

**BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ
FOTOĞRAFI WALTER BENJAMIN'LE
OKUMAK**

Nadir BUÇAN

**Yüksek Lisans Tezi
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU
2014
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜTÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

Nadir BUÇAN

BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAFI
WALTER BENJAMIN'LE OKUMAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

ERZURUM- 2014



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

09/06/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Belgesel ve Toplumsal Belgeci Fotoğrafı Walter Benjamin'le Okumak" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ ☐ Tezin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ ☒ Tezin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

09.06.2014

Nadir BUÇAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. İrfan Hıdıroğlu danışmanlığında, ...Nadir Buca... tarafından hazırlanan
bu çalışma 09 / 06 / 2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Radyo Televizyon ve Sinema
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Yrd. Doç. Dr. İrfan Hıdıroğlu İmza:

Jüri Üyesi Doç. Dr. Razi Taşoğlu İmza:

Jüri Üyesi Doç. Dr. Ali Kemal Yılmaz İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 09 / 06 / 2014.

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM FOTOĞRAF TARİHİ

1.1. XIX. YÜZYILIN BÜYÜK BULUŞU: FOTOĞRAF	11
1.1.1. Mağara Resimlerinden Fotoğrafa İlk Görüntülü Belgeler	15
1.1.2. Günümüz Fotoğraf Makinelerinin Atası: Camera Obscura	17
1.1.3. Teknik Görüntü	20
1.1.4. Fotoğraf ve Zaman	22
1.1.5. Fotoğraf ve Resim	24
1.1.6. Fotoğraf ve Gerçeklik	28
1.2. WALTER BENJAMİN VE FOTOĞRAF	33

İKİNCİ BÖLÜM BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF

2.1. BELGESEL FOTOĞRAFIN TANIMI VE İLKELERİ	53
2.1.1. Belgesel Fotoğraf, Belge ve Haber Fotoğrafı	56
2.1.2. Doğrudan Fotoğraf	58
2.2. BELGESEL FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ	61
2.2.1. Birinci Dönem: Büyük Fotoğraf Makineleri ve Durağan Konular	62
2.2.2. İkinci Dönem: Resimli Dergiler ve Küçük Fotoğraf Makineleri	66
2.2.2.1. Resimli Dergilerin Doğuşu	67
2.2.2.2. Fotoğraf Teknolojisindeki Yenilikler	71
2.2.2.3. <i>Life</i> ve Diğer Resimli Dergiler	73
2.2.2.4. Magnum Fotoğraf Ajansı	76
2.3. TOPLUMSAL BELGECİ (SOSYAL BELGESEL) FOTOĞRAF	83

2.3.1. Toplumsal Belgeci Fotoğrafın Tanımı ve İlkeleri	84
2.3.2. Toplumsal Belgeci Fotoğraf Çalışmaları	89
2.3.2.1. Jacob August Riis	90
2.3.2.2. Lewis Wickes Hine	93
2.3.2.3. Farm Security Administration (FSA) Projesi (1935-1943)	95
2.3.2.4. Margaret Bourke-White	100
2.3.2.5. William Eugene Smith	103
2.3.2.6. Vietnam Savaşı ve Fotoğraf	107
2.3.2.7. Fikret Otyam	110

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAFI

WALTER BENJAMIN'LE OKUMAK

3.1. WALTER BENJAMIN'İN GÖRÜŞLERİNDEN VE KAVRAMLARINDAN HAREKETLE BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF	118
3.1.1. Görsel Bilinçdişi	119
3.1.2. Aura'nın Erimesi	124
3.1.3. Küçülen Fotoğraf Makineleri ve Fotoğrafların Şok Etkisi	128
3.1.4. Resimli Dergiler	135
3.1.5. Politikanın Estetize Edilmesine Karşı Sanatın Politikleşmesi	140
3.1.6. Üretici Olarak Yazar	146
3.1.7. Hikâye Anlatıcısı	149
SONUÇ	156
KAYNAKÇA	164
ÖZGEÇMİŞ	176

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAFI WALTER BENJAMİN'LE OKUMAK

Nadir BUÇAN

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

2014, 176 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

Doç. Dr. Raci TAŞCIOĞLU

Doç. Dr. Adem YILMAZ

Bu tezin amacı, belgesel fotoğrafı Walter Benjamin'in geliştirdiği düşünceler ve kavramlar bağlamında sorgulamak ve Benjamin'in fotoğrafa dair öngörülerinin, varsayımlarının ve fotoğraftan beklentilerinin ne ölçüde gerçekleştiğini araştırmaktır. Bu çalışmanın kapsamını Benjamin'in fotoğrafa dair denemeleri ile belgesel fotoğraf, onun bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğraf ve bu fotoğrafik yaklaşımlar çerçevesinde gerçekleştirilen fotoğraf çalışmaları oluşturmaktadır. Bu çalışmada kullanılan yöntem ise literatür taramasıdır. Gerek Walter Benjamin'in kendi metinleri, gerekse onun metinlerini analize soyunan çalışmalar ve belgesel fotoğraf alanına ilişkin yayınlar incelenerek veri toplanmıştır.

Belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimine baktığımızda, fotoğraf makinesinin giderek küçüldüğünü, bu sayede anlık görüntüleri yakalamaya daha hazır hale geldiğini, resimli dergilerin sayısının arttığını ve bu dergilerdeki altyazıların belgesel fotoğrafın asli bir parçası haline geldiğini görürüz. Belgesel fotoğrafçıların "iş görücü" yazar ve hikâye anlatıcılarıyla bazı benzer özelliklere sahip olduğunu, onların tanıklığı sayesinde görsel bilinçdışı hakkındaki bilgilerimizin arttığını ve algı evrenimizin zenginleştiğini söyleyebiliriz. Belgesel fotoğrafın politik amaçlar doğrultusunda kullanıldığını, politikanın estetize edilmesi çabalarına politikleşerek yanıt verdiğini, suçu ve suçluları ifşa ettiğini, kötü aura'yı ortadan kaldırdığını ve şok etkisi yarattığını gösteren örneklerin varlığından söz edebiliriz. Bunların, iyi aura'nın ortadan kalkmasının bir sonucu olarak gerçekleştiği dikkati çekmiştir. Bu çalışma kapsamında incelenen toplumsal belgeci fotoğraf çalışmalarının yarattığı sosyal değişimlerin çoğunun, küçük ve yerel, diğer bir deyişle mikro ölçekli değişimler olduğunu, az da olsa makro ölçekli değişimlere rastlandığını söyleyebiliriz. Benjamin'in arzuladığı şekilde devrimci bir öznenin oluştuğunu söylememiz ise güçtür.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Fotoğraf, Toplumsal Belgeci Fotoğraf, Walter Benjamin.

ABSTRACT**MASTER'S THESIS****TO READ THE DOCUMENTARY AND SOCIAL DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY
THROUGH WALTER BENJAMIN****Nadir BUÇAN****Advisor: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU****2014, Page: 176****Jury: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU
Assoc. Prof. Dr. Raci TAŞCIOĞLU
Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ**

The main aim of this thesis is to examine the documentary photography in the context of ideas and concepts improved by Walter Benjamin and investigate how the expectation, assumption and foresight about photograph taken place by Walter Benjamin. The base of study involves in essay about photograph of Benjamin, documentary photography, its sub-branch social documentary photography and photograph studies in perspective of photographic approach. The method used in this study is literature review. All data were collected by Walter Benjamin's own texts, studies and publication about documentary photography.

When we look at the historical development of documentary photography, we can see that cameras become smaller and easy to take instant photos, number of pictorials increase and subtitles of this pictorials become the main part of documentary photography. We can say that documentary photographers have same characteristics with "Functional" writers and story-tellers and our information about visual unconscious mind increase thanks to their witness and our perception world rises. In addition, we can mention that documentary photography is used for political aims, to answer the approach to political esthetic via politization, to disclose crime and criminals, to remove bad aura. Actually, it is seen that all of them are result of lack of good aura. Most of the social changes created by social documentary photography studies are small and local, in other words micro-size changes. But we can meet some macro-size changes at least. However, it is too hard to say that revolutionary subject occurs like Benjamin's dream.

Key Words: Documentary Photography, Social Documentary Photography, Walter Benjamin.

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

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

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. 1836 Yılında Açılan Bellivet Pasajı	13
Şekil 1.2. Altamira Mağarası'nda Bir Bizon Resmi	15
Şekil 1.3. Camera Obscura	18
Şekil 1.4. İlk Fotoğraf, Le Gras'da Pencereden Görünüm, Joseph Nicephore Niepce, 1826	20
Şekil 1.5. François Aragon Fotoğrafın İcadını İlan Ederken, 19 Ağustos 1839	21
Şekil 1.6. İzlenim: Gün Doğum, Claude Monet, 1872	28
Şekil 1.7. Dört Nala Giden At, Eadweard Muybridge, 1878	37
Şekil 1.8. Edward Weston, Biberler, 1929	37
Şekil 2.1. Serra Pelada Altın Madeni, Sebastião Salgado, Brezilya, 1986	58
Şekil 2.2. Eugene Atget, Paris	64
Şekil 2.3. Tuğla Taşıyıcısı, August Sander, 1928	66
Şekil 2.4. Genç Çiftçiler, August Sander, 1914	66
Şekil 2.5. Normandiya Çıkarması (D-Day), Robert Capa, Omaha Sahili, 1944	80
Şekil 2.6. İstanbul, Henri Cartier-Bresson, 1964	82
Şekil 2.7. Jacob A. Riis, New York, 1890	92
Şekil 2.8. Kömür Madeninde Çalışan Çocuklar, Lewis W. Hine, 1911	95
Şekil 2.9. "Göçmen Anne", Dorothea Lange, 1936	98
Şekil 2.10. "Selden sonra uzun ekmek kuyrukları oluştu", Margaret Bourke-White, Kentucky-Louisville, 1937	101
Şekil 2.11. Juan Carra Trujillo'nun Cenazesinde, W. Eugene Smith, İspanya, 1951	105
Şekil 2.12. Tomoko'nun Banyosu, W. Eugene Smith, Japonya, 1971	106
Şekil 2.13. Vietkonglu Subayın Polis Şefi Tarafından Öldürülme Anı, Eddie Adams, 1 Şubat 1968	107

Şekil 2.14. Nick Ut, Vietnam, 8 Haziran 1972	109
Şekil 2.15. Hastane Yollarında, Fikret Otyam, Van	114
Şekil 3.1. Radyoaktivite Kurbanı, Werner Bischof, Japonya, 1951	121
Şekil 3.2. İngiliz Askerleri, Kırım Savaşı, Roger Fenton, 1855	130
Şekil 3.3. Ölüm Hasadı, Amerikan İç Savaşı, Gettysburg, Timothy O’Sullivan, 1863	131
Şekil 3.4. "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü", İspanya İç Savaşı, Robert Capa, 1936	132
Şekil 3.5. Nick Ut Çektiği İkonik Fotoğrafı Gösterirken	134
Şekil 3.6. Cafe’de, Robert Doisneau, Paris, 1958	138
Şekil 3.7. <i>Life</i> Dergisinden Bir Sayfa, 9 Nisan 1951	139
Şekil 3.8. Amerikan Askerleri Ölmek Üzere Olan Yaralı Bir Bebek Buldu, W. Eugene Smith, Saipan Adası, 1944	142
Şekil 3.9. Franco’yu Destekleyen Duvar Yazısı ve Sağda Franco’nun Partisinin Sembolü, E. Smith, İspanya, 1951	144
Şekil 3.10. "O Da Arkadaşını Buldu", Margaret Bourke-White, Erla Kampı, 1945 ...	145

ÖNSÖZ

Louis Mande Daguerre'in metal levha üzerine görüntü sabitleme yönteminin 1839 yılında kamuoyuna duyurulmasından sonra resim sanatının yönünü tayin eden, bazı mesleklerin sona ermesine, bazılarının da doğmasına yol açan, sanatı kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtaran ve hareketli görüntülerin temelini oluşturan fotoğrafın en önemli dallarından biri olan belgesel fotoğraf bu çalışmanın konusunu oluşturur. Walter Benjamin'in geliştirdiği düşünceler ve kavramlar bağlamında belgesel fotoğrafın izini süren çalışmada, belgesel fotoğrafın bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğrafa da değinilmektedir. Çünkü, Benjamin'in yeniden-üretimin sanatı politikleştireceği konusundaki görüşleri, bir politik sanat anlayışı olan toplumsal belgeci fotoğrafın da ele alınmasını gerekli kılmıştır.

Walter Benjamin'i tanımamı sağlayan ve bu çalışma boyunca yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım sayın Yrd. Doç. Dr. İrfan Hıdıroğlu'na ve eğitim hayatım boyunca bana destek olan aileme teşekkürü borç bilirim.

Erzurum-2014**Nadir BUÇAN**

GİRİŞ

Konusunu gerçeklikten alan, gerçeği saptama ve ortaya çıkarma çabasındaki belgesel fotoğraf, merkezinde fotoğrafçının tutkulu ilgisinin yer aldığı uzun soluklu ve derinlikli fotoğraf projeleri olarak tanımlanmaktadır.¹ Belgesel fotoğraf projeleri, anında tüketilen ve yeni olduğu an değer taşıyan haber fotoğraflarından farklı olarak, çoğu zaman aylar, yıllar boyu sürebilir. Kimi durumlarda belgesel fotoğrafçı, konusunu oluşturan insanlarla onlara daha yakın olmak için birlikte yaşamayı tercih edebilir. Öyküler anlatan fotoğraflarıyla belgesel fotoğrafçılar, insan ruhunun derinliklerini açığa çıkararak insanlığın içinde bulunduğu durumu ortaya koyarlar. İnsanoğlunun ümit ve mücadelelerine, dünyanın ve medyaların büyük bölümünün göz ardı ettiği olay ve topluluklara tanıklık ederler.² Belgesel fotoğrafın insana ve onun sorunlarına yaklaşımı bazen sadece bir tanıklık düzeyinde kalırken, bazen de bu tanıklığı aşan, sorunların düzeltilmesi yönünde çabaları içeren bir nitelik kazanır ki, bu da toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımını oluşturur. Belgesel fotoğrafın bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğraf, toplumsal aksaklıkların düzeltilmesi yönünde mücadele eder ve toplumsal değişimi amaç edinir.³

Belgesel fotoğraf XIX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana tarihin en önemli anlarına tanıklık etti. Temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan belgesel fotoğraf, insanı insana anlatma işleviyle uzaktaki hayatların saklı ayrıntılarına fotoğrafik görünürlük kazandırdı. Fotoğrafın icadıyla birlikte insanoğlunun algı evreni zenginleşti. Uzağı yakınlaştıran, görünmeyeni görünür kılan, yabancıyı tanıdık yapan fotoğraflar dünyayı evlerimize kadar getirdi. Belgesel fotoğrafçılar, savaşlardan büyük ekonomik bunalımların yarattığı açlığa, göçmenlerin sağlıksız barınma koşullarından çocuk işçi sömürüsüne, Franco yönetimi altındaki İspanya'dan Nazi Almanyası'nın toplama kamplarına, atom bombası mağdurlarından Minamata'da işlenen insanlık suçuna, Paris'in boş sokaklarından Anadolu'nun ıssız kasaba ve köylerine kadar insanoğlunun açmazlarına tanıklık ettiler. Belgesel fotoğrafçıların bu tanıklık eylemi tanığı oldukları sorunların düzeltilmesi yolunda kimi zaman itici bir güç oldu.

¹ Ken Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", (Çev.: Merter Oral), *Toplumbilim*, Sayı: 19 (Mart, 2006), s. (14).

² Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", s. 13-14.

³ Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, (1. Baskı), Espas, İstanbul (Yayın Yılı Belirtilmemiş), s. 23-24.

Belgesel fotoğrafın etkili ve güçlü bir silah olduğu, kamuoyunu olumlu anlamda etkileyebildiği, toplumsal sorunların çözümünde yardımcı olduğu ve eleştirel gücü olduğu konusunda yapılan çalışmalarda Walter Benjamin vurgusunun yetersiz kalması tezin çıkış noktasını oluşturur. Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi" (1931) ve "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" (1936) başlıklı iki denemesi fotoğrafa dair ilk ciddi ve önemli sorgulamayı içerir, ayrıca bu iki deneme Benjamin'i bir öncü olarak konumlandırmamıza neden olur. Benjamin, bu yeni teknolojinin görsel bilinçdışına ilişkin bilgilerimizi arttıracak, eşdeyişle algı evrenimizi zenginleştireceği ve sanatı politikleştireceği yönündeki görüşleriyle fotoğrafın olanaklarını, potansiyelini fark eden ilk düşündürür. Teknolojik ve kültürel iyimserlik içerisinde konuya yaklaşan Benjamin, özellikle fotoğraf ve sinema teknolojilerinin egemen sınıf bağlamında kullanımını göz önünde bulundurur. Bununla birlikte, Benjamin'in bu teknolojilerin ele avuca sığmayan, tamamen kuşatılamayan yönüyle geniş halk kitlelerinin alternatif kullanımına ve özellikle özne insanın oluşumuna katkı yapacağı, devrimci itkiler tarafından kullanılabileceği umudunu taşıdığı söylenebilir. Hal böyleyken belgesel fotoğraf alanına ilişkin yapılan çalışmalarda Benjamin'in yeterince algılanmamış olması, Benjamin vurgusunun yetersiz kalması, hatta bazı çalışmalarda Benjamin'e herhangi bir atıfta bulunulmaması bir eksiklik ve sorun olarak görülmüştür. Özellikle bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen literatür taraması sırasında incelenen bazı Türkçe metinlerde Benjamin'in adının dahi geçmiyor oluşu düşündürücüdür. En sık atıfta bulunulan metinler Susan Sontag'ın "Fotoğraf Üzerine" adlı çalışması ile Gisèle Freund'ün "Fotoğraf ve Toplum" adlı çalışmasıdır. Oysa, hem Sontag hem de Freund, Benjamin'in çoktandır söylemiş olduğu kimi şeyleri küçük eklemelerle yeniden dile getirirler. Gerek Sontag'ın gerekse Freund'ün kimi görüşlerine baktığımızda bu görüşlerin öncüsünün Benjamin olduğu kolaylıkla fark edilebilir. "Fotoğraf ve Toplum" adlı çalışmasının "Sanat Yapıtını Çoğaltma Aracı Olarak Fotoğraf" başlıklı bölümünde yeniden-üretim kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirdiğini ifade etmeye çalışan Freund, "Bugün, orijinali kilometrelerce uzak bir müzede bulunan bir sanat yapıtının tıpkıbasımını, evde, çalışma lambasının ışığı altında incelemek mümkündür"⁴ demektedir, fakat bu görüşlerin öncüsü olan Benjamin'e herhangi bir atıfta bulunmamaktadır. Hatta görülebileceği üzere Freund'ün kullandığı başlık bile

⁴ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, (1974), (Çev.: Şule Demirkol), Sel Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 90.

Benjamin'e bir öykünmedir. Freund'ün, "Objektif, fizyonominin bile en derin noktalarına dalabiliyordu" ⁵ yönündeki görüşü Benjamin'in geliştirdiği "görsel bilinçdişi" kavramını ve kameranın olgunun dokusunun derinliklerine kadar girebileceğine dair sözlerini anımsatır. ⁶ Gerçekçi çalışmalarıyla bilenen Eugène Atget'den övgüyle söz eden Benjamin, onun gerçekliğin üstündeki makyajı silip temizlemeye kalktığını belirtirken, ⁷ Sontag benzer bir biçimde şu ifadelerle yer verir: "Fotoğrafta gerçekçilik programı denirken fiilen ima edilmek istenen şey, gerçekliğin gizli olduğu inancıdır. Gizli olan bir şeyin de üstünden onu gizleyen örtünün kaldırılması gerekir." ⁸ Sontag'ın Benjamin'le benzeşen bir diğer görüşü Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine'in fotoğraf çalışmaları hakkında söz ederken karşımıza çıkar. 1880'li yıllarda New York'un göçmen mahallelerindeki sağlıklı barınma koşullarını belgeleyen Jacob Riis'in ve onun hemen ardından Amerika'daki çocuk işçi sömürsüne aynı duyarlılıkla yaklaşan Lewis Hine'in çalışmalarını "yabancı bir gerçekliğe sahiplenme güdüsünün birer yansıması" ⁹ olarak gören Sontag, bizlere Benjamin'in "nesneyi betim aracılığıyla, daha çok kopyalar, yani yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır" ¹⁰ değişimini hatırlatır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Belgesel fotoğrafın öncüsü Eugène Atget için, "kendisinden sonraki sürüyle fotoğrafçı hâlâ, aslında Atget'nin çok önce çıkmış bulunduğu zirveyi ilk kendilerinin keşfettiğine inanıyor olabilir" ¹¹ diyen Benjamin'in bu sözlerini bugüne şu şekilde uyarlayabiliriz: Kendisinden sonraki pek çok düşünür hâlâ, aslında Benjamin'in çok önce çıkmış bulunduğu zirveyi ilk kendilerinin keşfettiğine inanıyor olabilir.

⁵ Freund, s. 41.

⁶ Walter Benjamin, *Pasajlar*, (1982), (Çev.: Ahmet Cemal), YKY, İstanbul 2012, s. 69.

⁷ Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (Çev.: Osman Akinhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2013, s. 23.

⁸ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, (1977), (2. Baskı), (Çev.: Osman Akinhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s. 144.

⁹ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 78.

Sontag'ın Jacob Riis ve Lewis Hine hakkındaki tespitine katılmak mümkün değildir. Zira gerek Riis gerekse Hine fotoğrafik görünürlük kazandırdıkları gerçekliklere yabancı değillerdi. Riis'in inşa ettiği gerçeklik bir zamanlar kendisinin de bir gerçekliği idi. Riis de o göçmenlerden biriydi ve o zorlu koşulların ne demek olduğunu biliyordu. Lewis Hine ise çocukluğunda bir işçiydi. Görüntülediği şeyler bir zamanlar onun da hayatının bir parçasıydı. Bu nedenle gerek Riis'i gerekse Hine'i güdüleyen şey yabancı bir gerçekliğe sahiplenme arzusu değildir. Kerry Tremain'in belgesel fotoğrafçılar için söylediği şu söz konuya yaklaşım açısından daha doğru olabilir: "Kendi acıları, kendi belleklerinde kazılı kalan acılar, onları başkalarının acılarını aramaya itmiştir." Kerry Tremain, "Görmek ve İnanmak", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 13-22), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas, İstanbul 2012.

¹⁰ Walter Benjamin, *Pasajlar*, s. 57.

¹¹ Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 23.

Bu çalışmanın sorun ya da eksiklik olarak gördüğü bir diğer konu ise, fotoğraf tarihi çalışmalarında genellikle işin sadece teknik boyutu üzerinde durulmuş olmasıdır. Fotoğrafın kim ya da kimler tarafından icat edildiği, hangi kimyasal ve fiziksel süreçlerden geçerek oluştuğu üzerinde durulur ve genellikle fotoğrafın icadını hazırlayan tarihsel koşullar, toplumsal ve psikolojik boyut göz ardı edilir. Fotoğrafın çoğunlukla teknik boyutlarına yapılan vurgunun nedeni fiziksel ve kimyasal niteliğinden kaynaklanan mistisizmi olduğu iddia edilebilir. Bir fotoğrafik görüntünün ne anlama geldiği ve onun olası yorumlarından çok, o görüntünün hangi teknik aşamalardan geçerek oluşturulduğu üzerinde durulmaktadır.¹²

Çalışmada fotoğrafın teknik yönü ele alınmakla birlikte, daha çok toplumsal ve kuramsal yönüne vurgu yapılmaktadır. Tezin kuramsal dayanağını Benjamin'in fotoğrafa dair görüşleri, özellikle de görsel bilinçdışı, aura, şok etkisi, algı evreninin zenginleşmesi ve politik sanat gibi kavramlar üzerinden gerçekleştirmiş olduğu tartışmalar oluşturmaktadır. Benjamin'e göre, güdüselleşmeyi psikanaliz vasıtasıyla öğrenmemiz gibi, fotoğraf makinesi yardımıyla da görsel bilinçdışı hakkında bilgi ediniriz.¹³ Benjamin'in bu sözleri sinema için de geçerlidir: "Gerçekte sinema algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir."¹⁴ Fotoğraf makinesi giderek küçülecek, şok etkisi yaratacak ve gelip geçici, gizli görüntüleri yakalamaya gittikçe daha hazır hale gelecektir.¹⁵ Benjamin, aura kavramını "iyi ve kötü aura" olmak üzere iki farklı anlamda kullanmaktadır. İyi aura, şimdi ve buradallığa, yani biriciklik niteliğine sahip özgün sanat yapıtına gösterilen saygı dolu bir dikkat; kötü aura ise, gerçekliği gizleyen makyaj, perde, sahtelik ve roldür.¹⁶ İyi aura'nın, yani şimdi ve buradallığın, herhangi bir şeyin salt bir defalık görünümünün yeniden-üretimler yoluyla ortadan kaldırılması sonucu sanat yeni bir pratiğe -daha açık bir ifadeyle doğrudan politik sanat vurgusuyla devrimci öznenin

¹² İhsan Derman, *Fotoğraf ve Gerçeklik*, (2. Baskı), Hayalbaz, İstanbul 2010, s. 3-4.

¹³ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 12.

¹⁴ Benjamin, *Pasajlar*, s. 71.

¹⁵ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 37.

¹⁶ Mary Price, *Fotoğraf Çerçevesindeki Gizem*, (1994), (1. Baskı), (Çev.: Ayşenaz & Kubilay Koş), Ayrıntı, İstanbul 2004, s. 72, 90.

oluşabileceği / kullanabileceği bir politikaya- yaslanmaya başlayacaktır.¹⁷ Faşizmin politikayı estetize etmesine karşı sanat politikleşerek yanıt verir.¹⁸

Benjamin'in öngörülleri ve varsayımları bunlarla sınırlı değildir. Belgesel fotoğrafların yayınlandığı mecralardan biri olan ve belgesel fotoğrafçılara izleyici kitlesi kazandıran resimli dergilerin sayısının artacağını vurgular: "... fotoğrafçılara hitap eden resimli yayınların sayısının, oyun ve tavuk eti satan dükkanların sayısını aşacağı günler çok uzakta değildir."¹⁹ Benjamin'in bu yaklaşımında resimli dergilere karşı olumsuz bir bakış sezilebilir. Bunu, yeniden-üretimler yoluyla iyi aura'nın ortadan kalkmasının üzüntüsünü yaşadığı bir dönemde söylemiş olması muhtemeldir. Benjamin, zamanla bu üzüntüsünü aşacak ve yeni teknolojilerin (fotoğraf ve sinema) olanakları üzerine düşünecek ve onlara olumlu işlevler yükleyecektir. Resimli dergilerin henüz altın çağını yaşamadığı bir dönemde Benjamin, "Fotoğraf altyazıları fotoğrafların asli bir parçası haline gelmeyecek midir?" diye sormaktadır.²⁰ Benjamin'in fotoğrafçıdan beklentisi, fotoğrafa uygun bir altyazı koyabilme becerisini göstermesidir. "Fotoğraf makinesi gün geçtikçe daha da küçülecek, yarattığı şokla izleyicideki çağrışım mekanizmasını tamamen durduracak olan uçucu, gizli görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır hale gelecektir. Bu noktada fotoğraf altı yazılarının devreye girmesi gerekmektedir." Çünkü, altyazının yokluğu bütün bir fotoğrafik konstrüksiyonun muğlaklığa saplanmasına yol açar.²¹ Benjamin'in fotoğraftan bir diğer beklentisi, var olan toplumda adil ve eşit olmayan konumları ifşa etmesidir, fotoğrafçı suçu ve suçluları göstermelidir: "Fotoğrafçının işlenen suçu resimleriyle ortaya çıkarması ve suçluları göstermesi gerekmez mi?"²² İyi aura'nın erimesinin üzüntüsünü aşan Benjamin, yeni iletişim teknolojilerine kitlelerin özgürleşmesi bağlamında olumlu işlevler yüklemekte, onları materyalist betimleme yönünde kullanılabilecek araçlar olarak konumlandırmaktadır.

¹⁷ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 57.

¹⁸ Benjamin, *Pasajlar*, s. 79.

¹⁹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 31.

²⁰ Benjamin'in fotoğrafta yazının kullanımına ilişkin tartışmalarının benzerlerini geleneksel sanatlarda da görmekteyiz. Sözel olmayan sistemlerde sözel kodların kullanımının tartışılmasına önceki dönemlerde de rastlamaktayız. Rönesansın en temel başarılarından biri sözcükleri resim alanından kovması olmuştur. Fakat sözcükler geri dönebilmek için direnmişlerdir. El Greco, Dürer, Hogart'ta tekrar ortaya çıkmıştır. Müzikte ise sözcükler XVII. yüzyıl başlarına kadar kapı dışarı edilmemiş, opera, oratoryo, ve lied alanında kabul görmüştür. Sessiz sinemada ise ara yazıları olmayan pek az film vardır.

²¹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 37-38.

²² Walter Benjamin, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", (Çev.: Tefik Turan), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 50 (Kış, 1992), s. (20).

Benjamin'in metinlerine baktığımızda "belgesel fotoğraf" teriminin hiç kullanılmadığını görürüz. Bunun nedeni de, "Sanat Yapıtı"nı kaleme aldığı 1936 yılında "belgesel fotoğraf" teriminin fotoğraf alanında yeni yeni kullanılmaya başlanmasıdır. Fotoğrafa doğrudan değindiği metni olan "Fotoğrafın Kısa Tarihi"ni 1931 yılında yazdığında ise, terim henüz fotoğraf alanında kullanılmıyordu. Terim ilk kez, 1929'daki Dünya Ekonomik Bunalımı'nın ABD'deki tarım ortakçıları üzerinde yarattığı yıkıcı etkiye görünürlük kazandıran FSA (Farm Security Administration / Çiftlik Güvenlik İdaresi) fotoğrafçılarının 1935-1943 yılları arasında gerçekleştirdikleri çalışmaları tanımlamak için kullanılmıştı. Benjamin, "belgesel fotoğraf" terimini kullanmamasına rağmen, metinlerinde göndermelerde bulunduğu ve hayran olduğu David Octavius Hill, Eugène Atget ve August Sander gibi fotoğrafçılar bugün belgesel fotoğrafçılar olarak nitelenmekte ve bu fotoğraf yaklaşımı bağlamında incelenmektedirler. Özellikle Atget, izlenimciliğin etkisi altında resimsi fotoğrafların üretildiği bir dönemde gerçekçi çalışmalarıyla öne çıkmış ve belgesel fotoğrafın öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Benjamin'in görsel bilinçdışı, aura, şok etkisi, algı evreninin zenginleşmesi ve politik sanat gibi önemli kavramları belgesel fotoğrafla doğrudan ilişkilidir. Benjamin, özellikle kötü aura'dan söz ederken belgesel fotoğrafın öncüsü Atget'nin çalışmalarını örnek gösterir ve onun gerçekliğin üstündeki makyajı temizlediğine dikkat çeker. "Üretici Olarak Yazar" ve "Hikâye Anlatıcısı" başlıklı makalelerinde fotoğrafa doğrudan göndermede bulunmasa da, bu kavramların belgesel fotoğrafla bağlantısı kolaylıkla kurulabilir. Çünkü, belgesel fotoğrafçılar gerek "iş görücü" yazar ya da sanatçı tipiyle, gerekse hikâye anlatıcılarıyla bazı benzer özelliklere sahiptirler. Özellikle toplumsal belgeci fotoğrafçılar sosyal sorunlara dikkat çekip, bu sorunların ortadan kalkması için mücadele ettiklerinden, halkla dayanışma içinde olan ve mücadele eden "iş görücü" yazar ya da sanatçılarla aynı düzlemde değerlendirilebilirler. Belgesel fotoğrafçıların hikâye anlatıcılarından farkları öykülerini fotoğrafik görüntüler aracılığıyla anlatmalarındır. Benjamin'in fotoğraf teknolojisindeki yeniliklere, resimli dergilere ve bu dergilerdeki fotoğraf altı yazılarına ilişkin öngörüler de belgesel fotoğrafla doğrudan ilişkilidir. Fotoğraf makinelerinin küçülmesi belgesel fotoğrafı etkilemiş, bu fotoğrafik yaklaşım çerçevesinde üretilen görüntüler resimli dergilerde fotoğraf altı yazılarıyla birlikte yayınlanmıştır. Bu nedenlerle, çalışmanın temel varsayımı, belgesel fotoğrafın Benjamin'in geliştirdiği düşünceler ve kavramlar

bağlamında okunabilir olduğu görüşüdür. Belgesel fotoğraflar şok etkisi yaratmış mıdır? Görsel bilinçdışı alanına ilişkin bilgilerimizi arttırıp algı evrenimizi zenginleştirmiş midir? Fotoğraf makinelerinin küçülmesinin belgesel fotoğrafa olan etkileri nelerdir? Fotoğraf, iyi aura'nın ortadan kalkmasıyla politikleşmiş midir? Belgesel fotoğrafçılar politikanın estetize edilmesine politikleşerek yanıt vermişler midir? Kötü aura'yı ortadan kaldırarak gizli gerçeklikleri ifşa etmişler midir? Belgesel fotoğraf toplumsal sorunları ele almış mıdır? Resimli dergilerin sayısı artıp, bu dergilerdeki fotoğraf altı yazıları belgesel fotoğrafın asli bir parçası haline gelmiş midir? Belgesel fotoğrafçılar suççu ve suçluları göstermiş midir? Belgesel fotoğrafçılar ile "iş görücü" yazar ve hikâye anlatıcıları arasında benzerlikler var mıdır? Bu araştırma, belgesel fotoğrafı bu sorulardan hareketle sorgulama amacını taşımaktadır. Kısacası, tezin amacı, belgesel fotoğrafı Benjamin'in geliştirdiği düşünceler ve kavramlar bağlamında sorgulamak, onun fotoğrafa dair öngörülerinin, varsayımlarının ve fotoğrafçılardan beklentilerinin gerçekleşip gerçekleşmediğini araştırmaktır. Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi" ile "Sanat Yapıtı" adlı denemelerinde tartıştığı konular genellikle yeni teknolojilerin sonuçları üzerinedir. Benjamin, fotoğrafın hayata tanıklığının henüz zirve yapmadığı bir dönemde geleceğe yönelik öngörülerde ve varsayımlarda bulunmaktadır. Bu nedenle, Benjamin'in fotoğrafın icadının sonuçlarına, fotoğrafın neleri başarabileceğine, olanaklarına, potansiyeline ilişkin öngörülerinin ve varsayımlarının kendisinden sonra ne şekilde gerçekleştiğinin araştırılması gerektiği düşüncesi bu çalışmanın temel hareket noktasını oluşturmaktadır.

Tezde kullanılan yöntem ise literatür taramasıdır. Gerek Walter Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi", "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", "Üretici Olarak Yazar" ve "Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler" başlıklı metinleri, gerekse onun metinlerini analize soyunan çalışmalar ve belgesel fotoğraf alanına ilişkin yayınlar incelenerek veri toplanmıştır. Ayrıca, fotoğraf ve fotoğrafçı üzerine farklı kuramsal yaklaşımlar içeren çalışmalar incelenmiştir.

Mary Price'a göre, "Benjamin'in bazı varsayımları onun çalışmasını okuyanlar ve ona güvenenler tarafından büyük ölçüde göz ardı edilmiştir; belki de bunun asıl nedeni, öne sürdüğü gerçekler yanlış ve yorumları sorgulanabilir olsa bile, içgörülerinin

kışkırtıcı olmasıdır."²³ Bu çalışmanın önemi, Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi" ve kısaca "Sanat Yapıtı" olarak adlandırılan denemelerinde tartıştığı ve büyük ölçüde göz ardı edilen varsayımlarının gerçekleşip gerçekleşmediğini sorgulaması ve bu yöndeki eksikliği gidermeye yönelik olmasıdır. Belgesel fotoğraf yaklaşımı çerçevesinde üretilen imgelere baktığımızda bizlere Benjamin'i çağrıştıran pek çok şeyle karşılaşırız. Gerek belgesel fotoğrafçıların kendi çalışmaları hakkındaki sözleri, gerekse onlar hakkında yapılan bazı değerlendirmeler bilerek ya da bilmeyerek Benjamin'i işaret eder. Örneğin, Fikret Otyam'ın fotoğrafları için, "Anadolu halkının gerçekleriyle yüklü ihbar mektuplarıdır"²⁴ denmesi, bizleri Benjamin'in fotoğrafçının fotoğraflarıyla suçu ve suçluları göstermesi gerektiği konusundaki düşüncelerine götürür. Fotoğrafa ilişkin böyle bir çalışmada Benjamin'in adının anılmaması dikkat çekicidir. Benzeri örnekler çoğaltılabilir. Merter Oral'ın "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği" ile "Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları" adlı tez çalışmaları bu örnekler arasındadır. Oral'ın, toplumsal belgeci fotoğraf çalışmalarına, resimli dergilere, fotoğraf teknolojisindeki yeniliklere vs. değinmesine rağmen, Benjamin'in bu konulardaki özgün düşüncelerine yok denecek kadar az yer vermesi düşündürücüdür. Bu çalışmada, Benjamin vurgusu öne çıkartılarak belgesel fotoğraf ele alınırken bu türden ayrıntılar da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tezin birinci bölümünde fotoğrafın teknik yönüne de değinilmekle birlikte, fotoğrafın icadının toplumsal ve psikolojik boyutları irdelenmektedir. Her buluş gibi fotoğraf da kendisinden önceki birtakım gelişim ve değişimlerin ürünüdür, aynı zamanda bir ihtiyacı karşılamaya yöneliktir. Bu bölümde fotoğrafın icadını hazırlayan tarihsel koşullara, onun başlangıçta hangi gereksinimleri karşıladığına değinilecektir. Bu bağlamda, fotoğrafın teknik, toplumsal ve psikolojik boyutuna ilişkin farklı görüşler taşıyan André Bazin, Siegfried Kracauer, Gisèle Freund, Susan Sontag gibi kuramcılara yer verilecektir. Bu görüşlerden hareketle bir kavramsal ve kuramsal çerçeve sunulacaktır. Ancak, tezin kuramsal temelini Benjamin'in görüşleri oluşturmaktadır.

Bu bölümde, üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir yüzey üzerine yansıtılmasının tarihteki örnekleri olan mağara resimleri, minyatür, gravür gibi sanatlara değinilecek, ardından fotoğrafın icadıyla ortaya çıkan "teknik görüntü" kavramı ele alınacaktır.

²³ Price, s. 58.

²⁴ "Gide Gide 8", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, 40.

Fotoğrafın icadıyla birlikte, üç boyutlu dünyanın iki boyutlu yüzey üzerine yansıtılması çalışmalarında insan elinin ilk kez aradan çıktığını görürüz. İnsan elinin aradan çıkması kuşkusuz en fazla resim sanatını etkileyecektir. Fotoğrafın icadına kadar insanların gerçeklik tutkusunu karşılamaya çalışan resim sanatı bu yükümlülüğünden kurtulacaktır. Bu nedenle fotoğraf ve resim sanatı arasındaki ilişkiye değinilecek, ardından fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi ele alınacaktır. Çünkü, resim sanatı gerçeğe en yakın görüntüyü elde etme işlevini fotoğrafa bırakmış, fakat fotoğrafın gerçeği ne ölçüde temsil edebildiği de sürekli tartışılmalıdır. Bu bölüm, tezin kuramsal dayanağını oluşturan Benjamin'in görüşleriyle son bulacaktır. Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi" ile "Sanat Yapıtı" adlı denemelerinde tartıştığı konulara ve görsel bilinçdışı, aura, şok etkisi, algı evreninin zenginleşmesi ve politik sanat gibi önemli kavramlarına değinilmektedir.

İkinci bölümde belgesel fotoğrafın tanımı yapılmakta, genel ilke ve özelliklerine, haber fotoğrafından farkına değinilmektedir. Belgesel fotoğraf ve haber fotoğrafı sıklıkla birbirine karıştırılmaktadır. Özellikle de "photojournalism" teriminin Türkçeye haber ya da basın fotoğrafı olarak çevrilmesi birtakım karışıklıkların doğmasına yol açar. Bu nedenle, belgesel fotoğrafı haber fotoğrafından ayıran özelliklerin açıklanması gereklidir. Belgesel fotoğrafın aynı zamanda bir doğrudan fotoğraf yaklaşımı olması, doğrudan fotoğrafın ne olduğunun açıklanmasını gerekli kılar. Bu bölümde belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimine de değinilecektir. Walter Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi"nde göndermelerde bulunduğu David Octavius Hill, Eugène Atget, August Sander gibi fotoğrafçılara ve ilk savaş fotoğrafçıları olmaları nedeniyle Roger Fenton ve Matthew Brady'ye değinilecektir. Bu fotoğrafçıların ele alınmasının nedenlerinden biri de, teknik yetersizlikler nedeniyle büyük boyutlu fotoğraf makineleri kullanmaları ve bu nedenle fotoğraların hareketten yoksun, durağan olmalarıdır. Belgesel fotoğraf açısından önemli bir gelişme de resimli dergilerin doğuşu ve fotoğraf teknolojisindeki yeniliklerdir. Weimar Cumhuriyeti döneminde resimli dergilerin doğması belgesel fotoğrafı doğrudan etkilemiş ve fotoğraf ajanslarının kurulmasına neden olmuştur. Bu fotoğraf ajanslarından en önemlisi de 1947'de kurulan Magnum'dur. Bu bölümde ele alınacak bir diğer önemli konu da, belgesel fotoğrafın bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğraftır. Toplumsal belgeci fotoğrafın bazı yönlerden belgesel fotoğraftan ayrılması nedeniyle onu belgesel fotoğraftan farklı kılan özelliklere dikkat çekilecektir. Ayrıca,

Jacob A. Riis, Lewis W. Hine, Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith, Nick Ut, Eddie Adams, Fikret Otyam gibi fotoğrafçıların ve bir kurumsal yapılanma olan FSA projesinin çalışmaları toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımı bağlamında incelenecektir.

