları onun yeni ailesi olur. Her gece birlikte gittikleri bar, mafya tarafından işletilmesine rağmen Goldin'e sempatiyle yaklaşırlar ve onun her zaman barda fotoğraf çekmesine izin verirler, böylece Goldin, barın fotoğrafçısı haline gelir ve yeni ailesiyle geçirdiği her anı fotoğraflar. Hiçbir zaman normal toplumun bir parçası olmak istemediklerini söyleyen Goldin ve ailesi, cinsel kimlik ayrımının olmadığı, birlikte özgür ve eşit koşullarda alternatif yaşam tarzı çizdikleri bir hayatı paylaşırlar.



Fotoğraf 7: Nan Goldin, David at Grove Street, Boston, 1972

Boston'da School of the Museum of Fine Arts'ta eğitimine devam eden ve moda fotoğrafçısı olmak isteyen Goldin, çektiği drag queen fotoğraflarını Vouge Dergisi'nin kapağında hayal eder. 70'li yıllarda Goldin ve ailesi dönemin marjinal ruhuna uygun olarak gecelerini partilerde geçirirler ve diğer uyuşturucular gibi eroin

* Drag Queen: Kadın kılığına girerek, kadın gibi davranan erkek.

de o zamanlar bağımlılık değil; herkesin kullandığı bir parti uyuşturucusudur. “Fotoğraflar bana bir gece öncesinde ne olduğunu hatırlatır. Fotoğraf çekmek, bana aynı anda hem kontrollü hem kontrol dışı olmamı söyler. Onlar benim hafızam olurlar.”¹⁴⁷ Hiç kimsenin hatırasını kaybetmemek amacıyla kendisinin ve arkadaşlarının yaşamının her anını olduğu gibi kayıt altına alan Goldin bu fotoğraflardan oluşturduğu ilk dia gösterisini 1973’te Boston’da gerçekleştirir. 70’li yılların sonuna doğru okuldan mezun olan Goldin ailesiyle birlikte New York’a taşınır. Burada, geç 70’ler ve 80’lerin başında, şehrin alt kültürüne ait eğlence mekanlarını, müzisyenleri, eşcinsellerin ve düzcinsellerin alternatif yaşamlarını ve uyuşturucu kültürünü fotoğraflayan Goldin, bu fotoğraflardan oluşturduğu seriyi 1982 yılında, sonradan aynı adla en ünlü işine dönüşecek olan ve adını Bertolt Brecht’in Threepenny Opera (Üç Kuruşluk Opera) adlı eserindeki bir şarkıdan alan The Ballad of Sexual Dependency adını verdiği dia gösterisi olarak sunar. Goldin’in bu gösteride fotoğraflarını sunduğu birçok arkadaşını 90’lı yıllarda yüksek dozda uyuşturucu ve AIDS yüzünden kaybeder. Goldin’in en yakın arkadaşlarından olan ve onu, bizim süper yıldızımızdı diye tanımladığı Cookie Mueller’in yaşamı da Goldin’in fotoğraflarında belgelenir. Cookie, İtalya’ya gider ve orada sanatçı Vittorio Scarpati ile tanışır ve çift, birkaç yıl sonra Scarpati’nin New York’a gelmesiyle evlenir.



Fotoğraf 8: Nan Goldin, Cookie Ve Vittorio’nun Düğünü, New York, 1986

¹⁴⁷ Nan Goldin ve Edmund Coulthard tarafından BBC için hazırlanan “I’ll Be Your Mirror” Belgeseli, 1996

İkisi de HIV pozitif olan Cookie ve Vittorio'nun kısa ve dramatik ilişkisinin anısı Goldin'in fotoğraflarında ölümsüzleşir. Vittorio'nun ölümünün ardından önce sesini kaybeden ve baston desteği olmadan yürüyemeyen Cookie, savaşmayı bırakır ve iki ay sonra o da hayatını kaybeder.



Fotoğraf 9: Nan Goldin, Cookie Vittorio'nun Tabutunun Başında, New York, 16 Eylül 1989

“Eskiden, insanları yeterince fotoğraflarsam onları asla kaybetmeyeceğimi düşünürdüm. Aslında, fotoğraflarım bana, ne kadar çok kaybettiğimi düşündürüyor. Fotoğraflarım benim günlüğüm; insanları okuyabildiğim.”¹⁴⁸



Fotoğraf 10: Nan Goldin, Cookie Tabutunda, New York, 15 Kasım, 1989

¹⁴⁸ A.g.e.

Goldin, fotoğrafları aracılığıyla ailesinin yaşamını içerden anlatırken, kendiyile ve yaşadıklarıyla da hesaplaşmış; hatta çoğu kez kendini kurban etmekten çekinmemiştir. Goldin, sevgilisi Brian'la olan ilişkisinin gidişatına dair ipuçlarını, 'Nan and Brian in Bad (Nan ve Brian Yatakta)' ismini verdiği ve The Ballad of Sexual Dependency'nin en bilinen karelerinden biri olan bu fotoğraftan okur.



Fotoğraf 11: Nan Goldin, Nan ve Brian Yatakta, New York, 1983

Sevgilim Brian'la olan ilişkiyi fotoğrafladım. Sevişirken, seviştikten sonra. Tripod ve kablo denklanşörü kullanıyordum. Fotoğrafları görene dek, onların nasıl olabileceği hakkında bir fikrim yoktu. Ayarlamadım, düşünmedim, çizmedim, hiçbir şey yapmadım; sadece gerçekte ne olduğunu fotoğrafladım. Sonrasında fotoğraflara bakınca benim için çok anlamlı olduğunun farkına vardım. Seksten sonra aramızdaki mesafeyi gördüm, arkasını dönüp sigara içiyor ve ben hala aramızdaki yakınlık adına ona bakıyorum.¹⁴⁹

İlişkimizin bağımlılığı bizi neredeyse yok ediyordu dediği bu ilişki Goldin'in, sevgilisi tarafından ciddi bir şekilde dövülmesiyle sonlanır. Hastanedeki tedavi sürecinden bir ay sonra yüzünü fotoğraflayan Goldin, bu fotoğrafı çektikten sonra bir daha sevgilisine geri dönmez.

¹⁴⁹ William Klein, 'Contacts' Belgeselinde Nan Goldin ile yapılan görüşmeden, 1998



Fotoğraf 12: Nan Goldin, Nan, Yumruklandıktan Bir Ay Sonra, 1984

Çoğunlukla eroin ve kokain kullanan Goldin ve birçok arkadaşı, 80'lerin ortalarında, uyuşturucu kullanmak ve bağımlı olmak arasındaki çizgiyi aşarlar ve Brian'la olan ilişkisinin ardından, duygusal olarak iyileşemeyen Goldin'in kokain kullanımı bağımlılığa dönüşür. "Bazı arkadaşlarım uyuşturucuyu bırakmıştı; ama ben her geçen gün devam ettim. Parti bitmişti; ama ben duramamıştım."¹⁵⁰ Yaşadığı bunalım nedeniyle odasına kapanan ve aylarca gün ışığından uzak yaşayan Goldin, 1988'de Boston dışında bir uyuşturucu rehabilitasyon kliniğine yatar. Bir süre fotoğraf makinesinden uzaklaşır; ancak daha sonra tedavinin ortalarında yeniden kendini fotoğraflamaya başlar. Uzun bir aradan sonra, kamerasıyla olan ilişkisine kaldığı yerden devam eden Goldin, narkotik sarhoşluğun etkisi altında olmadan, ayık bir haldeyken aynalardaki görüntüsünün peşine düşer. Uzun bir zaman dilimine yayılan madde bağımlılığının bedeni üzerinde yarattığı etkilerin ardından, arınmaya başladığı sürecin getirdiği iyileşmeyi, uyuşturucular olmadan kendi yüzünün nasıl görüldüğünü, cildinin nasıl bir değişim geçirdiğini gözlemleyerek bunu fotoğraflarına yansıtır.

¹⁵⁰ Nan Goldin ve Edmund Coulthard tarafından BBC için hazırlanan "I'll Be Your Mirror" Belgeseli, 1996



Fotoğraf 13: Nan Goldin, Milagro'yla Otoportre, The Lodge, Belmont, MA, 1988

Şans getirdiğine inandığı objeleri toplayan Goldin'in klinikteki odasında çektiği bu otoportrede duvarda asılı olan haç sanatçının bu zor dönemde kendisine yardımcı olması için yanında getirdiği objelerden biridir. Kliniğin ambleminin yastık kılıfında görünmesi, bu fotoğrafı çektiği anda bulunduğu mekanın bir ispatı; başka bir deyişle, Goldin'in kendi yaşamının her anını saklamadan, olduğu gibi yansıtmalarının bir göstergesidir. Birçok korkunun olduğu, hiçbir şeyin tanıdık gelmediği ve bir tür kimlik krizi yaşadığı bu süreçte, gündüz saatlerinde dışarı çıkmayan Goldin'in yaşadığı tüm üzüntü odasına dolan ışığın içindedir.



Fotoğraf 14: Nan Goldin, İçe Dönük Gözlerle Otoportre, Boston, 1989

On beş yıl boyunca ‘karanlıkta’ yaşayan Goldin’in iyileşme sürecinin parçalarından biri gün ışığını keşfetmesidir. “O zaman ışığın renkli filmi böyle etkilediğini bilmiyordum. Böylece tüm işlerim ışıkla ilgili hale geldi. Hem metaforik hem gerçek anlamda; karanlıktan aydınlığa çıkmak.”¹⁵¹ Rehabilitasyon sürecinden bir buçuk yıl sonra New York’a dönebilecek kadar güçlü hisseden Goldin, Siobhan adındaki genç bir kadın olan sevgilisiyle birlikte yaşamaya başlar. Sevgilisinin her gününü fotoğraflayan Goldin, sevişme anlarını da açık bir biçimde günlüğüne dahil eder. Bu anlar onun için, uyuşturucunun etkisi altında olmadan, bir insanla ne kadar yakınlaşabileceğinin bir parçasıdır.

Yıllar boyu fotoğrafladığı insanların dışa dönük davranışlarıyla, onların ilişkileri, cinsellikleri ve gender kimlikleriyle ilgilenen Goldin, partiler, uyuşturucu, alt kültürler ve gender kimliklerle çalışmanın her zaman yanlış anlaşıldığını ve tüm bunlara karşı ailesinin hala marjinal olduğunu söylüyor. “Hiçbir zaman normal toplumun bir parçası olmak istemedik; bence işler öyle yürümüyor. Bunlar, daima insan olmanın koşullarıyla, acıyla ve bedenin hayatta kalmasıyla ve bunun ne kadar zor olduğuyla ilgili.”¹⁵²

Fotoğraf çekmeye başladığı andan itibaren kişisel yaklaşımıyla, klasik belgeselin dışında yer almak istediğini ve sadece kendisini ve ona yakın olan insanların hayatlarını fotoğraflamaya hakkı olduğunu düşünen Goldin için fotoğraf çekmek bir çeşit terapidir. “Fotoğraf, hayatımı kurtardı. Korkutucu bir dönemden geçtiğimde, travmatik olaylar yaşadığımda fotoğraf çekerek ayakta kalmayı başardım.”¹⁵³ Fotoğrafları, Goldin’in yaşadığı olayları, anılarını kayıt altına aldığı günlüğüdür; bunu fotoğraflarına verdiği isimlerden de okumak mümkündür. Goldin, kimlerle neler yaşadığını, hayatında yer alan insanları ve anılarını fotoğrafları aracılığıyla bize anlatır. Yaşamındaki dönüşümler, fotoğrafları üzerinden açıkça okunmaktadır. Goldin, hala marjinal bir aileye mensuptur; ancak rehabilitasyon sonrası yaşamındaki değişiklikler, 1995’ten sonra çektiği geniş bir yelpazeye yayılan fotoğraflar aracılığıyla anlaşılmaktadır. Kendisi gibi kişisel bir yaklaşımla fotoğraflar

¹⁵¹ William Klein, ‘Contacts’ Belgeselinde Nan Goldin ile yapılan görüşmeden, 1998

¹⁵² A.g.e.

¹⁵³ Mazur and Paulina Skirgajlo Krajewska, ‘Interview with Nan Goldin’, 2003

<http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>, 2011

üreten Japon fotoğrafçı Nobuyoshi Araki'yle ortak kitapları, New York'un gökyüzü fotoğrafları, gizemli manzaralar, sevgilisi Siobhan, bebekler, ebeveynler ve aile hayatı fotoğrafları Goldin'in yaşamındaki dönüşümlere dair ipuçları vermektedir.

2.2.4.2. Nobuyoshi Araki

*Fotoğraflarım benim günlüğümdür. Her bir fotoğraf tek bir günü temsil eder ve her bir gün geçmişten geleceğe ışık tutar. Bu yüzden çektiğim her fotoğrafta, her bir günü göstermek zorundaymışım gibi hissediyorum. [...] Bu geçmişle gelecek arasında bir bağlantıdır. Şimdiki zamanı değerli kılan şey, geçmiş ve gelecek arasında bir yerde olmasıdır. Birini yakaladığımda; ikisini birden yakaladığımı hissedebiliyorum. Fotoğraf çektiğimde tüm anılarım silinir ve sonunda kamera hafızam haline gelir. Bana ne olduğunu, içimde ne gibi karışıklıklar olduğunu insanlara anlatabilmem için sonunda kendimi fotoğraflarla ortaya koymam gerekiyor.*¹⁵⁴

1940'ta Tokyo'da doğan Nobuyoshi Araki, ilkokuldayken babasının verdiği makineyi yanına alarak gittiği bir okul gezisinde ilk fotoğrafını çeker. O andan itibaren fotoğraf çekmeye tutsak olan Araki, neredeyse tüm fotoğraflarını doğup büyüdüğü ve halen yaşadığı şehir olan Tokyo'da çeker. Onun fotoğrafladığı kent, 'shi Tokyo' (benim Tokyo'm) dediği ve kendi geçmişinin izlerini taşıyan, kalabalığın ve itiş kakışın ortasında yürürken kendi adımlarının sesini duyduğu, insan yoğunluğuna rağmen herkesin yalnız ve üzgün olduğunu görebildiği Tokyo'dur. Chiba Üniversitesi'nde fotoğraf ve sinema eğitimi alan Araki, yirmili yaşlarının başında, İtalyan Yeni Gerçekçili'ğinden esinlenerek Satchin'de yaşayan ve kendinden yansımalar gördüğü genç erkeklerin yaşamlarını fotoğraflar. Bu projesiyle ilk Taiyo ödülünü alır. İnsanların yüzlerinde her şeyi görebilirsiniz diyen Araki, bu çalışmasının ardından insanların ifadelerine odaklandığı sokak çekimleri yapmaya başlar. Araki'nin, Tokyo'ya yüklediği anlam geçmişinde saklıdır.¹⁵⁵

Benim oyun bahçem mezarlıktı. Mahallemde bir mezarlık vardı ve çok özeldi. Yoshiwara genelev sokağının yanındaydı. Ailesi olmayan hayat kadınları öldüklerinde cesetleri oradaki toplu mezarın içine atılırdı. Mezar taşı ya da adları olmadan. Ben orada

¹⁵⁴ William Klein, 'Contacts' Belgeselinde Nobuyoshi Araki'yle yapılan görüşmeden, 2000

¹⁵⁵ A.g.e.

*erotizmi, hayatı ve ölümü öğrendim. Ve şimdi nasıl hepsi bir araya gelip birbirine karıştı. Bu kavramlar erken yaşta içime işledi ve sonsuza kadar bana bunları hatırlatacak. Bu benim Tokyo'mun; yaşam ve ölümün yan yana var olduğu bir şehir olan Tokyo'mun çekirdeği.*¹⁵⁶

Araki için fotoğraf çekmek duygusal bir yolculuktur; “Onlardan birini okuduğumda bağırarak bir şeyler söylemeye çalışıyordu; o andan itibaren fotoğrafçıydım.”¹⁵⁷ diyen Araki, evliliği de hayat boyu sürececek duygusal bir yolculuk olarak görür. 1971’de evlenir ve balayı seyahatlerini fotoğraflar. Çiftin balayı, duygusal ve fotografik bir yolculuk olarak, kendi deyimiyle manifestosuna hizmet eden ve Sentimental Journey (Duygusal Yolculuk) adını verdiği bir seri görüntüye dönüşür. Araki’ye göre duyguların iletişimi, konuşmaya gerek duymaksızın fotoğraf makinesi aracılığıyla kurulabilir; fotoğraf, anlık bir güçle yaşananların tüm özetini alabilir. Fotoğrafın neredeyse yanılısına olan bir gerçekliği vardır ve fotoğraf çekmek bunun farkına varmaktır. “Bu noktaları yaratmaya devam edersen hayatının yansıması olan çizgiler halini alırlar. Bu nedenle denklaşöre bastığım anda bu noktaların toplamını bilinçsizce düşünüyorum.”¹⁵⁸ Bu yaklaşımla oluşturduğu balayı fotoğrafları, Araki’ye balayı yolculuğunun ötesinde; eşinin ölüme giden yolculuğuna dair bir izlenim verir.



Fotoğraf 15: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, 1971

¹⁵⁶ Travis Klose tarafından yapılan ‘Arakimentari’ belgeseli, 2004

¹⁵⁷ Contacts, a.g.e.

¹⁵⁸ Arakimentari, a.g.e.

Yanagawa Nehri üzerindeki teknede eşi Yoko'yu uyurken fotoğraflar. Daha sonra bu fotoğrafa baktığında, ölümün ön duygusunun olduğunu fark eder.

O uyuyordu, gerçekte çok yorgundu ve o fotoğrafı düşünmeden çektim. Ama bakın cenin pozisyonunda uyuyor; çünkü tekrardan başa dönmek istiyordu. Yakından bakarsanız, onun ölüm nehrini geçtiğini düşünebilirsiniz. İşte o anda balayımızı ölüm yolculuğu olarak fotoğrafladığımı anladım.¹⁵⁹



Fotoğraf 16: Nobuyoshi Araki, Winter Journey (Kış Yolculuğu), 1989-1990

Daha sonra eşi, Araki'ye, bir yaz günü, rahminde bir sorun olduğunu ve doktorların dediğine göre çok fazla zamanının kalmadığını söyler. Bu Araki'ye göre, eşinin yaşadığı son yaz mevsimi ve kışın başlangıcına olan yolculuğudur; çünkü kış ölümdür. Hastanede çekilen bu fotoğrafta, Araki eşiyle son kez el ele tutuşur. Eşi bilincini yitirmiş olmasına rağmen onun elini sınıksız tutar ve bu anı kaydetmek için odada bulunan kardeşine fotoğraf makinesini verir ve bu açıdan fotoğraflarını çekmesini ister. Eşinin ölüm yolculuğunu ve onun ardından değişen yaşamının detaylarını ve kendi hislerini yansıttığı fotoğraflarını Winter Journey (Kış Yolculuğu) adını verdiği bir seriye dönüştürür.

¹⁵⁹ Contacts, a.g.e.



Fotoğraf 17: Nobuyoshi Araki, Winter Journey (Kış Yolculuğu), 1989-1990

Yoko'nun ölümünden bir yıl sonra balkonundan sadece gökyüzünü fotoğraflar. Eşinin bulutların ardında bir yerlerde olduğunu ve bir şekilde onu görebileceğini düşünerek tüm zamanını gökyüzüne bakarak ve fotoğraf çekerek geçirir.



Fotoğraf 18: Nobuyoshi Araki, İsimsiz

Araki'ye göre, ardında Yoko'yu aradığı bulut fotoğrafları alışıldık bulut fotoğraflarından farklıdır. "Herkes yaşamdaki hüznü hisseder. Bu yüzden, fotoğraf

duygusal bir yolculuktur. Bir adam üzgün olduğunu asla göstermemelidir. Acı çekiyor olsa bile, bunu içinde tutmalıdır. Fotoğraf çekerek bu duyguları silmelisin. Böylece, o duygular gider.”¹⁶⁰

Eşinin ölümünün ardından Araki'nin fotoğrafları değişir. 70'li yıllarda çok tutucu olduğunu ve sonunda kendine karşı isyan ederek geçmişi yıktığını belirten Araki, kendi deyimiyle, kirli tarafına dokunur ve böylece erotik dünyayı yeniden ziyaret eder. Ürettiği işlerin niteliklerine bağlı olarak Araki'nin fotoğrafları geniş bir yelpazeye yayılır. Ancak, temelde hepsi aşk, cinsellik ve ölüm hakkındadır.



Fotoğraf 19: Nobuyoshi Araki, İsimlessiz, 1993

Cinsel olarak ve bilinçsizce kendimi kadın için çizilmiş buldum. Kadın bedeninin değişken şeklinden ve kıvrımlarından; cildin ateşinden ve yapışkanlığından hoşlandım. Görsel sanatların kökeni vajinada yatar. Kadınların hayranlık uyandıran özellikleri erkeklerden daha fazladır; fiziksel ya da zihinsel olarak kadınlar daha üstündür. Her zaman annenin etkisi vardır; çünkü hepimiz kadınlardan geliyoruz. Örneğin, çocukluğumu çok iyi hatırlayamasam da bir gün annemi çok yüksek sesle ağlarken gördüm. Bu benim en şok edici anımdır. Gözyaşlarını asla göstermezdi. Bu anı daima zihnimin arkasında durur; bu yüzden onu

¹⁶⁰ Arakimentari, a.g.e.

*gizlemeye, üstünü örtmeye çalıştım. Onun ölümünü fotoğrafladım. Bu nedenle anneme duyduğum hisler bu kadar güçlü. Sadece alışıldık anne-oğul etkilenmesi değil; bundan çok daha fazla kişisel.*¹⁶¹

Araki'nin erotik fotoğrafları geniş bir çeşitlilik gösterir ve yayınlandığı/sergilendiği mecralar dikkate alındığında pornografik içerikli dergilerden Japonya'nın saygın galerine uzanan bir yelpazeye yayılır. Araki için fotoğraf, en basit haliyle sadece fotoğraftır; sanatın ne olduğuyla ilgilenmeden yalnızca etkileşim içinde bulunduğu nesnelere, onları gördüğü şekliyle fotoğraflar. Önceleri, Araki'nin erotik fotoğrafları, edepsiz ve pornografik olarak değerlendirilirken; 90'larda popülerliğinin yönü değişmeye başlar. Büyük müzelerde açtığı kişisel sergiler onun daha fazla tanınmasını ve insanlar tarafından, edepsiz bir fotoğrafçıdan çok daha fazlası olduğunun farkına varılmasını sağlar. Bu sayede itibarı Japonya'nın en önemli fotoğrafçılarından biri olarak sağlamlaşır.

Öte yandan, Araki'nin işleri, çıplaklığa karşı Japonya'daki yaygın görüşün değişmesinde etkili olur. Araki'den önce çıplak bir kadının fotoğrafı iki şekilde kategorize edilmekteydi: kötü bir pornografik unsur ya da sanat eseri. Ancak Araki, yaklaşımıyla bu görüşe karşı çıkarak; birbirlerinden kesin olarak ayrılan bu iki unsuru bir araya getirir. Araki'ye göre bir kadının çıplak olması, soyunmuş olması anlamına gelmez; hatta üzerlerinde kıyafetleri varken kadınların çıplak fotoğraflarını çektiğini söyler.¹⁶² Onun için çıplaklık, göğüslerinin, kasık tüylerinin ya da cinsel organının görünmesi değildir; çıplaklık kadınların yüzlerinde, portrelerinde görünmelidir.

¹⁶¹ A.g.e.

¹⁶² A.g.e.



Fotoğraf 20: Nobuyoshi Araki, Flower, Yamorinski And Bondage Woman, 2007

Araki, en bilinen serilerinden olan Bondage (Köle) fotoğraflarında modelleri iplerle bağlayarak ve kimi zaman yüksek bir yere asarak fotoğraflar. Sodomazoşizm izlenimi veren bu fotoğraflar, sergilendikleri ülkelerde feminist gruplarca protesto edilmiş; bazı eleştirmenler tarafından cinsiyet ayrımcılığı yaptığı ve kadınları küçük düşürücü bulunduğu gerekçesiyle bu fotoğraflara şiddetle saldırılmıştır. Ancak tüm bu tepkilere rağmen Japonya’da birçok kadın Araki’ye modellik yapmaktan zevk duymaktadır.¹⁶³ Bu konudaki bilenen örneklerden biri ev kadınlarının fotoğraflarıdır. Japonya’da yayınlanan bir dergi için ev kadınlarının erotik fotoğraflarından oluşan bir seri hazırlayan Araki’nin modelleri gerçekten ev kadınlarıdır ve kendi istekleriyle Araki’nin objektifinin karşına geçerek poz verirler. Bu seriyle modelleri ve okurları mutlu ettiğini söyleyen Araki’ye göre o fotoğraflar aşk ve güzelliğe karşı bir saygı duruşu niteliğindedir; onlar, daha az çekici taraflarını ve yaşamın zalimliğini göstermektedirler.

¹⁶³ A.g.e.

Genel olarak yaşamın canlılığını çağrıştıran çiçek fotoğraflarının anlamı Araki'ye göre erotizm ve ölümü sembolize eder. Başlangıçta her türlü çiçeğin fotoğrafını çeken Araki sonraları çiçeğin kalbine yakınlaşır. Araki'nin, ölümden ilham alarak fotoğrafladığı ve stilize detaylara odaklandığı çiçek fotoğrafları, cinsel organlara dair metaforlardır.



Fotoğraf 21: Nobuyoshi Araki, Hana Jinsei serisinden, 2002

Araki'nin fotoğraflarının konuları çeşitlilik gösterse de ana teması aşk, erotizm ve ölüm üçgeni üzerine kuruludur. Ona göre fotoğrafın anlamı da bu temada saklıdır ve onu, asla terk etmek istemediği, yaşam ve ölümün karışımını hissettiği Tokyo'da bulur. Yaşam ve ölümün anlamını monokrom ve renkli filmlerle yansıtır. "Monokromun dünyasına girerim ve ölümü tecrübe ederim; sonra renklerin dünyasına girerim ve yaşamı tecrübe ederim. Yaptığım bu ikisinin arasında gidip gelmek."¹⁶⁴

2.2.4.3. Daido Moriyama

Fotoğraflarım tutkuyla ilgilidir. İç dünyam dış dünyayla karışır ve şekil alır. Tutkum bir şekle büründüğünde fotoğraf haline gelir. İçimde birçok tutku var; sosyal sistemi ya da

¹⁶⁴ A.g.e.

*dünyanın görüşünü hiç önemsemiyorum. Benim fotoğraflarım kişisel arzularımdan kaynaklanır. Bu nedenle kişisel olması çok doğaldır.*¹⁶⁵

Kırk yılı aşkın bir süredir fazlasıyla kişisel olan yaklaşımını fotoğraflarına yansıtan Daido Moriyama, Japonya'nın en saygın fotoğrafçılarından biridir. 1938'de İkedda, Osaka'da doğan Moriyama, önceleri grafik tasarım alanında çalışırken; kötü biten bir aşk ilişkisi yüzünden, 1960 yılında, Takeji İwamiya'nın yanında eğitim alarak fotoğrafa başlar. "İyi ya da kötü bir biçimde, kırık bir kalp yüzünden fotoğrafa bulaşmış oldum. Yirmi yaşındaydım."¹⁶⁶ Anılarını anlattığı, *Memories Of A Dog (Bir Köpeğin Anıları)* adlı yazısında söz ettiği üzere, Moriyama, ortak bir tasarım işi için bir araya geldiği iş arkadaşına aşık olur. Üç ay süren ilişkileri, sevgilisinin bir başkasıyla evleneceğini açıklaması ve onu terk etmesiyle sonlanır. Yaşadığı hayal kırıklığı yüzünden bunalıma giren Moriyama, grafik tasarım alanında çalışmayı bırakır.

*Aşk ilişkimden kalan yaralarım henüz iyileşmemiştir; ama fotoğrafın dünyasıyla karşılaşmam beni münzevi yaşamımdan uzaklaştırmıştı. Bildiğim masa başı işinden farklı olarak, başka bir boyut öneriyormuş gibi göründü. Spor ya da sahnede olmak gibi, çevik bir fiziksel deneyim.*¹⁶⁷

İwamiya'yla çalıştıktan bir yıl sonra Tokyo'ya taşınarak Eikoh Hoseo'nun asistanlığını yapan Moriyama, 1964'te, kendi yolunu çizerek fotoğraf kariyerine tek başına devam eder. Şehir yaşamının karanlık yanlarını ve fazla göz önünde bulunmayan bölgelerini fotoğraflayarak; şehrin endüstrileşmiş kısımlarının dışında yer alan bölgelerde yaşamın nasıl olduğunu göstermeye çalışan Moriyama'nın, eğimli çerçevelere, yüksek kontrastlı ve iri grenlere sahip, yaklaşımının özünü en iyi şekilde ifade eden 'sert', 'lekeli' ve 'bulanık' siyah beyaz fotoğrafları, 60'lı ve 70'li yıllarda Japon fotoğraf sahnesinde dalgalanmalara neden olmuştur.

¹⁶⁵ Jiae Kim, 'Daido Moriyama Photographs His Beloved Shinjuku', Theme Magazine, Issue:2, Summer 2005, <http://www.thememagazine.com/stories/daido-moriyama/>, 2011

¹⁶⁶ Daido Moriyama, 'Memories Of A Dog – Conclusion: Osaka', Translated by Linda Hoaglund, Stray Dog, D.A.P./ San Francisco Museum of Art, May 2 1999, s. 40, Originally published as 'Inu No Kioku – Shusho: Osaka' in Asahi Graph 24 January 1997

¹⁶⁷ A.g.e.



Fotoğraf 22: Daido Moriyama, oct.21,1969, 1969-2010

Kişisel yaklaşımı ve üslubuyla Japon fotoğrafında farklı ve etkileyici bir yere sahip olan Moriyama'nın ilham aldığı isimlerin başında, o olmasaydı fotoğrafa başlamazdım dediği Shomei Tomatsu yer alır; ancak, Uzak Doğu'lu bir fotoğrafçı olarak yüzünü Batı'ya dönen Moriyama, Andy Warhol, William Klein ve Jack Krouac'tan etkilenmiş ve bunu çalışmalarına yansıtmıştır. "60'ların sonunda Warhol'un işlerinin bir kataloğunu gördüm. Onun işlerinde, fotoğrafın kökenine dair bir şeyler gördüm ve etkilendim. Bulabildiğin sıradan nesnelere kullanmak ve onlara erotizm katmak gibi. Ve bu, fotoğrafın temel anlamı olarak düşündüğüm şeye çok yakın."¹⁶⁸ Klein'in, Moriyama'ya ilham veren işlerinin tipik örneği olan ve bulanık görüntüleri, eğik çerçeveleri, farklı açılar ve perspektif kullanımıyla bilinen 1956 tarihli New York kitabıdır. Klein'in erken dönem işlerinden etkilenen Moriyama, Klein hakkında şöyle der: "O fotoğrafların insanları duygulandıracak güce sahip olduğunu fark ettim. Hiçbir zaman fotoğrafların o kadar serin kanlı olabileceğini düşünmemiştim."¹⁶⁹

60'ların sonunda, Beat Kuşağı'nın önde gelen isimlerinden olan Jack Krouac'un, yayınlandığı dönemde büyük ses getiren ve halen önemini koruyan On The Road (Yolda) isimli kitabından esinlenen Moriyama, hareket halindeki aracın

¹⁶⁸ Kim, a.g.e

¹⁶⁹ Alberto Fujimori, 'Daido Moriyama: Shinjuku Drifter', 2005, <http://www.bigempire.com/sake/daidomoriyama.html>, 2011

içinden yaptığı manzara çekimlerinden oluşan ve ilham kaynağıyla aynı adı taşıyan, On The Road serisini oluşturur.



Fotoğraf 23: Daido Moriyama, On The Road, 1969

Moriyama, 'Fotoğraf nedir?' diye sormaktan asla vazgeçmez ve bu sorunun cevabını, 1972'de yayınladığı Shashin-yo-Sayounara (Hoşçakal Fotoğraf) ve Kariudo (Avcı) adlı çalışmalarını verir. Moriyama'nın bu eserleri fotoğrafın anlamına dair radikal keşiflerdir. Buna rağmen, yayınladığı bu iki kitapla birlikte Moriyama, fotoğraflarının fazlasıyla kavramsal olduğunu ve düşünüşe doğru gittiğini fark eder. Daha sonra, Moriyama, fotoğraf hakkındaki düşüncelerinde bir çığır açan Shashin-jidai (Fotoğrafın Nesli) adlı yeni bir fotoğraf dergisinde işlerini seri olarak yayınladı.¹⁷⁰

Kırk yılı aşkın bir süredir Tokyo'da yaşayan Moriyama, fotoğraflarının büyük kısmını, burası bana yaşadığımı hissettiren yer, dediği Shinjuku'da çeker. Moriyama'ya göre, hareket halindeki çelişkiler şehri olan Tokyo'yu, Shinjuku'dan başka hiçbir yer bu kadar belirgin bir biçimde sembolize edemez. Tokyo Metropolitan Hükümet binası ve iş merkezleri; Japon mafyası Yakuza'ların aktivite alanı, genelevler ve striptiz kulüplerinin yer aldığı eğlence merkezi Kabukicho'nun karşısında yer alır. Şehrin en işlek tren hattı olan Shinjuku istasyonuysa tam

¹⁷⁰ <http://www.azito-art.com/daido-moriyama/> Azito Online Gallery Of Japanese Contemporary Art, 2011

ortalarında bulunur. Bu yüzden, politika ve iş merkezleriyle; kumar, fuhuş ve porno endüstrisini bir araya getiren Shinjuku'nun derinliği Moriyama çekici gelir.



Fotoğraf 24: Daido Moriyama, Kariudo, 1972

Onun, soyunmuş, çıplak formuyla ilgileniyorum. Shinjuku, çok çeşitli insanlarıyla karışık bir duygu verir. Bu çok gerçekçi ve merak uyandırıcı. Shinjuku'da fotoğraf çekerken yürüdüğümde korku ve heyecan hissedirim. Burada fotoğraf çekerken agresif olmak zorundayım. Ortalama olarak bir günde otuz altı pozluk yirmi makara film kullanırım. Shinjuku'da hızla fotoğraf çekerim; bazen, her bir fotoğrafın kalitesini yargılamak gibi bir önceliğim olmuyor.¹⁷¹

Birçok karşıtlığı bir araya getiren Shinjuku'nun eski, yeni ve öngörülemeyen karışımına odaklanarak; bunu monokrom görüntülerle yansıtan ve “Bu kadar ahlaksızlığa sahip başka hiç bir yer yok. Bu kadar çığ bir güce sahip başka bir yer yok.”¹⁷² diyen Moriyama'nın fotoğrafları da benzer bir çığ güce sahiptir. Odak dışı görüntüler, eğimli çerçeveler, yüksek kontrast, iri grenler onun kasvetli ve yalnız

¹⁷¹ A.g.e.

¹⁷² Kim, a.g.e.

fotoğraflarına güçlü bir enerji katar. Moriyama, fotoğraflarıyla Shinjuku'nun kaydını tuttuğunu iddia etmez; onun fotoğrafları bundan çok daha fazla kişiseldir ve ona göre fotoğrafları kendi iç tutkusunun jestleridir. Memories Of A Dog (Bir Köpeğin Anıları)'da açıkladığı gibi, Moriyama, kendi anılarına bağlanmak için fotoğraf çeker. "Fotoğraflar, ışığın ve anıların fosilleridir ve fotoğraflar, belleğin tarihidir."¹⁷³



Fotoğraf 25: Daido Moriyama

Moriyama'nın fotoğraflarının büyük bir kısmı sokakta çekilmiştir; sokaklardaki sıradan insanlar, nesnelere ve onların birbirleriyle olan ilişkilerini yansıtmaktan yanadır. Onun görüntülerindeki insanların, çoğunlukla yüzleri gölgeler tarafından kaplanmış ya da bulanıklıkla gizlenmiştir. Moriyama'nın bir çok fotoğrafı - gerçekte öyle olmasa da- olan ya da olmak üzereymiş gibi görünen olayları ima eder. Olay yeri olan bir sahnenin içinde ve dışında sürüklenme hissi yaratır. İletmek istediklerim görüntülere girer, diyor Moriyama'nın fotoğraflarında, kimi zaman sıradan nesnelere baş rol alır; ve yorumu izleyiciye bırakır.

¹⁷³ A.g.e.



Fotoğraf 26: Daido Moriyama, Nasıl Güzel Bir Fotoğraf Yaratırsın 6: çorap içinde shimotakaido, 1987

Kırk yılı aşkın kariyeri boyunca, düzinelerce fotoğraf üretmesine rağmen Moriyama'nın adı sıklıkla tek bir fotoğrafla anılır. Stray Dog (Sokak Köpeği) isimli, gizemli half-tone sokak fotoğrafında, delici bakışları ve düşük alt çenesiyle kendini savunmaya hazır, büyük siyah bir köpeği gösterir. Bu fotoğrafın ne anlama geldiğine dair birçok tahminde bulunulsa da Moriyama, ona hiçbir anlam yüklemeyiz. "Tohoku'da bir otelde kalıyordum. Otelden çıktım; yürürken bir köpek gördüm ve fotoğrafını çektim. O fotoğrafı çekerken hiçbir şey kastetmedim; sadece çektim. Hiçbir zaman bu kadar ünlü olabileceğini düşünmemiştim."¹⁷⁴

¹⁷⁴ Fujimori, a.g.e.