Üçüncü ve son bölümde ise, ikinci bölümde ele alınan konular Benjamin'in geliştirdiği düşünceler ve kavramlar bağlamında incelenmekte; Görsel Bilinçdışı, Aura'nın Erimesi, Küçülen Fotoğraf Makineleri ve Fotoğrafların Şok Etkisi, Resimli Dergiler, Politikanın Estetize Edilmesine Karşı Sanatın Politikleşmesi, Üretici Olarak Yazar ve Hikâye Anlatıcısı gibi alt başlıklarda çalışmanın başında sorulan sorulara yanıtlar aranmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAF TARİHİ

Her buluş gibi fotoğraf da kendisinden önceki birtakım gelişim ve değişimlerin ürünüdür. Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin yarattığı sonuçlarla birlikte ele alınmayı gerektiren bu yeni teknoloji aynı zamanda bir gereksinimi karşılamaya yönelik olarak doğmuştur. Üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir yüzey üzerine aktarılmasının tarihteki en önemli örneği olan fotoğrafın hangi gereksinime hizmet ettiği konusunda farklı görüşler söz konusu. Gisèle Freund, bu yeni teknolojinin burjuvazinin kendini görünür kılma ihtiyacını karşıladığını belirtirken²⁵, André Bazin, fotoğrafın karşıladığı gereksinimi "mumya kompleksi" ile açıklar.²⁶ Her iki görüş de fotoğrafın estetik kaygılardan çok psikolojik isteklerden doğmuş olduğu vurgusunu taşır.²⁷ Walter Benjamin ise, ilk devrimci yeniden-üretim aracı olarak nitelediği bu yeni teknolojinin sonuçları üzerinde dururken, bir yandan da onun özgürleştirici potansiyeline vurgu yapmaktadır. Kısacası bu yeni teknoloji teknik yönünün yanı sıra, sosyal, kültürel ve ruhsal bir takım açıklamalara da gerek duymaktadır.

1.1. XIX. YÜZYILIN BÜYÜK BULUŞU: FOTOĞRAF

Fotoğrafın icat edildiği XIX. yüzyıl ve öncesine bak tığımızda teknolojiye, düşünce hayatında ve toplumsal yapıda önemli kırılmaların yaşandığını görürüz. Tarım, hayvancılık ve el işçiliğine dayalı feodalizm yerini sanayi devrimiyle kapitalizme bırakmış ve burjuva sınıfı toplumda egemen konuma yükselmiştir. Geleneksel üretim yöntemleri yerine makineler kullanılmaya başlanmıştır. Başta Fransa olmak üzere Avrupa'da yapılan bir dizi devrim "liberalizm, eşitlik, özgürlük" gibi kavramları gündeme getirmiştir.

Siegfried Kracauer, tıpkı diğer temsil türleri gibi fotoğrafın da pratik-maddi yaşamın belirli bir gelişim aşamasına karşılık geldiğini belirterek, bu yeni teknolojinin kapitalist üretim sürecinden çıktığını vurgular.²⁸ Tekniğin gelişmesine bağlı olarak

²⁵ Freund, s. 11.

²⁶ André Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (2. Baskı), (Çev.: Nijat Özön), Bilgi, Ankara 1995, s. 38.

²⁷ Bazin, plastik sanatlar tarihine bakıldığında çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik istekler olduğunu vurgulamaktadır. André Bazin, *Sinema Nedir?*, (1. Baskı), (Çev.: İbrahim Şener), İzdüşüm, İstanbul 2000, s. 15.

²⁸ Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü*, (1977), (1. Baskı), (Çev.: Orhan Kılıç), Metis, İstanbul 2011, s. 37.

sanayinin de gelişmesi ve sanayideki ilerlemenin bilimde büyük gelişmelere yol açması, ekonomide rasyonel biçimlerin oluşturulmasını gerekli kılıyordu. "Bunun sonucunda doğanın temsil edilme biçimi değişti ve bu değişiklik her alana yansdı."²⁹

Bir buluşun ortaya çıkışı ve gelişiminin toplumu oluşturan birçok olgu ve durumla bağlamsal olarak ilişkili olduğuna vurgu yapan Levend Kılıç, XIX. yüzyıla ilişkin şunları söyler:

"1800'lü yıllar insanlık tarihi içinde Sanayi Devrimi sürecinin yaşandığı önemli bir dönüşüm dönemidir. Daha çok üretim ve daha çok tüketim; demiryolu, telgraf, telefon, daha derine inen maden ocakları, daha uzaklara giden trenler, daha uzak pazarlar... Bunların hepsi, bilimsel düşüncenin yani insan aklının ürünleridir. 1800'lü yıllar aynı zamanda toplumsal düşünce açısından; pozitivizm, demokrasi, hürriyet, özgürlük, sosyalizm gibi konularla ilgilenen düşünürlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Fizik ve kimya bilimindeki gelişmeler sonucunda, fotoğrafın resmetme tekniği böylesi bir dönemin buluşudur."³⁰

Nasıl ki el işçiliğine dayalı geleneksel üretim yöntemi yerini makineleşmeye bırakmışsa, resmetme tekniğinde de insan eli aradan çekilmiş, onun yerini mekanik bir süreç olan fotoğraf almıştır. Çizme, boyama ve kazıma sanayileşme öncesi döneme ait geleneksel resmetme yöntemleriyken, ışıkla resmetme tekniği olan fotoğraf ise sanayileşme sonucu ortaya çıkan modern bir unsurdur. Sanayileşme, bir düğmeye dokunuşla motoru, dişliyi ve çarkı harekete geçirerek kitleselleşmiş üretimi mümkün kılarken, diğer yandan insanların görme ve işitme duyularına yönelik alanlarda da yenilikler ortaya çıkmıştır.³¹ Walter Benjamin'in görüşüne göre de, yeni teknolojiler her şeyden önce insan duyularını yeniden yapılandırmıştır.³²

Her buluş aynı zamanda bir gereksinimi karşılamaya yöneliktir. Bu noktada Gisèle Freund'a göre, fotoğrafın icadından hangi toplumsal grupların çıkar sağladığını bilmek önemlidir.³³ Nasıl ki sinema, tam da kapitalizmin serbest zaman politikalarının değiştiği bir dönemde, kitlelerin serbest zamanlarını tüketim lehine manipüle etmeye yönelik bir sanat olarak kentte doğmuş ve gelişmişse,³⁴ fotoğraf da kapitalizmin başat

²⁹ Freund, s. 68.

³⁰ Levend Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, (1. Baskı), Dost, Ankara 2008, s. 9-10.

³¹ Kılıç, s. 44-45.

³² Benjamin, *Pasajlar*, s. 56.

³³ Freund, s. 21, 25.

³⁴ Ahsen Deniz Morva, "Bir Serbest Zaman Etkinliği Olarak Sinema" [Elektronik Sürüm], *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, (27), 2006, 113-124.

sınıfı olan burjuvazinin kendini görünür kılma ihtiyacını karşılayan yeni bir buluş olmuştur.³⁵

Alman düşünür ve kültür tarihçisi Walter Benjamin'in *Pasajlar* adlı eserinde üzerinde durduğu konulardan biri de, 1822'yi izleyen yıllarda Paris'te yapılan pasajlar ve bu mekanları birer gezinti alanı olarak kullanan Flâneur'dür. Benjamin'e göre pasajlar büyük mağazaların öncüsüdür ve tekstil ticaretindeki yoğunlaşmayla yükselişe geçmiştir. Gazla aydınlatmanın ilk uygulandığı yerlerdir ve lüks eşya ticaretinin merkezlerinden biridir. 1852 tarihli resimli bir Paris rehberinde pasajlar hakkında şu cümlelere yer verilmiştir: "Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri camla kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir; sahipleri bu türden spekülasyonlar için bir araya gelmişlerdir. Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj, küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır." Gezmeye çıkan Flâneur'ün evi, işte bu dünyadır.³⁶



Şekil 1.1. 1836 Yılında Açılan Bellivert Pasajı.

Benjamin, Flâneur için "... henüz büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşiğindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine

³⁵ Freund, s. 11.

³⁶ Benjamin, *Pasajlar*, s. 87-88, 131.

yerleşmiş değildir... Flâneur'ün kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylerse de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır"³⁷ der.

Flâneur için kendini diğer insanlara gösterme, sunma olanağını sağlayan bir gezinti mekanı olan XIX. yüzyıl Paris pasajları gibi fotoğraf da, benzer şekilde, burjuva sınıfı için kendini görünür kılma, yeni edindiği toplumsal konumunu vurgulama ve diğer sınıflardan farklılıklarını gösterme olanağını sağlıyordu. Fotoğrafın icadının resmi olarak ilan edildiği 1839 yılını izleyen yıllarda portre fotoğrafının burjuva sınıfı içerisinde yaygınlaşması bunun kanıtıydı. Stüdyo fotoğrafçılarının ilk müşterileri burjuva sınıfındandı. Bu fotoğrafçıların çektiği portreler bir anlamda burjuva narsisizminin dışavurumuydu. "Verilen tüm pozlarda, en sade ve en doğal olanlarında bile, kişilerin görüntüsüne bir böbürlenme havası bulaşıyor, naif ve komik bir kendini önemseme havası..."³⁸

Freund, kendini gösterme ihtiyacının yeni sanatsal anlatım araçlarını beraberinde getirdiğini vurgulamaktadır:

" 'Portresini yaptırmak' simgesel bir eyleme dönüştü; yükselmekte olan sınıfın mensupları, portrelerini yaptırarak yükselişlerini kendileri ve diğerleri için görünür kılıyorlardı ve aynı zamanda itibarın tadını çıkarıyorlardı... bu kişiler kendi ekonomik ve ideolojik koşullarına uygun düşen kendini temsil etme biçimini fotoğrafta buluyorlardı... Artık şöminelerin üzerinde, konsollarda, evlerin duvarlarında gülümseyen burjuva fotoğrafları vardır, hemen yanlarında da sevdikleri devlet yöneticilerinin, bilim insanlarının ve oyuncuların fotoğrafları... Makinesini ressamın fırçası gibi kullanarak burjuvazinin büyüklüğünü gösteren fotoğrafçı, iyi bir fotoğrafçıdır."³⁹

Portre yaptırmanın demokratikleşerek toplumun alt tabakalarına doğru yavaş yavaş inmesi ise başlangıçta pahalı olan fotoğrafın ucuzlaması ile oldu. Ağır ve hantal olan fotoğraf makineleri tekniğin gelişmesi sayesinde giderek küçüldü ve ucuzladı. Freund'un deyişiyle, "fotoğraf kâğıtlarına düşen görüntülerdeki profiller değişmeye başlamıştı."⁴⁰ "Yüzyılın sonuna doğru, tarihte ilk kez, yoksul kişi atalarının yüzlerini fotoğraflardan tanıyordu."⁴¹

³⁷ Benjamin, *Pasajlar*, s. 98-99.

³⁸ Freund, s. 40, 51, 62.

³⁹ Freund, s. 11-12, 22, 65.

⁴⁰ Freund, s. 52.

⁴¹ John Szarkowski, "Fotoğrafçı Gözü", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 15 (Şubat, 1984), Ek, s. (3).

1.1.1. Mağara Resimlerinden Fotoğrafa İlk Görüntülü Belgeler

"Anlatmak", tarihin ilk gününden beri insanoğlunun önemli ihtiyaçlarından biri olmuştur. İlk insanlar çizgi ve renkleri kullanarak duygu ve düşüncelerini bir yüzey üzerinde anlatmaya çalışmışlardır. Yaban domuzu, geyik, bizon gibi dış dünyada gördükleri şeyler ilk insanların konuları olmuştur. Geç Paleolitik Çağ'a ait kaya resimleriyle ünlü İspanya'daki Altamira Mağarası insanoğlunun anlatma ihtiyacının ilk örneklerini sergiler. "Bizon, yaban domuzu, geyik figürleri yanında insan eli izlerinden oluşan bu kaya yüzeyi üzerindeki resimler, üç farklı teknik kullanılarak yapılmıştır. Günümüzden on binlerce yıl önceki, belki de tarihin ilk sanatçılarından yüzey üzerine bir şeyi resmetmek için kullandıkları teknikler, çizmek, boyamak ve kazımdır."⁴² Üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir düzlem üzerine aktarılmasının sanat tarihinde rastlanan ilk örneklerini duvar resimleri oluşturmaktadır.



Şekil 1.2. Altamira Mağarası'nda Bir Bizon Resmi.

Tarihsel gelişmeyle birlikte, insanoğlunun anlatımına konu olan şeyler de değişim göstermiştir. Değişen sadece içerik olmamıştır, biçim de değişmiştir.⁴³ İnsanoğlunun duygu ve düşüncelerini iki boyutlu bir yüzey üzerine yansıtmasının bir başka örneği minyatürlerdir. Kağıt, parşömen, fildişi gibi maddeler üzerine yapılan, çok ince işlenmiş

⁴² Antonio Beltrán'dan aktaran Kılıç, s. 47-48.

⁴³ Yörükhan Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema, Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları*, (1. Baskı), Hayalet, İstanbul 2008, s. 18.

küçük boyutlu resimlere minyatür adı verilir. Küçük boyutlu resim yapma sanatı olmasının nedeni elyazması kitapların resimlenmesinde kullanılmış olmasıdır. Bilinen en eski minyatürler, M.Ö. II. yüzyılda Mısır'da papirüs üzerine yapılan minyatürlerdir. Bu minyatürler Antik Mısır cenazelerinde okunan metinleri içeren "Mısır Ölüler Kitabı"na yapılmıştır.⁴⁴

Doğanın iki boyutlu yüzey üzerinde temsil edilmesinin bir diğer örneği de gravürlerdir. Ağaç veya metal üzerine kazınarak elde edilen resme gravür adı verilmektedir. Özel bir kalemle sert yüzeyleri herhangi bir kimyasal işleme başvurmadan oymaya dayanan gravür sanatının ilk örnekleri, XV. yüzyılda Ren kıyılarında, ağaçlar üzerine kazımayla yapılmış figürlerdir.⁴⁵

Görüntülerle belgeleme çalışmalarında bir diğer önemli gelişme, fotoğrafın doğuşunun habercisi olan camera obscura (karanlık oda) ve camera lucida (aydınlık oda)'nın doğru perspektifle çizim yaparak gerçeğe yakın görüntü elde etme çabalarında ressamlar tarafından kullanılmasıdır. XVII. yüzyıldan itibaren çizime yardımcı bir araç olarak kullanılan camera obscuranın önünde ışığın toplandığı bir delik bulunuyordu ve görüntü arka yüzeyde oluşuyordu. Camera lucida ise, "fotoğraftan önce kullanılan ve bir göz modelde, bir göz kâğıtta, nesnenin resminin çizilmesine olanak sağlayan bir aygıtın adıdır."⁴⁶

Üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir yüzey üzerine aktarılmasının insanlık tarihi içinde kaydettiği en büyük aşama belki de, XIX. yüzyılın buluşu fotoğraftır.⁴⁷ Fotoğrafın icadı kuşkusuz bir devrim niteliğindedir. Çek filozof Vilem Flusser, uygarlık tarihinin başlangıcından bu yana çok önemli iki dönüm noktası olduğunu belirtmektedir:

"Bunlardan ilki, yaklaşık olarak MÖ ikibinin ikinci yarısına rastgelen 'doğrusal yazının (linear writing) bulunuşu' dur. İkincisi ise, bizim de bugün şahit olduğumuz 'teknik görüntülerin icadı' dır. Uygarlık süreci içinde çok eski

⁴⁴ Cereci, *Belgesel Film*, s. 30.

Minyatür, Erişim tarihi (29 Kasım 2013), Vikipedi, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Minyatür>

Mısır Ölüler Kitabı, Erişim tarihi (29 Kasım 2013), Vikipedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Mısır_Ölüler_Kitabı

⁴⁵ Encyclopedia Britannica'dan aktaran Sedat Cereci, *Belgesel Film*, Şûle, İstanbul 1997, s. 30.

⁴⁶ Roland Barthes, *Camera Lucida*, (1980), (3. Baskı), (Çev.: Reha Akçakaya), Altıkkırkbeş, İstanbul 2000, s. 127.

⁴⁷ Cereci, *Belgesel Film*, s. 30.

zamanlarda diğer bazı dönüm noktalarının yaşanmış olduğu da bir gerçektir, ancak bunların gözlemimiz dışında kalmış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz."⁴⁸

"Fotoğraf" sözcüğü eski Yunanca Photos (ışık) ve Graphe (yazı) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur ve "ışıkla yazmak", "ışıkla yapılan çizim" anlamına gelmektedir. Fotoğraf tek bir kişinin buluşu olmaktan çok, birbirlerinden bağımsız birçok insanın aynı amaca ulaşmaya çalışmasının bir sonucudur. Leonardo Da Vinci'den beri çizime yardımcı bir araç olarak kullanılan camera obscura aracılığıyla elde edilen görüntüleri ışığa duyarlı malzeme üzerine sabitlemeye çalışıyorlardı.

Sanayi Devrimi'yle birlikte fizik ve kimya bilimlerindeki gelişmeler sonucunda fotoğraf çekebilmek mümkün hale geldi. Tarihin bilinen ilk fotoğrafı Joseph Nicéphore Niepce tarafından 1826 yılında çekildi. "Fotoğrafın ortaya çıkışını hazırlayan teknik gelişmeler iki ayrı alanda olmuştur. Birincisi camera obscura ile görüntünün elde edilmesi, diğeri ise ışığa duyarlı maddelerin geliştirilmesi... Her ne kadar camera obscura XVII. yüzyılda gelişimini tamamlamış olsa da, ışığa duyarlı maddelerin bulunması için yüzyıl gibi bir süre beklenmiştir."⁴⁹

1.1.2. Günümüz Fotoğraf Makinelerinin Atası: Camera Obscura

Fotoğrafın icadı kuşkusuz birdenbire olmamıştır. Yüzyıllarca süren çalışmalar sonucu ortaya çıkmış ve bu çalışmalarda diğer disiplinlerin katkısı göz ardı edilemez. Astronomi ve uzay bilimleri, fizik, kimya ve kuşkusuz resim sanatının fotoğrafın icat edilmesindeki katkıları büyüktür. Günümüz fotoğraf makinelerinin atası olan camera obscura, önceleri güneş ve ay tutulmalarını izleyebilmek, sonraları ise ressamlar tarafından doğru perspektifle⁵⁰ ve gerçeğe yakın resimler çizebilmek amacıyla kullanılmıştır. Fotoğraf aynı zamanda fiziksel ve kimyasal bir süreçtir.

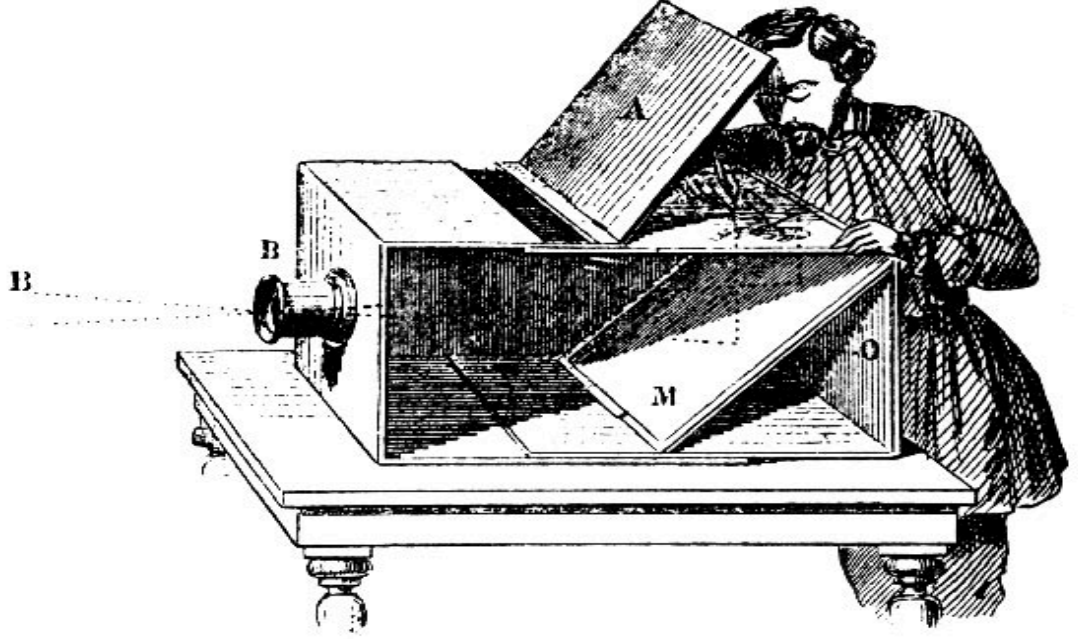
Camera "kutu / oda", obscura ise "karanlık" anlamına gelmektedir. Camera obscuradan ilk söz edenler Çinli filozof Mo-ti (M.Ö. 470-391) ve Yunan filozofu

⁴⁸ Vilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, (1983), (Çev.: İhsan Derman), Hayalbaz, İstanbul 2009, s. 1.

⁴⁹ Güler Ertan, *Dünden Bugüne Fotoğraf*, (1. Baskı), İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul 2009, s. 2-3.

⁵⁰ Perspektif, farklı uzaklıktaki nesnelerin farklı büyüklüklerde görünmesi olgusudur. Gerçekte eşit büyüklükte olsalar da, bize yakın objeler daha büyük, uzaktakilerse daha küçük olarak algılanırlar. Aynı zamanda perspektifin bir sonucu olarak birbirine paralel çizgiler bizden uzaklaştıkça kesişiyormuş gibi algılanırlar. Bizden uzaklaşan objeler ne kadar hızlı küçülüyorlarsa, birbirine paralel çizgiler ne kadar büyük bir açıyla kesişiyorlarsa perspektif o kadar güçlü olur. Geniş açı objektifler perspektifi güçlendirirken, tam tersi dar açılı objektifler perspektifi azaltır. İlker Caniklil, *Dijital Video ile Sinema*, (1. Baskı), Pusula, İstanbul 2007, s. 74.

Aristoteles (M.Ö. 384-322) olmuştur. Mo-ti M.Ö. V. yüzyılda, karanlık kutuda delikten giren ışığın ters görüntü oluştuğundan söz etmiştir.⁵¹ Aristoteles ise, *Problemler* (M.Ö. 330) adlı eserinde, "güneş ışığının kare şeklindeki bir delikten geçtikten sonra, daire şeklinde bir görüntü oluşturması üzerinde durur."⁵² Aristoteles'e göre bu yöntem, göze zarar vermeden güneş tutulmasını izleyebilmek için kullanılabilir.⁵³



Şekil 1.3. Camera Obscura.

Karanlık kutunun çalışma prensibi basit bir fizik kuralına dayanmaktaydı. Önünde küçük bir delik bulunan bir karanlık kutu, karşısında yer alan cismin görüntüsünü sağ-sol ve alt-üst ters olacak şekilde oluşturuyordu. Fakat karanlık kutunun arka yüzeyinde oluşan görüntüde netlik ve keskinlik sorunları vardı. Objeden yansıyan ışığın gücü, karanlık kutunun büyüklüğü ve deliğin çapı oluşacak görüntünün netliğini etkiliyordu. Objeden yansıyan ışık ne kadar güçlü olursa, karanlık kutu ve onun önündeki deliğin çapı ne kadar küçük olursa, görüntü de o kadar net ve keskin oluyordu. Daha sonra deliğin önüne mercek yerleştirmek suretiyle netlik ve keskinlik sorunları düzeltilmiştir. Mehmet Bayhan, karanlık kutunun tarihsel gelişimini şu sözlerle özetler:

"1550'de Milanolu fizikçi Girolama Cardona (1501-76) deliği genişletip ince kenarlı mercek takarak görüntü kalitesini yükseltir. 1568'de Venedikli araştırmacı

⁵¹ H. John Hammond'dan aktaran Kılıç, s. 53.

⁵² Aristoteles'den aktaran Kılıç, s. 53.

⁵³ Alberto Modiano, (Der.), *Fotoğraf Tarihine Giriş*, (1. Baskı), Art Studio, Antalya 2007, s. 11.

Daniello Barbaro değişik çapta deliklerden oluşan sürgü diyafram ile ışığı denetlemeyi başarır. 1636'da Alman matematikçi Daniel Schwenter Sturm (1635-1703) kutunun arkasına koyduğu 45 derecelik aynayla görüntünün yukarıdaki buzlu cama düz olarak aktarılmasını sağlar. Cam üzerine saydamlaştırılmış kağıt konup görüntü elle çizilmektedir. Camera Obscura yaygın olarak kullanılan ve çizime yardımcı bir araçtır artık."⁵⁴

XVII. yüzyıla gelindiğinde, ressamalar doğru perspektifi elde edebilmek için karanlık kutudan yararlanıyordu. Hollanda'da Fabritius, Vermeer, İspanya'da Velasques, İtalya'da Canaletto gibi ressamalar çizimlerinde karanlık kutudan yararlanmışlardır. Perspektifin bulunuşuyla birlikte sanatçılar artık üçüncü boyutu yakalama konusunda önemli adım atmışlardır. Bu, cisimlerin gözümüzün gördüğü gibi resmedilmesini sağlıyordu. Karanlık kutu, sanatçının bir üç boyutlu uzay yanılsaması vermesini sağlıyor, cisimler bu uzayda tıpkı gözün algılamasında olduğu gibi yerleştirilebiliyorlardı. Bazin'e göre, resim sanatındaki bu benzerlik tutkusu, yani dış dünyanın görüntüsüne en yakın görüntüyü elde edebilme çabası, tamamen psikolojik bir istekten başka bir şey değildi. Resim aslında insanları yanılsamaya götürmeye çabılıyor, bu yanılsama ihtiyacının çekiciliği de içten içe plastik sanatların dengesini bozuyordu. Bu, tamamen estetik dışı bir ihtiyaçtı ve kaynağı ancak büyücü zihniyetinde bulunuyordu. Bazin, "perspektif batı resminin ilk günahıydı" der ve şöyle devam eder: "Niepce ve Lumiere kurtarıcı oldular. Fotoğraf, barok'u tamamlayarak plastik sanatları benzerlik tutkusundan azat etmişti." Fotoğraf ve sinema gerçekçilik tutkusunu kesin olarak karşılayan buluşlardı, mekanik bir reproduksiyonla yanılsama susuzluğumuz tamamen giderilmiş oluyordu.⁵⁵

Önüne mercek yerleştirilmek suretiyle daha gelişmiş bir araç haline gelen karanlık kutunun arka yüzeyine ışığa duyarlı malzeme yerleştirilmesiyle de fotoğrafın önünde hiçbir engel kalmamıştır.⁵⁶ Böylece, önceleri çizgi ve renkleri kullanarak üç boyutlu dünyayı iki boyutlu bir düzlem üzerine aktaran insanoğlu, karanlık kutu yardımıyla, ışıkla çizmenin yolunu da keşfetmiştir.⁵⁷ Işığa duyarlı malzemenin geliştirilmesi, diğer bir deyişle görüntünün sabitlenerek kalıcı hale getirilmesi, Johann Heinrich Schulze,

⁵⁴ Mehmet Bayhan'dan aktaran Serkan Dora, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, (1. Baskı), Babil, İstanbul 2003, s. 60-61.

⁵⁵ Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 33-35.

André Bazin, *Sinema Nedir?*, (1. Baskı), (Çev.: İbrahim Şener), İzdüşüm, İstanbul 2000, s. 16.

⁵⁶ Dora, s. 92-93.

⁵⁷ Kılıç, s. 62.

Thomas Wedgewood, Joseph Nicephore Niepce, Louis Jacques Mande Daguerre ve William Henri Fox Talbot'nun çalışmalarıyla mümkün olmuş ve bu çalışmalar neticesinde "teknik görüntü" dediğimiz kavram ortaya çıkmıştır.

1.1.3. Teknik Görüntü

Niepce'in 1826 yılında çektiği ilk fotoğrafla "teknik görüntü" olarak adlandırılan kavram ortaya çıkmıştır.⁵⁸ Çünkü, fotoğraf fiziksel ve kimyasal bir süreçtir. Niepce, evinin penceresinden sekiz saatlik bir pozlama sonucunda görüntü elde etmiştir. İlk baskı levhalarının ışığa karşı duyarlılıklarının az olması nedeniyle pozlama süresi çok uzundu ve bu nedenle durağan objeler tercih edilmek zorundaydı. Sekiz saatlik pozlama süresince güneş hareket ettiği için, Niepce'in kaydettiği görüntüde gölgeler birbirine karışmıştır. Niepce, görüntüyü "bitümen"⁵⁹ adı verilen ışığa duyarlı bir malzeme üzerine kaydetmiş ve kullandığı yönteme "heliyografi" adını vermiştir. "Heliyografi" sözcüğü eski Yunanca Helios (güneş) ve Graphe (yazı) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur ve "güneşle yazmak" anlamına gelmektedir. "Işıkla yazmak" anlamına gelen "fotoğraf" sözcüğünün kullanılması ise 1839 yılına rastlar.



Şekil 1.4. İlk Fotoğraf, Le Gras'da Pencereden Görünüm, Joseph Nicephore Niepce, 1826.

⁵⁸ İlker Canikligil, *Dijital Video ile Sinema*, (1. Baskı), Pusula, İstanbul 2007, s. 1.

⁵⁹ Işığa karşı duyarlı bir asfalt maddesi.

"Fotoğraf" sözcüğünün ilk kez Alman astronomu Madler'in 25 Şubat 1839'da *Vossische Zeitung* dergisinde yayınlanan bir yazısında kullandığı iddia edilir. Madler'in yazısında sözcük "Photographie" olarak geçmekteydi ve o devrin modasına göre ve eski Yunan diline uygun olarak ışık, "fos, fotos" ile yazı "grafe" sözcüklerinin birleştirilmesi sonucunda türetilmişti. Ancak, "to photograph" (fotoğraf çekmek) fiilinin ve "photographic" (fotografik) sıfatının ilk kez İngiliz astronom Sir John Herschel'in notlarında, Ocak 1839'da kullandığı ve bu bilginin 14 Mart 1839'da "On the Art of Photography" yazısında, İngilizce olarak ilk kez yazıldığı tarihsel bir gerçektir.⁶⁰ Herschel ayrıca, "negatif", "pozitif" ve "snapshot (enstantane fotoğraf)" gibi sözcükleri fotoğraf literatürüne kazandırmıştır.⁶¹

1839 yılında yaşanan bir diğer önemli gelişme de fotoğrafın bulunuşunun resmen ilan edilmesidir. Fransız Bilimler Akademisi ile Güzel Sanatlar Akademisi'nin 19 Ağustos 1839'daki ortak toplantısında, Bilimler Akademisi Sekreteri François Aragon fotoğrafın bulunuşunu resmen ilan etti.⁶² Aragon bu yeni icadı şu sözlerle açıklar: "Sayın baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi."⁶³



Şekil 1.5. François Aragon Fotoğrafın İcadını İlan Ederken, 19 Ağustos 1839.

⁶⁰ Helmut ve Alison Gernsheim'den aktaran Modiano, s. 11.

⁶¹ Ertan, *Dünden Bugüne Fotoğraf*, s. 8.

⁶² Ertan, *Dünden Bugüne Fotoğraf*, s. 2.

⁶³ Dora, s. 99.

Benjamin, doğanın ışık aracılığıyla iki boyutlu bir yüzey üzerinde sabitlenmesi olan fotoğrafın tek bir kişinin icadı olmaktan çok, birden fazla kişinin birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaç için uğraştığını vurgular:

"Fotoğrafın ilk zamanlarını perdeleyen sis, matbaanın ilk zamanlarını saran sis kadar koyu değildir. Fotoğrafta herhalde daha çok göze çarpan şey, icat edilmesinin zamanının geldiğinin birçok kişi tarafından sezilmiş olduğudur. O dönemde birçok insan birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca ulaşmaya -en azından Leonardo'dan beri bilinmekte olan bir camera obscura (karanlık oda) tarafından elde edilen görüntüleri sabitlemeye- uğraşıyorlardı. Niepce ile Daguerre yaklaşık beş yıl yoğun bir çaba harcadıktan sonra aynı zamanda amaçlarına ulaştıklarında, devlet -mucitlerin önlerindeki patent yasası güçlüklerinden faydalanarak- bu icada el koydu ve kamuya mal etti. Bu ilk adımın atılmasıyla birlikte, uzun zamandan beri geriye bakmayı engelleyen bir gelişmede hızın durmadan artacağı koşullar sağlanmıştı."⁶⁴

Niepce, ilk fotoğrafı 1826 yılında çekmiş olmasına rağmen, fotoğrafın resmen ilan edilişi 1839 yılıdır. Çünkü, Niepce'in çektiği görüntü güneş ışığı ile elde edildiğinden "heliyografi" olarak adlandırılmıştır. Yine de 1826 yılı resmen olmasa da fotoğrafın başlangıcı olarak kabul edilir.⁶⁵

1.1.4. Fotoğraf ve Zaman

Niepce'in "heliyografi" olarak adlandırdığı ve evinin penceresinden gerçekleştirdiği çekim sekiz saat sürmüştü. Hareketli objelerin çekilmesi için uygun olmayan bu süre, kimya alanındaki gelişmelerle azalmıştır. Sekiz saatlik pozlama süresi, fotoğraf malzemelerinin ışığa duyarlılığının artmasıyla dakikalar ve saniyelerle ifade edilen sürelerle inmiş, ardından da enstantane (anlık) fotoğraf mümkün hale gelmiştir. Enstantane fotoğraf sayesinde portrelerini çekirmek isteyenlerin kırırdamadan durmalarına artık gerek kalmamıştır.

Fotoğrafın diğer sanatlardan farklı olarak, yalnızca çekildiği zaman dilimini anlattığını belirten Szarkowski, çekim hızıyla ilgili iki farklı dönem olduğuna dikkati çekmektedir:

"Filmlerin hızlarının düşük ve objektiflerin en büyük diyafram açıklıklarının küçük olduğu dönemlerde, fotoğraf birkaç saniyelik veya daha uzun bir zaman dilimini anlatıyordu. Konu hareketli ise, daha önce hiç görülmemiş görüntüler,

⁶⁴ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 3-4.

⁶⁵ Ertan, *Dünden Bugüne Fotoğraf*, s. 2.

örneğin iki başlı ve çok kuyruklu köpekler, çizgileri olmayan yüzler, negatif yüzeyine yayılmış saydam insanlar kaydediliyordu... Fotoğraf malzemelerinin duyarlılığı arttıkça, obturatörler geliştikçe, fotoğraf hızla hareket eden nesneleri araştırmaya yöneldi. Nasıl göz saniyede yirmi dört karelik bir hızla gösterilen bir filmin karelerini tek tek kaydedemiyorsa, aynı biçimde gerçek yaşamda hızla hareket eden bir konunun değişik konumlarını da izleyemez... Kuşların uçuşu, bir atletin sırtındaki kasların hareketi, yürüyen bir insanın elbisesindeki kıvrımlar, insan yüzündeki anlık ifadeler de aynı biçimde fotoğrafla doğru olarak saptanabilmiştir. Bu kısa zaman dilimlerinin dondurulması fotoğrafçıya hep çekici gelmiştir. Fotoğrafçı bu deneyle uğraşırken, zamanın parçalara ayrılmasında, gerçekleşen olayla fazla ilgisi bulunmayan bir tat ve güzellik olduğunu keşfetmiştir. Bu, çizgilerin ve biçimlerin daha önce hareketin akışı içinde saklı olan anlık düzenlerinin görülebilmesinden kaynaklanmaktadır."⁶⁶

Fotoğraf toplamak, dünyayı biriktirmek demektir. Filmler ve televizyon programları, eşdeyişle beyaz perdeye ve beyaz cama yansıyanlar doğası gereği kaybolup giderler. Oysa fotoğraf hafif, ucuza üretilen ve kolayca taşınıp biriktirilerek saklanabilen bir nesnedir.⁶⁷ Bazin, fotoğraf biriktirme ve saklama edimini mumyalamaya benzetmektedir, fotoğraf bir tür mumyalama işlemidir. Bazin'e göre, plastik sanatların çıkış noktası estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerdir. Resim ve yontu sanatıyla, varlığın devam ettirilmesini amaçlanmıştır. İlk Mısır heykeli taşlaşmış insan mumyasıdır. Ama piramitler ve labirent koridorları çürümeye karşı kesin bir önlem olamamıştır. Başka güvenlik önlemleri almak, korunma ihtimallerini çoğaltmak gerekiyordu. Bundan dolayı lahtin yanına ölünün beslenmesi için konan buğdayla birlikte topraktan heykelcikler yerleştiriliyordu. Bunlar, asıl vücudun çürümesi durumunda kullanılacak olan yedek mumyalardı. Böylelikle heykelciliğin dinsel kaynaklardaki baş görevi ortaya çıkıyordu. Bu görev, varlığı, görünüş yardımıyla kurtarmaktır. Sanat ve uygarlık zamanla geliştikçe onun bu sihirli görevi daha da artar. XV. Louis kendisini mumyalatmamış, bunun yerine portresini yaptırmayı tercih etmiştir.⁶⁸ Fotoğrafın icadıyla da portresini yaptırmak, eşdeyişle çürümeye karşı koymak, artık resmin değil fotoğrafın görevlerinden biri olmuştur. XIX. yüzyılda Avrupa ve Amerika'da görülen post-mortem (ölüm sonrası) fotoğrafçılık ritüeli, ilk Mısır heykeliyle aynı işleve sahiptir. Aynı psikolojik isteklerden kaynaklanırlar. Aradaki fark vücudun çürümesinin önüne geçilmiş olmasıdır.

⁶⁶ Szarkowski, "Fotoğrafçı Gözü", s. 6-7.

⁶⁷ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 2.

⁶⁸ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 15.

Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 30-31.

Fotoğraf albümlerinin çekiciliği, fotoğrafik görüntünün modelin kendisi olmasından kaynaklanır. "Geleneksel aile portreleri zamanı yakalamıştır ve varlığını sürdürmektedir." Onun yaptığı çürümeye karşı koymak ve zamanı mumyalamaktır.⁶⁹

"Bu gri ya da kara, hayaleti andıran, hemen hemen ayırt edilmez gölgeler artık geleneksel aile portreleri değildir; bunlar süresi içinde dondurulmuş, kaderlerinden kurtarılmış hem de sanatın itibarıyla değil, duygusuz bir mekaniğin özelliğiyle kurtarılmış yaşamların heyecanlandırıcı varlığıdır; çünkü fotoğrafçılık, sanat gibi, sonsuzluğu yaratmaz, zamanı mumyalar, onu kendi bozulmasından kaçırır."⁷⁰

Kracauer'e göre de, fotoğrafların oburca tüketimi ölüm korkusunun bir işaretidir; ama fotoğraflanmış kişi ölümsüzleşmez, tam tersine ölümün kucağına düşmüştür. "Fotoğraf eskidiğinde, orijinal ile ilişkisinin dolaysız olması artık mümkün değildir... gösterge değeri yıldan yıla azalır. Orijinalin içerdiği hakikat geçmişte kalır" der Kracauer. Zaman akmaya devam etmiş, hatırlanan özelliklerle sararıp solmuş görüntü arasında çok az ortak nokta kalmıştır. Bir büyükannenin fotoğrafı, onu yaşarken hiç görmemiş torunları için pek de bir anlam ifade etmemektedir. Fotoğraftaki kişi o dönemin kıyafetlerinin sergilenmesine yarayan arkeolojik bir mankendir sadece. "Demek ki o zamanlar kadınlar şöyle dolaşıyordu: Saçlar topuz, belde sıkı bir korse, krinolin etek ve Zouave ceketi." Büyükannenin fotoğrafı sadece moda ve eski moda kıyaslamasına yarıyor.⁷¹

Ressamın önünde saatlerce durarak portresini yaptırmak, diğer bir deyişle varlığı görüntü aracılığıyla ölümsüzleştirme isteği fotoğrafın bulunuşuyla daha ucuz ve çabuk hale geliyordu. Aynı zamanda, fotoğraf resme göre çok daha gerçekti ve resim sanatını en önemli yükümlülüklerinden kurtarıyordu.

1.1.5. Fotoğraf ve Resim

Fotoğrafın icat edilmesinden en fazla etkilenen sanat kuşkusuz resimdir. Çünkü, fotoğrafın icadına kadar gerçeğe en yakın görüntüyü elde etme çabası içinde olan resim sanatı bu işlevini fotoğrafa bırakmış ve farklı bir yöne kaymıştır. Fotoğrafın

⁶⁹ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 19-20.

Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 38.

⁷⁰ Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 38.