Fotoğraf 27: Daido Moriyama, Stray Dog, Misawa, Aomori, 1971

Stray Dog, Moriyama'nın 60'lı ve 70'li yıllarda grenli ve sert görüntülere odaklandığı dönemini temsil eden fotoğraflardandır. Onun son dönemlerde çektiği fotoğrafları daha az grenli ve daha az sert; daha fazla açık ve nettir. Ancak, kullandığı farklı açılar, eğimli çerçeveler ve göstermek istediği detaylara odaklanmak amacıyla yeniden kadrajladığı fotoğraflarında Shinjuku'nun silüetinin tipik zevksiz parçalarından utanmaz. Elektrik kablosu ağları, tel örgüler fotoğraflarında çoğunlukla yer alır.

Fotoğraflarının neredeyse tümünü Tokyo'da çeken Moriyama'nın işleri, belli dönemlerde yurtdışında sergilenmiş ve uluslararası alanda ılımlı bir şekilde sonuçlanmıştır. 90'ların sonunda San Francisco Modern Sanatlar Müzesi tarafından, Moriyama'nın, aralarında Stray Dog'un da yer aldığı yaklaşık iki yüz fotoğrafı, düzenlenen gezici sergiler aracılığıyla, Avrupa ve Amerika'da izleyicilerle buluşturulmuştur.¹⁷⁵

¹⁷⁵ A.g.e.



Fotoğraf 28: Daido Moriyama, Shinjuku, 2002

İzleyicilerin fotoğrafları hakkında ne düşüneceklerine dair bir merakı olmadığını söyleyen Moriyama'ya göre, fotoğraflarına farklı bir gözle bakılması önemlidir; ancak bu durum onun işlerini etkilemez. Fotoğraflarının yurtdışında sergilenmesiyle ilgili olarak, kişisel yaklaşımıyla oluşturduğu Japonya fotoğraflarının yabancı izleyicilerin muhtemel beklentilerine uymadığını kabul eder; ancak önceki algılarıyla bakan bir izleyicinin de kontrolü dışında olduğunu belirtir.

“Benim çektiğim fotoğrafların Japonya'yı temsil ettiğini düşünmüyorum. Japonya'nın gerçekliğini göstermek istiyorum; gerçekte neler olup bittiğini. Bu yüzden, işimin sonu yok; dünya var olduğu sürece fotoğraf çekmek istiyorum.”¹⁷⁶

2.2.4.4. Anders Petersen

Fotoğraf bir uyuşturucu, bir manyetizma. Bir sihir. Böylece fotoğraf üzerine düşünmeye başladım. Aynı anda bir şey oluyor. Duvara çarpıyorsunuz: Mükemmel olmak zorundasınız. Bir şey ekleyemezsiniz. Bir şey çıkaramazsınız. Bir kritik an bir de kritik duygu

¹⁷⁶ A.g.e.

*var, bu ikisini birleştirmek zorundasınız. Geri gidemezsiniz. Bu bir enerji... Çünkü fotoğraflar duygularla ilgili.*¹⁷⁷

Arzu olmadan fotoğraf olmaz, diyen Anders Petersen, fotoğrafa başladığı 60'lı yıllardan bu yana, samimi, yakın ve aradığı insan sıcaklığını yansıttığı siyah beyaz fotoğraflarıyla kendi yaşamının günlüğünü tutan, Avrupa'nın en önemli kişisel belgesel fotoğrafçılarından biridir.

1944'te Stockholm, İsveç'te doğan Petersen, on yedi yaşında kendi yolunu bulmak amacıyla, sterilize ve ağırbaşlı bir şekilde yetiştirildiği kendi ülkesinden ayrılarak, Hamburg'a gider. Orada, şehrin vahşi gece hayatının aykırı kültürüyle karşılaşır. Birçok ülkeden gencin aralarında bulunduğu bir grupla birlikte yaşamaya başlar. On altı yaşında olan ve fahişelik yapan Vanja adındaki bir kıza aşık olur. Altı ay süren bu ilişki Petersen'e, kendi deyimiyle, ayrıcalık altında ve savunmasızca yaşamayı, hayatta kalmak için inat etmeyi ve inandığı hiçbir şeyden ödün vermeden yaşamayı öğretir. Yaşadığı bu deneyim onu her şeyden çok daha fazla şekillendirir.¹⁷⁸

Daha sonra, İsveç'e geri dönen Petersen, duygularını ifade etmek için bir yol arayışına girer. Resim yapar, kısa hikayeler yazar; ancak hiç biri ona yalnızlığını unutturmak için yardımcı olamaz. Bu süreçte birkaç fotoğrafçıyla tanışır ve arkadaş olur. Böylece aradığının fotoğraf olduğunun farkına varan Petersen, dönemin en önemli fotoğraf okulunda eğitim almaya başlar ve orada sonradan asistanlığını yapacağı ve çok yakın arkadaş olacağı İsveç'in en önemli fotoğrafçısı olan Christer Strömholm'le tanışır. Ancak, Petersen, Strömholm'le tanışmadan önce onun fotoğrafları tarafından ele geçirilmiştir. Värmland Tribune'de stajyerlik yaptığı dönemde tesadüfen, gece boyunca hafif bir toz gibi yağan karla kaplanmış, Paris'teki bir mezarlığı anlatan bir fotoğrafa rastlar. Fotoğrafçının oradan geçerken onu gördüğü için oldukça şanslı olduğunu düşünür.

Mezarların arasında farklı yönlere giden ayak izleri vardı. O gecenin nasıl olduğunu gösteriyordu; bir ölü yükselerek diğerlerinin arasına karışmış ve orada asılı

¹⁷⁷ Özge Baykan, 'Organik Fotoğrafın Modern Çağ Bilgesi Olarak Anders Petersen', Geniş Açı Fotoğraf Dergisi, Sayı: 22, 2002, s.47

¹⁷⁸ Jim Casper, <http://www.lensculture.com/petersen.html>, 2011

*kalmıştı. İzleyicinin cevaplama koşuluyla tüm soruları sunan çok edebi bir görüntüydü. O fotoğrafı muhteşem buldum ve sonra Christer'in olduğunu öğrendim.[...] Fotoğrafçılığa olan ilgimi Christer başlattı ve beni destekledi. Onun, sözde entelektüel yorumlar yapmadan; dikkatini, fotoğrafladığı insanlara odaklayarak, onları görünür kılma konusunda sihirli bir yeteneği vardı. Benim kontakt baskılarım üzerinden giderek, beğendiği her bir fotoğraf için, Christer'in sembolü olan küçük, zarif bir 'c' yapardı.*¹⁷⁹

Eğitimine devam ederken Strömholm'un yanında asistanlık yapan Petersen, daha sonra okuldaki eğitimin kendisine uzak kaldığı gerekçesiyle okuldan ayrılarak, Hamburg'a sevgilisini bulmaya gider. Ancak Vanja'da dahil olmak üzere birçok arkadaşının öldüğünü öğrenir. Hamburg'da bir barda Gertrude adında bir kadınla tanışır ve onun fotoğraflarını çekmek istediğini söyler. Bunun üzerine Gertrude, Petersen'e ertesi gece için Café Lehmitz adında bir barda randevu verir. Randevu saatinde orada olan Petersen, Gertrude'un gecikmesi nedeniyle bardaki diğer insanlarla vakit geçirmeye başlar. Bir süre sonra dans etmek için yerinden kalkan Petersen, kamerasının bıraktığı yerde olmadığını fark ederek soyulduğunu düşünür; ancak çok geçmeden, bardaki insanların onun kamerasıyla bir oyun oynadıklarını fark eder: kamera kime atılırsa o bir kare fotoğraf çekip diğerine atar. Kameranın kendisine ait olduğunu ve neden onunda fotoğrafının çekilmediğini sorması üzerine, birisi onun fotoğrafını çeker ve kamera Petersen'e geri döner. Böylece, bir liman şehri olan Hamburg'daki Café Lehmitz'in müdavimleri olan; alem yapan denizciler, uyuşturucu bağımlıları, fahişeler, travestiler ve alkolikler üç yıl boyunca Petersen'in yeni ailesinin üyeleri olurlar. Café Lehmitz'in sıra dışı insanları ve onların barda yaşadıkları Petersen'e çekici gelir ve orada geçirdiği üç yıl boyunca kendisi de o yaşamın bir parçası haline gelir. Bu çalışmasını ilk kez Café Lehmitz'in üst katında sergiler ve sergi açılışında fotoğraflardaki insanlar eğer kendilerini tanıyabilirlerse fotoğrafları alabileceklerine karar verirler. Sonrasında tek bir fotoğraf asılı kalır: Petersen'in bara ilk adım attığı gece, bardakiler tarafından çekilen kendi portresi.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Elin Unnes, 'Get The Hell Out (Of) There', July, 2010, <http://viceland.com/wp/2010/07/get-the-hell-out-of-there/>

¹⁸⁰ Baykan, Baykan, 'Yüreğin Çektiği İnsan Sıcaklığı', Geniş Açı Fotoğraf Dergisi, Sayı: 15, 2001, s.46



Fotoğraf 29: Anders Petersen, Lily ve Rose, Café Lehmitz, Hamburg, 1967-1970

Petersen'in başyapıtlarından biri olan ve Café Lehmitz'in simgesi haline gelen bu fotoğraf, onun insani yaklaşımını gösteren ve teknik kaygılardan önce 'kritik duyguyu' ön plana alarak, izleyiciye ezber bozduran bir dil yaratacağının ilk habercisidir. Ataerkil kodlamalarla fotoğrafa bakan izleyici için kadın-erkek rollerinin tersine çevrildiği bir anın duygusunu aktaran bu fotoğrafın gücü Petersen'in yaklaşımından ileri gelmektedir. "Café Lehmitz'deki insanların, bende olmayan, etkileyici bir görünüşleri ve samimiyetleri vardı. Umutsuz olmak, hassas olmak, yalnız başına oturmak ya da başkalarının arkadaşlığını paylaşmak normaldi. Bu yoksul yerde muhteşem bir sıcaklık ve hoşgörü vardı."¹⁸¹ İsveç'e döndükten sonra fotoğraflarını kitaplaştırmak isteyen Petersen, yayıncıların, kimsenin fahişelerin fotoğraflarına bakmak istemeyeceğine dair yorumlarından ötürü, olumsuz bir yanıtla karşılaşır. İsveç'te ciddiye alınmayan fotoğraflarını 1977 yılında Fransa'nın Arles şehrinde düzenlenen aynı adlı fotoğraf festivaline götürür. Arles'in baş küratörlerinden biri Petersen'in, Café Lehmitz fotoğraflarıyla ilgilenir ve onları

¹⁸¹ <http://www.zonezore.com/exposiciones/fotografos/anders/and3.html>, 2011

sergilemesi için müzede bir yer ayarlar. O andan sonra insanlar Petersen'in fotoğraflarına farklı bir gözle bakarlar ve yayıncılar bu fotoğrafları kitap haline getirmek için sıraya girerler. Kitap önce 78'de Almanya'da basıldıktan sonra 82'de nihayet İsveç'te de yayınlanır. Café Lehmitz'in müdavimlerinin çiğ ve yakın fotoğrafları, yayınlandığı dönemde fotoğraf dünyasında çalkantılara neden olmuş; Avrupa fotoğrafının yaygın gelişiminde ufuk açıcı bir rol üstlenmiştir.

67'de başladığı Hamburg limanındaki Café Lehmitz adlı bir barda üç yıl boyunca yerleşerek, alem yapan denizciler, fahişeler, bölgenin kaybeden insanları ve alkoliklerinin peşine takılarak onları fotoğraflar.[...] Anders orada yaşar. Uçuş sırasında fotoğraf çeker ve sürüklenen insanlığın çok hareketli portrelerini derin bir şekilde çizer. Marjinalleşmenin nadir durumlarını, yoğunlukla ve duyguların gerçekliğiyle ortaya koyar. Çoğunlukla siyah, makul dünyasının şairidir; çünkü o aşırıdır. Anders Petersen durmadan risk alır.¹⁸²

Sadece insanla ve insan olma durumlarıyla ilgilenen Petersen için toplumun dışına itilmiş, Foucault'nun deyiimiyle dışarısının içerisine kapatılmış, insanların yaşamlarına dahil olmak ve onlarla olan ilişkilerini fotoğraflamak, fotoğrafın da ötesinde bir deneyimdir. Uzunca bir süre yüksek korunaklı bir ceza evinde yaşayarak, mahkumlarla olan ilişkilerini fotoğraflayan Petersen'e göre, fotoğrafını çektiğiniz kişiyle direkt iletişime geçmeniz gerekir. Aksi halde hiçbir şeyin önemi yoktur. "Fotoğraflarını çektiğim insanlar toplumun dışındakiler. Ben de her zaman kendimi toplumun dışında gördüm. Bu anlamda çektiğim her kareyle kendimi özdeşleştiriyorum."¹⁸³ Herkesin özünde insan olduğu gerçeğinden hareket eden Petersen için, tüm insanlar eşit; birbirine benzer yanlara sahip ve herkesin birbiriyle paylaşacak bir şeyleri vardır. Bu nedenle o, insanları toplumsal normlara göre sınıflandırılmış durumlarıyla değerlendirmez. Akıl hastaları fotoğraflarında olduğu gibi. Akıl hastası olarak nitelenen birçok arkadaşı olan Petersen, hastanede çalışan bir arkadaşının daveti üzerine orada fotoğraf çekmeye gider; ancak yapılan ziyaretler sonucunda ortaya çıkan fotoğrafların onu tatmin etmemesi üzerine, altı ay boyunca akıl hastanelerinde yaşayarak, onlarla olan ilişkilerini fotoğraflar.

¹⁸² Christian Caujolle, Agence Vu' Galerie, Photo Poche n°107, Actes Sud, 2006, http://www.galerievu.com/artiste.php?id_photographe=23, 2011

¹⁸³ Baykan, a.g.e., s.48

*Onlarla beraber yaşamadan çektiğim fotoğraflar sadece birer yalandan ibaretti benim için, sadece yüzeysel bir takım şeyler, düz bir gerçeklik vardı o fotoğraflarda. [...] Ben insanları deli ya da akıllı, iyi ya da kötü olarak ayırmıyorum. Bir insanın fotoğrafını çekiyorsam, onunla aramda nasıl bir bağ olduğunu düşünüyorum, insanlarla karşılaşmayı seviyorum. Benim için dünyada en önemli şey insandır. Ben de onları akıl hastaları olarak görmedim asla. İçlerindeki iyi yada kötü karakterleri açığa çıkaracak şekilde fotoğraflamaya çalıştım onları. Bir yandan da benim portrelerimdi onlar. Her fotoğraf bir özportredir diye düşünüyorum. İnsanların iç gerçekliğiyle ilgileniyorum. Akıl hastaları için de yaşamın zor olduğunu biliyorum. Bu yüzden bu fotoğrafların umutla çaresizlik arasında gidip geldiklerini düşünüyorum. Ben kalbimle fotoğraf çekiyorum ve fotoğraf için en önemli şeyin bu olduğuna inanıyorum.*¹⁸⁴



Fotoğraf 30: Anders Petersen, Mental Hospital, 1995

Fotoğraflarının merkezine daima insanı oturtan ve “Benim için önemli olan karşılaşmalardır; fotoğraflar bundan daha az önemlidir.”¹⁸⁵ diyen Petersen, yokluğun içinde güven aradığını; beklenmeyen tarafından şaşırtılma arzusuyla ve diğer insanlara yaklaşma isteğiyle fotoğraf çektiğini belirtir. Onun için önemli olan budur ve yaklaşımının ana unsuru bu felsefe üzerine kuruludur. Petersen, samimi ve oldukça yakın tavrını yansıttığı, kendi deyimiyle organik fotoğraf anlayışını bir adım ileri taşıyarak; daha yakın ve daha saldırgan, sınırların ötesine geçen fotoğrafların yer

¹⁸⁴ A.g.e., s.49

¹⁸⁵ Isolation And Togetherness. A.g.e, s.66

aldığı Du Mich Auch ve Close Distance kitaplarıyla paylaşır. 2000'lerin başına denk gelen bu iki kitap, Petersen'in son yıllarda, fotografik yaklaşımının yaşadığı değişimin habercisidir.



Fotoğraf 31: Anders Petersen, Close Distance, 2002

Kendisini hiçbir zaman normal toplumun bir üyesi olarak görmeyen Petersen, şehrin karanlık örtüsü içinde, kıyıda kalan insanlarla paylaştığı anların çekiciliğini kendi gerçekliğiyle fotoğraflarına yansıtır. Onun yaklaşımı bir tanık ya da gözlemci olmak değil; ilişki içinde olduğu insanlarla ve doğrudan dahil olduğu olayları ya da anları paylaşmaktır. Petersen, Caujolle'un deyimiyile kendi ikilemini mükemmel bir şekilde özetler: “İyi fotoğraflar üretmek için gereken şeyin mesafe olduğunu biliyorum. Bir ayak içeride bir ayak dışarıda olmalı. Benim sorunum ise sonunda iki ayağımın da içeride olması.”¹⁸⁶

İnsanların odakta yer aldığı, çok daha direkt, organik ve aradığı yakınlığı daha da öze taşıdığı kişisel yaklaşımıyla ürettiği fotoğraflarda Petersen, tamamen ‘odanın içinde’ yer alır. İnsanlara daha yakın olma ve onların davranışlarını ortaya çıkarma çabasının, kimi zaman saldırgan fotoğraflara dönüşebildiğini söyleyen Petersen'e göre bunun altında yatan neden, insanların iç dünyalarını çözmeye çalışmasıdır.

¹⁸⁶ Caujolle, a.g.e.

[...] Fotoğraflarım yaşam ve duyguların metaforunu yakalamaya yöneldi. İnsanların enerjisini yakalamaya dönük bir çabadan bahsedebilirim. Dediğim gibi kalbimle fotoğraf çekiyorum, entelektüel bir yaklaşımım yok. Beynimin bu sürece büyük bir katkısı yok. Fotoğraf sırasında sadece kalbim var. Öncesinde ve sonrasında düşünüyor ve fotoğraflarımı değerlendiriyor ve eleştiriyorum.¹⁸⁷



Fotoğraf 32: Anders Petersen, Close Distance, 2002

Petersen'e göre, fotoğrafın, fotoğrafla hiçbir ilgisi yoktur. İnsanlarla olan karşılaşmalarını ve deneyimlerini kişisel günlüğüne kaydederken, teknik kaygılardan ve düşüncelerden uzaklaşarak bir tür terapi gibi gördüğü fotoğraf çekme anında, duygu ve ilkel dürtülerini; bilinçsizlik anını açığa çıkarır. "Fotoğraf çektiğimde zihnimdeki düşüncelerle hareket etmem, sadece çekerim. Ne çektiysem; çektiğim odur."¹⁸⁸ diyen Petersen, sadece fotoğraflarını değerlendirme aşamasında bilinçli davranır; ancak seçim yaparken de tercihini bilinçaltının yansımalarının ortaya çıktığı kendi 'öz'ünü gördüğü fotoğraflardan yana kullanır. "Kontakt baskıdan seçimimi yaparken en ilkel dürtülere odaklanırım: yeme, uyuma, sevme gereksinimi ve öfkelenme gibi."

¹⁸⁷ Baykan, a.g.e., s.49

¹⁸⁸ Isolation And Togetherness. A.g.e, s.26



Fotoğraf 33: Anders Petersen, İsimless, Gap ve St. Etienne Serisinden, 2005

“Gerçekliği tanımlayamam; en fazla, geçerli görünen şeyleri, onları gördüğüm şekliyle, yakalamaya çalışabilirim.”¹⁸⁹ Petersen için fotoğraflar, gerçekleri yansıtmaz, öyle oldukları söylene de, fotoğraflar gerçeklikle ilgili değildir. Onun için gerçek, kendi gerçekliğidir; duyguları, istekleri, ihtiyaçları, yaraları, geçmişidir. Bu nedenle fotoğraflarının iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin olmasıyla ilgilenmez; inanılır olmasıyla ilgilenir. “Fotoğraf insanlarla ilgilidir. Cinsiyetinizle, midenizle ve kalbinizle ilgilidir. Bir başka açıdan bakıldığında iyi ve kötü fotoğraf yoktur. İnanılası fotoğraflar vardır. Her fotoğraf özportrem olmak zorunda. Benim için inanılası olan bu.”¹⁹⁰

Petersen, planlı fotoğrafçılığa karşı, içgüdüsel bir yaklaşımı inanılır fotoğrafın temeli olarak görür. Marjinal, alışılmadık ve toplumun dışında kalan insanlara, yoğun bir merak hissiyle, özdeşim kurarak; daha az sömürü ve daha fazla hassasiyetle yaklaşır. Dünyanın birçok ülkesinde karanlıkta kalan bölgelerdeki

¹⁸⁹ A.g.e., s.34

¹⁹⁰ Baykan, ‘Organik Fotoğrafın Modern Çağ Bilgesi Olarak Anders Petersen’, s.51

insanlarla, kendi deyimiyle ailesiyle, olan sıradan, derin ve güçlü, hatta kimi zaman rahatsız edici yakınlıkta ilişkilerini gösterir.

İnsanlara değil; insanlarla bir şeyler yaparım. Birinin fotoğrafçısı olmaktansa birinin yoldaşı olmayı tercih ederim. Sadece tanımlayabildiğim insanları fotoğraflarım; tanımlayabildiğim her türden insanı, tanıştığım her insanı ailemin bir parçası olarak görüyorum. Böylece, Tokyo'da ya da San Francisco'da da olsam yabancılarla tanıştıyormuşum gibi hissetmiyorum; kız ya da erkek kardeşlerimle tanışıyorum. Bir kere bu kavramı anladığımda, sihirli bir etkileşimle tüm sorunların ortadan kalkar.¹⁹¹



Fotoğraf 34: Anders Petersen, Gap ve St. Etienne Serisinden, 2005

Petersen, 2005'te güney doğu ve orta Fransa'da St. Etienne ve Gap şehirlerinde, ona her zaman çekici gelen toplumun dışındaki insanları fotoğraflamıştır. Bu fotoğraflar oldukça mahrem alanlara değinen ve çoğu zaman rahatsız edici derecede zor fotoğraflardır. Ancak, Petersen, karanlık ve fazlasıyla yakın olan bu fotoğraflarıyla, organik, insan etine ve içgüdülerine dair duyguların peşindedir.

¹⁹¹ Unnes, a.g.e.

[...] *Bu bir tür açlık. İnsana, yakın olmaya, organik hissetmeye, hayvancıl ve şehvetli hissetmeye açlık. Beden de bunun bir parçası. Çünkü ben organiğim ve birine dokunduğumda hissettiğim sıcaklık ve titreşimi seviyorum. Nan Goldin, Antoine D'agata ve Ken Schles'in fotoğraflarını da bu yüzden seviyorum. Fotoğraf kendimle karşılaşmanın yolu. Başka insanlarda kendimi arıyorum. Mükemmel bir gün batımını, güzel yüzleri aramıyorum.*"¹⁹²

Anders Petersen, kırk yılı aşkın bir süredir, insanı ve davranışlarını merkeze oturttuğu, kişisel yaklaşımıyla ürettiği ve son dönemdeki daha organik ve sınırları yıkan, bilinçaltını ve kendi gerçekliğini yansıttığı fotoğraflarıyla en önemli kişisel belgelerdendir. İnsana yaklaşımı ve duygu yoğunluğuyla ürettiği basit; ancak güçlü anlatımıyla insani karşılaşmaları dönüştürdüğü özportreleriyle kişisel günlüğünü oluşturur. "Ne yaparsanız yapın, ölmeyin!"¹⁹³ diyen Petersen'in, fotoğrafa ve hayata dair bu öznel yaklaşımı, Foucault'nun Yunanlılarda bulunduğu katlanarak, ölümü geciktirme ve özne olma kavramıyla örtüşmektedir.

2.2.4.5. Antoine D'Agata

*Kendimi, sıklıkla sembollerden yararlanan, karmaşık bir gerçekliği denge içinde sunan; benimsenmesi ve okunması kolay olan klasik belgesel fotoğraftan uzak tutmaya çalışıyorum. Belgeciliğin bir enstrümanı olarak fotoğrafçılık ve tamamen kişisel yaklaşımla üretilen fotoğrafçılık arasındaki sonsuz tartışma tekrar tekrar ele alınmıştır. Fotoğrafın, dünya üzerinde oluşturduğu bakışla ilgilenmiyorum; ama bu dünyayla olan en kişisel ilişkisiyle ilgileniyorum.*¹⁹⁴

Gerçekliğin genel algılanış alanının ötesine geçen ve kimliğini oluşturan unsurların etkisiyle, dünyayı kendisine görünen şekliyle ele alan ve kendi gerçekliğinin peşinden giden Antoine D'Agata, yaşadığı tehlikeli ve karanlık dünyanın bilinçaltı yansımalarını görsel günlüğüne kaydeder.

1961'de Marsilya'da doğan D'Agata, 83'te Fransa'dan ayrılarak, halen sürdürdüğü göçebe yaşam tarzı gereği, bir süre farklı ülkelere seyahat ederek,

¹⁹² Baykan, a.g.e., s.48

¹⁹³ Kesmez, a.g.e., s.57

¹⁹⁴ New Social Documentary, Magnum Photos- Antoine D'Agata, May 24, 2006, <http://sarahwiclacz.com/?p=49>, 2011

yaşamını kısa vadeli geçici işlerle sürdürür. 1990'da kendini New York'ta bulan D'Agata, fotoğrafçı olan bir arkadaşıyla Meksika'ya yaptıkları seyahatte arkadaşının çektiği fotoğraflardan etkilenir. New York'a döndüğünde, ICP (International Center of Photography)'de, aralarında Nan Goldin ve Larry Clark'ın da olduğu eğitmenlerden bir yıl eğitim alır. Daha sonra Magnum'un New York ofisinde editoryal bölümde stajyer olarak çalışmaya başlar. 1994-98 yılları arasında aktif olarak fotoğraf çeken D'Agata, sonrasında bir süre fotoğrafa ara verir. İlk çalışmalarından olan, Meksika'nın kenar mahallelerinde çektiği fotoğraflardan oluşan 'Mala Noche' (Kötü Gece) adlı serisi 1998'de yayınlanır.



Fotoğraf 35: Antoine D'Agata, Mala Noche, Meksika, 1998

Başlangıçta, Larry Clark ve Nan Goldin'in yaklaşımlarından oldukça etkilenen D'Agata, kendi deyimiyle, ortamın tarihine alışmaya çalışırken ve fotoğrafçılığa dair bazı acemilikleri geride bırakmak için mücadele ettiği dönemde özellikle öğrencisi olduğu Goldin'in tarafsız olma kapasitesi azalan dilinden ilham almıştır. Ancak, onu asıl etkileyen Goldin'in hayata karşı duruşudur.

Nan Goldin bana, her şeye karşı dik durmayı, hayatta kalmak için politik ve varoluşsal bir mücadele vermeyi öğretti. Marjinal topluluklarla olan deneyimlerimizin benzerlikleri ya da bazı sözde uyuşturucu ve seks saplantısı yüzünden yakın hissetmiyorum; o asla pes etmez. O hiçbir zaman çalışmaları uğruna beden ya da akıl sağlığından ödün verme

*konusunda tereddüt etmez. Onun cesareti ve inatçılığı, kendi acılarına, korkularına ve tutkularına olan sadakati için ona müteşekkirim.*¹⁹⁵



Fotoğraf 36: Antoine D'Agata, Mala Noche, Meksika, 1998

Bu etkileşimin izlerini taşıyan Mala Noche çalışmasında, Meksika'nın kenar mahallelerindeki gece yaşamına dahil olarak, yaşadığı deneyimleri paylaşan D'Agata'nın fotoğrafları klasik belgesele daha yakın duran bir anlatım içerir. Ancak Magnum'da geçirdiği süre boyunca tipik bir fotojurnalist olmak istemediğini fark ederek; kendi yolunu bulmanın önemini keşfeder. Bu arada, Mala Noche'nin yayınlanmasından bir yıl sonra Fransa'nın önde gelen ajanslarından olan Vu ile çalışmaya başlar. Önceleri, fotoğraflarını özgür bir şekilde sergilemesi için Vu'den gelen teklif üzerine galerinin üyesi olan D'Agata, sonra ajansın fotoğrafçısı olur.¹⁹⁶

Kolay anlaşılabilir semboller aracılığıyla mesaj veren klasik belgesel fotoğrafın aksine; kendi bulunduğu durumu içerden aktaran bir fotoğrafçı olmayı seçen D'Agata, var oluşunun içsel anlamını dışa vuran deneyimlerle, dar bir bakış açısı bile olsa, dünyayı kendi gördüğü şekliyle fotoğraflarına yansıtmayı tercih eder. Bu yaklaşımla, fotoğrafa verdiği aranın ardından Hamburg'un gece hayatını, alkol, uyuşturucu ve fahişelerle olan deneyimlerini fotoğrafladığı aynı adlı çalışmasında

¹⁹⁵ Alex Sturrock, 'Fear, Desire, Drugs and Fucking', Interview with Antoine D'Agata, <http://www.viceland.com/int/v17n11/htdocs/fear-desire-drugs-fucking-608.php>, 2011

¹⁹⁶ Öztürk, a.g.e., s.37

klasik belgeselin dışına çıkan, fazlasıyla öznel ve karanlık görüntülerde, kendi gerçekliğini yansıtır.

Tek bir yere ait olmak yerine, göçebe olarak sürdürdüğü yaşamının, birçok farklı ülkede, aynı zor koşullarda hayatta kalmaya çalışan insanların aşırı uçlardaki yaşamlarına dahil olarak, görsel günlüğünü tutar. 2001'de yayınladığı 'Hometown' ile genç fotoğrafçılar için Niepce ödülünü kazanır. Çektiği fotoğrafları düzenli olarak kitaplaştıran D'Agata 2003'te özportrelerinin yer aldığı 'Vortex' ile eski ve yeni fotoğraflarını bir araya topladığı 'Insomnia'yı yayınlar. Paris'te açılan, elli farklı ülkeden bin bir adet fotoğrafın yer aldığı '1001 Nuits (1001 Gece)' ve 'Stigma' fotoğrafları, sergileriyle eş zamanlı olarak 2004'te kitaplaşır. Aynı yıl Magnum'a aday üye olarak kabul edilen D'Agata, 2008'de tam üye olur. Fotojurnalizm geleneğinin mirasını seçkin tavrıyla koruyan Magnum'un, kendi sert kabuğunu kırarak D'Agata gibi aykırı bir ismi bünyesine kabul etmesi; ajansın, belgesel fotoğrafın toplumsal yaklaşımına olan inancının yaşadığı dönüşüme dair ipuçları içermektedir. Patrick Zachmann'e göre, D'Agata'nın Magnum ailesinin bir parçası olması fikri, ajansın birbirine benzeyen fotoğraflar üreten fotoğrafçılarından farklı bir ismi kabul etmesi açısından büyük önem taşıyor. D'Agata'nın işleri sarsıcı ve benzersiz etkisiyle, genel olarak birbirini tekrar eden ve sınırlı olan fotoğraflardan sıyrılan; izleyiciyi gecenin dünyasına sokan hareketli, şehvetli, vahşi, kimi zaman şok edici, tutku zevk ve acı arasında bocalayan, arzu edilen vücutları ya da heyecan verici durumları çekici kılan görüntülerdir.

D'Agata, bizi hiçbir şeyden esirgemez ve kendini de esirgemez. Yaşadığı her deneyimi bütünüyle fotoğraflıyor gibi görünüyor. Kendini tehlikenin içine sokuyor ve bir çoğumuzun vazgeçeceği anlarda D'Agata, o anı fotoğraflıyor. Özel anların nerede bitip; profesyonelliğin nerede başlayacağını söyleyemeyiz. Çoğu fotoğrafçı, iç dünyası ve dış dünyası arasında sürekli ileri geri gider. Onun işleri, var oluşumuzu tehdit edercesine; konuşmaya, göstermeye, kendini ortaya koymaya, aciliyet duygusuyla haykırmaya bir gereksinim duyduğunu göstermektedir. [...] Bazı fotoğraflarına kendini bile dahil eder; sanki, kendini dışında bırakırsa bunun bir yanılsama olacağını göstermek için.[...] İster bir

*fotoğrafçının, ister ressamın isterse yönetmenin işi olsun; bir sanat eseri, sanatçının portresinin izlerini taşıdığında anlam kazanır ve bana dokunur.*¹⁹⁷



Fotoğraf 37: Antoine D'Agata, Hamburg, 2001

Alkol, uyuşturucu ve cinsellik onun öznel kimliğinin ayrılmaz parçaları olarak; modernitenin bireyin üstünde kurmaya çalıştığı kontrollü olma halinin ortadan kalkmasına ve bu yolla, insanın ilkel benliğine ait dürtülerin açığa çıkmasına olanak veren araçlardır. D'Agata'ya göre, kontrollü elde tuttuğunda fotoğraf çekmek için fazlasıyla düşünmek gerekir; ancak narkotik sarhoşluğun ortaya çıkardığı gerilim ve yüksek duygusal kırılganlığın yarattığı çıplak anlar sayesinde doğan imha duygusunun keşfiyle düşünme gereksiz kılınır. Uyuşturucular, ona tüm engelleri yıkan ve kabul edilebilir sınırların ötesine geçmeye yarayan çığ bir enerji sağlar. Bu yolla kontrolünü kaybeder ve kendi rolünü ve yaşadıklarını daha açıkça hisseder. “Sevişirken ve uçarken kendimi boşluk, panik ve etin tuhaf bir karışımı olan bir duruma indiriyorum; var olmanın çıplak bir durumu. Ona bir anlam vermeden önce dünyayı

¹⁹⁷ Patrick Zachmann, ‘Antoine D'Agata’, December 12, 2007, <http://blog.magnumphotos.com/2007/12/magnum-magnum-antoine-dagata-by-patrick-zachmann.html>, 2011

tecrübe etmenin en masum yolu.”¹⁹⁸ Onun fotografik stratejisinin amacı da zevk ve bilinçsizliğin doruk noktasına ulaşmaktır. Bu anlamda seks ve uyuşturucu en yüksek zevk alınabilecek yollardır.

*Uyuşturucular, sinir sistemimle ve midemle, gerçek hayatı hissetmeme yardımcı oluyor. Gerçek hayatın ne olduğunu bilmiyorum; ama anestezi altında olma hissine daha fazla dayanamıyorum. Her gün içgüdülerimin ham güçlerini deşmeye çalışıyorum. Modern toplumda, zevk tek normdur. Her şey, tutkunun, öfkenin, şiddetin, acının, korkunun ve her tür hayvani isteklerin izlerini silmek için yapılır. Uyuşturucularla ve aşırılıkla, kontrol edilemeyen duyguların ham seviyelerine inmeye çalışıyorum.*¹⁹⁹



Fotoğraf 38: Antoine D’Agata, Hometown, Fransa, 2002

Dünyayı değiştirmek ya da belgelemek gibi bir amaca hizmet etmeden; önceden düşünmeksizin içinde bulunduğu durumları fotoğraflayan D’Agata’nın işleri, otobiyografik bir günlük haline gelmiştir. Bu onun, can sıkıcı ve riyakar bulduğu geleneksel belgesel yöntemlerinden uzaklaşmak için kendi kişisel yoludur.

D’Agata’ya göre röntgencilik ve güvenlik arasındaki toplumsal belgesel fotoğrafın alışıldık pozisyonunda korkaklığın bir parçası vardır ve sömürü burada yatmaktadır. D’Agata’nın peşine düştüğü tek şey, eşit haklara sahip olmayan insanların kendi hayatlarını aşırı uçlarda yaşarak ayakta kalma çabalarına ortak olmak ve bu süreçte fotoğrafladığı insanlarla arasındaki her tür politik, duygusal ve fiziksel

¹⁹⁸ Sturrock, a.g.e.

¹⁹⁹ A.g.e.

mesafeyi ortadan kaldırmaktır. Bunu yaparken, yakınlaştığı insanların güvenlerini kazanmak onun için esastır ve ona göre bunu gerçekleştirmenin yolu sürekli saygı, sevgi ve şefkat göstermektir.

Hayatını, onlara her hakkın verilmediği bir dünyada kendi kimliklerini ve var oluşlarını ortaya koymanın tek yolu olarak zevki kullanan insanlarla birlikte yaşayan D'Agata'ya göre zevk, acı ve yabancılaşmadan ayrı tutulamaz.²⁰⁰ Onun için zevk, limitlerini keşfetmekten yorulduğu halde hala karanlık kalan bir bölgedir. Ancak; amacı tatmin olmak değil hissetmektir. Fotoğraf ise, kendisini çevreleyen uyuşuk dünyadan kaçmak amacıyla kullandığı bir araçtır ve kendi fotoğraflarında bir karakter olmak için kameranın arkasındaki pozisyonunu terk ederek kendini görüntülere dahil eder. Bu D'Agata için en meşru pozisyonudur. Fotoğraf, ona göre, yaşanan deneyimlerle ilgili olan; aynı zamanda özenle ve ayrıntılarıyla ele alınmış tek sanat dilidir. Bu nedenle, fotoğrafı en tutarlı biçimde kullanan D'Agata, dünyayı en yoğun biçimde tecrübe ederken kendi davranışlarından sorumlu olmaya ve fotoğrafladığı insanların varlıklarını ve duygularını kabul etmeye çalışır. Aktörü olduğu bir senaryoyu yaşarken, birlikte olduğu insanlara daha fazla güvenerek kontrolü elden bırakır; bir seyirciden ya da röntgenciden daha fazlasını yaşayan D'Agata, durumun temel öznelliğini taşıyan ve kontrolü dışında kalan gerilimi kışkırtarak, ona saldırmak için dünyanın şiddetini arar.