⁷¹ Kracauer, *Kitle Süsü*, s. 24-25, 31, 35.

mucitlerinden biri olan William Henri Fox Talbot, 1884 yılında hazırladığı "Doğanın Kalemi" adlı kitabının giriş bölümünde, kitapta yer alan fotoğrafların kendi çalışması olduğunu, orijinalin gravür kopyası olmadığını, yalnızca ışık etkisiyle basıldıklarını ve ressamın fırçasının hiçbir şekilde karışmadığını belirtmiştir.⁷²

Ressamın fırçasının hiç bir şekilde işe karışmaması durumu, bize, fotoğrafın icadıyla birlikte görüntülerle belgeleme çalışmalarında insan elinin ilk defa aradan çıktığını açıklamaktadır. Bazin, insan yaratıcılığının ilk kez işe karışmadığını belirterek, fotoğrafçılıkta insanın yokluğundan zevk alındığına dikkati çekmektedir:

"Fotoğrafın gücü resimden farkı nesneleri olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir. Fotoğrafçının kişiliği yalnızca çekeceği nesnelerin seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Her ne kadar sonuç onun kişiliğini yansıtır olsa da, bu, ressamın yaptığı ile aynı şey değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Bunun istisnası fotoğraftır. Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin ya da bir kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde yaşayabiliriz..."⁷³

Gerçekliği yeniden üretebilme insanoğlunun eskiden beri süregelen tutkusudur. Gerçek ile imgesi arasında yakınlık arayışı sanatın küçümsenmeyecek uğraşlarından biri olmuştur. Bu arayış XIX. yüzyılla birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Fotoğraf tekniğinin bulunuşu, bir gerçeğin nesnel olarak yeniden üretilebilmesi yolunda çok önemli bir adım olarak görülmüştür.⁷⁴ "İlk fotoğrafçıların ileri sürdükleri nesnellik düşüncesi, ışık ile temas ettiğinde nesnelerin kendilerinin fotoğraf klişesinde iz bıraktığı, bu yüzden de ortaya çıkan görüntünün insan elinden değil de 'doğanın kaleminden' çıkma bir iş olduğu savı ile desteklenmişti."⁷⁵

Fotoğraf ile resim karşılaştırıldığında, fotoğrafın resim karşısındaki gücü onun gerçeklik ile kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır.⁷⁶ Bazin, fotoğrafın "gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılayan"⁷⁷ bir buluş olduğunu belirtir. Güzel bir resim belki model hakkında çok şey söyleyebilir, fakat fotoğrafın

⁷² Feyyaz Bodur, *Fotoğrafın Tarihi*, (1. Baskı), Tablet, Konya 2005, s. 21.

⁷³ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 18-19.

⁷⁴ Ertuğrul Özkök, "Bu İki Fotoğraf Aynı mı? Basın Fotoğrafının Okunma Kipleri", *Fotoğraf*, Sayı: 18 (Mayıs, 1984), Ek, s. (3).

⁷⁵ Peter Burke, *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (2001), (2. Baskı), (Çev.: Zeynep Yelçe), Kitap, İstanbul 2009, s. 22.

⁷⁶ Ertan, *Dünden Bugüne Fotoğraf*, s. 3.

⁷⁷ Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 35.

bıraktığı etkiyi sağlaması mümkün değildir. Resim benzerliğin yaratılmasıyken, fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir. Sadece fotoğraf, nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma sahip olabilir.⁷⁸

Ressamların fırçalarını kullanarak gerçeğe en yakın görüntüyü elde etme çabaları artık sona ermiştir. Portresini yaptırmak isteyenlerin ressamların önünde saatlerce durmalarına gerek kalmamıştır. Benjamin'e göre, "fotoğrafın gerçek kurbanı manzara resmi değil, minyatür portre olmuştur. Olaylar o kadar hızlı bir tempoyla seyretmiştir ki, 1840 gibi erken bir tarihte bile sayısız minyatür ressamı –ilk başta yan bir uğraş olarak, fakat çok geçmeden sadece fotoğrafla iştigal ederek- profesyonel fotoğrafçıya dönüşmüştür."⁷⁹ Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte yeni bir evrim sürecinin başladığını belirten Freund'a göre ise, portre sanatının tüm biçimleri, yani yağlıboya resim, minyatür ve gravür neredeyse tümüyle yok olup gitti. Fotoğraf mesleğini tercih edenlerin birçoğu bu alanlardan geliyordu.⁸⁰ Fotoğrafa geçen ressamların büyük çoğunluğu adlarını duyuramamış kişilerdi. Fotoğraf resme göre daha kazançlı bir işti, en çok kazananlar ise portre fotoğrafçılarıydı. Daha zor ve pahalı olan resim az sayıda üretiliyor ve sadece önemli olduğu düşünülenleri kaydediyordu. Kolay, ucuz ve her zaman hazır olan fotoğraf ise, dükkan vitrinlerini, evde beslenen hayvanları, buharlı lokomotifleri, sokaktaki insanları, kısacası herşeyi kaydediyordu.⁸¹

Fotoğrafın icadıyla birlikte sanat ortamında bir çok tartışma gündeme gelmiştir. Benjamin, Charles Baudelaire'den aktararak, onun bu yeni teknoloji hakkındaki kötümserliğine vurgu yapar:

"Şu acınası günlerde, düpedüz budalalığın pekişmesine az katkıda bulunmayan yeni bir endüstri ortaya çıktı... Bu sanat doğanın eksiksiz bir kopyasının çıkarılmasından başka bir şey değildir –ve başka bir şey de olamaz. ... Kindar bir Tanrı kalabalığının sesine kulak kesilirken, Daguerre de onların Mesih'i oldu sanki. Eğer fotoğrafın sanatın bazı eksik kalmış işlevlerini tamamlamasına imkan tanınacak olursa, o zaman, fotoğraf ile kalabalıklar arasında gelişecek doğal ittifaktan dolayı sanatın çok kısa bir sürede temelsiz bırakılıp kapı dışarı edileceğini görürüz. Bu yüzden fotoğraf kendi görevine bakmalı ve bilimlerle

⁷⁸ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 19.

⁷⁹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 16-17.

⁸⁰ Freund, s. 33.

⁸¹ Szarkowski, "Fotoğrafçı Gözü", s. 3.

sanatların etrafında dolanan bir hizmetçi kız olmaktan daha ötesine göz dikmemelidir."⁸²

Ressam Paul Delaroche ise, fotoğrafın sanatın tüm isteklerine cevap verecek güçte olduğunu belirtmiş ve "Bundan böyle resim sanatı ölmüştür" tezini ileri sürmüştür.⁸³ Delaroche'un resim sanatının öleceğine dair abartılı endişesi kuşkusuz gerçekleşmemiş, resim sanatı gerçeğe en yakın görüntüyü elde etme işlevini fotoğrafa bırakmış ve artık farklı bir yöne kaymıştır. Resim sanatı için bu yeni yön, doğayı taklit etmeyi bırakıp onu manalandırmaya başlamasıdır:

"Fotoğrafın icadına kadar bilinen resim sanatı tarihi, doğanın taklitçiliğine dayanan bir temel sergiler. Fotoğrafın bu taklidi çok çabuk, ucuz ve daha yaygın olarak yapabildiğinin anlaşılmasından sonra, nesnelerin manalandırılması işlevi resim sanatının yeni ufku oldu. Oluşan yeni sanat akımları resim sanatını bir 'benzetmecilikten' çıkarıp 500 yıllık geleneğini yıkarak yepyeni bir platforma taşıdı. Fotoğrafın icadını izleyen yıllarda artık resim sanatı nesneleri bize tanıtan bir takım simgelerin, şifrelerin, işaretlerin dünyası oluyordu."⁸⁴

Fotoğrafçılığın plastik sanatlar tarihinde önemli bir olay olarak ortaya çıktığını belirten Bazin, "fotoğrafçılık, batı resminin gerçekçi tutkudan kesinlikle kurtulmasını ve kendi özerk estetiğini yeniden bulmasını sağlamıştır"⁸⁵ der. "Resim sanatı, fotoğrafa bir tepki olmak üzere, önce resmin renk öğelerini vurgulamaya başlar."⁸⁶ Çünkü, renk öğesi henüz fotoğrafın kullanım alanı dışındadır. Fotoğrafın bulunuşuyla resim sanatında izlenimcilik (empresyonizm) akımının ortaya çıkması aynı döneme denk gelir. Bu akımın etkisindeki ressamlar doğayı doğrudan doğruya gördükleri gibi resmetmek yerine, onun kendilerinde uyandırdığı izlenimleri, duygu ve düşünceleri tuvallerine yansıtmışlardır. İzlenimciler gerçekçiliği ve nesnelliği bir yana bırakarak kişisel yorumu ve soyut betimlemeleri ön plana çıkarmışlardır. Akımın öncüsü olarak kabul edilen Claude Monet'nin 1872 tarihinde yaptığı "İzlenim: Gün Doğumu (Impression, Soleil Levant)" adlı çalışması akıma adını vermiştir.

Resim sanatının gerçekçiliği ve nesnelliği bir yana bırakması ve bu işlevi fotoğrafın devralması yeni bir sorunu da beraberinde getiriyordu. Bu sorun fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi üzerinedir.

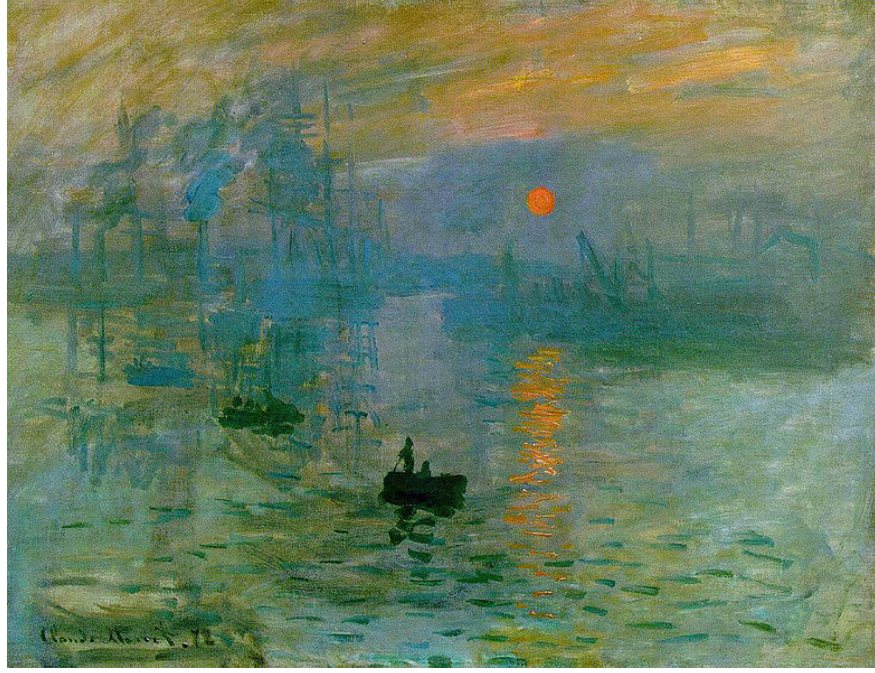
⁸² Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 36-37.

⁸³ Engin Özendes, *Yüzyılın Fotoğrafları*, (2. Baskı), YKY, İstanbul 2001, s. 10.

⁸⁴ Gültekin Çizgen, *Fotoğrafın Görsel Dili*, (1. Baskı), Arkeoloji ve Sanat, İstanbul 1998, s. 11.

⁸⁵ Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 40.

⁸⁶ Benjamin, *Pasajlar*, s. 93.



Şekil 1.6. İzlenim: Gün Doğumu, Claude Monet, 1872.

1.1.6. Fotoğraf ve Gerçeklik

Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte gündeme gelen en önemli tartışmalardan biri de fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi üzerinedir. İnsanlardaki gerçeklik tutkusunu doğrudan karşılayan ve resim sanatını gerçeğe en yakın görüntüyü elde etme işlevinden kurtaran fotoğrafın, gerçeği yansıtıp yansıtmadığı, gerçeğin kendisi mi yoksa onun bir yansıması ya da kopyası mı olduğu konusundaki tartışmalar bugün de sürmektedir ve hiç bitmeyecek bir tartışma olarak karşımızda durur. Tıpkı onun bir sanat dalı olup olmadığı tartışması gibi.

Felsefe sözlüğünde "gerçek"⁸⁷, "... elle tutulup göz ile görülecek biçimde varolanı; varlığı hiçbir koşulda yadsınamayan durum, olgu, olay, nesne ya da nitelik olarak varolanı... varolmak için insan bilincine ve deneyimine gerek duyan şeylerin tersine somut, olgusal, zihinden bağımsız bir varlığı bulunanı... anlatan felsefe terimi"⁸⁸ olarak

⁸⁷ Gerçek ile hakikat deyimleri birbirine karıştırılmamalıdır. "Gerçek, insan zihninden bağımsız olarak varbulunanı, hakikat gerçeğin insan zihnindeki yansımasını dile getirir. Eşdeyişle hakikat; insan zihninde yansıyan gerçektir. Bu bakımdan gerçeğin insan zihninin dışındalığına karşın hakikatin insan zihninin içinde bir niteliği vardır. Bununla birlikte hakikat da, gerçek gibi nesneldir ve öznel olamaz, çünkü hakiki bilgilerimiz nesnel gerçeklikten yansıyan ve onlara uygun düşen bilgilerdir." Orhan Hançerlioğlu'ndan aktaran Murat Yaykın, *Fotoğraf İdeolojisi, Algıda Gerçeğin Bozulumu*, (2. Baskı), Kalkedon, İstanbul (Yayın Yılı Belirtilmemiş), s. 27.

⁸⁸ Abdülbaki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ü. Hüsrev Yolsal, *Felsefe Sözlüğü*, (3. Baskı), Bilim ve Sanat, Ankara 2008, s. 593-594.

tanımlanır. "Gerçeklik" ise, yine felsefe sözlüğünde, "... bilinçten, bilenden bağımsız bir biçimde varolan; belli bir zamanda, belli bir anda yaşanmış olan, yaşantı ile deneyimlerde somut olarak bulunan... her türlü öznelğin ve öznel ögenin karşısında nesnel olarak varlık bildiren; gerçek olan bütün her şeyin özyapısını anlatan felsefe kavramı"⁸⁹ olarak tanımlanır.

Görüntünün gerçeğin bir yansıması olduğuna ilişkin düşünceler Eflatun (Platon)'a kadar uzanmaktadır. Eflatun'un ünlü mağara benzetmesi görüntü üzerine ilk düşüncelerden olmakla birlikte, camera obscura ile elde edilen optik görüntünün kuramsal temellerini de oluşturur. Eflatun'un mağarası aynı zamanda karanlık odayı çağrıştırmaktadır. "Mağara, mağaranın girişinden içeri sızan ışık, ışığın etkisiyle mağara duvarlarında oluşan gölgeler Platon'ca, gerçek olmayan, imgesel bir yaşamın görüntüleri olarak nitelense de, bu düşünce, yaklaşık 2000 yıl sonra gerçekleşecek olan bir tekniğin kuramsal altyapısı olarak yerini almıştır."⁹⁰ Eflatun'un mağara benzetmesi şu şekildedir: Önde boydan boya ışığa çıkan bir girişin olduğu mağarada insanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Bu mahpusların arkalarında yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol, bu yol boyunca alçak bir duvar, duvarın arkasında da ellerinde taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyan insanlar var. Kiminin konuştuğu, kiminin sustuğu bu insanların taşıdıkları şeylerin mağara duvarına vuran gölgesi mahpusların görebildiği tek şey. Mahpuslar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri isimlerle gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar. Artık bu mahpusların gözünde gerçek, gelip geçen insanların taşıdığı yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey değildir.⁹¹

Güven Turan, Eflatun'un mağara benzetmesini şu şekilde yorumlar: "Mağara elbette, ne kamera, ne oda diye adlandırılır. Üstelik mağaranın ağzında mercek de yoktur ve bir odaklama söz konusu değildir. Düşen de o nedenle, imgenin kendisi değil, gölge olmaktadır. Üstelik aldatıcı bir gölge. Gene de gölge, bütün karanlığına ve belirsizliğine karşın iki şeyin varlığını kanıtlar: Işık ve üç boyutlu bir nesne/varlık.

⁸⁹ Güçlü vd. , s. 596-597.

⁹⁰ Sedat Cereci, *Mağaradan Ekrana Görüntünün Öyküsü*, (1. Baskı), Nobel, Ankara 2008, s. 17.

⁹¹ Platon, *Devlet*, (12. Baskı), (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz), Türkiye İş Bankası, İstanbul 2007, s. 231-232.

Kısacası gölge dünyada olmanın kanıtıdır. Onun için, gölgesiz olmak, hayaletlere, hortlaklara ve vampirlere özgüdür."⁹²

Fotoğrafın ham maddesi nesnenin bir parçası olan ışıktır. Arap fizikçi İbn-i Heysem, ışığın öncelikle gözden çıktığını savunan Gözışın Kuramı'na karşı çıkarak, ışığın nesnelerden yansiyarak göze ulaştığını kanıtlamıştır.⁹³ Benzer şekilde, güneşten gelen ışık ışınları, yani fotonlar nesnelerden yansiyarak duyarlı malzeme üzerine kaydedilirler. Fotoğrafik görüntünün oluşabilmesi için duyarlı malzeme üzerine ışık yansıtacak bir gerçekliğin varlığı kaçınılmazdır.⁹⁴ Fotoğraf makinesi var olmayan bir şeyi saptayamaz. Fotoğrafik görüntü var olanı doğrular. Mary Price, resim ve fotoğraf arasındaki asıl farkın fotoğrafın nesneler dünyasıyla olan nedensel bağından kaynaklandığını belirtir. Price'ın deyişiyle, "Fotoğrafta tek boynuzlu atlar yoktur. Eğer bir tane görülecek olursa, buna inanmamak gerekir."⁹⁵

Bir yeniden sunum olarak fotoğrafın nesnel gerçekliğin kendisi değil de, onun bir izi, yansıması ya da kopyası olduğuna ilişkin görüşlerin aksine, gerçekçi film kuramcısı André Bazin, fotoğrafik görüntünün gerçeğin kendisi olduğunu belirtir. Çünkü, fotoğrafik görüntünün meydana gelişi modelin varlıkbiliminden ileri gelir. Fotoğrafik görüntü teknik değişkenlerden dolayı ne kadar indirgenmiş olursa olsun yine de gerçeğin kendisidir:

"Eleştirmeci zihnimizin itirazları ne olursa olsun gösterilen, etkili bir şekilde yeniden sunulan, yani zamanda ve uzayda ortaya konulan nesnenin varlığına inanmaya mecburduk... Asıl cismin yerine yaklaşık bir kopyadan daha iyisini geçirmek ihtiyacını bilinç-altımızdan söküp atabilecek görüntüyü bize ancak mercek verir. Bu görüntü de cismin kendisidir, fakat geçicilik olanağından kurtulmuştur. Görüntü bulanık, biçimbozumuna uğramış, renklendirilmiş, belge değerinden yoksun olabilir, meydana gelişi modelin varlıkbiliminden ileri gelir, modelin kendisidir."⁹⁶

Diğer bir gerçekçi film kuramcısı Siegfried Kracauer ise, sinema ve fotoğrafın kendi ham maddelerini ortaya koyan yegâne temsil türleri olduklarını belirtir. Bütün temsil türleri içinde sadece fotoğraf ve sinema doğaya bir ayna tutabilir. Resim,

⁹² Güven Turan, "Od, Oda, Odak", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 77, (Güz, 2000), s. (4).

⁹³ İbn-i Heysem, Erişim tarihi (11 Ocak 2014), Vikipedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/İbn-i_Heysem

⁹⁴ Derman, s. 107.

⁹⁵ Price, s. 18.

⁹⁶ Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 37-38.

edebiyat ve tiyatro gibi geleneksel sanatlar doğayı daha çok bir ham madde olarak kullanırlar, ama bu sanatlar gerçekte doğayı göstermezler. Meydana gelen sanat yapıtında doğrudan doğruya ham maddeden hiç bir şey kalmaz. Geleneksel sanatlar gerçeği kaydetmekten çok gerçeği yoğururlar. Gerçek yaşam malzemesi sanatçının niyetleri içinde yitip gider, sanatçı onları yeni bir biçime sokar. Bu da ressam ya da ozanı, sinemacıdan farklı kılar. Geleneksel sanatların etkisinde kalan filmler, fizik gerçeğe aldırmmamayı yeğlerlerse, sinema aracına tanınmış olan önemli bir fırsatı kaçırmış olurlar. Bu tür filmler görülebilir dünyayı saptamış olsalar bile, yine de bu dünyayı göstermekte başarısız olurlar. Bu tür filmlerdeki gerçek yaşam malzemesi, bir ham madde olarak niteliğini yitirir.⁹⁷ Kracauer'e göre, film birbirinden farklı öğelerden meydana gelir. Özellikle fotoğraf bütün öğeler arasında önceliğe sahiptir. Çünkü fotoğraf, film içeriğinin oluşmasında belirleyici bir etkindir ve bu niteliğini sürdürmektedir. Sinemanın kökeninde fotoğraf vardır. Fotoğraf sanatının temel özellikleriyle filmin temel özellikleri aynıdır. Diğer bir deyişle, film fiziksel gerçekliği kaydeden ve açıklayan ve bu gerçekliğe yönelen bir araçtır. Bizi ilgilendiren tek gerçeklik vardır, o da fiziksel gerçekliktir. Yani film, tıpkı fotoğraf gibi fiziksel gerçekliği kaydetmeli ve açıklamalıdır. Sinema fotoğraftan geldiği için, sinemada da tıpkı fotoğrafta olduğu gibi gerçekçi ve biçimci eğilimlerin varlığı söz konusudur.⁹⁸

John Berger, diğer görsel imgelerin tersine fotoğrafın, konusunun bir taklidi ya da yorumlanması olmadığını, o konunun gerçek bir belgesi olduğunu düşünür. "Ne denli

⁹⁷ Siegfried Kracauer, "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu", (Çev.: Nijat Özön), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196 (Ocak, 1968), s. (387, 389).

⁹⁸ Siegfried Kracauer, "Temel Kavramlar", (Çev.: Erol Mutlu), (Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran), *Sinema Kuramları*, (ss. 77-98), Dost, Ankara 1985.

J. Dudley Andrew, "Büyük Sinema Kuramları" adlı kitabında Bazin ile Kracauer'i karşılaştırmakta, Kracauer'in aksine Bazin'in gerçeklik ile ne kastetmek istediğine daima açıklık getirmeye çalıştığını vurgulamaktadır. Bazin, tüm makalelerinde sinemanın gerçekliğe olan bağlılığını belirtmiştir. "Gerçekliğin birçok türünden bahsederiz, ama sinema ilk olarak bir görsel ve uzamsal gerçekliğe dayanmaktadır, yani doğa-bilimcilerinin gerçek dünyasına dayanır. Böylelikle sinemanın esas gerçekçiliği 'kesinlikle konunun gerçekçiliği ya da dışavurumun gerçekçiliği değildir, bunun yerine uzamın gerçekçiliğidir, onsuz hareket eden imgeler sinemayı oluşturamazlar.' Bazin, burada Kracauer'in maddi estetiğinin, gerçekçi içeriğinin ve teknik estetiğinin ötesine geçmiş, bir uzam estetiğine gelmiştir. Sinema her şeyden önce gerçeğin sanatıdır, çünkü nesnelerin uzamsallığını ve içinde bulundukları uzamı kaydeder." Andrew, hem Bazin'in hem de Kracauer'in sinemanın çekiciliğinin kaba-yalın gerçeklik olduğunu hissettiklerini belirtmekte, Bazin'in Kracauer'den farklı olarak onun nasıl işlediğini ümitsizce göstermeye çalıştığını dikkat çekmektedir. J. Dudley Andrew, *Büyük Sinema Kuramları*, (1976), (Çev.: Zahit Atam), Doruk, İstanbul 2010, s. 229, 232.

doğalcı olursa olsun, hiçbir yağlıboya resim ya da skeç, konusuna fotoğrafın olduğu ölçüde ait değildir."⁹⁹ Bu nedenle fotoğraflar kanıt teşkil ederler ve doğrulayıcıdır:

"Hakkında bir şey işitip de şüpheyile karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır... Bir görüntünün fotoğraf makinesiyle kayda geçirilmesinin başka bir özelliği, onun doğrulayıcı, haklı çıkarıcı işlevidir. Bir fotoğraf, verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez kanıtıdır. Çekilmiş olan resmin çarpıtılması mümkündür, ancak her zaman için o fotoğraftakine benzer bir şeyin mevcut olduğuna ya da olmadığına dair bir kanıya kapılmamızı sağladığı da açıktır... bir fotoğrafın –herhangi bir fotoğrafın- gözle görülür gerçeklikle ilişkisi, diğer taklit etme nesnelere kıyasla daha masumane ve bundan dolayı daha doğrudur. Alfred Stieglitz ve Paul Strand gibi onyıllar boyunca çok kuvvetli etkisi olan unutulmaz fotoğraflara imza atan asil görüntü virtüözleri... hâlâ öncelikle 'oradaki' bir şeyi göstermenin peşindedirler."¹⁰⁰

Fotoğrafların kanıt teşkil etmesi modern devletler tarafından eylem yapan kitleleri kontrol etmeye ve gözetlemeye yardımcı bir araç olarak kullanılmasına neden olmuştur. Nitekim Haziran 1871'de komünarların çektirdikleri bir fotoğraf onların Paris polisi tarafından teşhis edilip suçlanmalarına ve hatta ölümlerine neden olmuştur.¹⁰¹

Kimi görüşlere göre fotoğraf güvenilir, kimilerine göre ise hiç güvenilmemesi gereken bir iletişim aracı, yeniden sunumdur. "Fotoğraf yalan söylemektedir. Gerçek olduğu iddiasındaki bir kurgudur. Her zaman yalancıdır fotoğraf. İyi fotoğraf yalanı en gerçekçi biçimde söyleyendir" diye yazmaktadır Joan Fontcuberta.¹⁰² Aslında tüm fotoğrafçıları yalan söylemekle itham eden bu görüş, kuşkusuz fazlasıyla olumsuz bir yargıdır. "Fotoğraflar yalan söylemez, ama yalancılar fotoğraf çekebilir" diyen Lewis W. Hine, fotoğraf ve gerçeklik tartışması bağlamında çok daha gerçekçi bir noktada durur. Hine'in bu sözüyle vurgulamak istediği fotoğraf makinesinin yalan söylemediği, ancak onu işletenin yalancı bir alete dönüştürebileceğidir. Fotoğraf makinesinin gerçeği verip vermeyeceği en başta onu işletene bağlıdır. Nazif Topçuoğlu da aynı noktaya vurgu yapar: "Fotoğraflar yalan söylemez, bilgisayarlar hata yapmaz, silahlar adam öldürmez; her üç durumda da, istenmeyen ve yanlış olan şeyi adı geçen araçları belirli biçimlerde kullanan insanlar yapmaktadırlar, isteyerek veya istemeyerek."¹⁰³ Fotoğrafın

⁹⁹ John Berger, *O Ana Adanmış*, (1986), (6. Baskı), (Çev.: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen), Metis, İstanbul 2011, s. 71.

¹⁰⁰ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 5-6.

¹⁰¹ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 5.

¹⁰² Ali Akay, "Belgeden İfadeye Doğru", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 94 (Bahar, 2005), s. (115).

¹⁰³ Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, (3. Baskı), YKY, İstanbul 2010, s. 183.

gerçeği yansıtır yansıtmadığı, eşdeyişle olup biteni çarpıtmadan gösterip göstermeyeceği bir etik sorunu, ahlaki mesele olarak değerlendirilmelidir.

Benjamin, bir yeniden-üretim tekniği olan fotoğrafın uzaktaki bir gerçeği kalabalıklara doğru yakınlaştırdığını ve kopyalar yoluyla çoğalttığını belirterek, bu durumun biricikliği ve tekliği ortadan kaldırdığına dikkati çekmektedir. Benjamin, aynı zamanda, Eugène Atget'nin fotoğraflarını örnek göstererek onun gerçeğin üstündeki makyajı temizlemeye giriştiğini vurgular.¹⁰⁴ Benjamin'in fotoğrafa dair ilk ciddi ve önemli sorgulamayı gerçekleştirmiş olması ve ayrıksı düşünceleri onun ayrı bir başlık altında incelenmesini gerekli kılar.

1.2. WALTER BENJAMIN VE FOTOĞRAF

Bilim, teknoloji, sanat, estetik, kitle kültürü, pozitivizm ve Marksizm gibi pek çok konuda eleştirel bir yaklaşımla teoriler geliştiren Frankfurt Okulu'nun¹⁰⁵ bir üyesi olarak düşünülen Benjamin, aslında hiçbir zaman Okul'un üyesi olmamıştır. Gerek Theodor W. Adorno ile olan arkadaşlıkları ve düşünsel etkileşimleri, gerekse Okul'un düşüncesine yapmış olduğu katkılar nedeniyle adı sıklıkla Okul'la birlikte anılır olmuştur.¹⁰⁶ Aynı zamanda düşüncesinin gelişimi ve sanat anlayışı açısından Okul'un öteki üyelerinden ayrılır. Yeni bir estetik anlayışının oluşmasına öncülük eden Benjamin, yeni teknolojilerin (fotoğraf ve sinema) sanattaki sonuçlarını tartıştı. Yeni teknolojilere karşı iyimser bir bakış açısına sahip olan Benjamin'e göre, sanat yeni teknolojilerin gelişimi sayesinde politikleşiyor ve kolektifleşiyordu. Benjamin'in iyimserliğinde olmayan Adorno, popüler kültürün sanatı metalaştırmasına ve izleyicinin var olan düzene uymasını sağladığına dikkat çekecekti.¹⁰⁷

Benjamin, 1931 yılına ait *Fotoğrafın Kısa Tarihi* ve bundan yaklaşık beş yıl sonra kaleme aldığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* başlıklı iki denemesinde, yeni teknolojilerin asıl doğası, olanakları, işlevleri, diğer sanatlarla ilişkisi ve bunun sonuçları üzerinde durur. Benjamin'in belirttiği gibi, fotoğrafın kamuya mal edilmesiyle birlikte gelişmede hızın durmadan artacağı koşullar

¹⁰⁴ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 23.

¹⁰⁵ Levent Yaylagül, *Kitle İletişim Kuramları*, (4. Baskı), Dipnot, Ankara 2013, s. 97.

¹⁰⁶ Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, (4. Baskı), Say, İstanbul 2007, s. 18.

¹⁰⁷ Walter Benjamin, *Parıltılar*, (1955), (Çev.: Yılmaz Öner), Belge, İstanbul 1990, s. 1.

sağlanmıştı. Fakat, fotoğrafın yükselişi ve düşüşünün beraberinde doğurduğu tarihi ve felsefi soruların üzerinde onyıllarca durulmadı.¹⁰⁸ İşte fotoğrafa dair ilk ve en önemli sorgulamayı içeren bu iki deneme Benjamin'i bir öncü olarak konumlandırmamıza neden olur. Fotoğraf üzerine düşüncelerle ilgili birtakım sorunlar ortaya koyan Benjamin'in bazı varsayımları onun metinlerini okuyanlar ve ona güvenenler tarafından büyük ölçüde göz ardı edilmiştir. Mary Price'a göre bunun asıl nedeni belki de, "öne sürdüğü gerçekler yanlış ve yorumları sorgulanabilir olsa bile, içgörülerinin kışkırtıcı olmasıdır."¹⁰⁹ Adorno'ya göre ise, "kişiliğinin ve yapıtının büyüğü ya mıknaş gibi çekiyor insanları ya da korkuyla reddedilmesine neden oluyor."¹¹⁰

Benjamin, ön plan ve arka plan düzenlemesi ve doğayı taklit tekniğiyle panoramaları¹¹¹, fotoğraftan sinemaya ve sesli filmlere uzanan bir sürecin öncüsü olarak değerlendirir. Çünkü, panorama resimlerinin yapmaya çalıştığı eksiksiz ve bütünlüklü betimleme aslında fotoğrafın yapmayı becerebildiği bir şeydir.¹¹² Panorama resimlerinin yaygınlaşması, pasajların yükseliş dönemine rastlar. Panoramlarla doğanın eksiksiz bir temsilinin gerçekleştirilmesi amaçlanır. Manzara görüntüsü içerisinde günün değişik saatlerinin, ayın yükselişinin ve şelalelerin sesinin yansıtılmasına çalışılır. Panoramlar aynı zamanda yeni bir yaşam duygusunun da ifadesidir.¹¹³ Panoramlar, bir yandan kentleşmenin yarattığı yeni yapay "doğayı" betimlerler; bir yandan da taşra karşısında politik üstünlüğü belirginleşen kente taşrayı getirebilmek için, kenti manzara resmi boyutlarına taşırlar.¹¹⁴

1837 yılında fotoğraf makinesinin ilk şekli olan Daguerrotip'i geliştiren Louis Mandé Daguerre, panorama ressamı Prevost'un öğrencisidir. 1839'da panoraması yanan Daguerre, aynı yıl kendi buluşu Daguerrotip'i ortaya çıkarır. Fransız fizikçi ve

¹⁰⁸ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 4.

¹⁰⁹ Price, s. 58.

¹¹⁰ Theodor W. Adorno, "Bir Walter Benjamin Portresi", (Haz. Besim F. Dellaloğlu), *Benjamin*, (ss. 161-177), Say, İstanbul 2013.

¹¹¹ Çeviriyi yapan Ahmet Cemal, dipnotta panorama resmini şu şekilde tanımlar: "Odak noktasında ve yarı karanlıkta duran izleyicide geniş bir ufku varlığı yansımasını yaratan, yarım daire biçiminde resimler. Bu etki önplandan arkaplana gidildikçe ışıktandırmanın azaltılmasıyla ve önplanın plastik düzenlemesiyle gerçekleştirilir. Panoramaların kökenleri Barok resim sanatına, özellikle de tiyatro dekorlarında kullanılan resimlere uzanır. İlk panoramlar 18. Yüzyıl'ın son on yılında, Londra ve Paris'te yapılmıştır." Benjamin, *Pasajlar*, s. 91.

¹¹² Meral Özbek, "Walter Benjamin Okumak-III" [Elektronik Sürüm], *SBF*, 55 (4), 2000, 83-110.

¹¹³ Benjamin, *Pasajlar*, s. 91-92.

¹¹⁴ Özbek, "Walter Benjamin'i Okumak-III", s. 90.

gökbilimci François Arago, bir toplantıda yaptığı konuşmada fotoğrafı tanıtır. Fotoğraf, portre minyatürçülerinin oluşturduğu geniş meslek kesiminin işlerini kaybetmesine neden olur. Bu durum sadece ekonomik nedenlerden kaynaklanmaz. Fotoğrafın ilk dönem ürünleri, sanatsal açıdan portre minyatürlerinden üstündür. Bunun teknik nedeni, pozlama süresinin portresi çekilecek olana dikkatin en yüksek düzeyde yoğunlaştırılmasını gerektiren uzunluğudur. Toplumsal nedeni ise, ilk fotoğrafçıların ve müşterilerinin avangard kesimden gelmesi olgusudur. Nadar'ın meslektaşlarından daha ileri bir noktada olmasının nedeni, Paris'in kanalizasyon sisteminde çekimler yapmak gibi bir girişimde bulunmuş olmasıdır. Böylece ilk kez olarak, fotoğraf makinesi kendi başına buluşlar gerçekleştirmiş ve portrenin dışına çıkmış olmaktadır.¹¹⁵

Benjamin'e göre, dünya fuarları adına mal denilen fetişin hac yerleridir. 1855 Dünya Fuarı ile birlikte ilk kez olarak fotoğrafa özel bir yer ayrılmış olur. Fotoğraf, XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak figürleri, manzaraları ve olayları sınırsız sayıda piyasaya sürer. Böylece de mal ekonomisinin kapsamını çok büyük ölçüde genişletmiş olur.¹¹⁶ Benjamin, fotoğrafın endüstrileşmesinden önce gelen on yılı fotoğrafın en parlak dönemi olarak görür. Hill, Cameron, Hugo ve Nadar'ın başarılarıyla birlikte fotoğrafın en parlak dönemi, icat edildiği ilk on yıldır. Fotoğrafın endüstrileşmesinden önceki bu ilk dönemde, yeni teknolojinin üstüne atlayarak kısa yoldan kâr elde etmeye çalışanlar da olmuştur. "Fotoğraf, alanı ilk olarak kartpostalla fethetmiştir ve kayda değer bir nokta olarak, bu kartpostalların ilk üreticisi sonradan milyoner olmuştur."¹¹⁷ Benjamin'in gönderme yaptığı milyoner, 1859'da ünlenen André Disdéri'dir.¹¹⁸ Disdéri, bizim bugün kullandığımız 6x9cm formatına yakın formatta kartvizit portreleri üretti. Fiyatları ve baskı boyutlarını değiştiren Disdéri, fotoğrafı halka taşımış oldu. O güne dek sadece soyluların ve burjuvaların sahip olabildikleri portrelere artık onlar kadar iyi koşullarda yaşamayan kişiler de sahip olabiliyordu.¹¹⁹

Mary Price, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'nin bir tarihçe olmadığını belirtir. "Benjamin'in notlarında sıralanan kitapların bir değerlendirmesiydi: Bossert ve Guttmann'ın 200 sayfalık koleksiyonu (1930), David Octavius Hill üzerine Heinrich

¹¹⁵ Benjamin, *Pasajlar*, s. 92-93.

¹¹⁶ Benjamin, *Pasajlar*, s. 93-94.

¹¹⁷ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 5.

¹¹⁸ Price, s. 61.

¹¹⁹ Freund, s. 54.

Schwarz'ın kitabı (1931), Karl Blossfeldt'in bitki fotoğrafları (1930), Atget'nin fotoğrafları (1931) ve Sander'in fotoğrafları (1929)."¹²⁰

Benjamin, Blossfeldt'in bitki fotoğraflarını "görsel bilinçdışı"na örnek olarak gösterir: "Blossfeldt, hayranlık uyandırıcı bitki fotoğraflarıyla, antik dönem kolonlarının formlarını salkımsöğüt, piskoposun sopasını bir demet çiçek, totem direklerini on kere büyütülmüş kestane ve meşe filizleri ve gotik taş süslemelerini tarakotunda göstermeyi başarmıştır."¹²¹ Benjamin'in en önemli kavramlarından biri olan görsel bilinçdışı, "zaman ve uzamın araç yardımı ile yeniden yapılanması ve detaylardaki fizyonomik zenginlik ile ifade edilmektedir."¹²² Fotoğraf, hayallerde barınacak kadar gizli olan imgeler dünyasının dış görünüş özelliklerini, en ufak detaylarını gözler önüne serecektir. Benjamin'e göre, güdusel bilinçdışını psikanaliz vasıtasıyla öğrenmemiz gibi, fotoğraf makinesi yardımıyla da görsel (optik) bilinçdışı hakkında bilgi ediniriz:

"Kameraya baktığında görünenin, göze görünenden daha farklı olduğu bir doğadan bahsedilebilir... İnsanların nasıl yürüdüğünü –en kaba haliyle bile- anlatmak kolayca mümkün iken, bir kişinin attığı her adımda saniye saniye hangi pozisyonda olduğu konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Oysa fotoğraf, zaman geçişleri ve mercek büyütme gibi yollarla bu tür bir bilginin edilmesini sağlayabilir. İnsan, nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de bu görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir."¹²³

Mercek büyütmede ya da diğer bir deyişle büyütücü çekimde, insanın zaten gördüğünün belirgin kılınması söz konusu değildir, nesnenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır.¹²⁴ Benjamin için görsel bilinçdışı, çıplak gözle görülemeyen, ancak ayrıntıları büyütme yetisine sahip objektifler aracılığıyla açığa vurulan görüngüler anlamına geliyor gibidir. Mekanik yöntemlerle ayrıntıların büyütülmesi ve büyütülmüş görüntünün yerleştirilmesi, gözün görsel bilinçdışını görmesini sağladığını, eşdeyişle çıplak gözle görülmeyenin görünür kılınmasını sağladığını söylemek mümkündür.¹²⁵ İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge'in dört

¹²⁰ Price, s. 87.

¹²¹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 12.

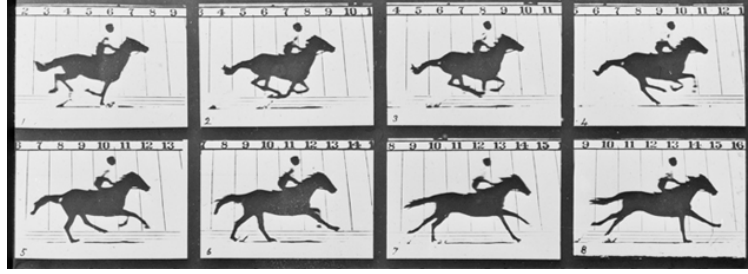
¹²² Tolga Hepdinçler ve Tuba Ayten, "Benjamin'in Art-İmgesi: Türkiye'de Walter Benjamin'le Fotoğrafi Düşünmek", (Ed. D. Beybin Kejanlıoğlu), *Zamanın Tozu, Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*, (ss. 481-496), De Ki, Ankara 2011.

¹²³ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 10-12.

¹²⁴ Benjamin, *Pasajlar*, s. 72.

¹²⁵ Price, s. 87, 94.

nala giden bir atı gösterdiği çalışması görsel bilinçdışının açığa vurması açısından iyi bir örnektir.



Şekil 1.7. Dört Nala Giden At, Eadweard Muybridge, 1878.

Muybridge'in 1878'de dört nala giden bir atın hareketlerini on iki fotoğraf makinesi kullanarak kısa zaman aralıklarıyla fotoğraflaması, "bir at dört nala koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi?" sorusunun yanıtının bulunmasını sağladı. Böylece insanoğlu ilk kez dört nala giden bir atın dört ayağının birden yerden kesildiği bir an olduğunu keşfetmiştir. Gerek Blossfeldt'in gerekse Muybridge'in çalışmaları nesne ve varlıkları görmenin yeni biçimleridir. Tıpkı Edward Weston'ın biber ve deniz kabuğu fotoğrafları gibi.



Şekil 1.8. Edward Weston, Biberler, 1929.

Yaşam ortamı ve yakın çevresi bahçe, pazar ve mutfak olan bir sebze sıradanlıktan kurtularak, siyah beyaz renkte, bir merak ve derin düşünce nesnesi olarak,

bir heykelmişcesine sunulursa, hem biberi hem de fotoğrafı yeni ve farklı bir biçimde düşünmeye başlarız. Soldaki biber sırtüstü yerde uzanmakta, diğeri ise anneliğe özgü ya da cinsel nedenlerle onun üzerine eğilmektedir.¹²⁶

Benjamin, yeni teknolojilerin doğasında var olan potansiyeli vurgularken büyücü ile cerrahın konularına olan yaklaşımlarını örnek verir. Kameramanın konumunu cerrahın konumuna benzetir. Hastalıkları tedavi eden bir büyücü ile tedavi gören arasında doğal bir uzaklık vardır. Oysa, cerrahın hastası ile olan konumu bunun tam tersidir. O, hastanın içine girerek söz konusu uzaklığı çok azaltır. Cerrah, büyücünden farklı olarak hastasına bir insan gözüyle değil, neşteriyle açacağı bir gövde gözüyle bakar. Büyücü ile cerrah arasındaki ilişki, ressam ile kameraman arasındaki ilişkiye benzer. "Ressam çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer."¹²⁷

Kameramanın olgunun dokusunun derinliklerine girmesi fotoğrafçı için de söz konusudur. Fotoğrafçı da aynı davranışı gösterir. Tıpkı Dziga Vertov'un film kamerası gibi, fotoğraf makinesi de gözün güçsüzlüğünü aşarak, bir mikroskop ya da teleskop gibi görüntüler dünyasının saklı ayrıntılarını -bir yağlıboya resmin veremeyeceği şekilde- gözler önüne sererek dünyaya bakış açımızı genişletir. Fakat, fotoğraf makinesinin görünür kılacağı, eşdeyişle kalabalıklara doğru yakınlaştıracığı şeyler sadece bitkiler ya da hayvanlar âleminin gizli ayrıntıları değildir. Aynı zamanda insanlık sorunlarıdır: Savaşlar, göçler, mülteciler, ezilenler, işlikler, doğal afetler, çevre kirliliği, radyoaktivite kurbanları, aids, açlık, yoksulluk, ırkçılık, sömürü ve ev içi şiddet. Yeni teknolojiler sayesinde bir yandan "maddenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır", ¹²⁸ öbür yandan "hayatlarımızı yönlendiren mecburiyetlere ilişkin kavrayışımız"¹²⁹ genişlemektedir. Toplumsal değişimde sanata görevler yükleyen Benjamin'e göre, fotoğrafa özgü üstün yön, toplumsal ilişkiler ağına saplanıp kalmış insan öznesini var etmesidir.¹³⁰

¹²⁶ Price, s. 117.

¹²⁷ Benjamin, *Pasajlar*, s. 69.

¹²⁸ Benjamin, *Pasajlar*, s. 72.

¹²⁹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 82.

¹³⁰ Rosalind E. Krauss, "Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek", (Çev.: Kemal Atakay), (Der. Caner Aydemir), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (ss. 45-61), Hayalperest, İstanbul 2013.

Fotoğraf makinesi "gerçekliği" yakına getirir. Benjamin'in belirttiği gibi, bizden uzakta ve tekil olanı, yani açıkça bizim psychemiz dışında yer alan bir "gerçeği" yakınlaştırmakta ve çoğaltmaktadır.¹³¹

"Şeyleri –özellikle, kalabalıklara doğru- yakınlaştırmak, eşsiz olan şeylerin her koşulda kopyalarınınca ele geçirilmeleri kadar köklü bir çağdaş eğilimi temsil eder. Gün geçtikçe bir nesneye –mümkün olan en yakın noktadan- bir resmi vasıtasıyla ve o resmin de reproduksiyonlarıyla sahiplenme ihtiyacının daha çok arttığını gözlemliyoruz. Bu çoğaltılmış kopya, resimli gazetelerde ya da haftalık yayınlarda görüldüğü şekliyle, orijinalinden zorlukla ayırt edilebilen bir niteliktedir... Fotoğrafçılara hitap eden resimli yayınların sayısının, oyun ve tavuk eti satan dükkanların sayısını aşacağı günler çok uzakta değildir."¹³²

İster bir hareketin gözle görülmez ve uçup gidici ayrıntıları, isterse içinde yaşadığımız dünyanın toplumsal gerçeklikleri olsun, fotoğraf makinesinin bize gösterdiği her şey bir "ifşa"dır. "Fotoğrafik bakışla bir şeyi, herhangi bir şeyi göstermek, onun gizli kalmış olduğunu gözler önüne sermek demektir."¹³³ Eşdeyişle gösterilenin görsel bilinçdışı alanından çıkarılması demektir: "Bize yaklaşan bu gerçeklik ile, artık bilinçdışımızın bulanık alanından çıkıp bilincimizin 'gerçek' alanına dahil olan bir nesneden (veya onun temsilinden) söz etmemiz mümkün hale gelmiştir."¹³⁴ Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini neyin tuttuğu hakkında John Berger şunları söyler: "Bu soruya gravür, resim ve yağlıboya diye yanıt verilmesini bekleriz. Daha aydınlatıcı yanıt belki şu olabilir: bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıkları, önceleri düşüncede yapıliyordu."¹³⁵

Benjamin'in anahtar kavramlarından biri de "aura (hâle ya da özel atmosfer)"¹³⁶ dır. Benjamin'in metinlerinde iki farklı aura kullanımı söz konusudur: İyi aura ve kötü aura.¹³⁷ Birincisi, şimdi ve buradalığa yani biriciklik niteliğine sahip özgün sanat yapıtına gösterilen saygı dolu bir dikkat; ikincisi ise, gerçekliği gizleyen bir perde,

¹³¹ Walter Benjamin'den aktaran Tolga Hepdinçler, "Fotoğraf ve Gerçek", *Kontrast*, Sayı: 38 (Kasım-Aralık, 2013), s. (4).

¹³² Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 25-26, 31.

¹³³ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 144-145.

¹³⁴ Hepdinçler, "Fotoğraf ve Gerçek", s. 4.

¹³⁵ Berger, *O Ana Adanmış*, s. 50.

¹³⁶ Oğuz Demiralp aura'nın sözlük anlamı hakkında şunları söyler: "Bie insandan ya da nesneden çıkarak onu sarmalayan tinsel örtü. Türkçede kabaca bir karşılık ararsak 'hava' diyebiliriz... Aura, kaba bir tanımla, insanın tinsel varlığının dışı vurması, insanın tinselliğidir." Oğuz Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk*, (1. Baskı), YKY, İstanbul 1999, s. 157.

¹³⁷ Price, s. 90.

sahtelik ve roldür. "İlk aura kullanımı, kutsal tanrıların egemen olduğu ve mitin güçlü bir şekilde kendini hissettirdiği atmosferin üst katmanlarındaki bulut, ayla ve haleye karşılık gelir. İkincisi ise, nesneleri engelleyip gerçekliğin yüzünü gizleyen yeryüzündeki bulut, sis ya da pusa karşılık gelir."¹³⁸

Rönesans döneminde Urbino dükü Federigo da Montefeltro elyazması kitaplardan farklı olarak tahta kalıpla basılmış bir kitabın kütüphanesine girmesine izin vermezdi. "Onun için klasik bir metni basılı bir sayfadan okumak, o metne yapılan bir saygısızlıktı." Urbino dükünün bu yaklaşımı, sanatın makineleşmeyle değerinin düştüğüne duyulan inancın bir örneğidir.¹³⁹ Sanat ile makineleşme arasında bir karşıtlık olduğu savı, Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* başlıklı denemesinde yine karşımıza çıkar. Price'a göre, denemenin başlığında bile bir aşağılama sezilmektedir.¹⁴⁰

Benjamin'e göre, sanat yapıtının yeniden-üretilebilir olması yeni bir olgu değildir. "Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir." Fakat, sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgu olarak karşımıza çıkar. 1839 yılında fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle birlikte insan eli ilk kez resmin yeniden-üretiminde en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu. Bu işlev artık sadece objektife bakan göz tarafından yerine getirilecekti. Fotoğraf makinesinin gerçekleştirdiği reproduksiyon, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, yeniden-üretim süreci konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti. Fakat, "en etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı." Diğer bir deyişle sanat yapıtının biriciklik niteliği. Özgün yapıtın şimdi ve burada'lığı, o yapıtın hakikiliğini oluşturur. "Hakikilik, teknik yolla –doğal olarak aynı zamanda başkaca yollarla da- gerçekleştirilen yeniden-üretim bütünüyle dışında kalır." Çünkü bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilir, hangi baskının orijinal olduğunun artık önemi kalmamıştır. Hakikilik ölçütü iflas etmiştir. Teknik aracılığıyla yeniden-üretim, sanat yapıtının şimdi ve burada'lık niteliğini değersizleştirmektedir. Bu durum sanat yapıtı için söz konusu

¹³⁸ Price, s. 72, 90.

¹³⁹ Edgar Wind'den aktaran Price, s. 39.

¹⁴⁰ Price, s. 39-40.

olduğu kadar, filmde izleyicinin gördüğü bir manzara için de söz konusudur. Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı çoğaltarak, onun bir defaya özgülüğünü yıkıp kitleselleşmesine neden olmaktadır.¹⁴¹

Benjamin, teknik yolla yeniden-üretim nedeniyle varlığı son bulan şeyi tek bir kavramla özetler: Özel atmosfer, diğer bir ifadeyle aura. "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır... Bu atmosferin bir kopyasının olabilmesi söz konusu değildir."¹⁴² Benjamin aura'nın yitirilişinin üzüntüsünü yaşamaktadır:

"Teknik, nehirleri kanallı edecek yerde, insan selini siperlere yöneltmekte, uçaklardan tohum atacak yerde kentlere yangın bombaları yağdırmaktadır; gaz savaşında ise Aura'yı yeni bir biçimde ortadan kaldırmaya yarayan bir araç bulmuştur."¹⁴³

Benjamin, tarihsel nesneler için, eşdeyişle sanat yapıtları için kullandığı aura kavramına açıklık getirmek için doğal nesnelere ilişkin aura kavramına başvurur. Doğal nesnelere ilişkin aura'yı, ne kadar yakınımızda olursa olsun, "belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü"¹⁴⁴ şeklinde tanımlar. "Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel atmosferini yaşamaktır." Benjamin, bu tanımın yardımıyla aura'nın çağımızdaki çöküşünün toplumsal kökenlerini saptamanın kolaylaşacağını belirtir. Aura'nın çöküşünü şu olgulara bağlar: Kitlelerin gerçeğe olan tutkusu, nesneleri uzamsal ve insani açıdan "yakınlaştırmaya" yönelik isteği. Bu istek ile, "her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir." Nesneyi, kopyalar, eşdeyişle yeniden-üretimler aracılığıyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma ihtiyacı günden güne artmaktadır.¹⁴⁵

Benjamin, biricikliği aura'lı sanat yapıtının baş özelliği olarak görür. Raphael'in bir resmi, Michelangelo'nun bir heykeli yeryüzünde tektirler ve bu teklik, eşdeyişle

¹⁴¹ Benjamin, *Pasajlar*, s. 52-55, 58.

¹⁴² Benjamin, *Pasajlar*, s. 55, 64.

¹⁴³ Benjamin, *Pasajlar*, s. 79.

¹⁴⁴ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 24.

" 'Biricik nitelikteki uzaklık' da tıpkı 'biriciklik niteliği taşıyan sanat yapıtı' gibi, uzaklık açısından yinelenemeyen, tekil bir deneyim ya da sanat açısından yinelenemeyen tekil bir nesnedir... Eğer *auranın* beraberinde gelen şey uzaklık ise, onun karşıtı olan yakınlık *aurayı* yok eder... Uzaklık ve yakınlık kavramları *auranın* oluşumunu ve çöküşünü simgelemek için kullanılmıştır. Biriciklik ve süreklilik uzaklıkla; gelip geçicilik ve yeniden üretilebilirlik ise yakınlıkla tanımlanmaktadır." Price, s. 69, 88-89.

¹⁴⁵ Benjamin, *Pasajlar*, s. 56-57.

biriciklik yapıtın hakikiliğini oluşturur. Hakikilik ve biricikliği tamamlayan üçüncü nitelik ise uzaklıktır. Hakiki ve biricik olan yapıt pazarda dolaşmaz, kitlelerce erişilebilir özellikte değildir. Sadece ayrıcalıklı bir azınlık alımlayabilir.¹⁴⁶ Bu alımlama da, ortaçağ kiliseleriyle manastırlarında ve onsekizinci yüzyılın sonlarına kadar prenslik saraylarında eşzamanlı değil, kademeli ve hiyerarşik bir düzene tabiydi.¹⁴⁷ Sanat yapıtının belli bir azınlığın tekelinde olmasının, yapıtın "kült değeri"ni oluşturduğunu belirten Benjamin bu konuda şunları söyler:

"Sanatsal üretim, 'kült'ün hizmetindeki oluşumlarla başlar... Taş devri insanının mağarasının duvarlarına çizdiği geyik, bir büyü aracıdır. Resmi yapan her ne kadar onu hemcinslerine sergilemiş olursa da, resim aslında ruhlar için düşünülmüştür. Bu yapısıyla kült değeri, günümüzde görünüşe bakılırsa sanat yapıtının gizli tutulmasını neredeyse zorunlu kılmaktadır: belli tanrı heykellerini ancak hücrendeki rahipler görebilir; bazı Madonna resimleri hemen bütün bir yıl boyunca örtülü kalmaktadır; ortaçağ katedrallerindeki belli heykeller giriş katındaki ziyaretçi tarafından görülememektedir."¹⁴⁸

Bu noktadan sonra Benjamin'in mekanik yeniden-üretim hakkındaki olumsuz düşünceleri değişiyor gibidir: "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır." Böylece mekanik yeniden-üretim ile birlikte, kült değerinin yerini bundan sonra sergileme (teşhir) değeri almaktadır. Sadece belli bir azınlığın alımlayabildiği sanat yapıtını artık kitleler de alımlayabilir:

"Teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir."¹⁴⁹

Mekanik yeniden-üretim sayesinde sanat yapıtının alımlanmasında bir demokratikleşmenin varlığından söz edilebilir. Benjamin'e göre, sanat yapıtının mekanik yeniden-üretimi, kitlenin sanatla ilişkisini olumlu anlamda değiştirmektedir. Sanatın toplumsal işlevi de köklü bir değişim geçirmiştir. Kutsal törenler yerine bir başka pratiği kendisine temel almıştır artık: Politika. Frankfurt Okulu üyelerinin, özellikle Adorno'nun Benjamin'den ayrıldıkları nokta tam da burasıdır. Özellikle

¹⁴⁶ Oğuz Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk*, (1. Baskı), YKY, İstanbul 1999, s. 160-161.

¹⁴⁷ Benjamin, *Pasajlar*, s. 70.

¹⁴⁸ Benjamin, *Pasajlar*, s. 59.

¹⁴⁹ Benjamin, *Pasajlar*, s. 54.

Adorno, kitleselleşen sanatın negatif siyasal işlev yüklenmiş olabileceğini düşünür. Mekanik yeniden-üretim çağında bu yeni teknolojiler kitleleri mevcut düzene uyumlamayı işlev edinmiş olabilir. Benjamin ise, bu noktada onlar kadar kötümser değildir. Martin Jay, başlangıçta sanat eserlerinin mekanik yöntemlerle çoğaltılmasına olumsuz yaklaşan Benjamin'in düşüncelerindeki dönüşümü şu cümlelerle özetler: "Halenin yitirilmiş oluşuna ağıt yakmakla birlikte, paradoksal bir biçimde, politikleşmiş, kollektifleşmiş olacağını umduğu bu yeni sanatın ilerici (progressive) potansiyelinden çok ümitliydi."¹⁵⁰ Oğuz Demiralp, aura'sız sanatın olabilirliğini araştırmaya yöneldiğini belirttiği bu yeni Benjamin hakkında şu tespitlerde bulunur:

" '... sanat yapısı', görünüşte, melankolik adamdan en çok uzaklaştığı, güncele geleceğe bağlandığı, yeni bir dünyayı inançla aradığı denemedir. Aura'nın yitirilmesinin üzüntüsünü aşmış görünmektedir... kitlelerden uzak ve temaşacı bir sanat adamı olarak kalmak yerine çağıyla iç içe ve siyasal kavgaya yazınsal üretimiyle katılan bir yazar kimliği kazanmak amacındadır."¹⁵¹

Aura'nın yitirilmesi uzakta ve tekil olan bir nesnenin, bir olgunun yakınlaştırılması anlamına gelir. Sanat yapısı kutsal törenlerin asalağı olmaktan çıktıktan sonra halkın arasına inmemiş, piyasaya girmiş ve anamalcı toplumda metalaşmıştır. Sergide satılan bir maldır, ama yine de herkesin gözü önündedir. "Sanat ayağa düştü diye üzölmek ve sanatı teknik ilerlemeye, kitle iletişim olanaklarına, kitlelere kapalı biçimde yaşatmaya çalışmak gereksizdir." Çünkü, çağın kavgası anamalcılık ile proletarya arasında yaşanmaktadır.¹⁵² Brecht, yeni kitle iletişim araçlarının olduğu gibi kullanılmayıp, proleter iletişimin çıkarlarına uygun biçimde "işlevsel olarak dönüştürölmesi"¹⁵³ gerektiğini düşünmektedir. Benjamin, Brecht'in bu düşüncelerini paylaşmaktadır. Aura'sını yitirmiş sanat, zamansal tanıklığını kaybetmiş ve geleneğinden koparılmıştır. Bu kopuş onu, işlevsel olarak bir dönüşümün aracı haline getirmiştir.¹⁵⁴ Sanat yapısının piyasaya girmesinin, toplumsal dokuda yer almasının doğurduğu sonuç, ister istemez sanatın politikleşmesidir. "Siyasal ve sanatsal,

¹⁵⁰ Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, (Çev.: Ünsal Oskay), Ara, İstanbul 1989, s. 304.

¹⁵¹ Demiralp, s. 164-165.

¹⁵² Demiralp, s. 162-163.

¹⁵³ "Brecht, üretim alet ve biçimlerinin ilerici -yani üretim araçlarının özgürleştirilmesine yönelmiş; yani sınıf mücadelesine hizmet eden- entelektüellerce anlaşıldığı biçimde dönüştürölmesini tanımlamak için 'işlevsel dönüştürme' [Umfonktionierung] deyimini icat etmiştir." Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, (4. Baskı), (Çev.: Haluk Barışcan ve Güven Işısağ), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 106.

¹⁵⁴ Canan Yazar, *Bertolt Brecht'in ve Georgy Lukacs'in Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Neliği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010.

aynı gerçeğin iki yüzüdürler bundan böyle."¹⁵⁵ "Her sınıflı toplumda sanat bir ideoloji taşır" görüşü artık estetiğin bir köşe taşıdır. Gorki'nin belirttiği gibi, sanat artık bir şey uğruna ya da bir şeye karşı bir savaş olmuştur. Sanat, özü gereği politikadan bağımsız düşünülemeyecektir. Ancak, siyasetin sanatı politikaya yakınlaştırması belli ölçüde estetik kaygıyla karşılanmalıdır. Bu durum sanat eserinin içeriğinin basitleşmesine ve sloganlaştırmaya yol açabilir. Nasyonel sosyalistler siyasal modellerini "topyekün sanat yapıtı" olarak nitelendirmişler ve kendi kült değerlerinin üretilmesi için kitle iletişim araçlarından yararlanmışlardır. Nazi Almanya'sında yönetmen Leni Riefenstahl, etkileyici kamera açıları, kurgu tekniği ve ışık kullanımıyla Hitler'in ateşli söylemlerini beyaz perdeye taşımış ve görünen gerçeklik başka bir gerçekliğe dönüşmüştür. Önceleri sinemanın yenilikçi yönetmenlerinden biri olarak görülen Riefenstahl, daha sonradan Nazi estetiğini oluşturmakla suçlanacaktı. Riefenstahl'ın Naziler için yaptığı "İradenin Zaferi" adlı propaganda filminin Nazizmin yükselmesindeki etkisi tahminlerin çok üstündeydi.¹⁵⁶

Benjamin, faşizmi, estetik siyaset anlayışıyla ilintilendiren ilk düşünürdür. Mussolini'nin sıkça kullandığı 'biçimlendirmek', 'yontmak' gibi kelimeler, kitlelerin ideal faşist modeldeki yer ve rollerini tarif eder. Siyaseti bir sanat olarak gören Mussolini, kendisini kaba bir taş kütlesini ehlileştirerek uysal bir sanat eserine dönüştüren bir heykeltıraş olarak düşünmekten hoşlanırdı. Sosyoloji profesörü Simonetta Falasca-Zamponi'ye göre, insanları nesneler olarak gören bu yaklaşım, totalitarizmle örtüşmekte ve bizzat onun tanımını teşkil etmektedir. Mussolini, 'sanat, sanat içindir' görüşünü savunan estetik anlayışın takipçisiydi. Bu anlayışa göre sanat, dünyevi meselelerden, toplumsal konulardan kopuk bir meşgaleydi.¹⁵⁷ Faşizm de, "Sanat olsun, isterse dünya batsın"¹⁵⁸ diyordu. Fütürist avant-garde hareketinin lideri ve faşizm yanlısı şair Filippo Tommaso Marinetti¹⁵⁹ savaşı yüceltmış ve coşkuyla

¹⁵⁵ Demiralp, s. 163.

¹⁵⁶ Ali İhsan Ökten, *Fotoğrafın Eleştirel Gücü, Fotoğraf Yazıları-II*, (1. Baskı), Alter, Ankara 2013, s. 50-52.

¹⁵⁷ Simonetta Falasca-Zamponi, "Estetiğin Politikası: Mussolini ve Faşist İtalya", (Çev.: Halit Yerlikhan), *Agos*, (24 Kasım 2012), Sayfa Numarası Belirtilmemiş.

¹⁵⁸ Benjamin, *Pasajlar*, s. 79.

¹⁵⁹ XX. yüzyılın başlıca akımlarından biri olan Fütürizm'i başlatan İtalyan şair Marinetti, 1909'da yayınladığı Fütürizm Manifestosu'nda vatanseverlikten ve militarizmden söz etmiş, savaşı ve şiddeti yüceltmıştır. Marinetti, 1915 yılında İtalyan ordusuna katılmış ve başarı madalyası almıştır. 1918 yılında Fütürist Politika Partisi'ni kuran Marinetti'nin Mussolini ile yakınlığı, Fütürizm akımının faşizmle ilişkilendirilmesine, hatta faşizmin resmi sanatı gibi algılanmasına yol açmıştır. Mussolini, İtalya'daki modern sanat hareketlerini gerektiği zaman propaganda

karşılamıştır: "Savaş, alevler içindeki köylerden yükselen dumanlar gibi, yepyeni bir mimari yarattığı için güzeldir." Savaşı güzel bulan Marinetti, "Yirmi yedi yıldan bu yana biz fütüristler, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmaktayız..."¹⁶⁰ diyordu. II. İtalya-Habeşistan Savaşı sırasında, Etiyopya topraklarına düşen bombaların hedeflerini buluşunu havadan, onları fırlatan uçaktan seyretmiş olan Marinetti, Etiyopya'nın bombalanmasıyla, baharda çiçeklerin açması arasında bir benzerlik kuruyordu. Benjamin'in, somut ve maddi gerçekliği gölgeleyen sanatsal bir başkalaştırma faaliyeti olarak gördüğü bu benzetme, savaşın ve şiddetin, yıkımın ve acının estetize edilmesi idi.¹⁶¹ Benjamin, faşizmin politikayı estetize etmesine yönelik çabalarının tek bir noktada doruğuna vardığını, bu noktanın da savaş olduğunu vurgular:

"En büyük boyutlarda kitle hareketlerini geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden koruyarak belli bir hedefe yönleltmeyi, yalnızca ve yalnızca savaş sağlayabilir. Olayın politika açısından ifadesi budur. Teknik açıdan ifadesi ise şöyledir: İçinde yaşanılan zamanın bütün teknik araçlarını, mülkiyet koşullarını koruyarak harekete geçirmeyi yalnızca savaş sağlayabilir."¹⁶²

Faşizmin politikayı estetize etmeye yönelik çabalarına karşı sanatta devrimci tavır, yeni iletişim teknolojileri kullanarak sanatın politikleştirilmesidir. Yeni iletişim teknolojileri, insanın çağdaş mitosları eleştirmesi için devrimci biçimde kullanılabilir. Kitlelerin özgürleşmesinde onarıcı ve aydınlatıcı organlar olarak işlev görebilir.¹⁶³ Sinemada gördüğümüz parçalanma, montaj, yakın çekim, ağır çekim gibi özellikler algı evrenimizi zenginleştirmiş ve derinlik katmıştır. Montaj yoluyla yaratılan şok etkisi, Bertolt Brecht'in epik tiyatrodaki kullandığı yabancılaştırma¹⁶⁴ efektlerine benzer bir etkiyle izleyiciyi daha etkin ve eleştirel bir konuma getirmektedir. Benjamin, sanatın politikleşmesinin proleterayla dayanışmayı ve kapitalizmle savaşmayı olanaklı kılacağını düşünür. Brecht'in epik tiyatrosu bunu bir anlamda başarmıştır. Aristotelesleşçi

aracı olarak kullanmıştır. Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), Sel, İstanbul 2010, s. 65, 70.

Fütürizm Manifestosu'nda Marinetti savaşı bir tür bir hijyen olarak görmekte ve kadınları aşağılamaktadır: "Savaşı, dünyanın tek temizlik kaynağı olan savaşı, militarizmi, vatanseverliği, özgürlük savaşçıların yıkıcı eylemlerini ve ölmeye değer güzel idealleri yücelten bizler, kadınları hor görürüz." Antmen, s. 71-72.

¹⁶⁰ Benjamin, *Pasajlar*, s. 79.

¹⁶¹ Falasca-Zamponi, "Estetiğin Politikası: Mussolini ve Faşist İtalya".

¹⁶² Benjamin, *Pasajlar*, s. 78.

¹⁶³ Meral Özbek, "Walter Benjamin Okumak-II" [Elektronik Sürüm], *SBF*, 55 (3), 2000, 103-131.

¹⁶⁴ Emre Arslan yabancılaştırmayı şöyle açıklar: "Hegemonik ideolojiye maruz kalmış olan izleyicinin normal edrettiği ilişki biçimlerinin başka bir bağlamda anormal olduğunun gösterilmesi sonucunda ortaya çıkan boşluk, izleyen varolanı sorgulaması ve ona karşı bir bilinç geliştirmesi için zemin hazırlayacaktır." Emre Arslan aktaran Canan Yazar, *Bertolt Brecht'in ve Georgy Lukacs'ın Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Neliği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

olmayan, özdeşleşmeyi kıran, seyircisini üretime katan ve yabancılaştırma efektleriyle donatılmış epik tiyatro, montaj tekniğini sinema, radyo, fotoğraf ve basından alır.¹⁶⁵ "Monte edilen öge, içine konduğu bağlamı kesintiye uğratar." Epik tiyatro dramatik süreci kesintiye uğratar, eylemi yarı yolda durdurur. Kesintiye uğratma ilkesi sayesinde seyirci eylem karşısında, oyuncu da rolü karşısında bir tavır almaya zorlanmış olur.¹⁶⁶ "Olağan olanın dondurulması, kesintiye uğratılması, ne yaşadığımızın fark ettirilmesidir."¹⁶⁷

Benjamin'in politik sanat vurgusu, Adorno'yla aralarındaki temel anlaşmazlık noktasıdır. Benjamin, kültür endüstrisi kavramının birçok noktasına katıldığı gibi Adorno da "Sanat Yapıtı" yazısının birçok noktasına katılmaktadır. Adorno'yu rahatsız eden şey, Brecht etkisi altındaki Benjamin'in yapmış olduğu politik sanat vurgusudur.¹⁶⁸

"Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik."¹⁶⁹ Fakat, Benjamin'in belirttiği gibi, artık serüvenli yolculuklara çıkmaktayız. Fotoğraf ve sinema insanın dünyayı algılama biçimlerini değiştirmekte, dünyayı alışılmadık yollardan görme olanakları doğmaktadır. Kısacası algı evrenimizi zenginleştirmektedir. Benjamin'in sinemanın potansiyeline ilişkin aşağıdaki sözlerinin fotoğraf için de söz konusu olduğunu söyleyebiliriz:

"Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yöntemiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar!"¹⁷⁰

Benjamin'in üzerinde durduğu önemli noktalardan biri de "şok" kavramıdır. Geleneksel yaşam biçimini ortadan kaldıran modernleşme sürecinde, bu sürecin şoklarını hafifletmek için, yeni yaşam biçimleri geliştirilir. Modernleşme sürecindeki en önemli olgu, şey'lerin, nesnelerin ve sanat eserlerinin aura'sının ortadan kalkmasıdır.

¹⁶⁵ İrfan Hıdıroğlu, "Frankfurt Okulu'nun Sinema Üzerine Düşüncelerinin Türkiye'de Alınlanması", (Ed. D. Beybin Kejanlıoğlu), *Zamanın Tozu, Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*, (ss. 449-479), De Ki, Ankara 2011.

¹⁶⁶ Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, (4. Baskı), (Çev.: Haluk Barışcan ve Güven Işıağ), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 112-113.

¹⁶⁷ D. Beybin Kejanlıoğlu, *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*, (1. Baskı), Bilim ve Sanat, Ankara 2005, s. 141.

¹⁶⁸ Hıdıroğlu, "Frankfurt Okulu'nun Sinema Üzerine Düşüncelerinin Türkiye'de Alınlanması", s. 456.

¹⁶⁹ Benjamin, *Pasajlar*, s. 72.

¹⁷⁰ Benjamin, *Pasajlar*, s. 72.

Benjamin'e göre, modernizm yaygınlaşan meta fetişizmi ile hayatımızı şoklara dönüştürmekte ve geleneksel yaşam biçimini ortadan kaldırmaktadır. Tarihsel tanıklık özgünlüğe dayalı bir şey olduğu için, mekanik yeniden-üretim nedeniyle, ilgili sanatsal nesnenin kendi tarihi için yapacağı tarihsel tanıklık da azalmakta, hatta ortadan kalkmaktadır. Aura'nın ortadan kalkmasıyla birlikte, tüm nesneler tarihsizleşmekte, her bakımdan birbirinin aynısı olmaktadır. Gelenekleri de yoktur, oluşamamaktadır; sonuçta, yaşamın şoklara dönüşmesi karşısında modern insana yardımcı olamamaktadır.¹⁷¹

Modern çağda insan duyularının ödemek zorunda olduğu bedel, yaşamın şoklar yaşamına dönüşmesi ve aura'nın çözülmesi, dağılmasıdır. Gündelik yaşam teknolojik gelişmeyle birlikte değişmektedir. İşlikteki bir işçi, makinenin sürekli ve tekdüze hareketleriyle kendi hareketlerini eşgüdümlemek durumundadır artık. İnsan yaşamının değişik alanları da bu işlemlerin ritmine, tekdüzeliğine ve mekanikliğine uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Yaşamın kendisi de çalışma hayatının bu düzenine göre ayarlanır olmuştur. Bu nedenle, modern çağda yaşam artık sadece şoklar yaşamıdır.¹⁷²

Benjamin'e göre, "fotoğraf makinesi gün geçtikçe daha da küçülecek, yarattığı şokla izleyicideki çağrışım mekanizmasını tamamen durduracak olan uçucu, gizli görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır hale gelecektir. Bu noktada fotoğraf altı yazılarının devreye girmesi gerekmektedir."¹⁷³ Çünkü, Benjamin'e göre, altyazının yokluğu bütün fotoğrafsal konstrüksiyonun muğlaklığa saplanmasına yol açar.¹⁷⁴ "Fotoğrafa ilişkin açıklama, az bilgili bir gözü ne görmesi ve nasıl görmesi konusunda yönetmek üzere kesin tarif ve yorumla birleştiğinde, en yüksek başarıyı yakalar."¹⁷⁵ "Fotoğraf altyazıları fotoğrafların asli bir parçası haline gelmeyecek midir?"¹⁷⁶ diye soran Benjamin, "fotoğrafçıdan istememiz gereken şey, fotoğrafa modaya

¹⁷¹ Ünsal Oskay, "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya", (Haz. Ünsal Oskay), *Estetize Edilmiş Yaşam*, (ss. 167-211), Derin, İstanbul 2007.

¹⁷² Oskay, "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya", s. 200-201.

¹⁷³ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 37.

¹⁷⁴ Walter Benjamin, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", (Çev.: Tefik Turan), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 50 (Kış, 1992), s. (20).

¹⁷⁵ Price, s. 55-56.

¹⁷⁶ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 38.

uygunluğunun yıkımlarından kurtaracak bir fotoğraf altı yazısı koyabilme becerisi ve bunun devrimci kullanış değerini ona bahşetmek olmalıdır" der.¹⁷⁷

Bir fotoğraf ya da üstünde resmin bulunduğu bir tuval, alımlayanı çağrışımların akışına bırakır, derin düşünmeye davet eder. Oysa izleyicinin aynı şeyi hareketli görüntüler karşısında yapabilmesi söz konusu değildir. Bunun nedenini Benjamin şöyle açıklar:

"Çünkü belli bir sahneye ilişkin çekim görüldükten hemen sonra, yerini bir başkasına bırakmıştır. Eski sahne saptanamaz... Gerçekten de bu görüntüleri izleyendeki çağrışımlar akışı, görüntülerdeki değişimle hemen kesintiye uğrar."¹⁷⁸

Adorno'ya göre de, hareketli görüntüler izleyicinin düşünsel etkinliğine izin vermezler, bu türden yetileri felce uğratırlar. Bu ürünlerin kavranması çabukluk, gözlem gücü ve bilgili olmayı gerektirir. İzleyici hızla akan görüntüleri takip etme, onları kaçırmama arzusuyla düşünme etkinliğinde bulunamamaktadır.¹⁷⁹ Muhafaza edilerek ilerde tekrar bakılabilir bir özelliğe sahip olan fotoğraf karesinin hareketli görüntülere göre daha ayrıcalıklı bir ânı temsil ettiğini belirten Sontag, henüz 12 yaşındayken gördüğü Nazi soykırımına dair fotoğrafların kendisinde şok etkisi yarattığını vurgular:

"Herhangi bir insanın vahşetin en amansız boyutlarını gösteren fotoğraflarla ilk defa karşılaşması, bir tür ifşadır, prototipik açıdan da modern ifşadır: bir negatif epifani. Benim kendi payıma bu ifşayı yaşadığım an, Temmuz 1945'te Santa Monica'daki bir kitapçıda tesadüfen gördüğüm Bergen-Belsen ve Dachau fotoğraflarıydı. O güne değin –fotoğraflarda ya da gerçek hayatta- görmüş olduğum hiçbir şey, içimi bu denli keskince, derinden ve anında deşmemişti. Gerçekten de, tam olarak ne hakkında olduklarını kavramam yılları alsa bile, hayatımı o fotoğrafları gördüğümünden önceki dönemim (o zaman henüz 12 yaşındaydım) ile sonraki dönemim olarak ikiye ayırdığımı söylersem abartıya kaçmış olmam."¹⁸⁰

Bergen-Belsen ve Dachau fotoğrafları gibi, Vietnam Savaşı'nın gerçek yüzünü gösteren fotoğraflar da insanlar üzerinde birer şok etkisi yaratmıştı. Sontag, şok çağının

¹⁷⁷ Walter Benjamin, "Üretici Olarak Yazar", (Çev. Aylin Ünal), (Der. Victor Burgin), *Fotoğrafi Düşünmek*, (ss. 21-36), Espas, İstanbul 2013.

¹⁷⁸ Benjamin, *Pasajlar*, s. 74-75.

¹⁷⁹ Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (1944), (1. Baskı), (Çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan), Kabalcı, İstanbul 2010, s. 170.

¹⁸⁰ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 24.

aslında 1914 yılında Büyük Savaş'ın patlak vermesiyle başladığını belirtir.¹⁸¹ Sontag, kimilerince kült olarak nitelenen çalışması *Fotoğraf Üzerine*'de, fotoğrafların yaratacağı şok etkisi konusuna farklı bir bakış açısı getirir: "Fotoğraflar yeni bir şeyi gösterip yansıttıkları sürece bakanı şoka uğrattırlar."¹⁸² Sontag, şok etkisi için o güne kadar görülmemiş, gösterilmemiş olmayı şart koşturmaktadır.¹⁸³ Mary Price'ın, Benjamin'in metinlerini analize soyunduğu çalışması *Fotoğraf: Çerçevelediği Gizem*'deki şok etkisi vurguları Sontag'la benzerlikler taşır: "Nesnel bir dünyanın bilinen unsurları fark edilir ve aynı zamanda o dünyanın yeni bir görünüşü sunulursa, bunun sonucu zevk (hem de şok) olabilir."¹⁸⁴ Sontag'a göre, vahşet görüntülerine olan aşinalık şok duygusunu azaltacaktır:

"Dünyanın dört bir köşesinde muazzam büyüklükteki bir kataloğu oluşturan sefalet ve adaletsizlik fotoğrafları hemen herkesi vahşetle aşına hale getirmiş, 'dehşetengiz' olanı daha sıradanlaştırmış ve onu bildik, uzak ('o sadece bir fotoğraf') ve kaçınılmaz bir kılığa sokmuştur. Nazi kamplarını gösteren ilk fotoğraflar ortalığa yayıldığında bu görüntüler sıradışı bir özelliğe sahipti, ancak aradan otuz yıl geçtikten sonra o tür resimlere dair bir doyum noktasına ulaşılmış olabilir."¹⁸⁵

Sontag, 1970'lerdeki bu sözlerinden yaklaşık otuz yıl sonra ise şunları söyleyecektir:

"Herkesin gözlemlediği üzere, kitle kültüründe (filmler, televizyon, çizgi romanlar, bilgisayar oyunları) kabul edilebilir şiddet ve sadizmin düzeyi giderek artmaktadır. Kırk yıl önce burun kıvrılarak ve tiksintiyle irkilerek bakılan şeyler, artık bütün çocukların gözlerini bile kırpmadan izledikleri görüntülerdir. Gerçekten de, düzensizlik ve kargaşa çoğu modern kültürde pek çok insan üstünde şok edici olmaktan ziyade eğlendirici bir etki bırakmaktadır."¹⁸⁶

¹⁸¹ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, (2003), (1. Baskı), (Çev. Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, s. 24.

¹⁸² Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 24.

¹⁸³ Benjamin ve Sontag'ın "şok etkisi" konusunda farklılaşmaları iki düşünürün de farklı dönemlerde yaşamış olmalarına bağlanabilir. Benjamin, yeni teknolojiler hakkındaki savlarını "belgesel fotoğraf" teriminin henüz yeni yeni kullanılmaya başlandığı bir dönemde, Sontag ise belgesel fotoğrafın hayata tanıklığının zirve yaptığı bir dönemde kaleme almıştır. Diğer bir neden de, Sontag'daki Frankfurt Okulu etkisi olabilir. Adorno ve Sontag'ın görsel kültüre yaklaşımları açısından aynı çizgide olduklarını belirtmekte fayda var. Yapıtlarından da anlaşılacağı üzere, Sontag'ın "fotoğrafa" bakışı olumsuzdur. Sontag'ın felsefi açıdan Okul'a yakın olduğu, hatta Okul'un izleyicisi olduğu söylenir. Ayrıca, Okul'un düşüncelerinde Avrupa ile Amerika arasında bir köprü oluşturduğu dile getirilir.

¹⁸⁴ Price, s. 115.

¹⁸⁵ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 25-26.

¹⁸⁶ Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s. 100-101.