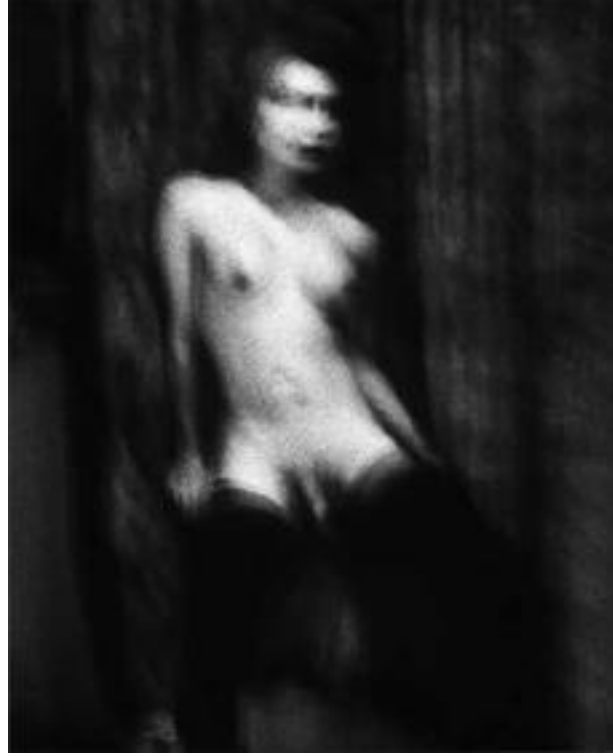
Sanırım gerçek hiçbir zaman benim onu tasvir etmek için kullandığım kadar karanlık değil; ama ben dünyanın dehşetinin içine doğru giderken, beni boğan duyguları da görmezden gelemem. En dramatik ve sefil elementleri fotoğraflarımın dışında bırakırım; benim karakterlerimin çoğu berbat koşullarda yaşayan yüzlerdir. Ben onları en kusursuz ve kendi istediğim şekilde ifade etmeye çalışıyorum. Fiziksel, zihinsel ve duygusal olarak hayata tutunmalarının tarif edilemeyen ve dayanılmaz güzelliğini.²⁰¹

D'Agata'nın fotoğrafları çoğunlukla amorf görüntülerdir; yüksek kontrastlı, odak dışı bulanıklıklar ve şekilsizleşen bedenler; ancak bunun nedeni bilinçli olarak uygulanan bir deformasyon değil; içinde bulunduğu bilinçli olmama halinin yarattığı koşullardır. Teknik unsurları göz ardı ederek; fotografik görünen anları önemsemeden,

²⁰⁰ A.g.e.

²⁰¹ A.g.e.

sadece yaşadığı deneyim anının, başka bir deyişle o anki durumun, onun normal olma durumunun fotoğraf makinesiyle kaydedilmesidir.



Fotoğraf 39: Antoine D'Agata, *Insomnia*, 2003

D'Agata'ya göre, formun vahşiliği, görüntünün yoğunluğu, hala belgeymiş gibi duran görüntülerden daha fazla gördüğümüz gerçekliğe kendimizi dahil etmeyi zorunlu kılar. Böylece, izleyici, kendini daha fazla röntgenci ya da tüketici konumunda bulmadan; ama aşırı bir deneyimi paylaşarak, dünyanın ve kendisinin durumunu merak ederek var olabilir.

*Objeyi gözden kaybetme duygusu belgesel türünde bir paradoks olarak görülebilir. Benim empoze etmeye çalıştığım, öznel bakış açım; seyahatlerden ve göçebelikten doğan bir otobiyografi. Ama bu mahremiyetin sayfalarına girmemi sağlayan duygusal olarak soyunmuşluk, fotografik günlük beni kaçınılmaz olarak bu ufuk noktasına taşıyacak gibi görünüyor.*²⁰²

²⁰² Antoine D'Agata, 'Untill The World No Longer Exists', 2004
<http://www.americansuburbx.com/2011/01/antoine-dagata-untill-world-no-longer.html>, 2011



Fotoğraf 40: Antoine D'Agata, *Insomnia*, Cairo, 1999

D'Agata'ya göre onun fotoğrafları 'masum' fotoğraflardır; çünkü kazara görüntülerdir. Kısmı, kişisel ve içgüdüsel olarak tamamen aktörü olduğu fiziksel mekanların ve duyguların karışımından ortaya çıkan görüntülerdir. Her bir fotoğraf, bir ölçüde onun isteğinden bağımsızdır; beyninden çok sinir sisteminin ürünüdür, içgüdü akla karşıdır. Fotoğraflar, karşılaşma şansına ve koşullara göre rasgele çekilen, sokaklar, korku, bilinmezlik ve cinsel eylem gibi takıntıların sabit kaldığı; ancak seçimlerin, bilinçaltının tüm olasılıklarının dikkate alınarak yapıldığı, basit bir var olma arzusunun ürünüdür.

Dünya gördüklerimizden değil; yaptıklarımızdan oluşmuştur diyen D'Agata'ya göre fotoğraf meşru bir sanat dilidir. Ancak, fotoğrafçı dünyaya bakarken kendi konumu üzerinden sorumluluk almaktan kaçınarak; fotoğrafladığı duruma röntgencilik olduğunu varsayarak ve sosyolojik ya da estetik kaygılar üzerinden yaklaşırsa gerçekliği kaydetme kapasitesi azalır. Diğer sanatsal ifade biçimlerinin aksine fotoğraf çekmek gerçekle doğrudan yüzleşmektir. Bunu yapmak için tek düzgün ve iyi yol, fotoğrafçının kendi var oluşu üzerinden gitmesidir. Ahlaki bakış açısından, korku ve cehalete karşı kendi hayatını keşfetmek ve kendi saygınlığını korumanın tek yolu; insani durumlarla ve toplumsal koşullarla doğrudan eylem yoluyla yüzleşmektir. Kişisel deneyimler aracılığıyla yaşanan bu süreçte yaşam bir

noktada sanat haline gelir ve sanat yaşamı baştan çıkarır. D'Agata'nın yaşamına ve fotoğraflarına sahip olduğu gücü sağlayan, yarattığı gerilimle kasıtlı olarak yaşaması; sağduyu ve deneyimlerinden vazgeçmeden var oluşunun peşinden gitmesidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMSAL VE KİŞİSEL BELGESEL FOTOĞRAFTA YAKLAŞIM FARKLARI

“Modernitenin kocaman midesi gerçekliği çiğneyip yutmuş ve sonra da bütün yediğini görüntüler şeklinde geri tükürmüştür.”²⁰³ Bu savın savunulacak bir tarafının olmadığını ileri süren Sontag’a göre, aşınan gerçeklik duygusudur. Gerçekliği, zayıflatmaya çalışan girişimler ve onu izlenilebilir bir malzemeye dönüştüren, ‘seyir toplumunda’ yaşasak da gerçeklik kaybolmaz. Birinci bölümde konu edindiğimiz, toplumsal belgesel fotoğrafın yaklaşımı da bu gerçekliği göstermeye ve koşulların değişmesine neden olacak girişimlerin yaratılmasına yönelik bir çabaya sahip olmuştur. Dönemin koşulları dikkate alındığında bu fotoğraflar, hizmet ettikleri amaca ulaşarak; mevcut tutumların değişmesine katkıda bulunmuşlardır. Ancak, günümüzde gerçekliğin algısı değişmiştir. Kitle iletişim araçlarının yoğun haber ve görüntü bombardımanına maruz kalmak; toplumların, olaylara duyarsızlaşmasına neden olmuştur. Yaşadığımız postmodern dönemde gerçeklik, bireylerin kendi gerçekliğine dönüşerek; dünyayı algılama biçimimiz kendi yaşam deneyimlerimiz ve var oluşumuz üzerinden gerçekleşmektedir. Gerçekliğe dair bu yaklaşım, sanatsal anlatım biçimlerini de etkileyerek; sanatçıların bireysel mitolojilerini yaratmalarına neden olmuştur. Kişisel belgesel fotoğraf da yaklaşımını bu unsurlar üzerinden kurmaktadır.

3.1. Odanın İçinde Ya Da Dışında Olmak

Fotoğrafın icadından günümüze kadar olan süreçte, birçok farklı tarzda işler üreten fotoğrafçılar var ve bir o kadar da aile var. Ben kendi yolumdaki bir aileye mensubum. Farklı isimlerin arasında kırmızı bir çizgi var; ancak hepsine büyük bir aile diyebiliriz. [...] bu ailelerden kimi ‘durumun’ tam olarak içinde, diğerleri de tam olarak dışında yer alıyorlar. Robert Frank, Cartier-Bresson, André Kertész onlar diğer aileye mensuptur. Hep gözlerler, dışarıdadırlar. Bu bir yaklaşımdır. Ben daima yakın olmayı severim, benim buna ihtiyacım

²⁰³ Susan Sontag, Başkalarının Acısına Bakmak, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s. 109

*var; dokunmaya, hissetmeye, içeride olmaya. Birçok fotoğrafçıya baktığında çok başarılılar; ama tipik olarak dışarıdalar ve gözlemciler.*²⁰⁴

Kişisel belgesel fotoğrafta, fotoğrafçı 'odanın' içinde yer alır ve anlatımını bu yolla gerçekleştirir; başka bir deyişle, gözlemci/röntgenci pozisyonunun dışına çıkar; hatta kimi zaman fotoğraflarına kendini de dahil eder; çünkü anlattığı kendi hikayesidir ve bulunduğu odanın giriş anahtarı kendi ellerindedir. Ve bu, D'Agata'ya göre en meşru pozisyonudur. Fotoğrafçı, fotoğrafladığı insanlara kendini kabul ettirmek zorunda kalmamaktadır ya da kabul edilme sürecini atlatmak için bir çaba sarf etmemektedir; çünkü fotoğrafçı, zaten ait olduğu yaşamı içeriden anlatmaktadır. Bu süreçte fotoğraf amaç değil; bir araç olarak ikinci planda kalmaktadır. Toplumsal belgesel fotoğrafta ise durum tam olarak tersi yönde işler; çünkü fotoğrafçı, fotoğraflamak istediği konuya ve insanlara kendisini kabul ettirme ve o yaşama dahil olma zorunluluğu içindedir. Fotoğrafçı, bir gözlemci olarak konuya yaklaşır ve kendisini konunun ve olayların dışında tutarak, durumu belgelemeye çalışır. Bu yaklaşım çoğu zaman vicdani bir sorumluluk taşısa da fotoğrafçı gözlemci/röntgenci konumundadır; başka bir deyişle 'odanın' dışındadır.

Odanın içinde ya da dışında olmak; gözlemci ya da içeriden biri olmak arasındaki yaklaşım farkları fotoğraflardan açıkça okunabilmektedir. Bu durumun ayırımında olan ve içeriden biri olmaya çalışan W. Eugene Smith, Country Doctor (Köy Doktoru) projesinde, fotojurnalizm alanında daha sonra bir geleneğin temellerini oluşturacak bir yöntem olarak, başlangıçta, makinesinin içine film koymadan çalışmıştır. Böylece, dahil olduğu ortamda fotoğrafladığı doktor ve kasaba halkının, onun oradaki varlığına alışmalarını, fotoğraf makinesinin yarattığı tedirginlikten kurtulmalarını ve kendisini kabul etmelerini beklemiştir. Smith, bir gözlemciden daha fazlası olmak isteyerek böyle bir yöntem kullanmıştır. Bu projenin yarattığı etki ve başarısı içeriden bir anlatım yakalama çabasının bir sonucudur; ancak bu durumda bile fotoğraf bir amaç ise, kamera fotoğrafçıyla fotoğraflanan arasına ister istemez, görünmeyen ancak varlığı kabul edilen bir sınır çizer.

²⁰⁴ Akkaya, 'Anders Petersen ile Kişisel Belgesel Fotoğraf Üzerine Yapılan Söyleşi Metni', a.g.e.

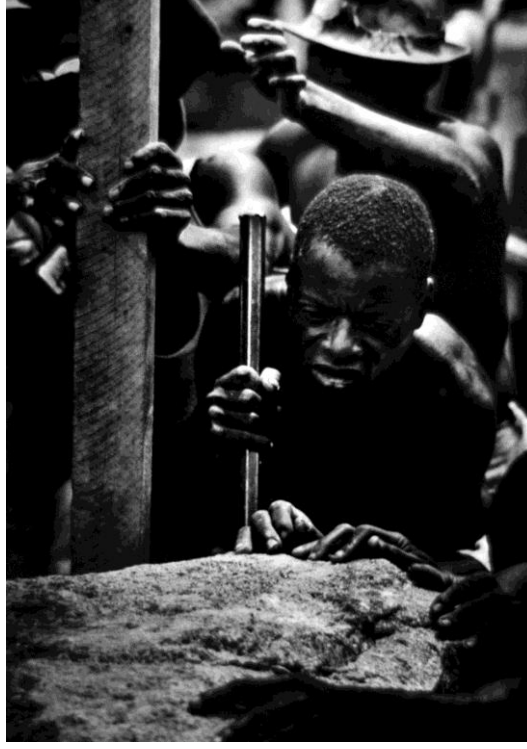


Fotoğraf 41: W. Eugene Smith, Köy Doktoru, 1948

Smith, kullandığı yöntem sayesinde kendisini, projesinin baş rolünü üstlenen Doktor Ceriani'ye ve kasaba halkına kabul ettirerek; doktor ve hastası arasındaki ilişkiyi, muayene anlarını fotoğraflarken kendi varlığını unutturmuştur. Bu proje, o dönemin koşullarında kırsal alandaki halkın yaşamı ve sağlık çalışanlarının çalışma koşullarını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Smith, içeriden bakan bir göz olmak isteyerek, izleyicileri de ortama dahil etmeye çalışmıştır; ancak fotoğraf burada amaçtır ve durumu olduğu gibi açık bir şekilde aktarmaktadır. Smith, her ne kadar içeride olmak istese de sadece olayları geliştiği şekliyle kaydetmiş, yalın, herkes tarafından anlaşılabilir bir dille izleyiciye sunmuştur; onun öznel bakış açısını ve ruh halini fotoğraflarda görmek mümkün değildir. Smith'in çalışmasında fotoğraf amaçtır ve fotoğrafladığı insanlarla arasındaki sınır kamerası aracılığıyla belirlenmiştir.

Smith'in 1952'de Nobel Barış Ödülü kazanan doktor ve aynı zamanda bir din adamı olan Albert Schweitzer'ın Fransız Ekvatorial Afrika'sında yaptığı insani çalışmayı belgelemek amacıyla Life Dergisi tarafından görevlendirildiği sırada;

Schiweitzer'in, her şeyi ve herkesi kontrol altında tutan sert ve otoriter tavrı yüzünden zaten gözlemci konumunda yer alan Smith fiziksel anlamda da dışarı itilmiştir.



Fotoğraf 42: W. Eugene Smith, Leper Village'da İşçiler, Merhamet Adamı, 1954

Bu serideki en iyi fotoğrafların, Schweitzer'in içinde yer almadığı yardım ekibinin çalışmalarını ve Afrika'daki hayatı gösteren fotoğraflar olduğu düşünülür ve bu durum Smith'in fotoğraflarından açıkça okunmaktadır. Gözlemci konumundaki fotoğrafçı için bir çeşit iktidar aracı olan fotoğraf makinesinin gücü, bu projede yer değiştirmiştir. Fotoğraflayanın sarsılmaz olan hakimiyeti, kendinden daha güçlü bir otorite karşısında gücünü yitirerek yer değiştirmiştir. Aralarındaki psikolojik savaş sonucu Smith, fotoğraf makinesini işçilere çevirir. Fotoğrafçıyı odanın dışına iten ve gücü elinde bulunduran Schweitzer'i kadrajın dışında tutmayı tercih eden Smith, bu yolla iktidarı tekrar ele geçirmiştir. Bu durum, Schweitzer'in olmadığı fotoğrafların beğenilmesinin ardındaki nedenlerden biri olarak göz önünde bulundurulmalıdır.

Toplumsal belgesel fotoğraftaki, fotoğrafçıyla fotoğraflanan arasındaki sınır, kişisel belgesel fotoğrafta ortadan kalkar; çünkü fotoğrafçı kendi hikayesini, tecrübelerini, duygularını, isteklerini doğrudan iç güdüsel bir yaklaşımla, hatta çoğu zaman kendini kurban etmekten çekinmeden içeriden aktarır. Odanın içinde olma hali, fotoğrafçının bir çeşit kendisiyle ve yaşadıklarıyla hesaplaşma, kendi gerçekleriyle yüzleşme, riyakarlıktan uzak durarak var oluşunu ortaya koyma yoludur.



Fotoğraf 43: Antoine D'agata, Japonya, 2005

Modernite, cinselliği mahrem sayarak, dört duvar arasına kapatmıştır. Odanın içinde olma kavramı, fiziksel olarak da mahremiyet alanının parçası olmayı simgeler. Kişisel belgeleri yaklaşımla üretilen fotoğraflarda cinselliğe fazlasıyla yer verilmesi, cinselliğin gizlenerek yaşanılmasına dair dayatmaya verilen bir tepkidir. İçeri kapatılan cinsel eylem görüntüleri aracılığıyla içerideki mahremiyet dışarıya açılır ve sınırlar ortadan kaldırılır.