Mekanik yeniden-üretim yoluyla, kitlelerin sanatla ilişkisinin olumlu anlamda değiştiği vurgusunu taşıyan "Sanat Yapıtı", Benjamin'in materyalist bir sanat teorisi geliştirmeye çalıştığı bir denemedir.¹⁸⁷ Teknolojik yeniliklerin kitlelere sunduğu potansiyelleri ortaya çıkarma denemesi olarak da değerlendirilebilir. Yeni teknolojilerin (fotoğraf ve sinema) sahip olduğu potansiyelin farkında olan Benjamin, bu teknolojileri materyalist betimlemenin yetkin bir aracı olarak görür.¹⁸⁸ Ona göre bu durum öbür sanatlar için de geçerlidir. Örneğin, basın-yayım olanaklarındaki yükseliş okur ile yazar arasındaki ayrımı giderebilir. Bunun gerçekleşmesi için kitle ile aydının buluşabileceği bir düzeyde yazılmasını salık verir.¹⁸⁹ Hans Magnus Enzensberger, Benjamin için, "değişen duruma uygun bir estetiği oluşturup inşa ederken, yeni iletişim araçlarının kurtarıcı ve özgürleştirici potansiyelini farkedebilmiş tek Marksist teorisyendir"¹⁹⁰ der. "Benjamin sanatın sınıf savaşlarında rol almasını onaylamaktadır... Sanat kendi ikna araçlarıyla retorikleşecektir."¹⁹¹ Benjamin'e göre, "fotoğraf ve filmin günümüzde sözü edilen işlevin en kullanışlı araçlarını oluşturdukları kesindir."¹⁹² Fotoğraf Benjamin'de devrimci bir niteliğe sahiptir: "İlk gerçek devrimci üretim aracının, fotoğrafın ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak sosyalizmin yükselişi ile sanat geçtiğimiz yüzyılda aşikâr olan krizin yaklaştığını hissetmiştir."¹⁹³ Fakat, fotoğrafın sahip olduğu devrimci güç sadece onun sosyalizm ile olan akranlığında değil, sanatın politikleşmesi için sanatçının ve sanat eserinin önünde uzanan özgürlüğün kapısını aralamasındadır.¹⁹⁴

Her buluş gibi kendisinden önceki birtakım gelişim ve değişimlerin ürünü olan ve bazı gereksinimleri karşılamaya yönelik olarak doğan fotoğraf, bu bölümde Sanayi Devrimi'nin yarattığı sonuçlarla birlikte ele alınmış, aynı zamanda, Bazin ve Freund gibi düşünürlerin görüşlerinden hareketle bu yeni teknolojinin birtakım psikolojik gereksinimleri karşıladığına dikkat çekilmiştir. Fotoğraf, hem yükselen sınıf

¹⁸⁷ Kejanlıoğlu, s. 142.

¹⁸⁸ Hıdıroğlu, "Frankfurt Okulu'nun Sinema Üzerine Düşüncelerinin Türkiye'de Alınlanması", s. 451.

¹⁸⁹ Oğuz Demiralp, "Paskalya", *Yazko Edebiyat*, Sayı: 17 (Mart, 1982), s. (100-101).

¹⁹⁰ Hans Magnus Enzensberger'den aktaran Ertuğrul Özkök, *Sanat, İletişim ve İktidar*, Tan, Ankara 1982, s. 202.

¹⁹¹ Price, s. 98.

¹⁹² Benjamin, *Pasajlar*, s. 60.

¹⁹³ Walter Benjamin'den aktaran Hepdinçler ve Ayten, "Benjamin'in Art-İmgesi: Türkiye'de Walter Benjamin'le Fotoğrafi Düşünmek", s. 485.

¹⁹⁴ Hepdinçler ve Ayten, "Benjamin'in Art-İmgesi: Türkiye'de Walter Benjamin'le Fotoğrafi Düşünmek", s. 485.

konumundaki burjuvaziye görünür kılmış hem de varlığı görüntü yoluyla kurtarmanın daha modern bir şekli olmuştur.

Ayrıca, bu bölümde fotoğrafın teknik yönünün yanı sıra, ortaya çıkışının toplum üzerinde yarattığı etkilere, resim sanatı ve gerçeklikle olan ilişkisine değinilmiştir. Ayrık düşünceleriyle fotoğrafa dair ilk ciddi ve önemli sorgulamayı gerçekleştirmiş olan Walter Benjamin ise, ikinci derece bir başlık altında ele alınarak, onun aura, görsel bilinçdışı, şok etkisi, algı evreninin zenginleşmesi ve politik sanat gibi kavramlarına vurgu yapılmıştır.

Walter Benjamin, bir yeniden-üretim tekniği olan fotoğrafın icadının sonuçları ve bu yeni teknolojinin olanakları üzerine düşüncelerini 1930'lu yıllarda kaleme aldığı anda fotoğrafçılık tarihinde önemli bir gelişme daha yaşanmaktaydı. Bu önemli gelişme de, "belgesel fotoğraf" teriminin fotoğraf alanında kullanılmaya başlanmasıdır. Belgesel fotoğraf ve onun bir alt türü olan toplumsal belgeli fotoğraf, Benjamin'in sözünü ettiği olanakları üstlenen fotoğrafik yaklaşımlar olarak dikkati çeker.

İKİNCİ BÖLÜM

BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF

Bu bölümde belgesel fotoğraf ile onun bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğraf ele alınacaktır. Belgesel fotoğrafın tanımı ve ilkeleri açıklandıktan sonra haber fotoğrafından farkına değinilecektir. Çünkü, belgesel fotoğraf ve haber fotoğrafı sıklıkla birbirine karıştırılmaktadır. Özellikle de "photojournalism" teriminin Türkçeye haber ya da basın fotoğrafı olarak çevrilmesi birtakım karışıklıkların doğmasına yol açar. Belgesel fotoğrafın aynı zamanda bir doğrudan fotoğraf yaklaşımı olması, doğrudan fotoğrafın ne olduğunun açıklanmasını gerekli kılar. Belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimi içerisinde de bu fotoğrafik yaklaşımla görüntü üreten fotoğrafçılara değinilecek, resimli dergilerin doğuşu ve fotoğraf teknolojisindeki yenilikler ele alınacaktır.

Toplumsal belgeci fotoğraf bazı yönlerden belgesel fotoğraftan ayrılır. Bu nedenle toplumsal belgeci fotoğrafı belgesel fotoğraftan farklı kılan özelliklere dikkat çekilecektir. Ayrıca Jacob A. Riis, Lewis W. Hine, Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith, Nick Ut, Eddie Adams, Fikret Otyam gibi fotoğrafçıların ve bir kurumsal yapılanma olan FSA projesinin çalışmaları toplumsal belgeci fotoğraf bağlamında incelenecektir.

"Belgesel" teriminin fotoğraf alanında kullanımına, "belgesel film" teriminin kullanılmaya başlanmasından kısa bir süre sonra, 1930'larda Amerika'da rastlanır. "Belgesel fotoğraf" terimi, ekonomik bunalımın yaşandığı 1930'ların Amerika'sında sıradan insanların, özellikle de yoksulların günlük yaşamlarından kesitler sunan görüntüler için kullanılmaya başlanmıştı.¹⁹⁵ Photo League (Fotoğraf Birliği) ve Farm Security Administration (FSA, Çiftlik Güvenlik İdaresi) üyeleri, "belgesel fotoğrafçılar" olarak adlandırılıyorlardı.¹⁹⁶ FSA projesi, ekonomik bunalımdan en fazla etkilenen yoksul çiftçilerin ve köylülerin yaşamlarının belgelendiği, tarihinin ilk büyük belgesel fotoğraf projesi olarak kabul edilmişti. 1930'lardan önce belgesel niteliğinde çalışmalar yapan ve bu yaklaşımla görüntü üreten Eugène Atget, Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine

¹⁹⁵ Burke, s. 22.

¹⁹⁶ Walter Rosenblum, "Lewis Hine, Paul Strand ve Fotoğraf Birliği (Photo League)", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 37-47), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas, İstanbul 2012.

gibi fotoğrafçıların çalışmaları gerçekleştirildikleri tarihlerden çok daha sonra "belgesel fotoğraf" olarak adlandırılmıştır. Lewis W. Hine, 1900'lerin henüz başında gerçekleştirdiği sosyal nitelikli çalışmalarını "toplumsal fotoğrafçılık" olarak adlandırmayı tercih etmişti.¹⁹⁷

"Belgesel fotoğrafçılar" olarak adlandırılmış olan Jacob A. Riis, Lewis W. Hine, FSA ve Photo League üyeleri, toplumsal belgeci fotoğrafın bir alt tür olarak kabul edilmesi ve belgesel fotoğraf, toplumsal belgeci fotoğraf ayrımına gidilmesiyle birlikte ikinci kategori içerisinde anılmaya başlanmışlardır. Çünkü, bu fotoğrafçılar ürettikleri projelerle aynı zamanda tanık oldukları sorunların çözümü yönünde de sonuçlar elde etmişlerdir. Bu nedenle günümüzde bu fotoğrafçıları "toplumsal belgeleri" olarak nitelemek daha doğru bir yaklaşımdır. Eugène Atget'nin çalışmalarında ise herhangi bir toplumsal sorunun çözümüne rastlamadığımızdan onu "belgesel fotoğraf" yaklaşımı içerisinde değerlendirmeye devam etmek daha doğrudur.

2.1. BELGESEL FOTOĞRAFIN TANIMI VE İLKELERİ

"Belgesel" (Fr. documentaire) sözcüğünü ilk olarak Fransızlar yalnız gezi filmi karşılığı olarak kullanmışlardır.¹⁹⁸ Modern anlamda belgesel sinema, Robert Flaherty'nin 1922'de çektiği ve bir eskimo ailesinin zorlu doğa koşullarına karşı mücadelesinin anlatıldığı *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook) ile başlar. "Belgesel film" teriminin modern anlamda kullanımına ise ilk kez İskoç asıllı belgesel yönetmeni, yapımcı ve film eleştirmeni John Grierson'ın, Robert Flaherty'nin Şubat 1926'da New York'ta çektiği *Moana* (1926) adlı belgesel filmi eleştiren bir yazısında rastlarız.¹⁹⁹ Kurgusal olmayan film yapımları için "belgesel" sözcüğünü ilk kullanan ve türe adını veren Grierson, belgesel sinemayı sosyolojik bir araç olarak görür. İngiliz Belgesel Hareketi'nin²⁰⁰ de kurucusu olan Grierson'a göre, belgesel sinema modern dünyanın

¹⁹⁷ Rosenblum, "Lewis Hine, Paul Strand ve Fotoğraf Birliği (Photo League)", s. 43.

¹⁹⁸ John Grierson, "Belge Film Üstüne, Belge Filmin Baş İlkeleri", (Çev.: Akşit Göktürk), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196 (Ocak, 1968), s. (343).

¹⁹⁹ Ephraim Katz'dan aktaran Cereci, *Belgesel Film*, s. 31.

²⁰⁰ İngiliz Belgesel Hareketi, İmparatorluk Pazarlama Dairesine (Empire Marketing Board) bağlı bir okul olarak 1930'da kurulur. John Grierson'ın başkanlık ettiği harekete genç, eğitilmiş ve çoğu orta sınıftan olan yönetmenler katılır. Paul Rotha, Robert Flaherty, Arthur Elton, Basil Wright, Edgar Anstey, Stuart Legg, Alberto Cavalcanti, Benjamin Britten ve Humphrey Jennings gibi isimlerden oluşan Belgesel Hareket, 1936'da farklı kollara ayrılrsa da, üyeleri, hareketin ilkelerine bağlı filmler üretmeyi sürdürürler. İngiliz Belgesel Hareketi yönetmenleri çektikleri filmlerle dönemin ekonomik ve sosyal zorluklarını mercek altına alırlar. Bu filmler, Sanayi

karmaşıklığını anlaşılır kılmalı, bilgilendirmeli, eğitmeli ve insanlık durumunu ortaya koymalı; ekonominin, politikanın, ideolojinin ve ahlakın hizmetine girmelidir.²⁰¹ Grierson, *Belge Filmin Baş İlkeleri* adlı makalesinde stüdyo filmleri ile belgesel filmi karşılaştırır ve buradan hareketle belgesel sinemanın ilkelerini açıklar:

"Stüdyo filmleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelir. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge film ise, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker... Flaherty ile, öykünün, geçtiği çevre içinden alınması, o çevrenin gerçek öyküsü olması, kesin bir ilke durumuna geldi... Flaherty, belge filmin ana ilkelerine herkesten daha iyi bir örnektir. Belge film, gerecini olduğu yerde yakalamalı, bu gereci düzene sokmak için, onunla içli dışlı olmalıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşıyor belki. Öyküsü 'kendi kendine' söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşıyor."²⁰²

Grierson'ın belgesel sinemanın ilkeleri üzerine söyledikleri belgesel fotoğrafçılık için de söz konusudur. Belgesel fotoğrafta, deneysel ya da kavramsal fotoğraf olarak adlandırılan türden farklı olarak, hikaye geçtiği çevre içinden alınır, o çevrenin gerçek öyküsüdür. Belgesel fotoğrafçı, konusunu oluşturan insanları, kendi doğal ortamları içinde belgeler, onlarla uzun süreli bir ilişkiyi yeğler ve W. Eugene Smith örneğinde olduğu gibi bazen de onlarla birlikte yaşar. Belgesel fotoğrafçı yoktan var etmez; var olmayan, eşdeyişle gerçekliği olmayan bir şeyi kurgulayarak keyfine göre görüntü üretemez.²⁰³ Bunlar deneysel ya da kavramsal fotoğrafla uğraşanlar için geçerlidir. Belgesel fotoğrafçılar var olmayan bir şeyi gösteremezler, fakat Kerry Tremain'in vurguladığı gibi, "resmen-var-olmayan şeyleri" gösterebilirler: "Soysuzluklar. Zalimlikler. Oy kullanmak istedikleri için yangın hortumlarıyla duvara bağlanmış insanlar."²⁰⁴

Nijat Özön belgesel türü, "yapıntıya yer vermeyen ya da pek az yer veren; gerecini, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan; dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden

Devrimi'nin başladığı ülke olan İngiltere'nin içinde bulunduğu şartları hem yansıtıyordu hem de öneriler getiriyordu. 1930'lu yıllar boyunca etkili olan Büyük Bunalım, insanları farklı sosyo-ekonomik modeller aramaya mecbur bırakıyordu. Öyle ki, İngiltere'de çok sayıda insan sosyalizmin hatta komünizmin mümkün olabileceğini dahi düşünüyordu. Fakat, II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi tüm olasılıkları değiştirmiştir. Belgesel Hareket de bu durumdan kaçınılmaz olarak etkilenir ve savaş sonrasında yeni bir dünya düzeniyle birlikte yeni bir sinema doğar. Durmuş Akbulut, (Haz.), *Sinemanın İlkeleri: Belgesel ve Deneysel Sinema*, Etik, İstanbul 2012, s. 24-25.

²⁰¹ Durmuş Akbulut, (Haz.), *Sinemanın İlkeleri: Belgesel ve Deneysel Sinema*, Etik, İstanbul 2012, s. 22.

²⁰² Grierson, "Belge Film Üstüne, Belge Filmin Baş İlkeleri", s. 345-347.

²⁰³ Murat Yaygın, *Fotoğraf İdeolojisi, Algıda Gerçeğin Bozulumu*, (2. Baskı), Kalkedon, İstanbul (Yayın Yılı Belirtilmemiş), s. 38.

²⁰⁴ Kerry Tremain, "Görmek ve İnanmak", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 13-22), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas, İstanbul 2012.

geldiğince uyarak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan"²⁰⁵ bir tür olarak tanımlar. Bir yaklaşım olan belgesel fotoğraf da konusunu gerçeklikten alır ve gerçeği saptama, ortaya çıkarma çabasıdır. Fotoğrafçılıkta gerçekçi ve sembolik olmak üzere iki ana eğilim söz konusudur: "Fotoğraf sanatında gerçekçilik, resimde olduğu gibi köylü, işçi, yoksulluk, çevre ve içinde yaşanan dünyanın çeşitli mesajlarla dolu belgesel fotoğrafik görüntülerini kapsar. Sembolik eğilimler ya da simgecilik ise daha çok simgeye ve sembollere dayanan, kreatif görüntülerin oluşturduğu bir fotoğrafik yaklaşımdır."²⁰⁶ Ken Light, fotoğrafçılıktaki sembolik eğilimi, gerçek dünyaya öykünmeye çalışan modeller kullanan, senaryolar yaratan ve gerçek yaşamda karşılaşılan olayları yeniden yaratmaya veya taklit etmeye yönelik çabalar olarak değerlendirir. Belgesel fotoğrafçılık için ise, "gerçek dünyaya ilişkindir, insanların kendi çevrelerinde nasıl yaşayıp mücadele ettiklerini göstermeyi amaçlar. İzleyicilerine sorular sorar, ancak görsel olarak da güçlü olabilir, iki dünyanın birleşimidir"²⁰⁷ der.

Edward Steichen *Fotoğraf: İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı* adlı makalesinde fotoğrafın evrensel bir dil olduğunu, çeviri gerektirmediğini, tüm insanlara seslendiğini ve insanların böyle bir dile özlem duyduğunu belirterek belgesel fotoğrafın işlevine vurgu yapar:

"Fotoğrafın tarihe vereceği en önemli hizmet olarak düşündüğüm insan ilişkilerini kaydetme, insana insanı anlatma işlevini vurgulamak isterim. Eğer Papa'nın dediği gibi 'insanoğlunu anlamanın en iyi yolu insanı incelemek' ise, insanları anlayarak, onlara yakınlık duyarak ve sevgiyle yaklaşarak fotoğraflarını çeken fotoğrafçı, fotoğraflarından yayılan ve bize ulaşan, birbirimizi öğrenmemizi ve anlamamızı sağlayan şeyleri sunmaktadır. Sanatçının kullandığı fotoğraf makinesi, mekanik nesnelliğini korumakla birlikte, nesnelerin dış görünümünün altında saklı olana ulaşmak için ek bir araç olmaktadır... Fotoğraf sanatçısı insan ilişkilerini fotoğrafa aktararak bize gerçek ve ölümsüz bir malzemeyi sunmaktadır."²⁰⁸

İnsan ilişkilerine fotoğrafik görünürlük kazandıran belgesel fotoğraf, sıradan bir tanıklık olan belge fotoğrafı ile anında tüketilen haber fotoğrafından farklı bir duruşu yansıtmaktadır.

²⁰⁵ Nijat Özön, *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, (1. Baskı), Kabalcı, İstanbul 2000, s. 97.

²⁰⁶ A. Beyhan Özdemir'den aktaran Zuhale Özel Sağlamtimur, *Fotoğrafçılık Tarihinde Teknik ve Kültürel Dönüşümler*, (1. Baskı), Ege, İstanbul 2011, s. 60.

²⁰⁷ Merter Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", (Çev.: Merter Oral), *Geniş Açı*, Sayı: 24 (Temmuz-Eylül, 2002), s. (23).

²⁰⁸ Edward Steichen, "Fotoğraf: İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 14 (Ocak, 1984), Ek, s. (1,2,7).

2.1.1. Belgesel Fotoğraf, Belge ve Haber Fotoğrafı

Belge fotoğrafı ile belgesel fotoğrafı birbirine karıştırmamak gerekir. "Belge fotoğrafı hüviyet kartlarında kullanılan inan görüntüsünün genel hatlarını veren fotoğraftır. Belgesel fotoğraf ise, daha çok bir olayın fotoğrafa yansıtılması şeklinde algılanabilir veya mekan, zaman, olay ve kişilerin değişimindeki işlevini sürdürmesidir."²⁰⁹ François Arago, fotoğrafın resmen ilan edildiği Fransız Bilimler Akademisi toplantısında bu yeni teknolojinin Mısır'daki hiyeroglifler üzerine çalışacak uzmanların işini kolaylaştıracağından söz etmişti. Arago, çok sayıda uzmanın uzun sürede yapacağı işi fotoğrafın daha kolay ve daha kısa sürede yapabileceğini belirtmiştir. Fotoğrafçı bu tarihsel belgeleri kaydedecek, uzmanlar ise bu görüntüler üstünde çalışarak yazıtları çözebileceklerdi. Belgesel fotoğraf, hiyeroglifleri ya da çivi yazılarını belgelemek türünden bir çalışma da değildir. Yani bir tür fotokopi, yeniden üretim (reprodüksiyon) işi değildir. Günümüzde tarihi eserlerin, yapıların, anıtların ve kutsal mekanların fotoğrafları çekilmektedir. Kuşkusuz fotoğraf bu türden belgelemeler için önemli bir kayıt aracı. Ancak bunlar, belgesel fotoğrafın kapsamı dışında değerlendirebileceğimiz sıradan bir tanıklığı vurgular. Belgesel fotoğraf ise aktif bir tanıklıktır.²¹⁰ Belgesel fotoğrafçılar salt bir görsel gözlemci değildirler. Öyküler anlatan fotoğraflarıyla belgesel fotoğrafçılar, insan ruhunun derinliklerini açığa çıkararak insanlığın içinde bulunduğu durumu ortaya koyarlar. İnsanoğlunun ümit ve mücadelelerine, dünyanın ve medyaların büyük bölümünün göz ardı ettiği olay ve topluluklara tanıklık ederler.²¹¹

Belgesel fotoğraf, haber fotoğrafçılığından çoğu yönlerden ayrılır. Bu iki tarz arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir. Belgesel fotoğrafçılık, Ken Light'ın deyişiyle, "merkezinde görüntü üreticisinin tutkulu ilgisinin yer aldığı uzun süreli, derinlikli fotoğraf projeleri"²¹² dir. Belgesel fotoğraf projeleri çoğu zaman aylar, yıllar boyu sürebilir. Kimi durumlarda fotoğrafçı, konusunu oluşturan insan topluluğuyla onlara daha yakın olmak için birlikte yaşamayı tercih edebilir. Magnum Photos kurucusu ve savaş fotoğrafçısı Robert Capa'nın dediği gibi, "fotoğrafların yeterince iyi

²⁰⁹ Güler Ertan, "Belgesel Fotoğraf", *Fotoğraf*, Sayı: 30 (Nisan-Mayıs, 2000), s. (53).

²¹⁰ Özcan Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, (3. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 59-60.

²¹¹ Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", s. 13-14.

²¹² Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", s. 14.

değilse, yeterince yakın değildir." Capa'nın kastettiği kuşkusuz hem fiziksel hem de tinsel bir yakınlıktır. Örnek vermek gerekirse, 1951'de *Life* dergisinde yayımlanan ve kadınların çalışmasından köy doktorunun yaşamına, ölen adamın yakınlarının son ziyaretlerine kadar bir köydeki yaşantıya çok yönlü bir yaklaşım getiren "İspanyol Köyü" adlı foto-röportajında W. Eugene Smith yaklaşık altı ay boyunca köy halkıyla birlikte yaşamıştır.

Haber fotoğrafları ise, belgesel fotoğrafın en önemli özelliği olan derinlikli bakış açısına sahip değillerdir. "Basın fotoğrafçısı paralı görevlendirmeler, teslim tarihleri, editörlerin yayınlarına uygun olacak gündemleri ile yönlendirilir; görüntülerin etrafında hızla dolanmaya zorlanır ve çekimler genellikle, kendi kendine yaratılan projelerdeki gibi derinlikli ve odaklanmış değildir." Belgesel fotoğrafçılar, gazeteciliğin tarafsız olma görüşünün dışında duran bir yaklaşıma sahiptirler, partizanca bir duruş takınırlar.²¹³ Belgesel fotoğraf ile haber fotoğrafını birbirinden ayıran unsurlardan bir diğeri ise taşıyıcının (support), yani iletişim aracının türü ve periyodudur. Belgesel fotoğraflar daha çok haftalık, aylık ve iki aylık gibi uzun periyotlu dergilerde ya da albümlerde kendilerine yer bulurlarken, haber fotoğrafları günlük gazetelerde yayınlanırlar. Haber fotoğrafları gazetelerde yazıyı destekleyici bir unsur olarak vardır. Belgesel fotoğrafa yer vermeyen günlük gazetelerdeki fotoğraflar anında tüketilirler. Bu nedenle W. Eugene Smith'in "İspanyol Köyü" adlı çalışması bir gazetede değil dergide yayınlanmıştır.²¹⁴ Bir kaç gün öncesine dair bir haber fotoğrafı hemen unutulup giderken, W. Eugene Smith'in "İspanyol Köyü" veya Sebastião Salgado'nun Brezilya'daki Serra Pelada altın madeninde çalışan işçileri anlattığı projesi gibi derinlikli belgesel fotoğraf çalışmaları belleklerimize kazınmıştır. Bu belgesel fotoğraf projeleri, gerçekleştirilmelerinin üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen, tekrar tekrar dönüp bakma isteği uyandıran nitelikli fotoğraflardan oluşmuşlardır.

Ünlü kişiler haber değeri taşıdıkları için günlük gazetelerin vazgeçilmez konuları olurlar. Belgesel fotoğrafçılar ise makinelerini çoğunlukla sıradan insanların hayatlarına yöneltirler. Haber fotoğrafında olayın kendisi, fotoğrafın estetik kalitesinden daha

²¹³ Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", s. 14-15.

²¹⁴ Şeyda Sever, *Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı; Fark Nerede?*, Erişim tarihi (20 Aralık 2013), <http://www.belgeselfotograf.com/aid=4-4.phtml>

önemlidir. Bazı durumlarda kötü çerçevelenmiş, netsiz fotoğraflar bile gazetelerde yer alabilir.²¹⁵



Şekil 2.1. Serra Pelada Altın Madeni, Sebastião Salgado, Brezilya, 1986.

Her iki fotoğraf türünün ortak özellikleri de söz konusudur. Bunlardan biri de hem belgesel fotoğrafın hem de haber fotoğrafının doğrudan fotoğraf yaklaşımıyla üretilmesidir.

2.1.2. Doğrudan Fotoğraf

Belgesel fotoğraf, aynı zamanda bir doğrudan fotoğraf (straight photography) yaklaşımıdır. Doğrudan fotoğraf, gerek çekim sırasında gerekse çekim sonrası aşamada fotoğrafa herhangi bir müdahalede bulunmayan, her türlü manipülasyonu reddeden bir yaklaşımdır. Özcan Yurdalan, doğrudan fotoğrafı şöyle tanımlar: "Gerçekliğe sadık kalarak konusunu fotoğraflamak üzere kameranın optik, kimyasal/sayısal olanaklarıyla yetinen; vizörden/ekrandan yapılan ayıklama/toplama işlemiyle ortaya çıkan; fotoğraf tekniğinin imkanlarını zorlamak dışında, gerçeğin görünümünü değiştirici yöntemlere

²¹⁵ Şeyda Sever, *Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı; Fark Nerede?*, Erişim tarihi (20 Aralık 2013), <http://www.belgeselfotograf.com/aid=4-4.phtml>

başvurmada yapılan fotoğrafik alıntılara doğrudan fotoğraf denir."²¹⁶ Her belgesel fotoğraf aynı zamanda bir doğrudan fotoğraftır, ancak her doğrudan fotoğraf belgesel değildir. Bir haber fotoğrafı, mimari fotoğraf, doğa fotoğrafı veya en basitinden bir anı fotoğrafı doğrudan fotoğraf tarzıyla çekilebilir. Ancak bunların hiç biri belgesel fotoğraf olarak değerlendirilemezler.²¹⁷

Ara Güler, ilk fotoğrafçıların çoğunun ressam ve edebiyatçı olmalarından dolayı fotoğrafı sadece resim sanatı kaideleri içinde düşünmeye yöneldiklerini belirtir.²¹⁸ Böylece fotoğrafta resimselcilik (pictorialism) akımı doğacaktır. Resimselcilik kaynağını izlenimcilikten alan, estetiğin içerikten daha önemli olduğu, 1880-1930 yılları arasında etkili olmuş bir akımdır. Resimselciler fotoğrafı bir sanat olarak kabul ettirebilmek adına çeşitli tekniklerden yararlanarak resme benzeyen fotoğraflar üretmişlerdir. Fotoğrafik görüntünün birtakım kimyasal ve fiziksel işlemlerden geçerek oluşması, eşdeyişle mekanik bir süreç olması nedeniyle fotoğraf uzun süre sanat dalı olarak kabul edilmemişti. Fotoğrafın mekanik bir süreç olması Romantik dönemin estetik görüşü ile çelişiyordu. Romantikler, mekanik süreci insan bilincinin varlığından yoksun olarak değerlendirmişler ve bu nedenle fotoğrafik ortamı ruhsuz ve kişiliksiz, eşdeyişle sanatçının egosundan yoksun olarak nitelemişleridir. "Bu görüşe göre fotoğraf, 'yaşayan, duyan ve hisseden sanatçı'nın izlerinden yoksun bir ortamdı.'²¹⁹ Resimselciler de fotoğrafı sanat dalı olarak kabul ettirebilmek uğruna çeşitli karanlık oda teknikleri, fırça darbeleri ve optik hileler yardımıyla resim gibi görüntüler üretmişler ve Alfred Steiglitz önderliğinde *Photo-Secession* adlı bir topluluk kurmuşlardır. Edward Steichen'in de üyesi olduğu topluluk, fotoğrafı sanat mertebesine yükseltmek için çalışmalar yapmış, bu amaçla *Camera Work* adlı bir dergi yayınlamıştır. Fotoğrafın bir sanat olarak kabul edilmesinde Steiglitz önderliğindeki Photo-Secession topluluğunun çabaları etkili olmuştur.

Resimselcilik akımı I. Dünya Savaşı'ndan sonra Camera Work dergisinin kapanmasıyla birlikte sona erer. Dergi son sayısında doğrudan ve müdahalesiz fotoğraf yaklaşımını benimsemiş olan Paul Strand'ın çalışmalarına yer verir. Bunun en önemli

²¹⁶ Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, s. 29.

²¹⁷ Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, s. 30, 38.

²¹⁸ Ara Güler, "Sanatla Gazeteciliğin Birleştiği Yer: Fotojurnalizm", *Yeni Fotoğraf*, Sayı: 14 (Kasım,1977), s. (8).

²¹⁹ Derman, s. 3-4.

nedeni Steiglitz'in 1910'ların sonlarına doğru müdahaleci fotoğrafı terk ederek doğrudan fotoğrafa yaklaşması olarak görülür. Steiglitz, fotoğrafa olan yeni bakışını, "amacım artan bir biçimde, fotoğrafa daha çok benzeyen (resme ya da gravüre benzemeyen) fotoğraflar üretmek, öyle fotoğraflar ki daha önceden görülmemiş ve bakıldığında asla unutulmayacak"²²⁰ şeklinde özetlemektedir.

Doğrudan fotoğrafı resimselciliğin bir antitezi olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Sanat eleştirmeni Sadakichi Hartmann, 1904 yılında Carnegie Institute'da açılan Photo-Secession sergisi için yaptığı eleştiride, fotoğrafçıların negatiflere ve baskılara rötuş yapmalarını, çeşitli karanlık oda teknikleri, fırça darbeleri ve optik hileler yardımıyla resim gibi görüntüler üretmelerini kınadığını belirtmiştir. Beaumont Newhall, Hartmann'dan alıntılarla onun resimselcileri doğrudan çalışmaya çağırdığını belirtir:

"Doğrudan fotoğraf nedir, tanımlayabilir misin bunu diye sorabilirler. Yanıtı çok basit. Makinenize, gözünüze, beğeninize ve kompozisyon bilginize dayanarak çekim yapın; her renk değişimini, ışığı ve gölgeyi hesaba katın; çizgileri, değerleri ve mekan bölünmelerini inceleyin; kafanızda oluşturduğunuz görüntünün veya nesnenin en mükemmel anını yakalayınca kadar sabırla bekleyin. Kısacası, çekmeyi düşündüğünüz fotoğraf için o kadar iyi bir kompozisyon oluşturun ki negatifi mutlaka mükemmel olsun. Ya hiç bir müdahaleye gerek kalmayın, ya da çok ufak bir değişimle basılsın. Fotoğraf tekniğinin doğal niteliklerini bozmadıkça, filmi rötuşlamaya, bazı ayrıntıları elimine etmeye ya da vurgulamaya karşı değilim. Ama fırça izleri ve çizgileri fotoğrafın doğasına aykırıdır ve ben fırça kullanımına, parmakların filme sürülmesine, üzerinde oynayıp bol ışıklı ya da gölgeli yerlerin diğer taraflara yaydırılmasına, yapıştırıcı ve gliserin işlemine karşıyım ve hep karşı olacağım, eğer bu yalnızca netsizmiş etkisi yaratmak için yapılyorsa."²²¹

Fotoğraf tarihinde *f/64* olarak anılan ve doğrudan fotoğraflar üreten grup, resimselciliğe bir tepki olarak doğmuştur. Ansel Adams ve Edward Weston öncülüğünde 1932 yılında kurulan *f/64* grubu, insan gözünün gördüğüne en yakın görüntüyü yakalayabilmek için fotoğrafta maksimum alan derinliğini elde etmeye çalışmışlar ve bu nedenle fotoğraf makinelerinde bunu sağlayabilecek en küçük diyafram açıklığı olan *f/64*'ü kendilerine isim olarak seçmişlerdir. Weston, deklanşöre basılmasıyla birlikte fotoğrafın kendisi için tamamlandığını belirtir. "Çekimden önce

²²⁰ Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, (2003), Erişim tarihi (09 Şubat 2014), http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_52.htm

²²¹ Beaumont Newhall, *Doğrudan Fotoğraf*, Erişim tarihi (21 Aralık 2013), <http://www.belgeselfotograf.com/aid=5.phtml>

görmek" adı verilen bir çalışma yöntemi geliştiren Weston, "baskısı bitmiş fotoğraf, her doku, hareket ve oran ayrıntısı açısından, çekimden önce tasarlanarak tamamlanmıştır-deklanşöre basılması, daha sonra yapılacak bir müdahaleye olanak tanımaksızın benim düşüncemi otomatik ve nihai olarak saptar"²²² diyerek çeşitli karanlık oda tekniklerini benimsemediğini vurgular. Magnum Ajansı'nın kurucularından biri olan Henri Cartier-Bresson da, "ne fotoğraf çekerken gerçeğe, ne de karanlık odada elde ettiğimiz sonuçlara 'müdahale' etmemeliyiz. Gözü gören herkes böyle aldatmacaları kolayca fark eder"²²³ diyerek doğrudan fotoğrafı tavsiye eder.

2.2. BELGESEL FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimini iki farklı dönemde ele almanın daha doğru bir yaklaşım olacağı kanaatindeyiz. İlk dönem, fotoğraf makinelerinin ağır ve hantal olduğu, bu nedenle daha çok portrelerin ve durağan konuların tercih edildiği bir dönemdir. David Octavius Hill ve August Sander'in çalışmaları genellikle doğrudan kameraya bakan insanların portrelerinden oluşur. Hill, uzun pozlama süresi nedeniyle konularını bir mezarlıkta fotoğraflamayı tercih etmişti. "Toplumsal Belgeci Fotoğraf" başlığı altında değineceğimiz Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine'in XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında gerçekleştirdikleri çalışmalarına baktığımızda ise, gettolarda sağlıksız koşullarda yaşayan göçmenler ve fabrikalardaki çocuk işçiler ya doğrudan kameraya bakarlar ya da hareket halinde değillerdir. Eugène Atget ise, Paris'in insansız boş sokaklarını sabahın erken saatlerinde fotoğraflamıştır. Belgesel fotoğrafın bu ilk döneminde henüz resimli dergiler yoktur. Belgesel fotoğrafçıların çalışmaları saydam gösterileri, konferanslar ve kitaplar aracılığıyla insanlarla buluşmaktadır. "Fotoğrafın yükselişi ve düşüşünün beraberinde doğurduğu tarihsel veya -belki de- felsefî soruların üzerinde onyıllarca durulmadı" diyen Benjamin'in, yükseliş ve düşüş olarak adlandırdığı zaman dilimi bu dönem içerisinde yer almaktadır.

Belgesel fotoğrafın ikinci dönemi, 1920'lerin sonlarına doğru Ermanox ve Leica gibi küçük fotoğraf makinelerinin üretilerek "uçucu, gizli" görüntülerin yakalanmasının mümkün hale geldiği bir dönemdir. Bu dönem ayrıca, Weimar Cumhuriyeti

²²² Jerry Uelsmann, "Çekimden Sonra Görmek", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 37 (Nisan, 1986), s. (8).

²²³ Henri Cartier-Bresson, "İsimsiz", (Ed. Charles H. Traub, Steven Heller, Adam Beller), *Fotoğrafçının Eğitimi*, (ss. 35-46), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas, İstanbul (Yayın Yılı Belirtilmemiş).

Almanya’ında ortaya çıkan ve ardından Avrupa’nın diğer ülkelerinde ve ABD’de yaygınlık kazanan resimli dergilerin ve fotoğraf ajanslarının ortaya çıktığı bir dönemdir. *Life* dergisi ve Magnum Fotoğraf Ajansı bu döneme damgasını vurmuşlar ve fotoğrafçılara sundukları zengin kaynaklar ile belgesel fotoğrafın en parlak döneminin yaşanmasını sağlamışlardır. Bu dönem aynı zamanda 1970’lerde televizyonun her eve girmesi nedeniyle resimli dergilerin kapanmaya yüz tuttuğu bir dönemdir.

2.2.1. Birinci Dönem: Büyük Fotoğraf Makineleri ve Durağan Konular

İlk belgesel fotoğraf çalışması fotoğrafın icadından dört yıl sonra David Octavius Hill ve Robert Adamson tarafından gerçekleştirilir. Hill, 1943’te İngiltere ve İskoçya kiliselerinin birbirinden ayrılması antlaşmasının anma töreni için görevlendirilir. Adamson’ın da teknik yardımlarıyla İskoç aristokrasisinin ve Viktorya İngilteresi’nin portrelerinden oluşan fotoğraflar ortaya çıkar.²²⁴ Aslında vasat bir ressam olan Hill böylece, hayatında sadece bir kere de olsa başarılı bir çalışmaya imza atmış olur.

Özgür İskoçya Kilisesi’nin kuruluşuna katkıda bulunan Hill, bu yeni dini yaklaşımın ilk kilise meclisini fotoğraflarıyla ölümsüzleştirir.²²⁵ Hill ve Adamson’ın ortaklıkları bu projeden sonra da devam eder ve 1845’de New Havenlı balıkçıların ve balık satıcılarının yaşamlarını fotoğraflamak için bir araya gelirler.²²⁶

İlk savaş fotoğrafçısı Roger Fenton, 1855 yılında Britanya hükümeti tarafından Kırım Savaşı’nı fotoğraflaması için görevlendirilir. Prens Albert, Fenton’ı Kırım Savaşı’na gönderirken "no dead bodies" (ölü bedenler istemiyorum) diye öğüt vermiştir. Bu nedenle Fenton, "çadırının önünde pipo içen, ya da kazandığı zaferi kadeh tokuşturarak kutlayan askerlerin fotoğraflarını çekti. Fenton’ın fotoğrafladığı Kırım Savaşı, yeşillikler içinde yapılan bir kahvaltı görünümünü taşıyordu."²²⁷ Çektiği fotoğraflar savaşa karşı artan hoşnutsuzluğu giderecek kurgulanmış sahnelerden ve cephe gerisindeki hizmetlerden oluşur. Fenton aslında ne savaş fotoğrafçısıdır ne de belgeselci. Savaş fotoğrafı denince savaşın vahşetini tüm boyutlarıyla ortaya koyan

²²⁴ Pierre-Jean Amar, *Basın Fotoğrafçılığı*, (2000), (1. Baskı), (Çev.: İnci Çınarlı), Kırmızı, İstanbul 2009, s. 19.

²²⁵ Freund, s. 48.

²²⁶ Amar, s. 19-20.

²²⁷ Mehmet Ünal, *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*, Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012, s. 83.

belgesel nitelikli gerçek görüntüler akla geldiği için Fenton bu tanımın içinde yer almaz. Yurdalan'ın deyişiyle, "o tam anlamıyla bugünün iştirilmiş muhabirlerindendir."²²⁸

Fenton'ın aksine bir savaşın gerçek yüzünü ortaya koyan ilk belgesel çalışma Matthew Brady tarafından gerçekleştirilmiştir. Brady, ekipler oluşturarak 7000'den fazla fotoğrafla 1861'de başlayan Amerikan İç Savaşı'nın belgelenmesini sağlamıştır. Oluşturduğu ekipte yer alan Timothy O'Sullivan ve Alexander Gardner gibi fotoğrafçılarla birlikte savaşın vahşetini, yıkılmış yapıları, ölü askerleri ve sefalet içindeki aileleri göstermiştir. Bu fotoğrafların birkaçı *Harper's Weekly* adlı haftalık dergide yayınlanır ve Brady arkasında Amerikan İç Savaşı'nın sağlam bir belgeselini bırakarak yoksulluk içinde ölür. Brady'nin fotoğrafları 1911'de "Amerikan İç Savaşı'nın Fotoğrafla Tarihi" adlı on ciltlik bir kitapta toplanmıştır.²²⁹

Fotoğrafın bu başarılı (Fenton'ı saymazsak) ilk günlerinin ardından kötü bir resimselcilik dalgası gelişti ve yerleşti.²³⁰ Resimselciliği, "bazı ressamların etkisi altında güzel, tatlı ve yapmacıklı fotoğraflar üretmek" olarak tanımlayan Berenice Abbott, "Bu çalışmalar genellikle çok duygusaldı. Sahneler kurgulanmıştı ve her şey sığlatılmaktaydı" der ve şöyle devam eder:

"Aşağı yukarı aynı yıllarda bir adam büyük bir yaşam sevgisi ile tanınmadan ve değeri bilinmeden sessizce çalışıp durmaktaydı. Olgun bir ayırt etme gücü ve yoğun bir enerji ile yaşamının ikinci yarısında fotoğrafla ilgilenmeye başlamıştı. Adı *Eugene Atget* idi."²³¹

Fotoğraf otoritelerinin kabulüne göre çağdaş ustalar arasında Henri Cartier-Bresson, öncüler arasında da Eugène Atget fotoğrafın en büyük sanatçılarıdır. Fotoğrafın resim karşısında üvey evlat muamelesi gördüğü ve diğer fotoğrafçıların izlenimcilik etkisi altında resim gibi fotoğraflar ürettikleri bir dönemde Atget gerçekçi

²²⁸ Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, s. 102.