Fotoğraf 44: Ander Petersen, Kina, Österaker Cezaevi, Åkersberga, 1980-83

Petersen'in uzun bir süre yüksek korunaklı bir cezaevinde mahkumlarla birlikte yaşarak yaptığı çalışmaya ait bu fotoğrafın, izleyiciye nerede çekildiğine dair bir bilgiyle sunulmadığında, hapisanede cezasını çekmekte olan bir mahkuma ait olduğunu düşünmek neredeyse imkansızdır. Alışıldık, hapisane sembollerinin hiçbirini taşımayan bu fotoğrafta; fotoğrafçı ve model arasındaki yakınlık ve duygusal bağ ön plandadır. Her zaman insanlarla yaşadığı ilişkiyi, fotoğraftan daha üstün gören ve fotoğrafını çektiği insanlarla yaşamını paylaşan Petersen için Kina, bir mahkumdan çok, sıradan bir arkadaştır. Kina'nın yüzünde fark edilen gülümseme aslında hapsedilmişlik kavramıyla inceden dalga geçmektedir. Foucault'nun dediği üzere iktidar bireylerin bedenini hedef alır ve baskısını bu yolla kurar. Hapishaneler insanların fiziksel var oluşları üzerinden bedenlerini hapsederek; onları kontrol altında tutmayı amaçlar. Petersen fotoğrafı Kina'ya gösterdiğinde, Kina fotoğrafa bakarak bu küvet benim için fazla küçük demiştir. Hapishane sınırları içinde, kendisine küçük gelen bir küvetin içinde yatan Kina'dan beklenen duruş, bulunduğu ortam koşullarının insan psikolojisi üzerinde yarattığı etkiler dikkate alındığında, içe dönük, sinmiş ve pişmanlık duyan bir beden dili sergilemesiyken; o bize bunun aksini anlatır. Kina'nın küvetin içinde yatma pozisyonu ne fiziksel ne ruhsal anlamda bir sıkışmışlık hissi yaratır. Aksine Kina, kapatılmışlığın içinde kendi özgürlük alanını yaratmaktadır.

Petersen ve Kina arasındaki iletişimin fotoğrafa yansması da Kina'nın o ortama ait olmama durumunun bir göstergesidir. Kina'nın fotoğrafı, aynı zamanda, Petersen'in de özdeşim kurduğu ve kendi ruh halini aktardığı, odanın içinden çekilmiş bir özportredir.



Fotoğraf 45: Nan Goldin, Gotscho Gilles'i öpüyor, 1993

Yaşadığı marjinal hayatın görsel günlüğünü tutan Nan Goldin'in fotoğrafları genellikle kolay okunabilen, açık anlamlı görüntülerdir; ancak her bir karenin ardında bir hikaye vardır. HIV pozitif olan Gilles ile sevgilisinin ölüm yolculuğuna tanık olan Gotscho'nun hikayesini anlatan bu fotoğrafla Goldin, çiftin arasındaki sevgi ve sadakati ölümsüzleştirmiştir.



Fotoğraf 46: Nan Goldin, Gilles'in Kolu, 1993

Goldin'in tüm fotoğraflarında, kahramanlar gerçek isimleriyle yer alır; ancak bu fotoğrafta Goldin, kimliksizleştirdiği Gilles'in bedeni üzerinden ölüm kavramının kendisini fotoğraflamıştır.



Fotoğraf 47: Henri Cartier-Bresson, Andalucia, İspanya, 1933

Dünyanın dört bir yanını dolaşarak, karşılaştığı anları fotoröportajlarına yansıtan Cartier-Bresson, odanın dışında kalmayı bilinçli bir tercih olarak kullanmış ve sadece gözlemediği ve çarpıcı bulduğu görüntüleri belgelemiştir. Andalusia'da çektiği bu fotoğraf da Bresson'un yaklaşımını özetler niteliktedir. Fotoğrafta, çocukların kompozisyon içindeki dağılımları grafiksel olarak büyük bir denge içindedir; ancak bu anlatım çocukların yaşamlarına dair ipucu taşımamaktadır. Bresson, fotoğraf makinesini onlara doğrulttuğu anda, neredeyse çocukların tümü makinenin iktidarından etkilenerek çocuksu davranışlarını bir kenara bırakmışlardır.



Fotoğraf 48: Henri Cartier-Bresson, Marsilya, Fransa, 1932

*[...] Ömrüm boyunca tanınmamaya çalıştım. O zaman gözlem yapabilmek daha kolay oluyor. Başkalarına yaptığının bana yapılmasını istemedim. [...] Portre benim için fotoğrafın en zor alanıdır. Tıpkı düellodaki gibidir; kurban nereye nişan aldığınızı sorar kendi kendine. Hazır fotoğraftan çok benim ilgimi çeken nişan alıp ateş etmekte zaten. Tak!*²⁰⁵

²⁰⁵ Henri Cartier-Bresson, Karar Anı, YGS Yayınları, İstanbul, 2006, s.94-95

Bresson'un fotoğraf anlayışını aktaran bu sözler, fotoğraflarının nasıl okunacağına dair bir tür kılavuzdur. Marsilya'da çekilen bu fotoğraf, iki farklı yaşama ait insanın aynı mekanda bulunduğu bir anı yakalar.



Fotoğraf 49: Henri Cartier-Bresson, Paris, 1932

Ünlü manifestosunda söz ettiği üzere, 'karar anı' tüm grafik unsurların optimal dengede olduğu bir anda fotoğrafın çekilmesine karar verilmesidir. "Tüm anlatım araçları içinde, sadece fotoğraf belirli bir anı sabitler. Biz kaybolan şeylerle oynuyoruz ve kayboldukları andan itibaren, onları yeniden geri getirmek imkansız."²⁰⁶ Bresson'un tüm fotoğrafları, manifestosuyla özdeşleşen 1932 tarihli Paris fotoğrafında olduğu gibi, bu kritik anların sabitlenmesini hedef alır.

²⁰⁶ A.g.e., s.16

Kritik anın yakalanması tüm fotoğraflar için temel bir unsur olarak kabul edilmektedir; ancak Petersen'in deyimiyle, bir kritik an vardır; bir de kritik duygu. Bu iki unsur bir araya gelmelidir; çünkü fotoğraflar duygularla ilgilidir. Fotoğrafçı, gözlemci pozisyonundayken kritik anı yakalayabilir; ancak kritik duyguyu yakalayabilmek için odanın içinde olmak gereklidir. Fotoğrafçı, kendi duygularını fotoğraflarına aktarabildiği ölçüde, o fotoğrafın içindedir; fotoğrafçının, isteklerini, özlemlerini, yaralarını, 'kendisini'; başka bir deyişle fotoğrafçının özportresini o fotoğrafın içinde görebiliriz.



Fotoğraf 50: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey (Duygusal Yolculuk), Spring Journey (Bahar Yolculuğu) Serisinden

Araki'nin kedisini çektiği bu fotoğraf, objenin havada asılı kaldığı anı donduran bir kritik an fotoğrafı olarak görünse de bundan daha derin bir anlam içermektedir. Eşinin ölümünün ardından geçen mevsimleri birer yolculuğa benzeterek; bu süreçte yaşadığı günleri görsel günlüğüne kaydeder. Araki, Yoko'nun ardından kedisyle birlikte yas tutar; ancak bahar geldiğinde yeniden enerjisine kavuşan kedinin davranışları Araki'ye yasın bittiğini haber verir. Spring Journey (Bahar Yolculuğu)

serisine ait bu fotoğraf, Araki'nin deyimiyle, kedisinin ona tekrar yaşama dönmesi gerektiğini hatırlatmasının sembolüdür.

Toplumsal Belgesel Fotoğrafta, fotoğrafçılar, konularına gözlemci/röntgenci pozisyonuyla yaklaşarak odanın dışında yer alırlar. Fotoğrafın amaç olduğu bu noktada fotoğraf makinesinin varlığı, görünmeyen; ancak kabul edilen bir güç yaratarak bir sınır çizer ve fotoğrafçı, fotoğraflanan üzerindeki iktidarını bu yolla kurar. Kişisel Belgesel Fotoğrafta ise fotoğrafçı içeriden bir anlatım gerçekleştirdiği için sınırlar ortadan kalkarak; fotoğrafçının fotoğraflanan üzerindeki iktidarı yerini eşitliğe bırakır.

3.2. Açık Ya Da Kapalı Anlamlı Fotoğraflar

“Robert Frank, ‘Hakiki bir çağdaş belge ortaya koymak için, görsel etkinin açıklama yapmayı gereksiz kılacak ölçüde olması gerekir’ dediği zaman dürüst davranmaktan başka bir şey yapmıyordu.”²⁰⁷



Fotoğraf 51: Jacob Riis, Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor, 1890

²⁰⁷ Sontag, a.g.e., s.135

Toplumsal Belgesel Fotoğrafın öncülerinden olan, Jacob Riis'in New York'taki sefaleti gösteren 'Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor' adlı çalışması, Frank'ın yıllar sonra yaptığı tespitin görsel kanıtıdır. Yoksulluğun ve zor yaşam koşullarının insanlar üzerinde yarattığı etkiyi açıkça gösteren fotoğraflar, kamuoyu yaratarak koşulların değişmesine katkıda bulunmuştur.

Fotoğraflar açık ve herkes tarafından anlaşılabilir bir mesaj içerdiklerinde sözlere gerek duymaksızın anlaşılabilir ve taşıdıkları mesajı iletebilirler. Toplumsal belgesel fotoğraflar da kolay anlaşılabilir ve okunabilir semboller aracılığıyla; açıklamaya gerek duymaksızın mesajını görsel etkisiyle aktarır. Asıl amaç, fotoğraflanan durumun tüm çıplaklığı ve sadeliğiyle kaydedilmesi ve bu yolla hedef kitleye ulaşarak ses getirmesidir. Bu nedenle önemli olan, toplumsal belgesel fotoğrafların taşıdıkları mesajların iletilmek istenilen hedefine en kısa ve etkili yoldan doğrudan ulaşmasıdır. Bu fotoğraflar, konuya ait bilgileri yalın görsel mesajlar yoluyla izleyiciye doğrudan anlatan, açık anlama sahip fotoğraflardır.



Fotoğraf 52: Lewis Hine, Buhar Pompası Üzerinde Çalışan Tamirci, 1920

Lewis Hine, fotoğrafların anlayış göstererek yorumlandığında sosyal koşulların değişmesine katkıda bulunacağına inanan bir fotoğrafçıdır. Bu yaklaşımla gerçekleştirdiği işçi portrelerinde, onları merkeze oturttükçe yüceltir ve onurlandırır. Buhar pompası üzerinde çalışan bir işçiyi gösterdiği bu fotoğrafta, genel algı koşullanmalarıyla bir işçiden beklenen görüntü, çalışmaktan yorgun düşmüş, üstü başı kir içinde bir profil çizmesiyken Hine, yaklaşımıyla bize bunun aksini gösterir. Merkeze yerleştirilen işçi, kaslı kollarıyla ve yaptığı işe konsantre olan ifadesiyle gücü elinde bulunduran bir görüntü çizer.



Fotoğraf 53: Walker Evans, Bud Fields Ve Ailesi, Alabama, 1935-36



Fotoğraf 54: Dorothea Lange, Göçmen Anne, California, Mayıs, 1936

Ekonomik bunalım sırasında FSA fotoğrafçıları tarafından çekilen fotoğraflar, yarattıkları etkiyle, projenin ortaya çıkış amacını aşarak; ABD'nin o yıllarda yaşadığı sıkıntıyı açık bir biçimde gözler önüne seren ve bir ulusu belgelemek üzere yapılan en iddialı çalışma olarak önem taşır. Başlangıçta, Tarım Güvenlik Örgütü'ne bağlı küçük bir bölümde çalışan fotoğrafçılar, yoksulluğun yarattığı etkinin açıkça okunabildiği fotoğrafları aracılığıyla, projenin ana amaçlarını gölgede bırakırlar. Evans ve Lange'nin fotoğraflarında, 1930'ların 'Büyük Bunalım'ının yarattığı yoksulluğun etkileri açıkça görünmektedir.

“[...] Fotoğraf korkuttuğu, ittiği ve hatta damgaladığı zaman değil, *kara kara düşündürdüğü* zaman yıkıcıdır.”²⁰⁸

Fotoğrafçının kendi dünyasını öznel bir yaklaşımla yansıttığı görsel günlüğünde yer alan fotoğraflar genellikle, kolay anlaşılabilir sembollerle okunabilen fotoğraflar değildir. Kişisel belgesel fotoğraflar, çoğu zaman, soru işaretleri barındıran, izleyiciyi düşünmeye sevk eden ve yapılacak çıkarımlar için fotoğrafçının öyküsünün bilinmesini gerekli kılan kapalı anlamlı fotoğraflardır. Tek başına bir fotoğraf karesi açık bir anlam ifade edemeyebilir; ancak bir araya geldiklerinde fotoğrafçının görüntüleri kaydettiği zamanki deneyimlerini ve ruh halini anlatır.

²⁰⁸ Roland Barthes, *Camera Lucida*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000, s. 54



Fotoğraf 55: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey (Duygusal Yolculuk), Spring Journey (Bahar Yolculuğu)

Bu yaklaşıma iyi bir örnek teşkil eden bu fotoğraf, ilk bakışta sıradan bir bulut fotoğrafı olarak değerlendirilebilir. Ancak bu fotoğraf tek bir kareden ibaret değil; iki yıl boyunca çektiği bulut fotoğrafları serisine ait bir karedir. Bu fotoğrafların anlamı uzun bir döneme ait ya da tek bir kare olmamasından değil; eşinin ölümünün ardından yaşadığı travmanın görsel yansımalarıdır. Evinin balkonundan bulutları seyrederek Yoko'nun ona görüneceğini düşünür. Ve çektiği her bir bulut fotoğrafında onun yüzünü arar. Aslında bulut, bir çok sanat dalında, sevilen bir kişinin ölümünün ardından göğe yükselmesi ve oradan geride kalanları seyredeceği inancına dayanan ve sıkça kullanılan bir semboldür. Araki, sevdiği bir insanı kaybeden tüm insanlar için neredeyse aynı anlama gelen bu sembolü kullanmıştır. Araki'ye göre bu fotoğraflar kimi insanlar için sıradan bulut fotoğraflarıdır; ancak herkes yaşamdaki hüznü hisseder. Ölümün ardından yaşanan acı tüm insanlık için ortak bir acıdır. Bu nedenle sevdiği birinin ölümünün ardından aynı acıyı yaşamış biri bu fotoğraflara baktığında kendi hissettikleriyle özdeşleşebilir.



Fotoğraf 56: Antoine D'Agata, Paris, 2004, Stigma Serisinden

Antoine D'Agata'nın amorf yapıya sahip fotoğrafları izleyici kendi yaşamına, geceye ve gerçeğin karanlık tasvirine ortak olmaya davet eden çoğu zaman sert ve zorlayıcı görüntülerdir. Ancak özünde yaşam, ölüm, acı, zevk gibi var oluşun temel sorunlarını konu edinir. Cinsel birleşme anını gösteren bu fotoğraf, bulanık görüntüsünün ardında net ve sert imgeler barındırır. Cinsel ilişki bir yandan, soyunu devam ettirme amacıyla üreme iç güdüsünden kaynaklanan bir dürtü olmasıyla ve diğer yandan sağladığı haz duygusu aracılığıyla, kaçınılmaz olan ölüme karşı bir çeşit direnç gösterme yoludur. Fotoğraftaki figürlerin pozisyonları, güce karşı zayıflığı, hakimiyete karşı teslim olmayı; aynı zamanda hayatta kalma direncini ve ölüm duygusunu çağırır. Fotoğraftaki insanların yüzlerinin deforme görüntüsü kimliksizleşmeyi temsil eder; böylece fotoğrafa bakan izleyici kendisiyle özdeşim kurabilir. D'Agata, modernitenin bastırduğu insani iç güdülerini ortaya çıkaran kimliği

belirsiz amorf görüntüler aracılığıyla, gerçekte, yaşamdaki rolü ve konumu ne olursa olsun her insanın özünde aynı olduğunu gösterir.



Fotoğraf 57: Anders Petersen, (Fotografier) Fotoğraflar 1966-96

Fotoğrafta yer alan kadının bedensel hareketi iki farklı odak merkeziyle dikkat çekmektedir. Bedenin yarısı çıplak yarısı giyinik olan kadının, erotik ve davetkar bir görüntü gibi algılanan bacaklarının hareketiyle dikkati üzerine toplayan cinsel organı, karanlık tarafından giydirilmiştir. Böylece, izleyicinin görmeyi beklediği cinsel organ, çıplaklık kavramının ters çevrilmesiyle gösterilmemiştir. Umduğunu bulamayan izleyicinin şaşkınlığından haberdar olan kadının attığı kahkaha bu nedendir. Çıplak ve giyinik olma hallerinin yer değiştirdiği bu fotoğraf, karşıt kavramların yarattığı hislerle dalga geçmektedir.



Fotoğraf 58: Anders Petersen, Close Distance (Yakın Mesafe) Serisinden, 2002

Petersen'in Close Distance serisine ait bu fotoğrafta, görece net olan yatak ilk bakışta dikkati çekerken sonrasında rolünü karanlık ve bulanık kısma bırakmaktadır. Kadının yüzündeki ifadesizlik ve fotoğrafa sürpriz bir şekilde dahil olan elin pozisyonu izleyicide büyük bir soru işareti oluşturur. Kadın, ardında bıraktığı kendi yaşanmışlığının izlerini taşıyan dağınık yataktan, aydınlıktan; gizemli elin sahibi tarafından hipnotize edilmişçesine, naif bir hareketle, teslim olarak karanlık alana çekilir. Gizemli el, kapladığı alanın küçüklüğüne rağmen, kadının üzerinde yarattığı etkiyle fotoğrafın ruhunu tamamen ele geçirir.

Açık anlamlı fotoğraflar, mesajlarını alt okumalara gerek kalmaksızın doğrudan aktarırlar. Zaten asıl amaç da budur. Yukarıda açık anlamlı olarak nitelendiğimiz fotoğrafların üzerine detaylı okuma yapılmamasının nedeni fotoğrafların yoruma ihtiyaç duyulmaksızın bütün açıklığıyla kendisini anlatmasıdır. Kapalı anlamlı olarak nitelenen fotoğraflar ise fotoğrafçının dünyayı kendi var oluşu üzerinden anlattığı fotoğraflardır. Bu nedenle fotoğrafçının kendi yaşamına dair ön bilgiye sahip olmak anlamlandırmayı kolaylaştırır. İzleyici de kendi yaşamından izler bulduğu ve özdeşim kurduğu fotoğraflara yakınlık hisseder. Ancak, izleyicinin kendi algısı üzerinden fotoğrafı yorumlaması kişiden kişiye göre değişebilir; ve hatta yorumlayan

kişinin bile belli bir zaman aralığında yaşadığı deneyimlere göre, algısını değiştirerek tam tersi yönde bir yoruma götürebilir.

SONUÇ

Sanayi Devrimi, icatlarla ve teknik gelişmelerle bir taraftan insan yaşamını kolaylaştırmış diğer taraftansa toplumsal yaşam koşullarını kökten değiştirmiştir. Sanayi devrimi kitle toplumunu yaratmış; modernite olarak adlandırılan yeni bir döneme girilmiştir. Bu dönem hiçbir şeyin kalıcı olmadığı; gelip geçiciliğin, devrimin hakim olduğu bir dönemdir.

Fotoğraf, her icatta olduğu gibi, önce varlıklı bir kesim tarafından ilgiyle karşılanmış; daha sonra halka inmiştir. Fotoğraf, sanatsal ifade biçimi olarak kullanılmasının yanında belge niteliğiyle de haber veren ve durum tespiti yapan bir araç olarak da kullanılmıştır. Anı donduran tek anlatım biçimi olan fotoğrafın gücü fark edildiğinde, bazı fotoğrafçılar vicdani bir sorumlulukla, toplumun alt kesimlerinde kötü koşullar altında yaşayan insanların yaşamlarını belgelemek amacıyla fotoğraf makinelerini onlara çevirmişlerdir. Fotoğraflar, kamuoyu oluşturmada etkin bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın bu gücünden hareketle toplumsal belgeci yaklaşımla üretilen fotoğraflar, konu edindikleri koşulların değişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Gerçekte, dünyanın değişen dengelerinin toplumsal yapıya olan etkileri sanayi hareketinin ve modernizmin sonuçlarıdır. Bireyi yüceltmeyi vaat eden modernizm aslında bireyi yok etmiştir. Öte yandan kitle iletişim araçları aracılığıyla uzağın yakın edilmesi önemli sonuçlar doğururken; modernizmin görüntü bombardımanına maruz kalan insanlar; artık başkalarının acılarına duyarsızlaşmıştır. Modernizmin üst anlatılarının çökmesiyle postmodernizm denilen yeni bir döneme girilmiştir. Postmodernizm, modernizmin bastırıldığı her şeyi özgür bırakmaktan yanadır. Yaşanan bu değişim fotografik anlatım biçimlerini de etkilemiştir. Artık üst anlatıların yerini; bireylerin var oluşları üzerinden aktardıkları kendi anlatıları almıştır. Kişisel belgesel fotoğraf da yaklaşımını bunun üzerinden kurar.

Postmodernizm, her ne kadar modernizmin bir değillemesi olsa da günümüz koşullarında hala kitle toplumu içerisinde ve kültür endüstrisinin egemenliği altında yaşamakta ve her geçen gün bireyler olarak daha da yalnızlaşmaktayız. Postmodernist tavır direncini bu sorun üzerinden kurarak bireyin kendi var oluşunu

anlamlandırmasına ve özgürlük alanlarının yaratılmasına zemin hazırlar. Kitleler içinde yaşarken bir yandan kendi öz kimliğini bulma ve var oluşunu gerçekleştirme adına uğraş veren birey bir yandan da kendisini sorgulama ve yaşadıklarıyla hesaplaşma çabası içindedir. Kişisel belgesel fotoğrafta da fotoğrafçı, kendini tanıma, tanımlama ve ortaya koyma biçimi olarak fotoğrafı bir araç olarak kullanmaktadır. Nasıl ki konfor, insanın en kolay alıştığı şey ise günümüz koşullarında da sanatçının en büyük konforu bireysel özgürlük alanıdır.

Sonuç olarak, dönemsel değişimlerin etkileri fotografik anlatım biçimlerini de etkilemiştir. Belgesel fotoğraf, toplumsalcı yaklaşımdan; bireyin öz yaşamının merkezde yer aldığı kişisel yaklaşıma evrilmiş; gerçekliğin algısı değişmiştir. Artık gerçeklik toplumun değil; bireyin kendi gerçekliğidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Adorno, Theodor W.- Horkheimer, Max, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Türkçesi: Nihat Ülner- Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010
- Akay, Ali, **Michel Foucault'da İktidar Ve Direnme Odakları**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003
- Akay, Ali, **Postmodernizmin ABC'si**, Say Yayınları, İstanbul, 2010
- Amar, Jean-Pierre, **Basın Fotoğrafçılığı**, Türkçesi: İnci Çınarlı, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2009
- Ateş, Toktamış, **Siyasal Tarih**, Der Yayınevi, İstanbul, 1997
- Atiker, Erhan, **Modernizm Ve Kitle Toplumu**, Vadi Yayınları, Ankara, 1998
- Bajac, Quentin, **Karanlık Odanın Sırları**, Türkçesi: Ali Berktay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004
- Barret, Terry, **Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş**, Türkçesi: Yeşim Harcanoğlu, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009
- Barthes, Roland, **Camera Lucida**, Türkçesi: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000
- Benjamin, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Türkçesi: Ali Cengizkan, YGS Yayınları, İstanbul, 2001
- Berger, John, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2009
- Blackham, **Altı Varoluşçu Düşünür**, Türkçesi: Ekin Uşşaklı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005
- Bresson, Henri-Cartier, **Karar Anı**, Hazırlayan: İlker Maga, YGS Yayınları, İstanbul, 2006
- Cassirer, Ernst, **İnsan Üstüne Bir Deneme: İnsan Kültürü Felsefesine Bir Giriş**, Türkçesi: Necla Arat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- D'Agata, Antoine, **Insomnia**, I.E.M. Editions, Marseille- France, 2003
- Estin, Colette – Laporte, H el ene, **Yunan Ve Roma Mitolojisi**, Türkçesi: Musa Eran, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2010

- Freud, Sigmund, **Cinsiyet Üzerine**, Türkçesi: A. Avni Öneş, Say Yayınları, Ankara, 2009
- Freund, Gisele, **Fotoğraf Ve Toplum**, Türkçesi: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008
- Funk, Rainer, **Ben Ve Biz: Postmodern İnsanın Psikanalizi**, Türkçesi: Çağlar Tanyeri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Germaner, Semra, **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997
- Giddens, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Türkçesi: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010
- Goldin, Nan- Costa, Guido, **Ten Years After**, Scalo, Italy, 1998
- Goldin, Nan, **The Devil's Playground**, Phaidon Press Limited, London, 2008
- Hall, Calvin S., **Freudyen Psikolojiye Giriş**, Türkçesi: Ersan Devrim, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2010
- Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, Türkçesi: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2006
- Hill, Mora, **W. Eugene Smith- The Camera as Conscience**, Thames & Hudson, London, 1998
- Horkheimer, Max, **Akıl Tutulması**, Türkçesi: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2010,
- Hughes, Jim, **W. Eugene Smith**, Könenmann, Köln, 1999
- Kahraman, Hasan Bülent, **Cinsellik, Görsellik, Prnografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005
- Kahraman, Hasan Bülent, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002
- Karagöz, Murat, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009
- Kılıç, Levend, **Fotoğraf Ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008
- Mansfield, Nick, **Öznellik: Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları**, H. Çetinkaya - R. Durmaz, Aralık Yayınları, İzmir, 2006

- Marien, Mary Warner, **Photography A Cultural History**, Laurence King Publishing, New York, 2002
- May, Rallo, **Yaratma Cesareti**, Türkçesi: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2008
- Moriyama, Daido, **Stray Dog**, D.A.P./ San Francisco Museum of Art, 1999
- Mutlu, Erol, **İletişim Sözlüğü**, Ark Yayınevi, Ankara, 1995
- Oskay, Ünsal, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001
- Petersen, Anders, **Café Lehmitz**, Schirmer/Mosel, München, 2004
- Petersen, Anders, **Close Distance**, Journal Media, Italy, 2002
- Petersen, Anders, **Du Mich Auch**, Journal Media, Italy, 2002
- Petersen, Anders, Photography Workshop Album: **Isolation And Togetherness**, Thasos, Greece, 2004
- Sontag, Suzan, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Türkçesi: Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005
- Sontag, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Türkçesi: Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005
- Şaylan, Gencay, **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara, 2009
- Topçuoğlu, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000
- Tucker, Ann Mary, **History Of Japanese Photography**, Yale University Pres, March, 2003
- Tura, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kanat Kitap-Pusula Yayınları, İstanbul, 2010
- Tanilli, Server, **Uygurluk Tarihi**, Adam Yayınları, İstanbul, 2002
- Yurdalan, Özcan, **Belgesel Fotoğraf Ve Fotoröportaj**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008

Makaleler:

Baykan, Özge, ‘Organik Fotoğrafın Modern Çağ Bilgesi Olarak Anders Petersen’, **Geniş Açı Dergisi**, Yıl: 2002, Sayı: 22, s.44-51

Baykan, Özge, ‘Yüreğin Çektiği İnsan Sıcaklığı’, **Geniş Açı Dergisi**, Yıl: 2001, Sayı: 15, s.46-49

Esgün, Toros Güneş, ‘Postmodernizme Rağmen Aydınlanma’, **Kaygı: Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, Yıl: 2006, Sayı: 6, s.96-103

Garip, Filiz, ‘FSA’, **Geniş Açı Dergisi**, Yıl: 2001 Sayı: 19, s.48-57

Güler, Ara, ‘Köy Doktoru’ ve ‘Ebe’, **İz Dergisi**, Yıl: 2006, Sayı: 2

Güney, Melike, ‘Sanat, Benlik Nesnesi ve İlham’, **Klinik Psikiyatri Dergisi**, Yıl: 1999 Sayı:1, s.42-45

Kapan Ezici, Ayla, ‘Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi’, **Anadolu Psikiyatri Dergisi**, Yıl: 2005, Sayı:6, s.125

Kesmez, Melisa, ‘Photography is Bullshit!’, **Geniş Açı Dergisi**, Yıl: 2002, Sayı: 21, s.54

Kılıçbay, Mehmet Ali, ‘Kimlikler Okyanusu’, **Doğu Batı Dergisi**, Yıl: 2003, Sayı:23, s.155

Küçükkalay, A. Mesut, ‘Endüstri Devrimi Ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi’, **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi** Yıl: 1997, s. 51-68

Moriyama, Daido, ‘Memories Of A Dog – Conclusion: Osaka’, Translated by Linda Hoaglund, **Stray Dog**, D.A.P./ San Francisco Museum of Art, May 2 1999, s. 40, Originally published as ‘Inu No Kioku – Shusho: Osaka’ in **Asahi Graph** 24 January 1997

Öztürk, Rana, ‘D’Agata’nın Gece Notları’, **Geniş Açı Dergisi**, Yıl: 2003, Sayı: 27, s.34-37

Takış, Taşkın, ‘Kimliklerle Buluşma’, **Doğu Batı Dergisi**, Yıl: 2003, Sayı:23, s.6

Takış, Taşkın, ‘Kişinin Kendisiyle Savaşı’, **Doğu Batı Dergisi**, Yıl: 2009, Sayı:48, s.7-8

Uysal, Arzu, ‘Sanatçının Kimlik Arayışı’, **Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi**, Yıl: 2006, Sayı:19, s.118

Tezler:

Ertürk, Eylem, **Fotoğrafın Nesnesi Olarak Sanatçının Kendisi: Fotoğrafta Özportre**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007

Kırdar, Hakan, **Çağdaş Sanat Uygulamalarında Beden Algısı, Toplumsal Kimlik Ve Cinsiyet Sorunu**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006

Şangar, Bülent, **Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996

İnternet Kaynakları:

Aşkın, Muhittin, **'Kimlik Ve Giydirilmiş Kimlikler'**
<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewPDFInterstitial/431/425>, 2011

Birkök, Cüneyt, **'Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler'**, 1998,
<http://www.insanbilimleri.com/ojs/index.php/uib/article/viewArticle/75> ,2010, 2011

Caujolle, Christian, **'Anders Petersen' Agence Vu' Galeri**, Photo Poche n°107, Actes Sud, 2006
http://www.galerievu.com/artiste.php?id_photographe=23, 2011

D'Agata, Antoine, **'Untill The World No Longer Exists'**, 2004
<http://www.americansuburbx.com/2011/01/antoine-dagata-untill-world-no-longer.html>, 2011

Elmas, Hüseyin, **'Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?'**, <http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr>, 2011

Fujimori, Alberto, **'Daido Moriyama: Shinjuku Drifter'**, 2005,
<http://www.bigempire.com/sake/daidomoriyama.html>, 2011

Huff, Daniel D, **'Every Picture Tells A Story'**, June 1998,
http://www.boisestate.edu/socwork/dhuff/Every_Picture.pdf, 2011

Kim, Jiae, **'Daido Moriyama Photographs His Beloved Shinjuku'**, Theme Magazine, Issue:2, Summer 2005,
<http://www.thememagazine.com/stories/daido-moriyama/>, 2011

Krajewska, Mazur and Paulina Skirgajllo, **'Interview with Nan Goldin'**, 2003
<http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>, 2011

Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Ders Notları,
<http://sosyolojik.wordpress.com/2009/05/07endustri-devrimi-sonuclari/>,2011

New Social Documentary, ‘**Magnum Photos- Antoine D’Agata**’, May 24, 2006,
<http://sarahwiclacz.com/?p=49>, 2011

Oral, Merter, ‘**Magnum Photos**’,
<http://www.fotomuhabiri.com/tarih/magnum/magnum.html>, 2011

Sturrock, Alex, ‘**Fear, Desire, Drugs and Fucking**’, Interview with Antoine D’Agata, <http://www.viceland.com/int/v17n11/htdocs/fear-desire-drugs-fucking-608.php>, 2011

Petersen, Anders, ‘**Photographs and Quotations**’
<http://www.zonezore.com/exposiciones/fotografos/anders/and3.html>, 2011

Unnes, Elin, ‘**Get The Hell Out (Of) There**’, July, 2010,
<http://viceland.com/wp/2010/07/get-the-hell-out-of-there/>, 2011

Zachmann, Patrick, ‘**Antoine D’Agata**’, December 12, 2007,
<http://blog.magnumphotos.com/2007/12/magnum-magnum-antoine-dagata-by-patrick-zachmann.html>, 2011

Belgesel Filmler:

Goldin, Nan- Coulthard, Edmund, ‘**I’ll Be Your Mirror**’, BBC, England, 2004

Klein, William, ‘**Contacts**’ - ‘**Araki**’, Réalisation: Jean-Pierre Krief, 2000, France

Klein, William, ‘**Contacts**’ - ‘**Nan Goldin**’, Réalisation: Jean-Pierre Krief, 1998, France

Klose, Travis, ‘**Arakimentari**’, USA, 2004

FOTOĞRAF LİSTESİ

| | |
|--|-----|
| Fotoğraf 1: Jacob Riis, Bandit's Roost, New York, 1888 | 23 |
| Fotoğraf 2: Lewis Hine, Carolina Pamuk Fabrikasında Çocuk İşçi, 1908 | 26 |
| Fotoğraf 3: Dorothea Lange, Migrant Madonna, California, 1936 | 33 |
| Fotoğraf 4: Robert Capa, Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü, İspanya, 1936 | 37 |
| Fotoğraf 5: Robert Capa, D-Day, 1944 | 41 |
| Fotoğraf 6: W. Eugene Smith, Tomoko Uemura Banyosunda, Minamata, 1972 | 46 |
| Fotoğraf 7: Nan Goldin, David at Grove Street, Boston, 1972 | 101 |
| Fotoğraf 8: Nan Goldin, Cookie Ve Vittorio'nun Düğünü, New York, 1986 | 102 |
| Fotoğraf 9: Nan Goldin, Cookie Vittorio'nun Tabutunun Başında, New York, 16, Eylül, 1989 | 103 |
| Fotoğraf 10: Nan Goldin, Cookie Tabutunda, New York, 15 Kasım, 1989 | 103 |
| Fotoğraf 11: Nan Goldin, Nan ve Brian Yatakta, New York, 1983 | 104 |
| Fotoğraf 12: Nan Goldin, Nan, Yumruklandıktan Bir Ay Sonra, 1984 | 105 |
| Fotoğraf 13: Nan Goldin, Milagro'yla Otoportre, The Lodge, Belmont, MA, 1988 | 106 |
| Fotoğraf 14: Nan Goldin, İçe Dönük Gözlerle Otoportre, Boston, 1989 | 106 |
| Fotoğraf 15: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, 1971 | 109 |
| Fotoğraf 16: Nobuyoshi Araki, Winter Journey (Kış Yolculuğu), 1989-1990 | 110 |
| Fotoğraf 17: Nobuyoshi Araki, Winter Journey (Kış Yolculuğu), 1989-1990 | 111 |
| Fotoğraf 18: Nobuyoshi Araki, İsimsiz | 111 |
| Fotoğraf 19: Nobuyoshi Araki, İsimsiz, 1993 | 112 |
| Fotoğraf 20: Nobuyoshi Araki, Flower, Yamorinski And Bondage Woman, 2007 | 114 |
| Fotoğraf 21: Nobuyoshi Araki, Hana Jinsei serisinden, 2002 | 115 |

| | |
|--|-----|
| Fotoğraf 22: Daido Moriyama, oct.21,1969, 1969-2010 | 117 |
| Fotoğraf 23: Daido Moriyama, On The Road, 1969 | 118 |
| Fotoğraf 24: Daido Moriyama, Kariudo, 1972 | 119 |
| Fotoğraf 25: Daido Moriyama | 120 |
| Fotoğraf 26: Daido Moriyama, Nasıl Güzel Bir Fotoğraf Yaratırsın 6: çorap içinde shimotakaido, 1987 | 121 |
| Fotoğraf 27: Daido Moriyama, Stray Dog, Misawa, Aomori, 1971 | 122 |
| Fotoğraf 28: Daido Moriyama, Shinjuku, 2002 | 123 |
| Fotoğraf 29: Anders Petersen, Lily ve Rose, Café Lehmitz, Hamburg, 1967-1970 | 126 |
| Fotoğraf 30: Anders Petersen, Mental Hospital, 1995 | 128 |
| Fotoğraf 31: Anders Petersen, Close Distance, 2002 | 129 |
| Fotoğraf 32: Anders Petersen, Close Distance, 2002 | 130 |
| Fotoğraf 33: Anders Petersen, İsimsiz, Gap ve St. Etienne Serisinden, 2005 | 131 |
| Fotoğraf 34: Anders Petersen, Gap ve St. Etienne Serisinden, 2005 | 132 |
| Fotoğraf 35: Antoine D'Agata, Mala Noche, Meksika, 1998 | 134 |
| Fotoğraf 36: Antoine D'Agata, Mala Noche, Meksika, 1998 | 135 |
| Fotoğraf 37: Antoine D'Agata, Hamburg, 2001 | 137 |
| Fotoğraf 38: Antoine D'Agata, Hometown, Fransa, 2002 | 138 |
| Fotoğraf 39: Antoine D'Agata, Insomnia, 2003 | 140 |
| Fotoğraf 40: Antoine D'Agata, Insomnia, Cairo, 1999 | 141 |
| Fotoğraf 41: W. Eugene Smith, Köy Doktoru, 1948 | 145 |
| Fotoğraf 42: W. Eugene Smith, Leper Village'da İşçiler, Merhamet Adamı, 1954 | 146 |
| Fotoğraf 43: Antoine D'agata, Japonya, 2005 | 147 |

| | |
|---|-----|
| Fotoğraf 44: Ander Petersen, Kina, Österaker Cezaevi, Åkersberga, 1980-83 | 148 |
| Fotoğraf 45: Nan Goldin, Gotscho Gilles'i öpüyor, 1993 | 149 |
| Fotoğraf 46: Nan Goldin, Gilles'in Kolu, 1993 | 150 |
| Fotoğraf 47: Henri Cartier-Bresson, Andalucia, İspanya, 1933 | 150 |
| Fotoğraf 48: Henri Cartier-Bresson, Marsilya, Fransa, 1932 | 151 |
| Fotoğraf 49: Henri Cartier-Bresson, Paris, 1932 | 152 |
| Fotoğraf 50: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, Spring Journey | 153 |
| Fotoğraf 51: Jacob Riis, Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor, 1890 | 154 |
| Fotoğraf 52: Lewis Hine, Buhar Pompası Üzerinde Çalışan Tamirci, 1920 | 156 |
| Fotoğraf 53: Walker Evans, Bud Fields Ve Ailesi, Alabama, 1935-36 | 157 |
| Fotoğraf 54: Dorothea Lange, Göçmen Anne, California, Mayıs, 1936 | 157 |
| Fotoğraf 55: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, Spring Journey | 159 |
| Fotoğraf 56: Antoine D'Agata, Paris, 2004, Stigmata Serisinden | 160 |
| Fotoğraf 57: Anders Petersen, (Fotografier) Fotoğraflar 1966-96 | 161 |
| Fotoğraf 58: Anders Petersen, Close Distance, 2002 | 162 |

EK 1: ANDERS PETERSEN İLE KİŞİSEL BELGESEL FOTOĞRAF ÜZERİNE YAPILAN SÖYLEŞİ

ŞAHİNDE AKKAYA, EYLÜL, 2010, STOCKHOLM, İSVEÇ

Kişisel belgesel fotoğrafın ilk örneğine dair ne söyleyebilirsiniz?