İştirilmiş (embedded) habercilik, "istenmeyen görüntülerin üretilmesini engelleyecek, dağıtımını durduracak" bir habercilik yöntemidir. Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, s. 65.

"Günümüzde kurumsallaşmış haber kaynakları ekonomik ve politik olarak son derece sıkı kontrol altındadır. *Embedded* muhabirler ve iktidarlara göbek bağı bulunan tekelleşmiş yayın kuruluşları, beklenmedik ve gerçekten haber değeri taşıyacak herhangi bir 'belgesel' enformasyon parçasının, ve bu arada fotoğrafın, üretimine, veya kazayla üretilmiş olsa bile, yayımlanmasına çıkarlarına uymadıkça, izin vermemektedir. Hakikatin, hakim ideolojinin tanımladığı yüzünden başka bir görüntüsünün oluşmasına engel olunmaya çalışılmaktadır." Nazif Topçuoğlu, "Belgesel Fotoğraf: Edepsizce Bir Dikiz Arzusu", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 94 (Bahar, 2005), s. (87).

²²⁹ Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, s. 102-103.

Berrin Baş ve Rıza Arat, "Basında Fotoğrafın Tarihi", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 18 (Mayıs, 1984), s. (6).

²³⁰ Berenice Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", (Çev.: Kemal Cengizkan), *Fotoğraf*, Sayı: 35 (Şubat, 1986), s. (28).

²³¹ Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", s. 28-29.

fotoğraflarıyla enstantanenin öncüsü olmuştur.²³² 1857-1927 yılları arasında yaşayan Atget, makinesini sokağa çevirmiştir. On beş yıl boyunca Paris sokaklarını, anıtları, çeşmeleri fotoğraflayan Atget, kimi zaman da sokaktaki hayat kadını, eskicileri, satıcıları, org çalan adamı ve fırıncıyı görüntülemiştir. Atget sabahın çok erken saatlerinde sokağa çıkmıştır. Fotoğraflarının çoğu boş sokakları gösterir, hemen hemen hiç canlı yoktur. O dönemde modası geçmiş körüklü ve tahta ayaklı bir makine ile gündüz çektiği fotoğrafları geceleri mutfağına kapanarak 18x24 formatında basar. Kapısının üzerine "sanatçılar için fotoğraflar" yazılı bir tabela asan Atget, çok düşük fiyata sattığı fotoğraflardan elde ettiği gelirle yaşamını sürdürmüştür.²³³

Kimi büyük yetenekler gibi Atget'nin de değeri ölümünden sonra anlaşılmıştır. Kimseler tarafından tanınmadan yoksul bir şekilde yaşayan Atget, ardında dört binden fazla fotoğraf bıraktı. "Onun çalışmaları tümüyle ve en saf haliyle fotoğrafik idi ve bugün bile göreceli olarak az tanınmaktadır"²³⁴ diyen Berenice Abbott, Atget'nin fotoğraflarından oluşan bir seçkiyi albüm haline getirerek fotoğraf severlerin hizmetine sunmuştur.



Şekil 2.2. Eugene Atget, Paris.

²³² Rauf Miski, "Enstantanenin Öncüsü Atget", *Fotoğraf Sanatı*, Sayı: 3 (Nisan, 1977), s. (18).

²³³ Freund, s. 86.

²³⁴ Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", s. 29.

1975 yılında Berlinli fotoğrafçı Heinrich Zille'in albümü yayınlanana dek, belgesel fotoğrafın öncüsünün Atget olduğu kabul ediliyordu. Ama bugün bu fotoğraf yaklaşımının iki öncüsü olduğu kabul edilir. Atget ile aynı dönemde yaşayan Zille, meslektaşının aksine, sokaktaki insanlarla ilgilenmiştir. Kimi zaman alışveriş yapan insanları, panayırılardaki seyircileri kimi zaman da işçilerin sağlıksız yaşam koşullarını ve yoksul çocukları fotoğraflamıştır. Zille, çektiği fotoğrafları sergilemeyi düşünmemiştir, çünkü o dönemde bu türden fotoğraflara pek değer verilmezdi. Bu nedenle, çektiği fotoğraflar yıllar sonra gün yüzüne çıkmış ve değeri anlaşılabilmiştir. 1930'lu yıllardan sonra ortaya çıkan bir grup belgesel fotoğrafçı, farkında olmadan Zille'nin açtığı yolu takip etmiştir.²³⁵

Susan Sontag, "bazı fotoğrafçılar bilimciler gibi, bazılarıysa ahlakçılar gibi yola çıkarlar. Bilimciler dünyanın bir envanterini çıkarırken, ahlakçılar zorlu davalara odaklanırlar. Bilim-olarak-fotoğrafa bir örnek, August Sander'ın 1911'de giriştiği projedir: Almanları anlatan bir fotoğraf kataloğu"²³⁶ der. Sander'ın portrelerinde bürokratlar, köylüler, hizmetçiler, sosyeteler, sanayiciler, işçiler, çingeneler, askerler, sanatçılar ve memurlar gibi bir toplumu oluşturan tüm kesimden insanlara rastlanır ve bu insanlar poz vererek objektife bakmaktadırlar. Genel bir kaniya göre, poz vermek yani konunun fotoğraf makinesini görüp tavır alması, fotoğrafın gerçekliğini öldürmektedir. Konunun fotoğraf makinesinin varlığını fark etmesi gerçekliğin ve o anın büyüünün bozulması sonucunu doğurur. Oysa Sander'ın modelleri fotoğraf çekirtmenin yarattığı kaygılardan uzaktırlar, doğallıklarını korurlar. Modellerinin neredeyse tamamı kameraya baktıkları halde Sander, "kameranın rahatsız edici mekanikliğini aradan kaldırmış gibidir."²³⁷ John Berger, "August Sander fotoğraflarını çekmeden önce modellerine ne söylerdi? Ve söylediklerini nasıl söylerdi ki hepsi de ona aynı şekilde inanırlardı?"²³⁸ diye sorar. Edward Ruch ise, Sander'ın, içinde yaşadığı topluma sadece ve sadece samimiyet içinde baktığını vurgulamaktadır: "Fotoğrafçı samimi olmasa fotoğraf makinesinin soğuk bakışına; eğlenceye giden köylüler, melon şapkasıyla başka bir yüzyılın insanı, sırtında tuğlaları taşıyan adam, örs başında

²³⁵ Freund, s. 86-88.

²³⁶ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 72.

²³⁷ Merih Akoğul, "İfadenin Tarihinde August Sander'in Fotoğrafları", *Geniş Açı*, Sayı: 8 (Güz, 1999), s. (76-77).

²³⁸ John Berger, *O Ana Adanmış*, s. 50.

çalışanlar, pencereden bakan kız, çocuklar, köpek (ve hatta tahta at) bakarlar mıydı?"²³⁹ Sander'in çalışmalarında kimse kaybolmaz, kimse bir kenara itilmez ya da sıkıştırılmaz. İşçisinden sanayicisine kadar herkes aynı tarafsızlıkla fotoğraflanırlar. Zaten Sander, amacının kimseyi eleştirmek olmadığını söylemiştir.²⁴⁰ Hitler'in iktidara gelişiyle "Yirminci Yüzyıl İnsanı" adını verdiği projesi yarım kalır ve oğlu Nazi toplama kampında ölür. Arşivinden bugüne kalanlar belgesel fotoğraf tarihinin en önemli projelerinden biri olarak kabul edilir. Kuşkusuz bu projenin hayat bulmasında Almanya'da 1918-1933 yılları arasında hüküm süren Weimar Cumhuriyeti döneminin kültür ve sanat hayatının zenginliği önemli rol oynamıştır.



Şekil 2.3. Tuğla Taşıyıcısı, August Sander, 1928.



Şekil 2.4. Genç Çiftçiler, August Sander, 1914.

2.2.2. İkinci Dönem: Resimli Dergiler ve Küçülen Fotoğraf Makineleri

Almanya'da 1918-1933 yılları arasında hüküm süren Weimar Cumhuriyeti dönemi boyunca yaşanan önemli gelişmeler belgesel fotoğrafın olgunluğa erişmesini sağlamıştır. Liberal anlayış resimli dergilerin doğmasını sağlamış, teknolojiye ilerlemeler fotoğraf makinesinin küçülmesini ve yepyeni alanlara el atmasını mümkün

²³⁹ Edward Ruch, "August Sander, Bakmak ya da Baktırmak", *İz Dergisi*, Sayı: 20 (Mart-Nisan, 2009), s. (6).

²⁴⁰ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 74.

kılmıştır. Resimli dergilerin doğuşunun yarattığı sonuçlar ise, belgesel fotoğrafın bir türevi olan fotojurnalizm ve onun bir tekniği olan foto-röportajın ortaya çıkması ve bu dergilere fotoğraf temin eden ajansların kurulmasıdır.

2.2.2.1. Resimli Dergilerin Doğuşu

I. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle ayrılan Almanya'nın ekonomik ve politik krize sürüklenmesi sonucu imparatorluk yıkılmış, yerine sosyal demokratların iktidarda olduğu Weimar Cumhuriyeti kurulmuştur. Oral Sander, Alman siyasal yaşamına egemen olan sosyal demokratlar için "bunlar temelde Marksist olmakla birlikte, ideolojileri sulanmış ve yumuşamıştı"²⁴¹ demektedir. İmparatorlukla Hitler iktidarı arasında bir geçiş dönemi olarak da görülen Cumhuriyet, adını milli meclisin yeni anayasayı oluşturmak için 1919 yılında toplandığı Weimar kentinden alır. "Meclisin Goethe'nin kenti olan ve liberalizmin simgesi haline gelmiş bulunan Weimar kentinde yaptığı toplantılarda liberal bir avukat olan Hugo Preus'a son derece liberal bir anayasa hazırlattırıldı. Büyük ölçüde Amerikan, Fransız ve İsviçre anayasalarından esinlenilerek hazırlanan Weimar Anayasası 31 Temmuz 1919'da kabul edildi."²⁴² Alman tarihinin en demokratik cumhuriyeti olarak görülen Weimar dönemi sadece on beş yıl sürebilmiştir. I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan sosyo-ekonomik sorunlar, yönetimdeki sosyal demokratların savaş sonrasında Versailles Antlaşması'nı²⁴³ imzalamak zorunda kalmaları, yüzyıllarca imparatorluk yönetimine itaat etmeye alışmış bir halkın çok partili sistemi içselleştirmekte yaşadığı güçlükler ve hükümetin kendi içinde bölünmesi, Weimar döneminin kısa sürmesinin başlıca nedenleridir. Weimar Cumhuriyeti'ni yıkacak olan güçler, Almanya'da daha 1920'lerde bulunmaktaydı. "Militarizm ve saldırgan milliyetçilik, barış antlaşmasının ağır koşullarına bir tepki biçiminde

²⁴¹ Oral Sander, *Siyasi Tarih 1918-1994*, (16. Baskı), İmge, Ankara 2007, s. 8.

²⁴² Sander, s. 19.

²⁴³ I. Dünya Savaşı sonunda İtilaf Devletleri ile Almanya arasında imzalanan Versailles Antlaşması, içerdiği ağır koşullardan ötürü Almanya'da büyük tepkiye yol açmış ve "ihamet" olarak kabul edilmiştir. Bir çok tarihçi Almanya'da 1920'lerde yaşanan ekonomik ve siyasi istikrarsızlığa, Hitler'in iktidara gelişine ve II. Dünya Savaşı'na nihai olarak Versailles Antlaşması'nın neden olduğu düşüncesindedir. Versay Barış Antlaşması, Erişim tarihi (3 Kasım 2013), Vikipedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Versailles_Antlaşması

güçlenecek ve antlaşmanın baş sorumlusu olarak görülen sosyal demokratlara, yani hükümete yönelecektir."²⁴⁴

Weimar Almanya'sında film ve kültür eleştirmenliği yapan Siegfried Kracauer'in 1947 yılında yayınlanan "Caligari'den Hitler'e: Alman Filminin Bir Psikolojik Tarihi"²⁴⁵ adlı kitabı, Nazizmin sonuçlarından film yapımcılarının da suçlanabileceği izlenimini vermektedir. Çünkü, bu yapımcıların filmleri, faşizmi iktidara taşıyan derin psikolojik yapıyı hissedip ortaya koymuş, fakat ona karşı çıkma başarısını gösterememiştir.²⁴⁶

Freund'e göre, kısa süren Weimar dönemi boyunca etkili olan liberal anlayış, kültür ve sanat hayatını şaşırtıcı ölçüde geliştirmiştir:

"Yirmili yıllarda, Almanya'da büyük bir yaratıcı ekip ortaya çıktı. Thomas Mann'ın Büyülü Dağ'ı 1924 yılında yayımlandı. O dönemde Almanca yazan yazarlar arasında en önemli yere sahip olan Franz Kafka, aynı yıl Berlin'de öldü. Ölümünden bir yıl sonra, tamamlanmamış yapıtı Dava yayınlandı. Otuzlu yıllarda yaşanacak olan terör rejimi, bu yapıtta olağanüstü bir öngörü yeteneğiyle betimleniyordu. Yeni müzisyenler Abla Berg ve Paul Hindemith'di; en tanınmış orkestra şefleri de Wilhelm Furtwängler ve Bruno Walter'di. Einstein, 1921 yılında Nobel Ödülü'nü aldı. Freud'un psikanaliz konusundaki araştırmaları ve terapi yöntemi tüm dünyada ün kazandı. Franz Marc, Kandinsky, Paul Klee, Emil Nolde, Käthe Kollwitz ve George Grosz gibi ressamalar, yeni sanat akımlarına yön verdiler. Kurt Schwitters ve Richard Huelsenbeck, Dada'nın Almanya'daki en önemli temsilcileri oldu. 1919 yılında, mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus'un etkileri her geçen yıl artmaya devam etti ve Almanya sınırlarının ötesine geçti. Bauhaus'un öğretmenlerinden biri olan Laszlo Moholy Nagy'nin fotoğraf alanındaki etkileri çok belirleyici oldu... Genç cumhuriyetin başkenti olan Berlin, sanatsal ve entelektüel etkinliklerin merkezi olarak öne çıkıyordu. Max Reinhardt ve Erwin Piscator gibi yönetmenler, Bertold Brecht, Ernst Toller ve Karl Zuckmayer gibi oyun yazarları, tiyatrodaki yeni gelişmelere yön verdiler. Fritz Lang ve Ernst Lubitsch gibi yetenekli isimlerin çektikleri sessiz filmlerin ünü tüm dünyaya yayıldı. Savaş yılları boyunca şiddetli bir sansüre maruz kalan basın liberal cumhuriyette yükselişe geçti."²⁴⁷

Basın alanında yaşanan yükseliş resimli dergilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. "Almanya'nın bütün büyük kentlerinde resimli dergiler yayımlanmaya başladı. En

²⁴⁴ Sander, s. 20.

²⁴⁵ Kracauer'in bu yapıtı, hem Weimar sineması hem de toplumsal bir iletişim aracı olarak filmin önemine dair yaptığı vurgularla klasikleşmiştir. Kracauer'e göre, "ticari filmler, kitlelere seslenmek üzere ortaklaşa bir çabanın ürünü olmaları dolayısıyla, bir ulustaki ortak zihniyetin derin tabakalarını başka herhangi bir mecradan daha etkin bir biçimde ortaya koyar." Robert Sklar'dan aktaran Merter Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, (1. Baskı), Espas, İstanbul 2011, s. 33.

²⁴⁶ Merter Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, (1. Baskı), Espas, İstanbul 2011, s. 33-34.

²⁴⁷ Freund, s. 102-103.

büyükleri *Berliner Illustrirte* ve *Münchener Illustrierte Presse*'di ve bu dergiler, başarılarının doruğuna çıktıkları dönemlerde iki milyon tiraja sahiptiler. Onları herkes rahatlıkla satın alabiliyordu; çünkü tanesi 25 fenikti."²⁴⁸ Resimli dergilerin öncesine baktığımızda fotoğraflar gazetelerde metni destekleyici bir unsur olarak genellikle tek kareden oluşurdu. Resimli dergilerle birlikte yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır: "Bu yaklaşım, ilk örnekleri Weimar resimli dergilerinde görülen, *Life* dergisinde pekiştirilen, Eugene Smith ve günümüzde Sebastiao Salgado ile doruğuna ulaşan, fotoğrafların metin ile birlikte kullanıldığı, fotoğrafçının dokümantasyon kaygısı taşımakla birlikte, plastik kaygılara maksimum düzeyde önem verdiği ve birden çok fotoğraftan oluşan bir görsel anlatı aracıdır."²⁴⁹ Bir hikayenin bir dizi fotoğrafla birlikte anlatıldığı foto-röportajların gelişmesi *Münchener Illustrierte Presse*'in yazı işleri müdürü Stefan Lorant'ın yenilikçi fikirleri sayesinde olmuştur. Kurgulanmış fotoğraflara karşı olan Lorant'ın geliştirdiği foto-röportaj tekniğinde, tiyatrodaki gibi, zaman, mekan ve konu birliğinin olması gerekliydi ve konuyu anlatan temel bir görüntüden sonra, ayrıntıları veren çeşitli fotoğraflar gelmeliydi. Lorant, sokadaki insanın sadece ünlü kişilerin hayatlarını görmek istemediğini, kendi yaşantısıyla bağlantılı konulara da ilgi duyduğunu keşfeden ilk kişi oldu. *Life* dergisinin ileride kazanacağı başarının temelinde de Lorant'ın bu yenilikçi fikri vardır. Artık resimli dergilerde sadece halkın tanıdığı ünlü kişiler değil, sıradan insanların gündelik hayatları da yer bulacaktır. Okurlar, resimli dergilerdeki fotoğraflarda kendi yaşantılarını, kendi mesleklerini ve eğlencelerini bulabiliyorlardı.²⁵⁰ Lorant, resimli dergilerde yer alması gereken fotoğraflar için şunları söyler:

"Fotoğrafta poz verilmemeli; kamera, eğitilmiş bir gazetecinin çağdaş olayları olduğu gibi kaydeden not defteri gibi olmalı; insanlar görünmek istedikleri gibi değil, gerçekte oldukları gibi fotoğraflanmalı; foto röportaj, salt küçük sosyal klikleri değil, her türden kadın ve erkeği konu almalı; günlük yaşam, gerçekçi, sıkıcı olmayan bir şekilde yansıtılmalı."²⁵¹

I. Dünya Savaşı sonrasında yeni bir fotoğrafçı kadrosu doğmuştur. Bu fotoğrafçılar önceki nesil fotoğrafçılardan farklı olarak işçi sınıfından gelmemektedir.

²⁴⁸ Freund, s. 103-104.

²⁴⁹ Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 22.

²⁵⁰ Freund, s. 110-113.

²⁵¹ John R. Whiting'den aktaran Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 71.

İyi eğitim almış ve farklı dilleri konuşabilen bu fotoğrafçıların çoğu, servetini ve politik konumunu kaybeden, ama toplum içindeki statüsünü koruyan soylulardan ya da burjuva sınıfından geliyorlardı.²⁵² Alman ekonomisinin yarattığı yoğun işsizlik nedeniyle kendi disiplinlerinde çalışma olanağı bulamayan bu kişiler fotoğrafa yönelmek zorunda kalmışlardır. Macaristan, İsviçre, Polonya ve çoğunlukla Yahudi kökenlilerden²⁵³ oluşan bu yeni fotoğrafçı kadrosu içinde Doktor Erich Salomon, Wolfgang Weber, Felix H. Man, Martin Munkacsı, Tim Gidal, Alfred Eisenstaedt ve Otto Umbehers gibi isimler yer alır.²⁵⁴ Bir çoğu Yahudi olan bu fotoğrafçılar bir konunun ya da bir hikayenin bir dizi fotoğrafla ve bunlara eşlik eden fotoğraf altı yazılarıyla anlatıldığı ve İngilizcede "photo essay" olarak geçen "foto-röportaj"²⁵⁵ tekniğini kullanarak resimli dergiler için fotoğraflar çekmişler ve bu tekniğin öncüsü olmuşlardır. Foto-röportaj tekniğinin gelişmesi ise, fotoğraf teknolojisindeki yenilikler sayesinde.

²⁵² Freund, s. 104.

²⁵³ Çok sayıda Yahudinin fotoğrafçılık yeteneğine sahip olması Teyvat'ın insan sureti yaratmayı yasaklayan hükümleriyle ilişkilendirilebilir. Yüzyıllarca bu yasakla yaşayan Yahudiler, entelektüel özgürlük sırasında bu engel ortadan kalkınca, o zamana kadar bastırdıkları yaratıcı yeteneklerini hayata geçirme imkanına kavuşacaklardır. Bu durum aynı zamanda bir çok film kuramcısı ve yönetmenin ortaya çıkmasını sağlamıştır: Vertov, Eisenstein, Lang, Wilder ve diğerleri gibi. Tim N. Gidal'dan aktaran Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 41.

Dönemin Yahudi aydınları sadece fotoğrafta değil, bilim ve sanatın diğer alanlarında da başarılı olmuşlardır. Frankfurt Okulu düşünürleri aklı gelen örneklerden biridir. Stefan Zweig Yahudilerin kültür, sanat ve bilimdeki bu başarılarının altında yatan nedenleri şöyle açıklar: "Zenginlik bir Yahudilik amacı sanılır, genel olarak. Oysa, bundan yanlış şey yoktur. Yahudinin gözünde zenginlik, sadece bir basamak, gerçek amaç için bir araçtır; ama iç dünyasının bir amacı değildir. Yahudinin gerçek isteği, içinde yerleşmiş ülküsü, moral yükseliş ve daha yüksek bir kültür seviyesine ulaşmaktır... Düşünürlüğün ve moral değerlerin böylesine üstün tutuluşuna Yahudilerin her sınıfı arasında hep rastlanır. Rüzgar demeyip kış demeyip dengini sırtlayan en fakir bir gezgin satıcı bile, hiç değil bir oğlunu ne yapıp yapıp okutur; aralarına profesör, bilgin, müzikçi gibi moral değerlerin katılması bütün aileye onur verir ve onun başarısı ile kendileri de soylu kişi olmuştusuna bir duygu edinirler. Sadece alış veriş ve tüccarlığa bağlıktan kurtulup paranın bulunmadığı daha temiz bir alana yükselmek için Yahudinin benliğinde bir güç çırpınır; Wagnerce bir deyişle, kendisini ve ırkını paranın lanetlemesinden kurtarmak ister... En büyük ve güçlü ailelerde babaların banka, fabrika ve kurulu düzen sıcak iş yerlerini üstlerine almaya istekli oğullar görülmez. Bir Lord Rotschild'in ornitolog, bir Warburg'un sanat tarihçisi, bir Cassiper'in felsefeci, bir Sasson'un şair olması rastlantı sonucu değildir; Yahudiliği daracık bir dünyaya sıkıştırmış olan kupkuru para kazanma hırsından kurtulmak için hepsi de bilinmez bir itici gücün sözünü dinlemişlerdir. Moral alana sığınarak sadece Yahudi kalmaktan kurtulmak ve bütün insanlığa katılmak gibi bir özlem vardır bunda, belki de!" Stefan Zweig, *Dünyanın Dünyası*, (Çev.: Burhan Arpad), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1992, s. 23-24.

²⁵⁴ Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 78-79.

²⁵⁵ 'Foto röportaj', 'fotojurnalizm' ya da 'belgesel fotoğraf' terimleri çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılır. Bir fotoğrafçının bir kaynakta belgesel fotoğrafçı, bir diğerinde fotojurnalist, bir başkasında ise foto röportajcı olarak nitelendirildiğine sık rastlanır. Belgesel fotoğrafçıların ürettikleri resimli öyküler çoğunlukla resimli dergilerde yayımlanır ve bu durum onların aynı zamanda fotojurnalist ya da foto röportajcı olarak nitelendirilmelerine yol açar. Fotojurnalizmi belgesel fotoğrafın bir türevi olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

Fotojurnalizmi, fotoğraf ve yazının birlikte yer aldığı bir iletişim biçimi olarak tanımlayan Merter Oral, foto röportajı bu iletişim biçiminin bir aracı olarak görür. Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 72.

"Fotoğraf dünyasını tanımlayan, sınıflandıran, belirleyen, çok sayıda tanım, ad ve deyim, birbiri içine girer, bu dünyayı anlaşılması, izlenilmesi ve giderek içinde yaşanması zor bir dünya haline getirir. Bunun başlıca nedenleri ise fotoğrafın herkesi başka başka biçimlerde ilgilendiren evrensel bir teknik ve biraz da genç bir uğraş oluşudur." Samih Rifat, *Akla Kara Arası*, (2. Baskı), YKY, İstanbul 2007, s. 33.

2.2.2.2. Fotoğraf Teknolojisindeki Yenilikler

Belgesel fotoğrafın gelişmesinde siyasal ve kültürel hayatın yanı sıra teknolojik gelişmelerin de önemli rolü bulunmaktadır.²⁵⁶ 1925 yılında yeni bir fotoğraf makinesini tanıtan reklamlar çıkmaya başlamıştır. *Münchner Illustrierte Presse*'de yer alan reklam metni şu şekildedir:

"FLAŞSIZ GECE FOTOĞRAFLARI VE İÇ MEKÂN ÇEKİMLERİ
Tiyatroda gösteriyi izlerken fotoğraf çekebilirsiniz – çekim süreleri çok kısadır, anında çeker. Küçük, kullanımı kolay ve neredeyse görünmeyen ERMANOX kamerası."²⁵⁷

Ermanox hem küçük ve hafifti hem de maksimum diyafram açıklığı f/2.0 olan hızlı bir objektife sahipti. Flaşa ihtiyaç duymadan iç mekan ve gece çekimlerinde kullanılabilirdi. Bu, büyük bir yenilikti. Çünkü flaş ışığı fotoğrafın doğallığını, gerçekçiliğini zedeleyen bir unsurdur. Doğal ışığı kullanmak ya da ortamda var olan ışık kaynakları ile yetinmek, bir anlamda gerçekçi anlatımı yeğlemek demektir. Henri Cartier-Bresson, "yetersiz ışıktaki bile flaş kullanılmayacağını söylemeye gerek var mı? Doğrusu, bu kurala uymayan bir fotoğrafçı katlanılmaz bir bireydir" diyerek var olan ışıkla yetinmenin önemine vurgu yapar.²⁵⁸ Ermanox'un birtakım dezavantajları da vardı. Düşük ışık koşullarında fotoğraf çekebilmek için cam plakaların kullanılması gerekiyordu. Çünkü cam plakalar normal filmlere göre ışığa karşı daha duyarlıydı. Ayrıca bu plakaların özel bir banyodan geçirilmesi gerekiyordu.²⁵⁹ Dönemin fotoğrafçılarından Felix H. Man, Ermanox ile çalışmanın zorluklarına dikkati çeker:

"(Ermanox) 4.5x6 cm boyutlarında cam plakalar kullanıyordu. Her cam plaka ayrı bir taşıyıcıyla kamera yüklenirdi. Bir foto röportaja gidildiğinde 50 veya 100 plakayı yanınızda taşıyamayacağınızı tahmin edebilirsiniz. Sınırlı sayıda plakayı taşıyabilirdiniz, genellikle 25, 30 kadarını. Önceden kaç tane fotoğraf çekebileceğinize karar vermeniz gerekirdi. Günümüzde röportaja giden birisi 50 kaset Leica çekiyor. Bu da neredeyse iki bin kare yapar. Bizlerin daha sonra aralarından en iyilerini seçebileceğimiz bu kadar çok fotoğraf çekme şansımız

²⁵⁶ Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 57.

²⁵⁷ Freund, s. 105.

²⁵⁸ Ünal, *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*, s. 46.

²⁵⁹ Freund, s. 105-106.

yoktu. Ancak çektiğimizin fotoğraf olması, gerçek bir fotoğraf olması gerekiyordu ve biz bütün kalbimizle, ruhumuzla çalışırdık."²⁶⁰

Tüm bu olumsuzluklarına rağmen önemli bir teknolojik yenilik olan bu makine sayesinde insanlara fark ettirmeden, onlara poz verdirmeden ya da doğallıklarını bozmadan fotoğraflarının çekilmesi artık mümkündü. Cam plakalardan kaynaklanan taşıma ve sınırlı sayıda fotoğraf çekebilme sorunları 1929 yılında Oskar Barnack tarafından icat edilen ve 35 mm film kullanan Leica sayesinde aşılabiliştir. Ayna sistemini kullanmadığı için küçük boyutlu olarak tasarlanabilen Leica, tek pozluk cam plakalar yerine 36 kareden oluşan 24x36 mm formatında film kullanabiliyordu.

Leica, belgesel fotoğrafta adeta bir devrim yapar. Bu yeni boyut, fotoğrafın kullanım alanlarının genişlemesini, belgesel fotoğrafın yepyeni alanlara el atmasını, yaşamın her alanına girmesini sağlamıştır.²⁶¹ Leica, fotoğrafçılar için daha fazla hareket özgürlüğü ve daha gerçekçi fotoğraflar demektir. 1932'de Kopenhag'da Rus Devrimi'nin anlamı üzerine bir toplantıda konuşacak olan Troçki'nin fotoğraflarını *Der Welt Spiegel* için çekmekle görevlendirilen Degephot ajansı fotoğrafçısı Robert Capa (gerçek adıyla André Friedmann²⁶²)'nin o gün başından geçenler Leica'nın önemini vurgular niteliktedir:

"Troçki fotoğraflarının çekilmesini istememişti ve başka fotoğrafçıların hiçbiri toplantıya girememişti, zira hepsinin kocaman kutulu kameraları vardı. André ise küçük Leica'sıyla aradan sıyrılmayı becermiş... ve kürsünün yakınına kadar sokulmuştu. Der Welt Spiegel 'Friedmann-Degephot' imzasıyla fotoğraflara tam bir sayfa ayırdı; André mutluluktan uçuyordu."²⁶³

Life dergisi fotoğrafçılarından Thomas Mc Avoy ise, Freund ile yaptığı konuşmada Leica'nın ilk yılları üzerine şunları söyler:

"Avrupa yolculuğuna giderken yanımda bir Leica götürmüştüm. Ama yazı işleri müdürümüz, bu makineyi, boyutları küçük olduğu için, ciddiyetten uzak bir oyuncak gibi görüyordu ve kullanmamı yasakladı. Washington'daki resmi bir

²⁶⁰ Beaumont Newhall'dan aktaran Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 82.

²⁶¹ Merter Oral, "Belgesel Fotoğraf", *Fotoğraf*, Sayı: 7 (Mayıs, 1979), s. (6).

²⁶² Bir rivayete göre, André Friedmann ve eşi Gerda Taro, "editörlerin, resimlerin zar zor geçinen genç bir mülteci değil de başarılı bir Amerikalı fotoğrafçı tarafından çekildiğini düşünürlerse, daha fazla para getireceği kanaatine varmışlardı; bu yüzden böyle bir fotoğrafçı uydurmuş ve ona Robert Capa adını vermişlerdi." Russell Miller, *Magnum: Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi*, (1997), (1. Baskı), (Çev.: Tamer Tosun), Agora Kitaplığı, İstanbul 2012, s. 32.

²⁶³ Russell Miller, *Magnum: Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi*, (1997), (1. Baskı), (Çev.: Tamer Tosun), Agora Kitaplığı, İstanbul 2012, s. 25-26.

resepsiyonda, flaşla çalışan büyük makineler kullanan meslektaşlarımın şaşkın bakışları altında Leica'mı çıkardım ve bir dizi fotoğraf çektim. Sonuçları, diğerleriyle karşılaştıran yönetim, benimkilerin çok daha güzel bir atmosfer yarattığını ve daha canlı olduklarını gördü; çünkü flaş kullanmamıştım ve insanlar fotoğraflarının çekildiğini fark etmemişlerdi. Bu tarihten sonra Leica çok beğenildi ve diğer tüm fotoğrafçılar da benim açtığım yolu izlemeye başladı."²⁶⁴

Leica için "o benim gözümün bir uzantısı oldu ve bir daha ondan hiç ayrılmadım" diyen Henri Cartier-Bresson ise, foto-röportaj tekniğinin olgunluğa küçük fotoğraf makineleri, hızlı objektifler ve yüksek duyarlıklı filmler sayesinde eriştiğini vurgular.²⁶⁵ Foto-röportaj tekniğinin yaygınlaşmasının bir diğer nedeni ise resimli dergi yayıncılığının Almanya sınırlarını aşarak Avrupa'nın diğer ülkeleri ile ABD'ye kadar uzanmasıdır.

2.2.2.3. *Life* ve Diğer Resimli Dergiler

Weimar dönemi boyunca süren liberal anlayış Hitler'in iktidara gelmesiyle sona erer. Alman resimli dergilerinin bu başarılı dönemi sekteye uğrar ve basın susturulur. Pek çok fotoğrafçı, editör ve fotoğraf ajansı sahipleri Almanya'yı terk etmek zorunda kalır. Avrupa'nın diğer ülkelerine ve ABD'ye göç eden ve çoğu Yahudi olan bu fotoğrafçı kadrosu gittikleri yerlerde Alman resimli dergi geleneğini sürdürmeye devam etmişler, yeni dergilerin ve fotoğraf ajanslarının kurulmasına öncülük etmişlerdir.²⁶⁶ Felix H. Man, Hitler'in iktidarı ele geçirdiği dönemde yurt dışındaydı ve bir daha Almanya'ya hiç dönmedi. Macar soyundan geldiğini kanıtlayarak hayatı kurtulan Stefan Lorant İngiltere'ye gitti ve 1938'de *Picture Post*'u hazırladı. Fransa'ya giden André Friedmann, Robert Capa takma adını kullanarak *Vu* dergisi için fotoğraflar çekti. Capa, İspanya İç Savaşı'nın en ünlü fotoğrafı olan "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü"nü *Vu*'de yayınladı. 1947 yılında ise bir grup fotoğrafçıyla birlikte Magnum ajansını kurdu. Alfred Eistenstaedt ve Fritz Goro ise, Amerika'ya yerleşerek *Life* dergisi için çalıştılar. Almanya'yı zamanında terk etmeyenlerse Nazi toplama kamplarına kapatıldılar.²⁶⁷ Foto-röportajın öncülerinden Dr. Erich Salomon bir Yahudi olduğu için, "1944'de, gözlediği, belgelediği ve karşı çıktığı bir politik sistemin kurbanı olarak, bir Alman

²⁶⁴ Freund, s. 115.

²⁶⁵ Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 36,44.

²⁶⁶ Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 85.

²⁶⁷ Freund, s. 117-118.

toplama kampında ölmüştür. Tutuklanmadan önce değerli negatiflerini saklamayı başarması büyük bir şanstır."²⁶⁸

Resimli Alman dergilerinin yeri, öncelikle, Fransa'da 1928 yılında Lucien Vogel tarafından kurulan *Vu* dergisi tarafından doldurulmuştur. *Vu*'yü "bir ifade biçimi, bir eylem aracı" olarak gören Vogel, dergiye önemli fotoğrafçılar kazandırmıştır: André Kertész, Henri Cartier-Bresson ve Robert Capa. Capa, İspanya İç Savaşı'nın en ünlü fotoğrafı olan ve zamanla bir savaş fotoğrafı ikonu haline gelen "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü"nü *Vu*'de yayınlayacaktır. *Vu* dergisinin etkisiyle, Londra'da Stefan Lorant *Picture Post*'u, ABD'de ise Henry Luce *Life* dergisini çıkaracaktır.²⁶⁹

Life'ın kurucusu Henry Luce, 1954'de Lucien Vogel'in ölümü üzerine ailesine şunları yazar: "*Vu* olmadan *Life* var olamazdı." İlk sayısı 23 Kasım 1936'da çıkan *Life*, fotoğraf üzerine kurulu bir dergi olur. Luce, derginin ilkeleri için şunları söyler:

"Hayatı görmek, dünyayı görmek, büyük olayların görsel tanığı olmak; yoksulların yüzlerini ve güçlülerin jestlerini gözlemlemek; tuhaf olanı görmek-makinalar, ordular, kalabalıklar, ormandaki gölgeler ve ay üzerindeki gölgeler; insanın çalışmasını görmek-resimlerini, seyahatlerini ve keşiflerini; duvarların ve odaların arkalarına saklanmış şeyleri, beliren tehlikeli şeyleri görmek; görmekten zevk almak; görmek ve kuşatılmış olmak; görmek ve öğrenmek; görmek ve gösterilmek şimdi insan neslinin yarısının dileği ve yeni beklentisi budur."²⁷⁰

Ara Güler, 1977 yılında yazdığı *Sanatla Gazeteciliğin Birleştiği Yer: Fotojurnalizm* başlıklı makalesinde tam manası ile röportajın *Life* dergisiyle başladığını belirtir. Luce, sanat fotoğrafı yolu ile, olay olarak değerlendirilemeyecek, fakat okuyucuyu bir olay kadar ilgilendiren konuları da dergisinde ana unsur olarak kullanmıştır. İlk sayısı 466.000 adet satılan *Life* dergisinin tirajı ilerleyen zamanlarda birkaç milyona yükseldi. Dergide daha çok fotoğraflara yer veriliyor, bunlara da fotoğraf altı yazıları eşlik ediyordu. Güler, yazıdan çok fotoğrafa yer verilmesi hakkında şunları söyler: "Zaten devir değişmiş, görerek anlama ve öğrenme en kesin yol olarak kabul edilmişti. Artık fotoğrafın doğrudan doğruya etki yaratma gücü meydana idi, çünkü en çabuk ve en kısa yoldan okuyucuya fikri ulaştırıyordu. Bu yeni bir tarz gazeteciliğin doğuşu idi. Henry R. Luce (1898-1967) photojournalism'in yaratıcısı

²⁶⁸ Baş ve Arat, "Basında Fotoğrafın Tarihi", s. 8.

²⁶⁹ Amar, s. 57.

²⁷⁰ Amar, s. 59-60.

oldu."²⁷¹ Bu yeni tarz gazeteciliğin doğmasının, diğer bir deyişle resimli dergilerle birlikte yaygınlaşan görerek anlama ve öğrenmenin nedenlerinden biri de, yaşamın giderek hızlanmasına bağlı olarak insanların okumaya daha az önem vermeye başlamasıdır.

Life, Nazizm teröründen kaçarak ABD'ye yerleşen fotoğrafçılarla anlaştı ve resimli dergi tecrübesi olan bu fotoğrafçılardan danışmanlık desteği aldı.²⁷² Nazilerin artan baskıları nedeniyle 1929'da Amerika'ya yerleşen ve Margaret Bourke-White'ın ardından *Life* dergisinin ikinci kadın fotoğrafçısı olan Hansel Meith, dergideki Gene Smith gibi fotoğrafçı arkadaşlarıyla birlikte fotoğrafla kurdukları ilişki, ilke ve amaçları hakkında şunları belirtir:

"Hayata karşı sorumlu olmanın en temel ilkemiz olduğuna karar verdik. Doğmuştuk, yaşamda bir duruşumuz vardı ve ona bir şeyler verme sorumluluğumuz olduğunu düşünüyorduk. Böylece dünyayı daha anlayışlı bir yer haline getirmeye bir adım daha yaklaşabilirdik belki. Bir insanın diğerini anlamasını sağlayabilirdik. Savaşa ve savaş endüstrisine karşı koyabilirdik. Yine de her yeri yakıp yıkan delifışekler gibi olmadık. Sadece hayattaki yerimizi anlamıştık."²⁷³

Meith'in sözleri bizlere aynı zamanda belgesel fotoğrafın ilke ve amaçlarını hatırlatır. Gene Smith de "eğer dünyaya birazcık anlayış parıltısı getirebilirim, mesleğim yok olmaz"²⁷⁴ diyerek Meith ile aynı amacı paylaşır.

1936'da yayın hayatına başlayan *Life*, aralarında *Vu* ve *Picture Post*'un da bulunduğu diğer resimli dergilerle birlikte fotoğrafçılara en zengin kaynakları sunmuşlar; Robert Capa, Margaret Bourke-White ve W. Eugene Smith gibi belgeselcileri birer kahramana dönüştürmüşler ve onların bir anlamda ekmek kapısı olmuşlardır. Fakat, televizyonun yetmişli yıllarla birlikte üstünlüğünü hissettirmeye başlaması resimli dergilerin sonunun geldiğinin bir habercisiydi.²⁷⁵ Dergilerin krize girmesinin bir diğer nedeni de altmışlı yılların sonlarına doğru yaşanan enflasyon sonucu kağıt, baskı, maaşlar ve dağıtım gibi bir derginin çıkması için gerekli olan

²⁷¹ Güler, "Sanatla Gazeteciliğin Birleştiği Yer: Fotojurnalizm", s. 10-11.

²⁷² Freund, s. 124.

²⁷³ Hansel Meith, "Bunalım Dönemi ve Life Dergisinin İlk Yılları", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 27-34), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas, İstanbul 2012.

²⁷⁴ Meith, "Bunalım Dönemi ve Life Dergisinin İlk Yılları", s. 33.

²⁷⁵ Tremain, "Görmek ve İnanmak", s. 17.

şeylerin pahalılaşmasıydı.²⁷⁶ Fotoğraf dergilerinin içine düştüğü bunalım ve altmışlı yıllarda yaşanan toplumsal hareketler belgesel fotoğrafçıları üç şeyden yoksun bırakmıştır: "Gelir kaybı, etki kaybı ve güvenli politik bir yuva yoksunluğu."²⁷⁷ Belgesel fotoğrafçılar için izleyici kitlesi yaratan ve onları bu kitleye tanıtan şey, resimli dergilerdir. Fakat, fotoğrafları insanlara ulaştırmanın tek yolu resimli dergiler değildir, sergi ve bir tür kalıcı sergi biçimi olan kitaplar da belgeselciler için birer mecradır.²⁷⁸ Günümüzde bu mecralara internet de dahil olmuştur.

Resimli dergiler az sayıda kadrolu fotoğrafçı çalıştırdıklarından fotoğraf temininde büyük ölçüde ajanslara bağımlıydılar. Almanya'da 1920'ler sonunda Dephot, Keystone, Mauritius, Wide World, A.B.C., Hanke ve Atlantic & Pasific gibi fotoğraf ajansları resimli dergilerin fotoğraf ihtiyaçlarını karşılıyorlardı. Hitler Almanya'sından kaçan Alman Yahudi göçmenleri ise 1930'ların sonlarında New York'ta Black Star fotoğraf ajansını kurdular. Black Star'ın fotojurnalizmin ABD'de kurumlaşmasında önemli katkıları oldu.²⁷⁹ Fotoğraf tarihine damgasını vuran ajans ise hiç kuşkusuz 1947'de kurulan Magnum'dur. Bir kooperatif yapılanma olması, tarihin en önemli anlarına tanıklık etmesi, kimi zaman kamuoyunun yönünü tayin etmesi ve günümüzde de varlığını sürdürmesi nedeniyle Magnum, fotoğraf ajansları arasında ayrıksı bir yerde durur.

2.2.2.4. Magnum Fotoğraf Ajansı

1947 yılında Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger ve David Seymour tarafından kurulan Magnum, İspanya İç Savaşı sırasında birlikte olan bu fotoğrafçıların fotoğrafa olan ortak tutkularından doğmuştur. Russell Miller, birbirine hiç benzemeyen ve farklı geçmişlerden gelen bu dört fotoğrafçının fotoğrafa karşı besledikleri ortak tutku olmasa yollarının asla kesişmeyeceğini belirtir. Capa ve Seymour, Nazi tehdidi nedeniyle Paris'i mesken tutan iki mülteciydi. Capa, tuttuğunu koparan, girişken ve maceracı bir Macar'dı. Birçok savaşı fotoğraflarken en ön saflarda yer almış ve bu sayede dünyanın en büyük savaş fotoğrafçısı olarak ünlenmiştir.

²⁷⁶ Freund, s. 133, 136.

²⁷⁷ Tremain, "Görmek ve İnanmak", s. 17.

²⁷⁸ Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 45-46.

²⁷⁹ Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 74, 86.

Capa'nın aksine utangaç bir kişiliğe sahip olan Seymour, Polonyalı bir Yahudiydi. Bir Fransız entelektüeli olan Cartier-Bresson ise asıl merakının resim olduğunda ısrar etse de, dünyanın en büyük fotoğrafçılarından biri olarak gelecek nesillere esin kaynağı olmuştur. Fotoğrafçılığa dünyayı keşfetmenin bir aracı olarak merak saran Rodger ise sessiz sedasız bir İngilizdi.²⁸⁰

Bir fotoğraf ajansı kurmaları gerektiği fikri önce Capa'dan çıkmıştır. Magnum kurulmadan önce *Life* ve *Vu* gibi dergiler için fotoğraflar çeken Capa, editoryal sınırlamalardan ve yönlendirmelerden her zaman rahatsız olmuş ve bu nedenle kooperatif bir ajans kurma fikrini arkadaşlarıyla tartışmıştır. Capa'nın amacı sadece fotoğrafçıların sahip olacağı ve yöneteceği, fotoğrafçının konu seçiminde özgür olacağı, editoryal sınırlandırmalardan ve yönlendirmelerden arındırılmış bir organizasyon yaratmaktır. Rodger, "bu kardeşliğin hedefi, her tür editoryal peşin hükümden kurtulmak, üzerinde çalışmak istediğimiz haberler hakkında çalışma özgürlüğüne kavuşmak ve bütün ayak işlerine bakacak birilerinin olmasıydı"²⁸¹ der. Resimli dergilerin fotoğraf ihtiyacını karşılayan ajanslar içinde Magnum önemli bir yerde durur. Çünkü, fotoğrafların gerçek sahibi fotoğrafçının kendisidir ve fotoğrafçı kendi negatiflerini saklama hakkına sahiptir. Bu noktada Magnum diğer ajanslardan ayrılır ve önemli bir dönüm noktası oluşturur.²⁸² 1953'te Cartier-Bresson ile tanışarak topluluğun bir üyesi olan Ara Güler, Magnum'un fotoğrafçılıkta birçok yeniliğe yol açtığını vurgular:

"Magnum, Robert Capa olmasaydı bana göre hiçbir zaman kurulamazdı. Ortada ne kapital vardı ne de herhangi bir bağlantı. Bağlantıları Capa sağladı. Savaş sonrası ve *Life* mecmuasının Avrupa'da ve dünyanın başka yerlerinde kendisi için çalışacak fotoğrafçılara ihtiyacı vardı. İşte Magnum bu ihtiyaçtan doğdu. Magnum, bilinen anlamıyla bir çalışma mekanı değildir, fotoğrafçılar tarafından kurulmuş bir kooperatiftir. Patron fotoğrafçının kendisidir... Magnum bir ekoldür. Bir Magnum bakış açısından bahsetmek mümkündür. Telif hakları gibi birçok yeniliklere çığır açan Magnum fotoğrafa özgün bir bakış açısı ve kalite getirmiştir... Leonardo ve Rafaello gibi isimler nasıl atölyelerinde kendi çalışma ortamlarını yaratarak Rönesans'a geçişi sağladılarsa, Magnum da çağımızda fotoğrafın rönesansını gerçekleştirmiştir. Doğru fotoğrafçılık nedir? Gerçek bir

²⁸⁰ Miller, s. 23-24.

²⁸¹ Miller, s. 40-41,48.

²⁸² Michelle Vignes, "Magnum Fotoğraf Ajansı: İlk Yıllar", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 49-53), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas, İstanbul 2012.

röportaj nasıl yapılır? Fotoğrafta doğru bakış açısı, anlatım nasıl olmalıdır? Tüm bunları gerçek anlamda Magnum'dan sonra anladık."²⁸³

XX. yüzyılın ikinci yarısının en belirleyici anlarında bulunmuş olan Magnum fotoğrafçıları, insanoğlunun trajedilerini, zaferlerini ve aptallıklarını belgeleyerek, yüzyılın hala en unutulmaz görüntülerinden bazılarını yakalamışlar ve fotoğrafçılığın zamanımızın en tesirli ve güçlü sanat formlarından biri olduğunu kanıtlamışlardır. Fotoğraf makinesi bir Magnum fotoğrafçısı için kanaatleri etkilemeye, aydınlatmaya ve bilgilendirmeye yarayan bir araç, bazen de sesi çıkmayanlar adına konuşmak için uyarıcı bir güçtür. Televizyon her oturma odasına girmeden evvel, dünyanın en ücra yerlerinde bile neler olup bittiğini insanlara genellikle ilk önce Magnum fotoğrafçıları gösteriyordu. İnsanların savaş sonrası bilgi açlığını doyurarak "dünyanın gözleri" işlevini görüyorlardı. Artık günümüzde haberleri ilk geçen kişiler Magnum fotoğrafçıları değildir.²⁸⁴ Ama, Miller'ın vurguladığı gibi, "çektikleri fotoğraflar kışkırtmaya, vicdanları sızlatmaya, neşelendirmeye, giderek sinikleşen bir dünyayı afallatmaya ve gazetecilik ile sanat arasındaki ayrıma köprü olmaya devam ediyor."²⁸⁵

Magnum arşivi tarihin önemli anlarına tanıklık eden koleksiyonlarla doludur. Bu arşiv, Robert Capa'nın "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü", René Burri'nin ikonik Che Guevara fotoğrafı, Dennis Stock'un James Dean fotoğrafı, Sebastião Salgado'nun Brezilya'da altın madeninde çalışan işçileri belgelediği unutulmaz projesi ve Philip Jones Griffiths'in Amerika'nın Vietnamlılara ne yaptığını gösteren fotoğrafları gibi hafızalardan silinmeyen görüntüleri barındırır.²⁸⁶ Ayrıca W. Eugene Smith'in "İspanyol Köyü", "Köy Doktoru" ve "Minamata" gibi unutulmaz foto-röportajları Magnum arşivinin önemli bir parçasıdır.

Onsekiz yılda dört savaş²⁸⁷ görüntüleyen ve "ümit ederim ki hayatımın sonuna kadar bir savaş fotoğrafçısı olarak işsiz kalırım" diyen Capa'nın dünyanın en büyük savaş fotoğrafçısı olarak hep sıcak çatışmaların en ön saflarında olmasının nedenleri kimi fotoğraf eleştirmenlerine göre onun dinamik ve maceracı kişiliğinde aranmalıydı.

²⁸³ Ara Güler, "Capa Üzerine", *İz Dergisi*, Sayı: 3 (Mayıs-Haziran, 2006), s. (10).

²⁸⁴ Miller, s. XI-XII.

²⁸⁵ Miller, s. XII.

²⁸⁶ Miller, s. XV.

²⁸⁷ Robert Capa İspanya İç Savaşı'nın ardından 1938'de Çin'in Japonya tarafından işgal edilmesini, 1941-1945 yılları arasında II. Dünya Savaşı'nı, 1954 yılında ise Fransız güçlerine karşı savaşan Vietnam'ı görüntüledi.

Aslında, Capa'nın savaştan nefret etmesine rağmen savaş fotoğrafçılığını sürdürmesinin ve diğer savaş fotoğrafçılarından ayrı bir yerde durmasının nedenleri ayrıkış kişiliğinden ziyade çok daha derinlerde yatıyor olabilir. Kendisi gibi bir savaş fotoğrafçısı olan eşi Gerda Taro, İspanya İç Savaşı sırasında bir tankın altında kalarak hayatını kaybetmiştir. Russell Miller, Taro'nun ölümünden sonra Capa'nın yaşadıkları hakkında şunları söyler: "Capa büyük acı içindeydi. Gerda'nın cenazesinde yana yakıla ağladı ve kortej geçerken yüzünü bir arkadaşının omzuna sakladı. Perişan olmuş, adeta delirmişti; aylar boyunca Gerda'nın resimlerini yanında taşıdı, karşılaştığı herkese onları gösterip karısı olduğunu ve öldüğünde onun yanında bulunduğunu iddia ediyordu. Gerda'nın sonrasında Capa'nın birlikte olduğu çok sayıda kadının hiçbirisi üzerinde aynı etkiyi yapmayacaktı."²⁸⁸ İspanya İç Savaşı'nın Capa'da yarattığı travma, belki de onun tıpkı Normandiya çıkarmasında²⁸⁹ olduğu gibi çatışmaların hep en yakınında olmasına neden olmuştur. Kerry Tremain'in dediği gibi, belgesel fotoğrafçıların "kendi acıları, kendi belleklerinde kazılı kalan acılar, onları başkalarının acılarını aramaya itmiştir."²⁹⁰ 7 Mayıs 1945'de II. Dünya Savaşı'nı sona erdiren ateşkes antlaşmasından sonra fotoğrafını çektiği kanlar içinde uzanmış bir asker için "ölen son adamın fotoğrafını çektim, son gün en iyi insanlardan ölenler olur, fakat yaşayanlar onları çabucak unutacaklardır" diyen Capa, yine bir savaşı görüntülerken bir kara mayınına basarak Taro'yla aynı kaderi paylaşır. Ölümünün ardından yazar John Steinbeck şunları söyleyecektir: "Bana öyle geliyor ki Capa kuşkuya yer bırakmayacak bir şekilde fotoğraf makinesinin soğuk bir mekanik araç olmadığını kanıtlamıştır. Onun tıpkı kalem gibi, kullanıcısı kadar iyi, aklın ve yüreğin uzantısı olabileceğini göstermiştir."²⁹¹

²⁸⁸ Miller, s. 37.

²⁸⁹ Capa'nın Normandiya çıkarması sırasında çektiği karelerden biri (Şekil 2.5) tıpkı Cumhuriyetçi asker fotoğrafı gibi savaşın ikonik bir fotoğrafı haline gelecektir. Life dergisinin bir karanlık oda asistanının Capa'nın cepheden gönderdiği filmleri banyo ettikten sonra yüksek ısıda kurumaya bırakması negatiflerin büyük bir kısmının kullanılamaz hale gelmesine yol açacaktır. İçlerinden sadece sekiz kare kurtarılabilmektedir. Kurtarılanlardan biri de zamanla ikonlaşan ve bir Amerikalı askerin Ohama kıyılarında suyun içinde ilerleyişini gösteren fotoğraftır. Yanlış karanlık oda işleminin yarattığı deformasyonlar fotoğrafta açıkça görülebilmektedir.

²⁹⁰ Tremain, "Görmek ve İnanmak", s. 19.

²⁹¹ Kemal Cengizkan, "Robert Capa: Savaşın Fotoğrafçısı", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 7 (Mayıs, 1979), s. (7).



Şekil 2.5. Normandiya Çıkarması (D-Day), Robert Capa, Omaha Sahili, 1944.

Capa'nın ölümünün ardından Magnum'un başına David Seymour, diğer adıyla "Chim" geçer. Cartier-Bresson onun için şunları söylemektedir: "Bir matematik öğretmeni görüntüsüne ve bir satranç oyuncusu zekasına sahip bir adamdı. Engin kültürünü birçok konuya uyguluyordu. Fotoğraf makinesini steteskopla bir hastanın kalbini dinleyen doktor gibi kullanırdı. Çok duyarlıydı."²⁹² Seymour'un başkanlığı sadece iki yıl sürecektir, çünkü 1956'da İkinci Arap-İsrail Savaşı olarak da bilinen Süveyş Krizi sırasında öldürülür.

Cartier-Bresson ise "karar anı" yaklaşımıyla ve iyi bir foto-röportajın nasıl olması gerektiği konusundaki düşünceleriyle belgesel fotoğrafçıları etkilemiş ve onlar için esin kaynağı olmuştur. Cartier-Bresson, 1952 yılında yayınlanan *The Decisive Moment* (*Karar Anı*) adlı kitabına yazdığı önsözde iyi bir foto-röportajın nasıl olması gerektiği hakkında fotoğrafçılara tavsiyelerde bulunur. Cartier-Bresson'a göre, tüm dışavurum biçimleri arasında gelip geçici bir anı yakalayabilen tek araç fotoğraftır. Bu an bir kez kayboldu mu onu geri getirebilecek hiç bir yöntem yoktur. Fotoğrafçıların işi durmaksızın yok olan şeylerledir. Fotoğrafçılık mesleğinin gücü de bu olgudan kaynaklanır. Bir yazarın düşünmesi için zamanı vardır, ama fotoğrafçı için kaçan an

²⁹² Vignes, "Magnum Fotoğraf Ajansı: İlk Yıllar", s. 53.

sonsuz kadar kaybolmuştur. Bu nedenle bir fotoğrafçı bedence çevik ve esnek; beyni, gözü ve yüreğiyle de tetikte olmalıdır. Ama, fotoğraf makinesini makineli tüfek kullanır gibi kullanmamalıdır. Çünkü gereksiz kayıtlar fotoğrafçının yükünü ağırlaştırır; belleği karıştırıp tüm bir röportajın doğruluğuna zarar verebilir. Fotoğrafçı ne tür bir resimli öykü peşinde olursa olsun bir davetsiz misafirdir. Bu nedenle konuya, bir ölüdoğa bile olsa, saygılı olmak çok önemlidir. İnsanları itip kakmanın, sağa sola dirsek atmanın hiçbir yararı yoktur. Flaş ışığı yardımıyla fotoğraf çekmeye çalışmak, o andaki ışığa saygısızlık etmekten başka bir şey değildir. Bunları dikkate almayan bir fotoğrafçı, tahammül edilmesi zor bir saldırgan durumuna düşebilir. Eğer bir fotoğrafçı, bir insanın dünyası üstüne eğilmek istiyorsa o kişiyle doğal bir ilişki içinde olmalıdır ve fotoğrafa kişinin doğal çevresini de katmalıdır; çünkü insanın da, tıpkı hayvanlarda olduğu gibi, bir doğal çevresi vardır. Her şeyden önce fotoğrafı çekilen kişinin fotoğraf makinesini ve fotoğrafçıyı unutması sağlanmalıdır. Işık reflektörleri gibi karmaşık donanımlarsa, insanları rahatsız etmekten başka bir işe yaramaz.²⁹³

Cartier-Bresson, bir fotoğrafçının deklanşöre "karar anı"nda basmasıyla ortaya çıkan görüntünün bir geometrik düzen oluşturduğunu, bu anı yakalayamayan fotoğrafların bazı yönlerden eksik kalacağını vurgulamaktadır:

"... hareketin içinde öyle bir nokta vardır ki, orada hareket halindeki öğeler bir dengeye ulaşırlar. Fotoğrafçı bu anı yakalamalı ve bu anın dengesini dondurup saklamalıdır... Belki ansızın görüş alanınızdan biri geçer. Vizörünüzden onun ilerleyişini izlersiniz. Beklersiniz, beklersiniz, sonunda düğmeye basarsınız; ve oradan (neden olduğunu tam olarak bilmeseniz de) gerçekten bir şey yakaladığınız duygusuyla ayrılırsınız. Daha sonra, bunu sınamak için, bu fotoğrafın bir baskısını alıp üstünde bir çözümleme yapabilir ve ortaya çıkan geometrik biçimleri çizebilirsiniz; eğer deklanşöre karar anında bastıysanız, içgüdüsel olarak bir geometrik düzen gerçekleştirdiğinizi göreceksiniz; bu düzen olmasa, hem biçimden, hem de yaşamdan yoksun kalır bu resim."²⁹⁴

Cartier-Bresson'ın 1964 yılında İstanbul'da çektiği aşağıdaki fotoğrafta "karar anı" yaklaşımının izlerini açıkça görmek mümkündür. Cartier-Bresson, hareket halindeki üç figürü öyle bir anda yakalar ki ortaya bir geometrik düzen çıkar. Sabit haldeki figür ve hareket halindeki diğer üç figür birleşerek adeta bir dikdörtgen

²⁹³ Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 37-40.

²⁹⁴ Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 41-42.

oluştururlar. Cartier-Bresson, şayet sadece bir kaç saniyelik bir gecikme ile deklanşöre basmış olsaydı, figürler bu türden bir geometrik düzen oluşturamayacaklardı.



Şekil 2.6. İstanbul, Henri Cartier-Bresson, 1964.

Gerek çekim sırasında gerekse çekim sonrası aşamada müdahaleye karşı olan Cartier-Bresson, doğrudan fotoğraf yaklaşımını benimsemiştir. Cartier-Bresson'a göre, hem çekim sırasında konuya ve gerçeğe, hem de çekim sonrasında karanlık odada fotoğrafa saygılı olmak gerekir. Cartier-Bresson'ın asistanlığını yapmış olan Michelle Vignes, Magnum'un fotoğrafçılığa yeni bir düşünce kazandırdığını ve fotoğrafların biraz daha doğrudan çekildiğini belirtir.²⁹⁵

Cartier-Bresson aynı zamanda Türkiye fotoğrafını da etkiler. Ara Güler, Cartier-Bresson'ı kendisine örnek aldığını belirtir. Türkiye'de yayın hayatına 2006 yılında başlayan foto-röportaj dergisi *İz*'in aynı zamanda yayın yönetmeni olan Güler, derginin birinci sayısı için Cartier-Bresson hakkında bir yazı kaleme alır ve onun fotoğraflarına yer verir. "Veda Bakışı" başlıklı yazı Cartier-Bresson'a saygı duruşu niteliğindedir:

²⁹⁵ Vignes, "Magnum Fotoğraf Ajansı: İlk Yıllar", s. 53.

"Ben önce *Hayat* dergisinde, daha sonra da *Hürriyet* gazetesinde, ayrıca 1956'dan başlayarak Amerika'daki *Time-Life*, *Paris-Match* ve Almanların meşhur *Stern* dergilerinde muhabir oldum. Ben ve diğerleri belki de hiç bilmeden Cartier-Bresson'un etkisi ile zannederim 'bir üslubu' bu dergiler yoluyla fotoğraf dünyasına aktardık. Bu doğru, yalan konuşmayan ve ayrıca da estetik düzeni olan bir dünyanın içine girmek demektir... Aradan yıllar geçti; o daima bir idol olarak hepimizin önderi ve yol göstericisi oldu. Marc Ribaud, Josef Koudelka, Rene Burri, Philip Jones Giriffiths, Bruno Barbey ve daha bir sürü Magnum fotoğrafçısı aşağı yukarı o bakış açısını örnek almışlardır."²⁹⁶

Capa, Cartier-Bresson ve onun etkilediği diğer Magnum fotoğrafçıları "fotojurnalist" olarak da adlandırılırlar. "Fotojurnalist" sözcüğünün Türkçe karşılığı birtakım karışıklıkların doğmasına yol açar. Türkçeye "basın fotoğrafçısı" olarak çevirebileceğimiz kavram, esasında basın fotoğrafçılığının sınırlarını aşan bir duruma işaret eder. Örneğin, Cartier-Bresson'la sıradan bir basın fotoğrafçısını karıştırmamak gerekir. Çalışacağı konuyla uzun soluklu ve derinlikli bir ilişkiyi tercih eden fotojurnalistler, anında tüketilen görüntü üreticilerinden ayrı yerde dururlar. Bu fotojurnalistler Avrupa ve Amerika'da yayınlanan yüksek tirajlı dergiler için çalışmışlar, buralarda kendilerini yetiştirmişler ve sonrasında bir fotoğraf ajansı çatısı altında birleşip dünyanın dört bir yanına dağılarak dünyamızın görsel belleğini oluşturmuşlardır.²⁹⁷ Fotojurnalistlerin bir bölümü de fotoğraf makinelerini politik amaçlar doğrultusunda kullanarak sosyal sorunlara dikkat çekmişler ve bu sorunların düzeltilmesi yolunda mücadele etmişlerdir. Bu nedenle, bu fotoğrafçılar aynı zamanda toplumsal belgeci fotoğrafçılar olarak anılırlar.

2.3. TOPLUMSAL BELGECİ (SOSYAL BELGESEL) FOTOĞRAF

Belgesel fotoğrafın bir alt türü olan toplumsal belgeci ya da diğer adıyla sosyal belgesel fotoğraf, her zaman politik mesajlar içerir ve politik amaçlar doğrultusunda kullanılabilir. Ancak, politik mesajlar taşıyan her fotoğraf toplumsal belgeci fotoğraf olarak nitelendirilemez. Nitekim John Heartfield'in fotomontajları Nazi karşıtı politik mesajlar taşımasına rağmen toplumsal belgeci fotoğraflar değildir.²⁹⁸ Politik afişçiliğin gelişmesinde öncü olan yapıtlar üreten Heartfield'in fotomontajları, bilinen-yaşanılan bir gerçeği etkili bir fotoğraf-yazı dili ile bilince çıkartıyor, izleyicisini aktifleştiriyor ve

²⁹⁶ Ara Güler, "Veda Bakışı", *İz Dergisi*, Sayı: 1 (Ocak-Şubat, 2006), s. (8-9).

²⁹⁷ Samih Rifat, *Akla Kara Arası*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 33-34.

²⁹⁸ Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 33.

harekete geçiriyordu.²⁹⁹ Heartfield'in fotomontajlarını grafik sanatı kaideleri çerçevesinde değerlendirmek daha doğrudur.

Fotoğrafın toplumsal mücadele aracı olarak kullanılması, fotoğrafın milli sanat olarak kabul edildiği ABD'de başladı. 1800'lerin sonuna doğru Jacob A. Riis, 1900'lerin başında Lewis W. Hine, 1930'larda Farm Security Administration (FSA, Çiftlik Güvenlik Örgütü) hareketi, Walker Evans, Dorothea Lange ve Arond Siskind gibi dev kadrolar Amerikan toplumu içinde fotoğrafı politik bir temele oturtmuşlar ve etkin bir güç haline getirmişlerdir.³⁰⁰

2.3.1. Toplumsal Belgeci Fotoğrafın Tanımı ve İlkeleri

Toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımı, ilk kez devrimin hemen sonrasında Sovyet Rusya'da kullanılmaya başlayan ve başta edebiyat olmak üzere bütün sanat alanlarında kendini gösteren "toplumcu gerçekçilik" akımının fotoğraftaki yansımasıdır.³⁰¹ Toplumcu gerçekçiliğin görsel sanatlara ilişkin temel ilkeleri, 1922'de Rusya'daki Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği tarafından belirlenmiş ve bu tarihten itibaren soyut sanat anlayışı yerine toplumsal konulu figüratif sanat³⁰² desteklenmiştir.³⁰³ Toplumcu gerçekçiliğin yazınsal ve kuramsal ilkelerini büyük ölçüde Belinski, Çernişevski, Dobrolyubov ve bu isimlerin önünde yer alan Maksim Gorki belirlemiştir. Hatta Gorki'nin toplumcu gerçekçilik kuramına asıl şeklini veren kişi olduğu kabul edilir. Ancak, kesin bir şekilde birisinin bu kuramın kurucusu olduğunu, diğerlerinin de takipçileri olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Çünkü, toplumcu gerçekçilik uzun bir eklemlenme sürecinin sonucunda oluşmuştur. Marksist sanat ve toplumcu gerçekçilik düşüncesini sistemleştirerek kuram haline getiren isimlere Georg Lukacs, Bertold Brecht, T. W. Adorno ve Walter Benjamin gibi isimleri ekleyebiliriz.³⁰⁴

²⁹⁹ Ünal, *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*, s. 58.

³⁰⁰ Gültekin Çizgen, "Fotoğrafta Gerçekçilik", *Yeni Fotoğraf*, Sayı: 37 (Mart-Nisan, 1980), s. (24).

³⁰¹ Yaykın, s. 101.

³⁰² Plastik sanatlarda "figüratif", soyut anlatımın karşıtı olan, gerçek görüntü, varlık ve nesneleri içeren, bunlara göndermede bulunan anlatım biçimidir. Jale Necdet Erzen, "Figüratif", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM, İstanbul 1997, I, 591.

³⁰³ Zeynep Rona, "Toplumcu Gerçekçilik", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM, İstanbul 1997, III, 1809.

³⁰⁴ Soner Akpınar, "Toplum-Sanat ve İdeoloji Üçgeninde Toplumcu Gerçekçiliğin Edebiyat ve Siyaset İlişkinine Yaklaşımı" [Elektronik Sürüm], *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (30), 2014, 7-26.

Toplumcu gerçekçilerin en büyük arzusu dünyayı değiştirmektir. Bu nedenle toplumcu gerçekçilik her şeyden önce devrimci bir nitelik taşımaktadır ve uygulayıcılarından da bunu bekler. Yani sanatçı devrimci olmalıdır. Değiştirme-dönüştürme arzusu taşıyan toplumculara göre içinde bulunduğumuz dünyada eşitlik ve adalet yoktur; zulüm, tahakküm ve sömürü vardır.³⁰⁵ Toplumcu gerçekçilik üzerine Türkiye’de en çok düşünenlerden biri olan Aziz Çalışlar, toplumcu gerçekçiliğin her şeyden önce sanatsal bir yaratım, yöntem ve doğrultu olduğunu belirtir. "Toplumcu gerçekçilik devrimsel gelişmesi içinde ele alınan gerçekliğin doğru ve tarihsel bakımdan somut olarak yansıtılmasını öngören bir sanat yöntemidir."³⁰⁶ Halkı anlatan, halka dayanan, toplumdaki somut çelişkileri yansıtan ve politik bir sanat anlayışı olan toplumcu gerçekçiliğin fotoğraf sanatındaki yansıması da toplumsal belgeci fotoğraf olmaktadır.

Toplumsal belgeci fotoğrafçı Ken Light, günümüzde toplumsal belgeci görüntünün FSA fotoğrafçısı Arthur Rothstein tarafından belirlenen sınırlar içerisinde tanımlanmaya devam edildiğini belirtir. Rothstein’e göre, toplumsal belgeci fotoğraflar, "zorlayıcı ve inandırıcı gerçeklerle yüzleştirerek, izleyicisini, anlamaya, sempati duymaya ve kimi zaman da eyleme geçmeye ikna eden derinlikli fotoğraflar"³⁰⁷ dır. Günümüzün önemli toplumsal belgeci fotoğrafçılarından James Nachtwey’in, "savaş fotoğrafları neden çekilir?" sorusuna verdiği yanıt, Rothstein sözlerini anımsatır: "... orada olup bitenlere dikkat çekmek için oraya gitmek fotoğrafçıların işidir. Medyanın sulandırıcı etkisine karşı koymak ve insanların kayıtsızlığını kırmak için etkili görüntüler yaratmak. Protesto etmek ve böylece başkalarını da protesto etmeye yöneltmek."³⁰⁸ Ken Light’ın toplumsal belgeci fotoğraf tanımı ise şöyledir:

"Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışı, dünyayı, toplumsal sorunların bilincinde olarak ve toplumsal değişimi amaçlayan bir bakışla inceler... Toplumsal belgeci fotoğrafçılık, 'ben olan biteni umursuyorum, duyarlıyım, tanık olduğum şeylerin

³⁰⁵ Akpınar, "Toplum-Sanat ve İdeoloji Üçgeninde Toplumcu Gerçekçiliğin Edebiyat ve Siyaset İlişisine Yaklaşımı", s. 14.

³⁰⁶ Aziz Çalışlar’dan aktaran Akpınar, "Toplum-Sanat ve İdeoloji Üçgeninde Toplumcu Gerçekçiliğin Edebiyat ve Siyaset İlişisine Yaklaşımı", s. 22.

³⁰⁷ Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", s. 14.

³⁰⁸ Christian Frei (Yapımcı), Belirtilmemiş (Senarist) ve Christian Frei (Yönetmen), *War Photographer* [Belgesel Film], ABD 2001.

nasıl ve ne olduğunu anlamak ve onun değişmesini istiyorum' diyen bir anlayıştır."³⁰⁹

Bazı durumlarda, "toplumsal belgeci" yaklaşımla üretilen fotoğraflar kendi adıyla değil de "belgesel fotoğraf" başlığı altında ele alınırlar ve bu durum bir kavram karışıklığının doğmasına yol açar. Bu sorunu ortadan kaldırmaya yönelik önemli çalışmalardan birini gerçekleştirmiş olan Merter Oral, toplumsal belgeci fotoğrafın belgesel fotoğraftan ayrı bir alan olduğunu vurgular. Oral'a göre, "fotoğraf tarihine ilişkin en temel kaynak kitaplarda bile belgesel fotoğraf, toplumsal belgeci fotoğraf konusunda bir oydaşım olmadığı görülmektedir."³¹⁰ 1989 yılında kaleme aldığı yazıda, belgesel fotoğrafçı ile belgesel sinemacının misyonunun aynı olduğunu vurgulayan Cengiz Özakıncı'nın "belgesel fotoğrafçı" nitelemesini aslında "toplumsal belgeci fotoğrafçı" olarak algılamak gerekir:

"Belgesel fotoğrafçı ile belgesel sinemacı arasında misyon farkı yoktur. Nasıl ki Şili sinemacısı Miquel Littin, Şili'deki diktatörlüğün sürüp gitmesini kışkırtmak değil, yıkılışını çabuklaştırmak amacıyla, belgesel bir film çekebilmek uğruna hayatını tehlikeye atmışsa, belgesel fotoğrafçılar da tanıdığı oldukları vahşetin sona ermesi için tüm dünyaya fotoğraflarıyla haykıran insanlardır."³¹¹

Oral, son yıllarda bazı yayınlarda "toplumsal belgeci fotoğraf" sözcüğünün açıkça telaffuz edildiğini belirtir ve örnek olarak da Maren Stange'in 1989 tarihinde yayınlanan *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950* başlıklı kitabını verir.³¹² Her iki fotoğrafik yaklaşımın niteliklerinin doğru tespit edilmesi kavram karışıklığını gidermeye yardımcı olacaktır. Amacı yaşamı estetize etmek olmayan belgesel fotoğrafın doğaya, insana ve onun sorunlarına yaklaşımı bazen sadece bir tanıklık düzeyinde kalırken, bazen de bu tanıklığı aşan, sorunların tespit edilmesiyle yetinmeyip, bunların düzeltilmesi yönünde çabaları içeren bir nitelik kazanır. Fotoğrafçının mevcut sorunu salt saptamakla ya da soruna tanıklıkla yetinmeyip bu durumu aşması, eşdeyişle bu sorunların ortadan kaldırılması yönünde mücadele etmesi, toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımını oluşturur ve onu belgesel fotoğrafçılardan farklılaştırır. Kısacası, belgesel fotoğraf sadece tanıklık düzeyinde

³⁰⁹ Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", s. 22.

³¹⁰ Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 18, 20.

³¹¹ Cengiz Özakıncı, "Susan Sontag, Frankfurt Okulu ve Türk Fotoğrafında 'Müktesep Cehalet' ", *Argos*, Sayı: 5 (Ocak, 1989), s. (141).

³¹² Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 19.

kalırken, toplumsal belgeci fotoğraf, tanık olunan durumun ya da sorunun düzeltilmesi için de mücadele eder.³¹³ Bu noktada, Türkiye’de aynı dönemin fotoğrafçıları olan Ara Güler ve Fikret Otyam kıyaslaması yapılabilir. Fikret Otyam’ın Cumhuriyet gazetesi için yaptığı Doğu ve Güneydoğu Anadolu röportajları ve açtığı fotoğraf sergileri, bu bölge insanlarının sorunları hakkında kamuoyu oluştururken yetkili kurumları ve kişileri de harekete geçirmişti. Otyam’ın çalışmaları, Beritan aşiretinin yerleşik hayata geçiş sürecini başlatmış ve GAP projesinin hayata geçirilmesini sağlamıştır. Türkiye fotoğraf tarihinde bu türden bir etkiyle ortaya çıkan başka bir çalışmaya ne geçmişte ne de günümüzde rastlanır.³¹⁴ Bu durum Otyam’ı toplumsal belgeci olarak nitelendirmemize neden olur. Otyam’la aynı dönemde çalışmalar yapan Ara Güler’i ise belgesel fotoğrafçı olarak nitelendirmek daha doğrudur. Güler, üç röportajının en önemli çalışmaları olduğunu dile getirir: Picasso röportajı, Ağrı Dağı’nda Nuh’un Gemisi’nin havadan çekilmiş fotoğrafları ve Afrodiasias kalıntılarının Ege’de bulunmasını konu alan çalışması.³¹⁵ Güler, dönemin en önemli tanığıdır, bu üç röportajı ve diğer çalışmalarıyla algı evrenizi zenginleştirmiştir, fakat toplumsal sorunların düzeltilmesi yönünde çalıştığını söylememiz zordur.

"Toplumsal değişmeyi etkileyen fotoğrafik ajan, belgesel fotoğraf değil, toplumsal belgesel fotoğraftır."³¹⁶ Toplumsal belgeci fotoğrafın en önemli özelliği toplumsal değişimi amaç edinmesidir. "Toplumsal belgeci fotoğraf, daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların, barınma, çalışma, öğrenim vb. yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla, diğer insanları, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır."³¹⁷ Bu nedenle, toplumsal belgeci fotoğrafta yorum ve mesaj kaygısı belgesel fotoğrafa göre daha yoğundur. Toplumsal belgeci yaklaşımda, toplumsal sorunları ortadan kaldırmaya

³¹³ Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 23-24.

³¹⁴ Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, s. 110.

³¹⁵ Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, s. 110.

³¹⁶ Merter Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme" adlı makalesinde toplumsal değişmeyi şu şekilde ele almaktadır: "... çoğu zaman algılandığı gibi, 'toplumun yapısındaki temel ve geniş' anlamdaki değişimler olmanın yanı sıra; grup ve kişileri etkileyen, genellikle olumlu nitelikteki gelişimleri konu alan ve kimi zaman kısa süre içinde somut gelişimlere yol açmasa da kamuoyu üzerinde etkileşim amaçlayan, *bilinç artırıcı bir modernleşme olgusu...*" Merter Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", (3. Baskı), (Der. Caner Aydemir), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (ss. 81-96), Hayalperest, İstanbul 2013.

³¹⁷ Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 30.

yönelik kamuoyu oluşturma, toplumsal bilinç yaratma amacı vardır.³¹⁸ Ken Light, toplumsal belgeci yaklaşımdan farklı olarak, belgesel fotoğrafta fotoğraflanan konulara ilişkin estetik kaygıların, tanık olunan şeylerle ilgili kaygılardan daha ağır bastığını vurgular.³¹⁹ Fotoğraf tarihinde *f/64* olarak adlandırılan grubun Ansel Adams ve Edward Weston gibi fotoğrafçıları, sosyal kaygıların etkisine kapılmadan, fotoğrafta biçime, estetik kaygılara ağırlık verilmesini düşünüyorlardı. Onlarla aynı dönemi paylaşmış toplumsal belgeci Dorothea Lange'nin kaygılarıysa temelde kompozisyon estetiği ve biçim değildi. Lange'nin ilk amacı insanların yaşamları, sorunları ve bunların düzeltilmesiydi.³²⁰

Bir toplumsal belgecinin sorumluluğu, yaşamlarını ve hikâyelerini paylaşan insanların seslerinin dünyaya duyurulmasını sağlamaktır. Toplumsal belgeci, gördüğü ve işittiği şeyler konusunda duyarlı ve dürüst olmaya çalışmalı ve ilişkiye geçtiği kişilerin yaşamlarını yansıtmada konusunda sorumluluk duymalıdır.³²¹

Belgeselcilerin görevinin insanların sorunlarını çözmek olduğunu vurgulayan belgesel film kuramcısı Paul Rotha'nın belgesel sinemanın bazı ilkelerine dair düşünceleri toplumsal belgeci fotoğrafın ilkeleri için de söz konusudur:

"Benim düşünceme göre, belgeselcilerin acil olan görevlerinden birisi, insanlarla ilgili ve onların sorunlarını çözmeye yönelik bir tutum içinde olarak, sanatlarındaki ustalığı hissettirmektir. Onun görevi, halkın bir kısmına, onun diğer kısmını anlatmaktır. Modern topluma yönelik daha derin ve daha akıllıca toplumsal çözümlemelerin yapılması gerekmektedir; toplumun zayıflıklarının keşfedilmesi, olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi ve toplumun önde gelen sınıfına yönelik uyarılarda bulunulması belgeselin amaçlarından bazılarıdır... Onun dünyası, caddeler, evler, fabrikalar ve insanların işyerleridir... Bunların ötesinde, belgeseller var olan sorunları ve gerçeklikleri yansıtmalıdır."³²²

Bir fotoğrafın toplumsal belgeci fotoğraf olarak adlandırılabilmesi için sahip olması gereken birtakım nitelikler vardır. Bu niteliklerden en önemlisi, daha önce de vurgulandığı gibi, mevcut toplumsal sorunları düzeltmesi ve bu sorunlar hakkında toplumsal bilinç oluşturmastır. Yayınlanma şansı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal

³¹⁸ Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 30.

³¹⁹ Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", s. 22.

³²⁰ Rıza Arat, "Dorothea Lange, Yaşama Bakmayı Öğreten Fotoğrafçı", *Fotoğraf*, Sayı: 42 (Kasım, 1986), s. (8).

³²¹ Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", s. 22-23.

³²² Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, (1. Baskı), (Çev.: İbrahim Şener), İzdüşüm, İstanbul 2000, s. 88-89.

belgeci fotoğraf olarak nitelendirilemez. Albüm, dergi, gazete, sergi, broşür, internet gibi mecralarda yer almalı ve kitlesel dolaşıma girmelidir.³²³ Toplumsal belgeci fotoğrafın sahip olması gereken niteliklerden biri de kurumsal yapılardan destek almasıdır. Fotoğraf tarihine baktığımızda toplumsal belgelerin çalışmalarını yürütebilmeleri için reformist örgütlerden destek aldıklarını görürüz.³²⁴ Günümüz toplumsal belgeci fotoğrafçılarından Sebastião Salgado, bazı çalışmalarını insani yardım amaçlı bir sivil toplum kuruluşu olan Sınır Tanımayan Doktorlar Örgütü ile sürdürmektedir. Bir fotoğrafçının tek başına değişimi sağlayabilmesinin zor olduğunu, fotoğrafçıların sesinin cılız kaldığını zaman içinde fark ettiğini belirten Ken Light, fotoğrafçıların değişimi zorlayabilmeleri için daha büyük bir dünyanın ve hareketin parçası olmaları gerektiğinin altını çizer.³²⁵ Toplumsal belgeci fotoğrafın sahip olması gereken niteliklerden bir diğeri de yayın ortamının özelliklerine ilişkindir. Fotoğraf altı yazıları, fotoğraflara eşlik eden metin de toplumsal belgeci fotoğrafın başarısına katkıda bulunur.³²⁶

2.3.2. Toplumsal Belgeci Fotoğraf Çalışmaları

Jacoob A. Riis, Lewis W. Hine, Dorothea Lange, Walker Evans, Margaret Bourke-White, Paul Strand, Roman Vishniac, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Werner Bischof, David Douglas Duncan, Larry Burrows, Don McCullin, W. Eugene Smith, Fikret Otyam ve günümüzde de Ken Light, James Nachtwey ve Sebastião Salgado önemli toplumsal belgeci fotoğrafçılardır.