Başlangıç noktası Nan Goldin'dir. Belki bu yaklaşımla fotoğraf üreten ilk isim değildir; ama dünyada yayınlayan ilk isim odur.

Sizinde geçmişinizde klasik belgesel var. Örneğin, Café Lehmitz klasik yaklaşımla oluşturulmuş bir kitap; ama Close Distance ve Du Mich Auch birer günlük niteliğindedir.

Ne tür bir insansın? Ne yapmak istiyorsun? Ne tür bir hayvansın? Bu kitaplar, daima bu soruların peşinden gitmenin bir sonucuydu. Ve çok basitler, bir tür günlükler. Sadece benim bakma yolum, gözlerimi kullanma yolum.

Bu değişime iten duygu neydi?

Hayat değişimle ilgilidir, daima. Bugün yaptığım, dün yaptığım değil. Tamamen zamanla, yaşamın durumuyla ilgili. Bugün nasıl hissediyorsun? Neredesin ? Ruh halin nasıl? Yaklaşımın nasıl? Bu tarz fotoğrafla ilgili konuşmak ya da yazmak istiyorsan, sadece yaklaşım. Anahtar kelime budur. Yaklaşımın nasıl? Hem kendine hem diğer insanlara, diğer dünyalara, diğer durumlara, başkalarının ruh hallerine karşı yaklaşımının nasıl? Bence, yaklaşım kişisel belgesel fotoğrafın a,b,c'sidir.

Peki bu yaklaşımla üretilen fotoğrafların niteliği hakkında ne düşünüyorsunuz ?

Fotoğraf, korkunç ya da sevimli olabilir, önemli değil. En önemli olan şey inanılır olmasıdır. İyi ya da kötü olmasıyla ilgilenmiyorum, inanılır olmalı. Moriyama'nın fotoğraflarını bazı fotoğrafçılara gösterdiğimde bana: 'Anders, aptal olmalısın. Bu fotoğraflar nasıl iyi olabilir?' dediler. Ama bu iyi ya da kötü olmakla ilgili değil; en iyi şey iyi ya da kötü olmaktan çok inanılır olmaktır. Her zaman içindeki gerçeği bulmaya çalışmakla ilgili; kim olursan ya da her nerede olursan ol. Moriyama

fantastik fotoğraflar yapmıyor, öyle fotoğrafları National Geographic'te bulabilirsin; ama o, inanılır, tutkulu ve ruhu olan fotoğraflar yapıyor.

Ruhu olan fotoğrafı nasıl tanımlayabilirsiniz?

Bence böyle bir tanımlama yapılamaz, bir fotoğrafın ruhu vardır diyemezsin; bu tamamen kimin baktığıyla ilgilidir. Seyirci fotoğrafa baktığında ne oluyor? O fotoğraf, seyircide ne tür bir anlayış, ne tür bir sihir, ne tür bir soru uyandırıyor? Konuşarak değil; konuşmadan. Fotoğraflar gerçeklik hakkında değildir; öyle olduğu söylene de, değildir. Gerçeklik, gerçeklikle ilgili değildir. Gerçeklik, kendi gerçekliğimizdir. Benim söz ettiğim gerçek, kendi gerçeğimiz, kendi rüyalarımız, özlemlerimiz, arzularımız, yaralarımız, duygularımız, deneyimlerimiz, bilgimiz. Tüm bunlar çok önemli.

Bu yaklaşımın fotoğraf dünyasındaki konumu nedir?

Fotoğrafın icadından günümüze kadar olan süreçte, birçok farklı tarzda işler üreten fotoğrafçılar var ve bir o kadar da aile var. Ben kendi yolumdaki bir aileye mensubum. Farklı isimlerin arasında kırmızı bir çizgi var; ancak hepsine büyük bir aile diyebiliriz. Bunlardan biri İsveçli Strömholm, biri Danimarkalı Ed Van Der Elsen, Daine Arbus, Nan Goldin bu isimlerde aynı tür yaklaşım ve tutku var. Boris Michailov, Fransa'da Antoine D'agata, Michael Ackerman muhteşem ve gerçekçi, Japonya'da Moriyama, Danimarka'da Jacob Sobol kendisi bir kaç hafta önce Magnum üyesi oldu. Çok fazla aile var; bu ailelerden kimi 'durumun' tam olarak içinde, diğerleri de tam olarak dışında yer alıyorlar. Robert Frank, Cartier-Bresson, André Kertész onlar diğer aileye mensuptur. Hep gözlerler, dışarıdadırlar. Bu bir yaklaşımdır. Ben daima yakın olmayı severim, benim buna ihtiyacım var; dokunmaya, hissetmeye, içeride olmaya. Birçok fotoğrafçıya baktığında çok başarılılar; ama tipik olarak dışarıdalar ve gözlemciler. Benim için böyle değil; bu yaklaşım ve tercih meselesidir. Hayat çok büyük ve bir sürü varyasyon ve bir çok muhteşem fotoğraf var.

Kendinizi sanatçı olarak tanımlıyor musunuz?

Ben sanatçı değilim; fotoğrafçıyım. Başkaları beni nasıl tanımlamak isterse öyle tanımlayabilir; ama ben fotoğrafçıyım, tipik bir fotoğrafçıyım. Kendi durumumu ifade etmek için bir yol, bunun için bir alete ihtiyacım var ve bu da fotoğraf makinesi. Ben de fotoğrafçıyım, iyi ya da kötü sadece fotoğrafçıyım, bu kadar basit.

Fotoğraflarınıza baktığınızda ne hissediyorsunuz?

Bilmem, etkilenim özel bir biçimde geliyor. Tüm fotoğrafları baştan sona bir araya getirdinde birden onların enerjisi tarafından kuşatılıyorsun. Kişiliğin enerjisi gibi bir şey, ben böyle bakıyorum. Örneğin, çok fazla çıplak fotoğraf göstermek istemiyorum; biraz olmalı, çok değil. Dengeyi bulmalıyım.

Fotoğraflarınızda, bilinmeyen, bakını soru sormaya iten bir şeyler var. Fotoğraflar daima soru mu sordurmalıdır?

Cevapları sevmiyorum, çok sıkıcı. Her zaman soru işaretleri olmalı, soruları seviyorum. Bence fotoğraf budur.

EK 2: HALİL KOYUTÜRK İLE KİŞİSEL BELGESEL FOTOĞRAF ÜZERİNE YAPILAN SÖYLEŞİ

ŞAHİNDE AKKAYA, EYLÜL, 2010, STOCKHOLM, İSVEÇ

Kişisel belgesel fotoğrafın ortaya çıkışına dair neler söyleyebilirsiniz?

Fotoğrafta birçok anlatım tarzı vardır. Bu da onlardan biri olarak yaklaşık yirmibeş otuz yıllık bir geçmişe sahip, yeni diyebileceğimiz bir anlatım tarzıdır. Kesin hatlarıyla bir tanımı olmayabilir; sanatsal belgesel ya da anlatım diyebiliriz, bir bakıma otoportre ya da günlük tutmak diyebiliriz; ama tamamen fotoğrafçının kişisel yaklaşımıdır. Nan Goldin’le başlayan bu tarzın, Japonya’dan Nobuyoshi Araki ve Daido Moriyama, Fransa’dan Antoine D’agata, İsveç’ten Anders Petersen önde gelen temsilcileri olarak sayılabilir. Kuzey Avrupa fotoğrafı da bu yaklaşımdan oldukça etkilenmiştir. Önceleri, Finlandiya ve Danimarka İsveç’i takip ediyorlardı; ancak daha sonra onlarda da gelişmeler yaşandı. Özellikle Finlandiya bu alanda Pentti Sammallahti’nin başında olduğu sanat akademisiyle büyük bir ilerleme kaydetti. Ancak genel olarak Avrupa’da bu yönde bir değişim yaşandı. Fransa’da Magnum’un etkisiyle klasik tarza daha yakındı ama Galeri Vu bunu değiştirdi. Ancak son yıllarda Magnum’da değişime kapalı kalamadı: D’agata’yı aldı ve kendi bakış açısını değiştirdi.

Size göre bu değişim nasıl yaşandı?

Başlangıç noktası tabii ki klasik belgeseldir; ama zaman değişiyor, konuların yaklaşımların da değişmesi gerekiyor. Yeni açılımlara gerek duyulmasıyla bu noktaya gelinmiştir. Sanatın gelişmesi gereklidir. Şu anda tüm yeniliklere karşı hazır ve açık olmak zorundayız. Kendimizi geliştirmekle ilgili; klasik belgesel dışlanmamalı ama kendimizi de geliştirmeliyiz. Çağ değişiyor, postmodernizmle de ilgili diyebiliriz, örtüşen yanları vardır. Ancak ne olursa olsun önemli olan sanatçının ne anlatmak istediği ve onun yerine ulaşmasıdır. Vermek istediğin sinyal yerine ulaşıyor mu?, İnsanlara kendinden bir şey aktarabiliyo musun? Önemli olan budur.

Toplumsal belgesel fotoğraf ve kişisel belgesel fotoğraf arasındaki ayrım nedir?

Fotoğraf zaten başlı başına kişiseldir. Toplumsal belgesel fotoğraf diye nitelediğimiz tür kuralları ve yaklaşımı gereği klasik belgeseldir. Kişisel belgesel ise, fotoğrafçının klasik anlatımdan uzaklaşarak, anlatmak istediklerini kendi yarattığı tarzıyla aktarmasıdır, fotoğrafçının ruh hali orada görünür.

Aslında klasik belgeselle aralarında ciddi bir fark olduğu söylenemez, zaten bu yaklaşımla işler üreten fotoğrafçıların da geçmişinde klasik eğitim vardır. Fotoğrafçının tamamen kişisel yaklaşımıyla ilgilidir. Fotoğrafçının o fotoğrafı çekerken hissettiklerini, ruh halini görürüz. Bresson'un fotoğraflarında Bresson'u göremeyiz, anlattıklarını görürüz. Klasik belgeselde, geleneksel anlatım tarzı içinde 'kusursuz' fotoğraflar vardır; ancak orada fotoğrafçıyı göremeyiz. Kişisel anlatımda bazen içerik ön plana çıkabilir; ama çoğunlukla fotoğrafçının egosu, duruşu, ruh hali daha fazla ön plandadır.

Çok ciddi bir farktan söz edilemez dediniz ancak yine de iki anlatım arasında belirli farklar var. Fotoğrafçıyı kişisel belgesel üretmeye iten nedenler nedir?

Biçim ve içerik farklıdır. Fotoğrafçı kendi egosunu daha fazla ön plana çıkarıp, bunu fotoğraflarında gösterir. Daha fazla ego görünür ve tatmin edilir. Ben bu kadar serseriyim, bu kadar mutluyum, çocukluğum böyle geçti, içinde bulunduğum karanlık durum bu, kısacası ben buyum demek.

Fotoğrafta bir nevi psikanalitik yaklaşım ya da kişisel terapi yöntemi olduğunu söyleyebiliriz.

Evet, kendi başına terapi yapabilmek, yalnızlığını paylaşmak. Tek bir tanımı yok, insan psikolojisine bağlı, o anda ne hissettiğinle ilgili. Fotoğrafçıyı içinde görebiliriz de tam tersi olarak görmeyebiliriz de. Geçmiş belki çok temizdir, kendisiyle hesaplaşması yoktur, o zaman fotoğrafçıyı göremezsin fotoğraflarında; ama hesaplaşması gereken bir şeyler varsa kendisiyle yüzleşmek için kendini ortaya koyabilir. Ama birçok alternatif anlatım tarzı vardır, bu da onlardan biri olarak kişinin kendini farklı bir biçimde anlatmaya çalışmasıdır. O anki duygularını, ilişkilerini ön plana çıkarıyorsun. Fotoğrafçının, kendi geçmişi, çocukluğu, geçmişindeki olayların etkileri, kendisiyle yüzleşmesi, fotoğrafladığı insanlarla olan etkileşimi ve onlarda

kendini görebilmesi yani toplamında kendi ruhsal durumunu anlatmak istemesi. Bir nevi terapidir.

Sizin de önceki çalışmalarınızla son dönemdeki çalışmalarınız arasındaki fark oldukça belirgin olarak göze çarpıyor. Örneğin Lukten Av Thinner(Tinerin Kokusu) çalışmanız tamamen klasik belgesel yaklaşımıyla oluşturulmuşken T.S klasikten kişisel yaklaşıma geçişin sinyallerini veriyor. Şu sıralar yayınlamak üzere olduğunuz üç kitaptan oluşan çalışmanız ise tamamiyle kişisel yaklaşımla oluşturulan işler.

Klasik çalışmalarımın olan Tinerin Kokusu'nda sokak çocuklarını fotoğrafladım. Ancak o çalışmamda benimle onların arasında mesafe vardı. Klasik belgeselde fotoğrafladığın insanlarla aranda bir mesafe vardır: sen ve onlar. Bitince evine, kendi özel hayatına geri dönüyorsun ve istediğin gibi yaşamana devam ediyorsun. İçki içip arkadaşlarıyla sohbet edebilirsin, eşinle sevişebilirsin. Ama kişisel belgeselde bu ayrılma olmaz, yirmi dört saat onunla yaşarsın, olayın içindedir, sürekli kendinle hesaplaşırsın. Fotoğrafını çektiğin insana, kendine ve izleyiciye karşı sorumluluğun vardır; bu sorumluluk kişisel yaklaşımda daha da artar. Kişisel belgeselde mesafeyi yaratan sınır ortadan kalkar, daha fazla intim, daha fazla ter, daha fazla ten vardır. Çıplaklığı daha fazla gösterebiliyorsun, kendini kurban edebiliyorsun. Birinde odanın dışındasın, odayı dışarıdan anlatıyorsun; kişisel belgeselde ise odanın içindesin. Ben de son çalışmalarımın odanın içindeyim, hayatımın bir parçasını anlatıyorum.

Klasik belgeselde ortak bir tavır vardır. Kişisel belgeselde böyle bir tavırdan söz edebilir miyiz?

Klasik tarzda anlatımın ötesine geçiliyor artık; ama klasiğin ortak bir tavrı varken, bu tarzın ortak bir tavrı olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü kişisel yaklaşımdır. Fotoğrafçı nasıl anlatmak isterse öyle anlatır. Sanatta, tek bir doğru ya da tek bir cevap yoktur. Herhangi bir kalıba sokmaya da gerek yoktur, yeni bir akımdır, kurallara tersten bakmaktır, kişinin özgür yaklaşımıdır. Şiir yazmak gibi, şiir yazarken nasıl özgürsen burada da öylesin, ruh halin ne ise onu yansıtmaya çalışıyorsun. Eskiden klasik şiirin kuralları vardı; ama Nazım Hikmet her şeyi değiştirdi. Kafiye düzeni olmadan sadece kendini, sevgilisini, vatan özlemini, derdini anlatıyor. Şimdi Nazım usta mıdır, değil

midir? Kabul edecek miyiz, etmeyecekmiyiz? Kişisel belgesel de böyledir, fotoğrafla şiir yazmaktır: kimyasal şiirler.

Klasik belgeselcilerin genellikle ortak kaniya sahip oldukları, İyi fotoğraf, doğru ışık koşullarında, doğru açıdan, doğru yerden çekilir, hangi fotoğrafçı o mekana giderse aynı koşullar altında iyi fotoğrafı yakalar' görüşü kişisel belgesel için geçerli değil, sizin görüşünüznedir?

Kişisel belgeselde o müziği sadece sen yakalayabilirsin, sana özeldir. Doğru fotoğraf diye bir kural yoktur. Var olan şudur: ışık yoksa fotoğraf yoktur; ama yaratabilirsin. Anlatmak istediğin şeyi abartarak anlatabilirsin, kendi öznelliğinin katkısıyla anlatıyorsun. Flashla ışık getirebilirsin ya da olan ışığı katledebilirsin ama öyle olmasını istersen öyle anlatırsın. Önemli olan senin ne anlatmak istediğin ve hedefine ulaşması, izleyicinin kendine dair bir şeyler bulup, o fotoğrafla özdeşleşmesi. Herkes aynı şeyi algılıyorsa o matematiktir; ama bu sanat ve sanatçı nasıl anlatmak isterse öyle anlatır. Tabi ki kurallar vardır ama okuralların dışına nasıl çıkabiliyorsun ve ne yaratıyorsun? Sanat özeldir. Sanatçı egosunu tatmin edecektir.

O halde, teknik ve dil açısından da bir özgürlük alanı olduğunu söyleyebiliriz.

Tabi ki, fotoğrafçı neyi nasıl anlatmak isterse ona uygun bir dil seçer. Fazla yakın olabilir, geniş açı abartıları olabilir, direkt ya da indirekt anlatım, flash kullanımını, farklı baskı teknikleri, grenler farklı olabilir. Aslında işlenenler benzer konular olsa da işlenişleri farklıdır. Klasik belgeselde kurgu ve müdahale olmayabilir; ama kişisel belgeselde kurgu ve müdahale yapabilirsin. İpler tamamen fotoğrafçının elindedir.