Bu çalışma kapsamında, toplumsal belgeci fotoğrafa ilk örnekler olması dolayısıyla Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine, hem kurumsal hem de ilk büyük toplumsal belgeci fotoğraf çalışması olması nedeniyle Farm Security Administration (FSA, Çiftlik Güvenlik Örgütü) projesi, kadın fotoğrafçıların öncülerinden kabul edilen Margaret Bourke-White, hem Magnum hem de *Life* fotoğrafçısı olduğu için bu dönemi en iyi temsil ettiğini düşündüğümüz W. Eugene Smith, Vietnam Savaşı sırasında çektikleri fotoğraflarla fotoğrafçıların bir savaşın seyrini etkileyebileceğinin tarihteki en önemli

³²³ Oral, "Toplumsal Değişme ve Fotoğraf", s. 84-85.

³²⁴ Oral, "Toplumsal Değişme ve Fotoğraf", s. 86.

³²⁵ Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", s. 24.

³²⁶ Maren Stange'den aktaran Oral, "Toplumsal Değişme ve Fotoğraf", s. 87.

örneğini oluşturan Nick Ut ve Eddie Adams, Türkiye’de toplumsal belgeci fotoğrafın öncüsü olması nedeniyle de Fikret Otyam örnek olarak alınmıştır.

Bu fotoğrafçıların ortak özellikleri derin bir hümanizmaya sahip olmaları, bir toplumsal sorunu ifşa etmeleri ve bunun çözümü yönünde toplumu ve karar organlarını harekete geçirecek bilinç uyandırmalarıdır. Bu yönleriyle onları "fotoğraf makineli sosyologlar"³²⁷ olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. *Fotoğraf ve Sosyoloji* adlı makalesinde fotoğraf ve sosyolojinin hemen hemen aynı tarihlerde doğduğunu belirten sosyolog Howard S. Becker’a göre, "sosyologlar gibi fotoğrafçılar da göç, yoksulluk, ırk, toplumsal huzursuzluk gibi çağdaş toplumsal sorunlarla ilgilenmişlerdir. Bu fotoğraf geleneğinde, kötülükler genellikle teşhir amacıyla betimlenir ve bunların düzeltilmesi için eylem çağrısı yapılır."³²⁸ Becker’ın burada sözünü ettiği fotoğraf geleneği toplumsal belgeci fotoğraftır.

2.3.2.1. Jacob August Riis

Nüfusunun çoğu kırsal kesimde yaşayan ve bir tarım ülkesi olan ABD, XIX. yüzyılın sonuna doğru hızlı bir değişim göstererek, kentli nüfusun ağır bastığı bir endüstri devine dönüşmüştü. Telefon, otomobil, elektrikle aydınlanma ve uçak gibi teknolojik yenilikler yaşamı kolaylaştırıyordu. Tıptaki gelişmeler ve daha iyi beslenme koşulları, bebek ölümlerini azaltıyor ve yaşam süresini uzatıyordu. Buna karşılık rahatsızlık veren olgular da söz konusuydu. Milyonlarca kişi, ırk, sosyal sınıf, etnik köken ve cinsiyet farklılıkları yüzünden oy kullanamıyordu. Fırsat eşitliği üzerine kurulu bir sistemde toplumun alt ve üst sınıfları arasındaki uçurum çok fazlaydı. Sanayileşme, işçiler açısından çalışma saatlerinin uzamasını ve ağır çalışma koşullarını beraberinde getiriyordu. Kentler, gelişmenin simgesi olduğu kadar yoksulluğun da merkezi durumundaydı. Küresel bir güç haline gelen ABD, göçmen akınına uğruyordu.³²⁹ 1890’lı yıllarda New York şehrinin yıkıntı mahallelerinde 1 milyondan fazla göçmen, insanlık dışı koşullarda yaşıyordu. Toplu yaşanan ve "getto" olarak adlandırılan bu mahallelerdeki bir apartmanda çok sayıda göçmen yaşamakta ve tek bir

³²⁷ Ahmet Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", *Fotoğraf*, Sayı: 30 (Eylül, 1985), s. (7-8).

³²⁸ Howard S. Becker, "Fotoğraf ve Sosyoloji", (Çev.: Berrin Yanıkkaya), *Toplumbilim*, Sayı: 19 (Mart, 2006), s. (49).

³²⁹ Engin Özendes, *Yüzyılın Fotoğrafları*, (2. Baskı), YKY, İstanbul 2001, s. 28.

banyo bulunmaktadır. Bir odada yaklaşık on kişi yaşam sürdürmek zorundadır. Hastalık, ölüm, intihar ve suç işleme oranlarının çok yüksek olduğu bu mahallelerdeki koşullar bir fotoğrafçı sayesinde görünürlüğe kavuşacaktı: Jacob A. Riis. "Buralardaki koşulları insanların gözleri önüne çıkarmak isteği içimde giderek büyüyordu. Yazdıklarım yeterince etki yaratmamıştı. Bunun başka bir yolu olmalıydı" diyordu Riis. Göçmenliğin ne demek olduğunu, göçmenlerin hangi koşullarda yaşadığını, neler hissettiklerini çok iyi bilmektedir. Çünkü Riis'in kendisi de bir göçmendir. Gettolardaki göçmenlerin başından geçen her şey onun da başından geçmiştir.³³⁰

1849'da Danimarka'da dünyaya gelen Riis, 1870'de ABD'ye göç etti ve burada 1914 yılında hayata veda etti. Amerika'daki ilk yıllarında düzenli bir işi olmadı, ta ki hayatını adayacağı gazetecilik kariyerine 1877'de başlayana kadar. *New York Tribune* gazetesi tarafından polis muhabiri olarak görevlendirilen Riis, gazetecilik sayesinde New York'ta göçmenlerin yaşadığı gettoları görüntüledi ve çeşitli reform örgütleriyle yakın ilişkileri oldu. Fotoğrafı kullanmanın olanaklarını keşfeden Riis, gettolarda karşılaştığı manzarayı kamuoyuna duyurmaya karar verdi.³³¹

O yıllarda Amerika'da ilk kez flaş ışığı kullanılıyordu. Gecenin karanlığında tabancaya benzer bir aletten çıkan şimşek gibi parlak tuhaf bir ışık, gettoları aydınlatıyordu. Böylesi bir şey o güne dek görülmuş, duyulmuş bir şey değildi. New York'un 12 Şubat 1888 tarihli *The Sun* gazetesinde o günler şöyle anlatılıyordu:

"Yollarını zaman zaman parlayan şimşeklerle aydınlatan bir grup son zamanlarda şehri şaşkına çevirmiştir. Sokaklarda uykulu uykulu dolaşan polisler, batakhane sakinleri, berduşlar ve serserilerle New York gece yaşamının bütün vahşi ve harikulade çeşitli müdavimlerini bu olaylar zaman zaman şaşırtmış, zaman zaman korkutmuştur. Bütün gördükleri, karanlıkta birkaç hayalet, bir üçayak, bazı tuhaf ve acayip hareketler, gözleri kör eden bir şimşek, sonra geri dönüp gidenlerin ayak sesleri ve bu esrarlı yabancılardan ortadan yok olması..."³³²

Bu kişiler, magnezyum tozu ile potasyum klorat karışımını ateşlemek için kullandığı tuhaf aletinden çıkan tuhaf ışığı ile, Riis ve ekibindeki arkadaşları idi. Tam bir panik oluşmuştu. Flaş ışığının yarattığı şokun etkisi geçmeden, bu kez de fotoğraflar

³³⁰ Ünal, *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*, s. 98.

Kemal Cengizkan, "Fotoğrafta Toplumsal Duyarlılık ve Jacob Riis", *Fotoğraf*, Sayı: 5 (Mart, 1979), s. (7).

³³¹ Maren Stange, *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950*, Cambridge University Press, New York 1989, s. 1.

³³² İsa Çelik, "Gözünü, Yüreğini, Kamerasını Toplumsal Sorunlara İlk Çeviren Fotoğrafçı", *Varlık*, Sayı: 928 (Ocak, 1985), s. (29).

yayınlanmaya başlamıştı. Toplumsal aksaklık ve sorunları sergilemeyi, onlara çözümler bulunması için ilgililerin dikkatini çekmeyi amaçlayan Riis'i, gün geçtikçe halk daha çok tanımaya ve sevmeye başlamıştı. Onun kamerasına yansıyan görüntüler o yıllar Amerika'sının kangren olmuş sosyal problemleriydi. Riis, gözünü, kamerasını toplumsal sorunlara ilk çeviren fotoğrafçıydı. Zorbaların, suçluların, fahişelerin ve kimsesiz insanların yuvası haline gelmiş olan Mulberry Bend ve onun gibi mahallelerdeki umutsuz göçmenler, tıklım tıklım sınıflarıyla okullar ve işkencehaneden farksız nezarethaneler, Riis'in kamerasına yansiyordu.³³³

Riis'in sorunlara dikkat çekmek için yaptığı ilk şey, saydam gösterileri eşliğinde konferanslar vermek oldu. Saydam gösterileri eşliğindeki konferansları, gazete ve dergilerde makalelerinin yayınlanması ve çalışmalarının kitaplaştırılması izledi. Bu kitaplardan en önemlisi ve popüler olanı 1890 yılında yayınlanan *How the Other Half Lives* (Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor) oldu.³³⁴ Riis'in sefaleti yansıtan fotoğrafları, XIX. yüzyılın sonlarında Amerika'da yaşanan kentsel yoksulluğun Dickensvari bir manzara sunduğunun farkında olmayanlar için iyi bir öğretmendir.³³⁵



Şekil 2.7. Jacob A. Riis, New York ,1890

³³³ Çelik, "Gözünü, Yüreğini, Kamerasını Toplumsal Sorunlara İlk Çeviren Fotoğrafçı", s. 29.

³³⁴ Stange, s. 1.

³³⁵ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 29.

Sonradan ABD'nin 26. başkanı seçilen Theodore Roosevelt, o yıllarda New York valisiydi. Riis'in fotoğraflarının uyandırdığı olağanüstü ilgi üzerine Roosevelt birtakım reform önlemleri aldı. Gettolardaki polis nezarethaneleri tümüyle kapatıldı, kaçak apartman inşaatları durduruldu ve iş yasaları düzeltildi. Okullardaki eğitimin iyileştirilmesi yönünde adımlar atıldı, her öğrenciye birer sıra verildi. Yasadışı işlerin yuvası durumundaki Mulberry Bend'in apartmanları ve barakamsı konutlar yıkıldı ve insanlar yeni konutlara yerleştirildi. Bu, Riis'in ve kamerasının en önemli zaferiydi. Günümüzde burada *Jacob A. Riis Neighbourhood Settlement* adlı mahalle yükselmektedir; onun adına yapılmış parklar, okullar ve meskenler vardır.³³⁶

Riis, fotoğraf makinesinin toplumsal bir amaç için kullanılmasının tarihteki ilk örneğini vermiştir. Ne sanat yapmak için ne de boş zamanlarını değerlendirmek için fotoğraf çektiğini belirten Riis, "onu kullanacağım bir amaç vardı ve bunun dışına çıkmadım" diyordu.³³⁷ Fotoğrafın bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanılması yönündeki bu ilk çalışma, sonraki fotoğrafçı kuşağını da etkilemiş ve fotoğraf makinesinin bir şeyleri değiştirebileceği konusunda onlara farkındalık kazandırmıştır.

2.3.2.2. Lewis Wickes Hine

1920'lerde ve otuzların başlarında Amerika'da sanatın bütün dallarında kendini gösteren toplumsal gerçekçilik akımı, fotoğrafçılıkta köklerini Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine'in iyi bilinen belgesellerinde buldu.³³⁸ Gerek Riis gerekse Hine, resimselciliğin (pictorialism) fotoğraf ortamını gölgelediği bir dönemde, gerçekçi çalışmalarıyla öne çıkıyorlardı. Aşağı yukarı aynı yıllarda Paris'te Atget, okyanusun öbür yakasında ise Hine, resimselciliğin yaydığı boğucu havayı bir nebze olsun dağıtmışlardı. Hine, XX. yüzyılın başlarında çok dikkate değer bir fotoğraf olayı yaratmıştı. Hine'ı, "gerçek fotoğrafçı türünün garip bir örneği" olarak niteleyen Abbott, onun hakkında övgüyle sözeder:

"...tanımlaması zor ama onun fotoğraf yeteneği çok yüklü ve eğitilmiş 'görüş'ündedir. Ortamın doğası gereği bu 'görüş' tam zamanında ve yerinde

³³⁶ Çelik, "Gözünü, Yüreğini, Kamerasını Toplumsal Sorunlara İlk Çeviren Fotoğrafçı", s. 29. Ökten, s. 56.

³³⁷ Cengizkan, "Fotoğrafta Toplumsal Duyarlılık ve Jacob Riis", s. 7.

³³⁸ Ruth Ann Appelhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", (Çev.: Belirtilmemiş), *Fotoğraf*, Sayı: 33 (Aralık, 1985), s. (25).

odaklanmaktaydı. Kusursuzluk derecesinde gerçekçi ve çağdaş *Lewis Hine*'dir bu fotoğraf yeteneği. Çevresindeki dünyaya ilgisiz kalmayan Hine, fotoğraf makinesiyle donanmış olarak, kartal keskinliğinde, çevik ama eğitilmiş gözleri ile bu dünyaya daldı."³³⁹

1905 yılında fotoğrafçılığa başlayan Lewis W. Hine, Chicago, Columbia ve New York üniversitelerinde sosyoloji eğitimi aldı. Bir sosyolog olarak kamerayı toplumsal araştırmalar için güçlü ve etkili bir araç olarak gördü.³⁴⁰ Onun kamerasına yansıyanlar, Ellis Adası'na gelen göçmenler, New York'un kalabalık caddeleri, işçi mahalleleri ve kömür madenlerinde, fabrikalarda, sokaklarda, tarlalarda çalışan kötü giysiler içindeki solgun yüzlü çocuk işçilerdi. 1908 yılında Ulusal Çocuk Emeği Komitesi (UÇEK)³⁴¹ tarafından araştırmacı ve fotoğrafçı olarak işe alınan Hine, kendi deyimiyle "toplumsal fotoğrafçı" oldu. Hine da UÇEK gibi, fotoğrafın toplumsal reformların gerçekleştirilmesinde kullanılabileceğine inanıyordu.³⁴² Düzeltmesi gereken şeyleri göstermek istediğini belirten Hine, 5x7 inçlik kamerasıyla fabrikalarda makinelerin yanı başında gördüğü çocuk işçileri fotoğrafladı. Hine'in fotoğrafları, işçilerin küçük çocuklar olduğu gerçeğini izleyicilerin anlamasını sağlıyordu. Hine'in çalışmalarını tanımlamak için kullanılan ilk terim "photo story (foto öykü)" oldu. Fakat, Hine kendi çalışmalarını "toplumsal fotoğrafçılık" olarak tanımlıyordu. Hine'in çocuk sömürsünü ifşa etmesi, çocuk işçilerin çalıştırılması ile ilgili yeni yasaların çıkarılmasını sağladı.³⁴³ Fakat, bu gelişme Hine'in tek başına başardığı bir iş değildi. Hine, UÇEK'in çalışmaları sayesinde gerçekleşen bir sürecin parçasıydı.³⁴⁴ Hine'in ve UÇEK'in çalışmaları sonucunda Amerika'da 35 eyalet, 14 yaşından küçük çocukların çalıştırılmasını yasakladı. 16 yaşından küçük işçiler için günde 8 saatlik çalışma uygulamasını getiren yasaları yürürlüğe koydu. 36 eyalet ise "İş Müfettişleri Örgütü" adı altında bir yapılanmaya gitti ve çocuk çalıştırma yasalarının daha iyi uygulanması için düzenlemeler getirdi.³⁴⁵

³³⁹ Abbott, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", s. 29.

³⁴⁰ Beaumont Newhall, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1949, s. 171.

³⁴¹ "UÇEK uzun bir dönem içinde çok büyük sayılara varan toplumsal belgesel fotoğrafı üreten ve görüntüleri bilgi aktarmak ve halkı doğrulara inandırmak için kullanan ilk örgüttü... UÇEK'nin en önemli başarısı, çocukların yaşamlarının iyileştirilmesinin önemli bir sorun olarak kabul edilmesi konusunda diğer kişilere ve gruplara öncülük yapmasıdır." "Lewis Hine: Bir Belgesel Fotoğraf Ustası", *Fotoğraf*, Sayı: 36 (Mart 1986), 6.

³⁴² "Lewis Hine: Bir Belgesel Fotoğraf Ustası", *Fotoğraf*, Sayı: 36 (Mart 1986), 6.

³⁴³ Newhall, s. 171-172.

³⁴⁴ Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", s. 24.

³⁴⁵ "Lewis Hine: Bir Belgesel Fotoğraf Ustası", *Fotoğraf*, Sayı: 36 (Mart 1986), 6.

"Bir fotoğraf, gerçeğin kendisinden daha etkilidir. Çünkü fotoğrafta, gerekli olmayan, tartışma açan noktalar ayıklanmıştır... O, diğer görsel araçlarda bulunmayan bir inandırma gücüne sahiptir" der Lewis W. Hine. Ona göre, sosyologların çalışmalarındaki en hızlı netice, fotoğrafın halk ile kaynaşması ile alınır. Bir sosyoloğun görevi kitleye "ışık olmak"tır ve ışık olarak da, ışık yazıcıları, yani fotoğrafçılar vardır.³⁴⁶



Şekil 2.8. Kömür Madeninde Çalışan Çocuklar, Lewis W. Hine, 1911.

Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine'in gerçekleştirdikleri çalışmalar neticesinde fotoğraf aygıtı, toplumdaki yoksul kesimlerin, daha az imtiyazlı sınıfların sorunlarının çözümünde, yaşam koşullarının iyileştirilmesi yolunda kullanılabilecek etkili ve güçlü bir silaha dönüştürülmüş oldu.

2.3.2.3. Farm Security Administration (FSA) Projesi (1935-1943)

Amerika'da 1930'lara gelindiğinde fotoğrafın, toplumsal yapıdaki aksaklık ve bozuklukları sergileyen, düzeltilmeleri yolunda girişimleri başlatabilen etkili ve güçlü bir araç olduğu, Jacob Riis ve Lewis Hine'in fotoğraf çalışmalarıyla kanıtlanmış ve

³⁴⁶ Lewis Hine, "Fotoğrafın Toplumsal Gelişmeye Katkısı", (Çev.: Mehmet Ünal), *Fotoğraf*, Sayı: 36 (Mart, 1986), s. (10-11).

kabul edilmiş bulunuyordu. 1930'lardaki Büyük Bunalım, kuraklık ve kum fırtınalarıyla da birleşince, kırsal alanlarda yaşayanlar üzerinde yıkıcı bir etkisi olmuş, milyonlarca insanı açlık ve ölümlerle yüz yüze getirmişti. Tarım Bakanlığı, çiftçilere sağladığı çeşitli yardımların yanısıra, yıkımın büyüklüğünü vurgulamak ve belgelemek amacıyla fotoğraftan yararlanmayı planladı.³⁴⁷

1930'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan Büyük Bunalım'la mücadele etmek için devlet başkanı Franklin Roosevelt tarafından uygulamaya konulan programın adı olan FSA, bir ulusu belgelemek üzere şimdiye kadar gerçekleştirilen en kapsamlı ve en iddialı çalışmadır. 1929'da menkul kıymetler borsasının çökmesiyle başlayan ekonomik bunalım sonucu, milli gelir 105 milyar dolardan 60 milyar dolara, otomobil üretimi 5.4 milyondan 1.4 milyona düşer ve yirmi beş bin bankadan yaklaşık on bir bini iflas eder. Bunalım her sektörü etkiler, ama en büyük etkisi tarım üzerinde olur. Tarımla uğraşan sekiz milyon kişi açlık sınırındadır, en fazla zarar görenlerse başkalarına ait toprakları işleyen ortakçı çiftçilerdir. Büyük Bunalım yıllarında, bu çiftçiler yeni geçim yolları bulma umuduyla yollara düşerler ve göçmen işçi olarak tüm ABD'ye dağılırlar. Bu durumla mücadele etmek için kurulan FSA, kısa vadede şehirlerde ve kırsal kesimde çalışan işçilerin içerisinde bulunduğu durumu düzeltmek, uzun vadede de ekonomik iyileşme sağlamak amaçındadır.³⁴⁸

FSA, başkan Roosevelt'in New Deal (Yeni Uzlaşma)³⁴⁹ politikaları kapsamındaki programlardan biridir. FSA bünyesinde, bunalımın neden olduğu tahribatı ve FSA tarafından gerçekleştirilen çalışmaların başarılarını belgelemek ve sunmak amacıyla 'Tarih Bölümü' kurulur ve başına Roy Stryker getirilir. Lewis Hine'in öğrencilerinden biri olan Stryker, ilk iş olarak şehir insanlarına kırsal kesimde yaşamın nasıl olduğunu göstermek amacıyla bir fotoğrafçı kadrosu oluşturur.³⁵⁰ Bu kadroda, Dorothea Lange, Walker Evans, Russel Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Gordon Parks gibi fotoğrafçılar yer alır. 1937'de Roosevelt, Amerikalıları New Deal politikalarını desteklemeye çağırdığında, Stryker başkanlığındaki FSA kadrosu, nüfusun üçte birini oluşturan bir gruba; barınma sorunları yaşayan, yetersiz beslenen ve doğru dürüst

³⁴⁷ Kemal Cengizkan, "Walker Evans", *Fotoğraf*, Sayı: 8 (Haziran, 1979), s. (7).

³⁴⁸ Filiz Garip, "FSA, Farm Security Administration", *Geniş Açı*, Sayı: 19 (Eylül-Kasım, 2001), s. (49-50).

³⁴⁹ New Deal, Büyük Bunalım'la mücadele etmek amacıyla Roosevelt tarafından uygulamaya konulan programlar topluluğunun adıdır. Garip, "FSA, Farm Security Administration", s. 57.

³⁵⁰ Garip, "FSA, Farm Security Administration", s. 50, 57.

giyinemeyen insanları görüntülemişti bile. Bu görüntüler kitle iletişim araçlarında yayımlandığında büyük bir kamuoyu yaratmıştır.³⁵¹

Bu fotoğraflarda insancıl bir yaklaşım görülmekteydi. Stryker, bu fotoğraflarda insanları küçük gören, aşağılayan, alaya alan, saldıran türden bir klişeleştirme çabasının olmadığını belirtir. Doğrudan fotoğrafın ustası Ansel Adams, Stryker'la yaptığı bir söyleşide ona şu sözleri söyler: "Seninle birlikte çalışanlar yalnızca birer fotoğrafçı değiller. Elleri fotoğraf makinası bulunan birer sosyolog onlar."³⁵² Sosyolog Howard S. Becker da Ansel Adams'la aynı fikirdedir:

"Fotoğrafik toplumsal araştırma güdüsü bir başka ifade biçimini, 1930'larda FSA'nın fotoğraf ünitesinde çalışmak üzere Roy Stryker'ın biraraya getirdiği fotoğrafçılarca yapılan çekimlerde buldu. Dorothea Lange, Walker Evans, Russel Lee, Arthur Rothstein ve diğerleri Amerika'nın bunalım dönemindeki zor zamanlarını ve yoksulluğu kaydetmeye adadılar kendilerini ve bu çalışmalarında çeşitli toplumbilim kuramlarının izleri görülebilir."³⁵³

Arthur Rothstein'in, rüzgarla mücadele eden bir aileyi anlatan "Toz Fırtınası" ve Dorothea Lange'nin California Nipomo'da çektiği "Göçmen Anne" fotoğrafı, bunalım ve çöküntü döneminin birer simgesi olmuştur. John Steinbeck "Gazap Üzümleri" adlı romanını yazarken, FSA fotoğraflarını gözden geçirdiği ve romanda Lange'nin fotoğraflarının düzyazı ile tanımlanmasına çok benzeyen pasajlar bulunduğu bilinmektedir.³⁵⁴ Çalışmalarıyla topluma yarar sağlayan Lange, 1936'da çektiği "Göçmen Anne" adlı fotoğraf hakkında *Popular Photography* dergisine şu açıklamayı yapar:

"Aç ve umutsuz anneyi görünce mıknaatısla çekilmiş gibi yaklaştım... Aynı yönden yakından, daha yakından çalışarak beş poz çektim. Adını ya da geçmişini sormadım. Bana otuz iki yaşında olduğunu söyledi. Etraftaki tarlalarda donmuş sebzelerle, çocukların öldürdüğü kuşlarla beslendiklerini söyledi. Yiyecek satın alabilmek için arabasının tekerleklerini yeni satmıştı... Fotoğraflarımın ona yardım edebileceğini biliyor gibiydi. Bu yüzden bana yardım etti. Bir tür eşitlik vardı."³⁵⁵

³⁵¹ Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 5.

³⁵² Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 7-8.

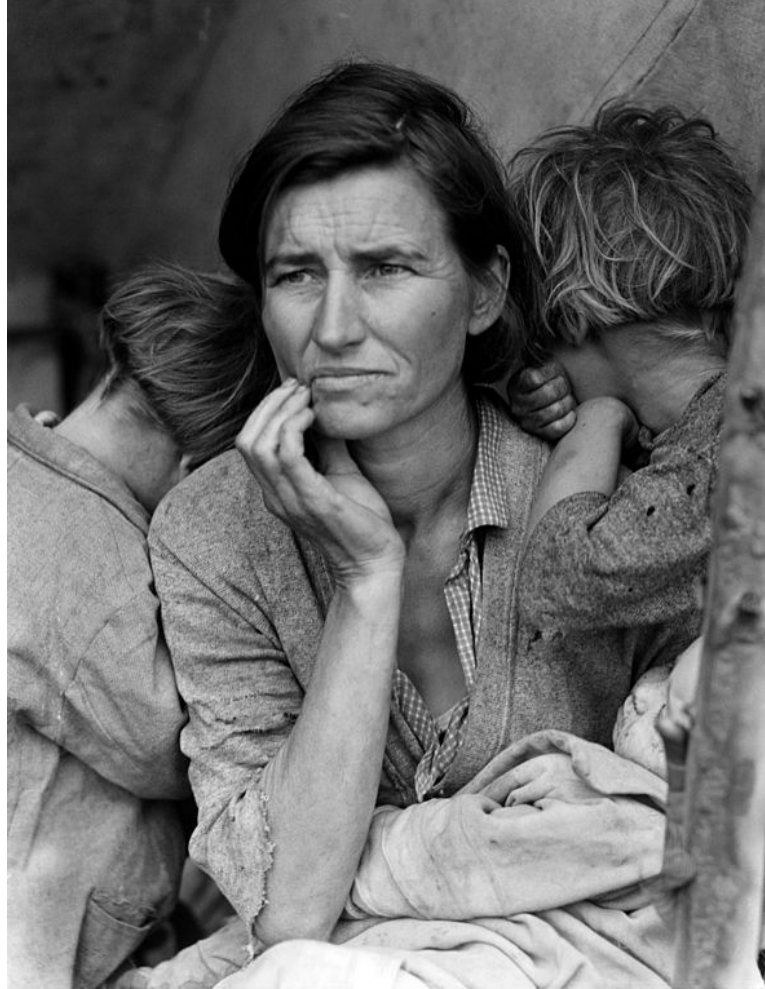
³⁵³ Becker, "Fotoğraf ve Sosyoloji", s. 46.

³⁵⁴ Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 10.

³⁵⁵ Rondal Partridge, "Dorothea Lange Sahada", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 211-216), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas, İstanbul 2012.

Bu fotoğrafın ilk etkisi Nipomo'daki göçmen işçilerin kampına gıda yardımlarının yapılması oldu. *San Francisco News* gazetesi 10 Mart 1936 tarihinde, "hasta, pejmürde, açlıktan bir deri bir kemik kalmış, 2.500 insan, kadın ve çocuk, bu ızdıraplarından bir devlet fotoğrafçısının rastlantısal ziyaretinden bir, iki hafta sonra kurtarıldılar" şeklinde bir açıklamada bulunuyordu. Lange'ın, Nipomo'daki aç göçmen işçileri kurtarması gerçekten bir rastlantı mıydı? Bu sorunun yanıtını Lange'ın eşi Paul Taylor şu şekilde verir:

"O, sanatçıları, 'yüreklerinin çarpıntısına kapılmış kişiler' olarak tanımlardı... Kendisini başaracağına inandırmış olarak göçmen kabileleri arasında kilometrelerce arabasını sürmüş ve tıpkı yuvasına konan bir güvercin gibi arabasını getirip 'aç ve mutsuz anne'nin çadırının yanına park etmişti. Sorunun yanıtı buydu. Bu bir 'rastlantı' mıydı?"³⁵⁶



Şekil 2.9. "Göçmen Anne", Dorothea Lange, 1936.

³⁵⁶ Paul Taylor, "Göçmen Anne", (Çev.: Ahmet Tolungüç), *Fotoğraf*, Sayı: 30 (Eylül, 1985), s. (12-13).

Kısa sürede klasik bir fotoğraf haline gelen "Göçmen Anne", çok sayıda yayın organında yer aldı. Bu arada fotoğraf, sahip olduğu bağlamdan kopartılarak farklı amaçlar için de kullanıldı. Çekildiği tarihten hemen bir yıl sonra, İspanya İç Savaşı'nın dehşetini anlatmak için "İspanyol Anne" adıyla litografi olarak kullanıldı.³⁵⁷

FSA, Dorothea Lange gibi fotoğrafçılarla çalışarak, göçmen işçiler ve ortakçı çiftçilerle ilgili bilgileri Washington'a ulaştırmış, bu sayede bürokratların bu insanlara yapılması gereken yardımları gündemlerine almalarını³⁵⁸ ve Kongre'nin kırsal reform yasasını çıkarmasını sağlamıştı.³⁵⁹ 1941 yılında ABD'nin II. Dünya Savaşı'na girmesiyle, FSA'nın bütçesi büyük kesintiye uğrar ve "Tarih Bölümü", Savaş İstihbarat Bürosu'na dahil olur. Bir yıl kadar sonra da Stryker'ın görevi bırakmasıyla bölüm kapanır. Stryker, yaklaşık 70.000 baskı ve 170.000 negatiften oluşan arşivin Kongre Kütüphanesi'ne aktarılmasını sağlar.³⁶⁰

"Neydi yaptığımız şey? Nasıl nitelendirilebilir? Nasıl adlandırılabilir?" diye soran Stryker, yaptıkları işin sanat, sosyoloji, gazetecilik, tarih ve eğitim alanlarını kapsadığını belirtir. Stryker'a göre, bu proje için çalışan fotoğrafçılar işlerini sanatsal bir görüşle ele alan birer sanatçıydılar. Çalışmaların önemli bir bölümü yağlıboya resimler kadar uzun ömürlü oldu, hafızalardan silinmedi. Bunun somut örneği Lange'ın "Göçmen Anne" adlı fotoğrafı. Proje, sosyolojiden de öte bir şeydi. Hem bir gazetecilik işiydi hem de değil. Ekibin ürettiği fotoğraflar haber fotoğraflarından daha öteydi. Çünkü haberciler olayın yalnızca yüzeysel görüntüsü ile yetinirken, onlar bu olayların arkasıyla ilgileniyor ve belgeliyordu. Aynı zamanda birer tarihçiydiler. Ama, büyük adamların, liderlerin, büyük olayların tarihi değil, sıradan insanların, yoksulların, bunalımdan en fazla etkilenen insanların tarihiydi bu. Stryker'a göre, yaptıkları şey en çok da eğitim işiydi, çünkü Amerikalılara, Amerikalıları tanıtmışlardı.³⁶¹

³⁵⁷ Oral, "Toplumsal Değişme ve Fotoğraf", s. 92.

³⁵⁸ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 77-78.

³⁵⁹ Tremain, "Görmek ve İnanmak", s. 17.

³⁶⁰ Garip, "FSA, Farm Security Administration", s. 57.

³⁶¹ Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 8-10.

2.3.2.4. Margaret Bourke-White

Roy Stryker yönetiminde FSA adına çalışan fotoğrafçılar, Riis ve Hine'in yaptığı sarsıcı etkiyi hissetmişlerdi. Bu dönemde FSA'dan ayrı, ancak toplumsal bilinç açısından onunla aynı çizgide olan Margaret Bourke-White bu tarihsel bağlamın da çok farkındaydı. Bir toplumsal belgeci olarak Bourke-White, cesareti ve göz kamaştırıcı yaşam biçimi yanında, en çok, tarihteki büyük anları belgelemesi ve "gerçeğe varmak" için gösterdiği eşsiz kararlılıkla bilinir. Tarih, Bourke-White'ı her şeyden önce başarılı bir fotoğrafçı-gazeteci olarak nitelendirmiş, fakat o kendini bir sanatçı olarak tanımlamıştır. Üniversitedeki ilk yılını (1921) Columbia Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde güzel sanatlar öğrencisi olarak geçiren Bourke-White, üzerinde oldukça etki bırakan Clarence H. White'dan dersler almıştır. White'ın çok sayıdaki öğrencileri arasında Dorothea Lange gibi fotoğraf makinesini toplumsal sorunların düzeltilmesi yolunda kullanan kişiler vardı. Bourke-White şöyle der: "Clarence H. White büyük bir öğretmendi ve tohum toprağa ekilmişti."³⁶²

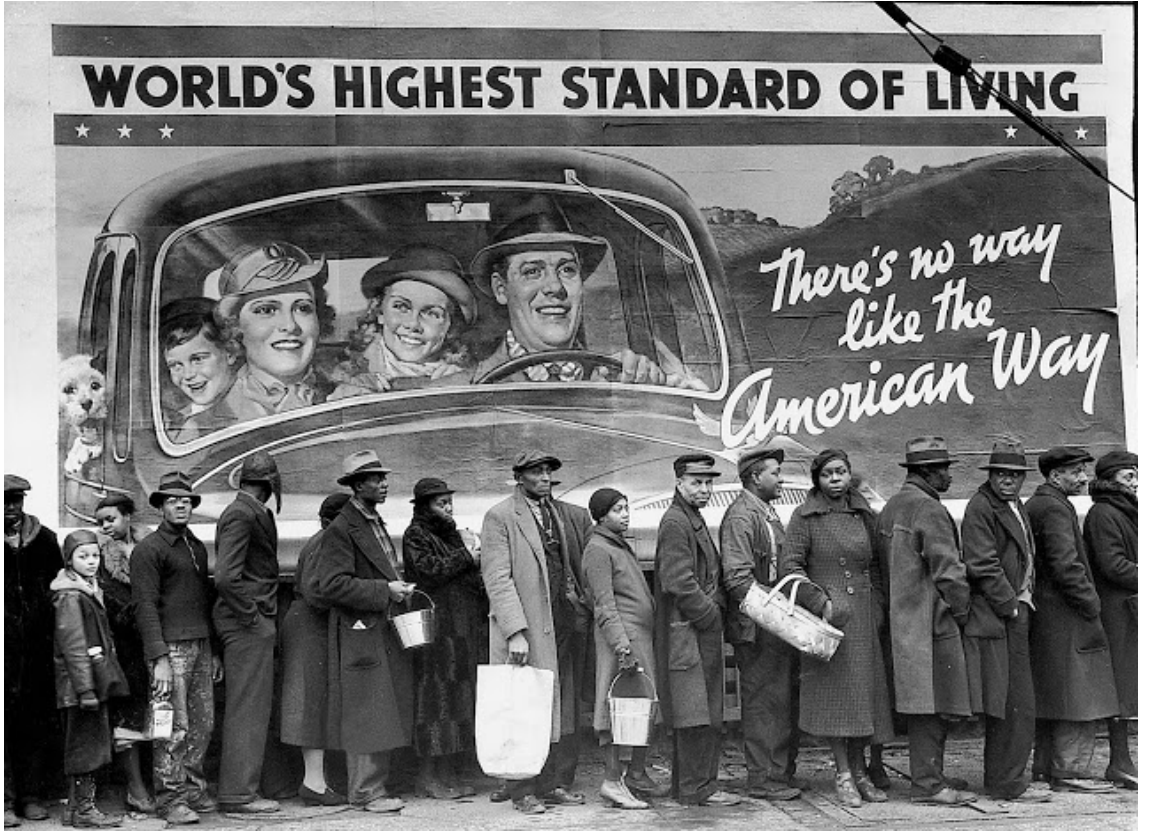
Bourke-White, 1934'te Nebraska, Güney ve Kuzey Dakota'daki kuraklıkla ilgili olarak *Fortune* dergisi için fotoğraf çektiği sırada insanlığın durumunu anlamının öneminin bilincine vardı. "Gördüğüm acılar ve çiftçilerin şaşkınlığı beni derinden etkiledi... Kuraklık içindeki çiftçiler benim insancıl bir yönde eğitilmeme katkıda bulundular..." der Bourke-White.

Bourke-White'ın foto-röportajları şu ülkeleri kapsamaktadır: Amerika, Rusya, Arktik bölge, Çekoslovakya, Macaristan, Fransa, İngiltere, Romanya, Türkiye, Suriye, Çin, İtalya, Almanya, Hindistan, Güney Afrika ve Kore. Güney Afrika'da altın madencilerini, Hindistan'da Mahatma Gandhi'yi,³⁶³ Nazi toplama kampları Buchenwald ve Erla'yı görüntüleyen ve "gerçeğe varmak" için gösterdiği kararlılıkla bilinen Bourke-White'ın en etkili ve güçlü imgesi bir sel felaketinin ardından peliküle düşer. 1937 yılının Ocak ve Şubat aylarında Amerika Birleşik Devletleri'nin Orta Batı kesiminde yer alan Ohio Nehri'nin taşmasıyla yaşanan sel felaketi, 400'den fazla insanın ölümüne, binlercesinin de evsiz kalmasına neden oldu. Yaşanan felaketten en fazla siyahlar

³⁶² Appelhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", s. 23-24.

³⁶³ 1946'dan 1948'e kadar Gandhi'nin fotoğraflarını çeken Bourke-White, "hiç bir zaman Gandhi'nin yaşamındaki olayların fotoğraflarını çekerkenki kadar olaylara derinliğine katılmamıştım" der. Hindistan'ın manevi lideri üzerine onun çektiği fotoğraflar arasında, liderin alçakgönüllü kişiliğini en iyi dile getiren *İp Eğirici*'dir. Appelhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", s. 26.

etkilenmiş ve siyahların yaşadığı bölge tümüyle sular altında kalmıştı. *Life* dergisi tarafından felaketi görüntülemekle görevlendirilen Bourke-White, felaket bölgesinde siyahların ekmek almak için devasa bir panonun önünde oluşturdukları sırayı fotoğrafladı. *Life* dergisinin 15 Şubat 1937 tarihli 7. sayısında yayınlanan bu fotoğrafın altında "selden sonra uzun ekmek kuyrukları oluştu" cümlesi yer alıyordu. Bu fotoğraf, kuyrukta bekleyen siyahların hemen arkasında, onlara tepeden bakan, Amerikan Ulusal Sanayiciler Birliği tarafından yaptırılmış ve Amerikan yaşam tarzını öven panonun söylediklerinin gerçekdışılığını gözler önüne seren bir fotoğraf olmuştur. Fotoğrafın sağ üst köşesindeki tel parçası, sloganda yazılanların (Dünyanın en yüksek yaşam standardı) üstünü adeta yalanlarcasına çizmektedir. Panonun söyledikleri (bir diğeri "Amerikan yaşam biçimi gibisi yoktur") ile o anda yaşanmakta olan gerçeğin oluşturduğu çelişki bu fotoğrafın en önemli vurgusudur.³⁶⁴



Şekil 2.10. "Selden Sonra Uzun Ekmek Kuyrukları Oluştı", Margaret Bourke-White, Kentucky-Louisville, 1937.

Fotoğrafçılığın görkemli ve güçlü bir anlatım ortamı ve bu zamana dek hiç bir sanatın gerçekleştiremediği özel bir işlevi gerçekleştirebilecek yetenekte olduğunu

³⁶⁴ John A. Walker, "Bir Fotoğraf Üzerine Notlar", (Çev.: Ahmet Tolungüç), *Fotoğraf*, Sayı: 23 (Aralık, 1984), Ek, s. (1-4).

düşünen Bourke-White, bir fotoğrafın gerçeğin kendisinden daha fazlasını açıklaması gerektiğine inanır:

"Beni daha çok ilgilendiren, fotoğrafçılığın tarihin bir anını yakalamaktaki büyük ve bence kutsal sayılabilecek işlevidir. Gerçekliğin bir anını yakalamak, öyle bir biçimde ve öyle bir seçme ile yakalamak ki, yakalanan bu durum kendinden daha fazlasını açıklasın. Büyük bir fotoğrafçının eli deklanşöre dokunduğunda bu yakalama öyle bir karşı konulmaz güzellik ve öyle canlı ve etkin bir düzenleme ile yapılır ki ortaya çıkan resim yaşayacaktır. Sanatçının alanında fotoğrafın yapması gereken budur."³⁶⁵

Bu fotoğraf, Bourke-White'ın yukarıdaki cümlelerini adeta doğrularcasına, gerçekliğin öyle bir anında yakalanmıştır ki, yakalanan bu gerçek, kendinden daha fazlasını açıklar. Zamanla, sadece sel felaketini anlatan bir fotoğraf olmaktan çıkan bu fotoğraf, taşıdığı yan anlamların zenginliği nedeniyle, "defalarca eşitsizliği, yoksulluğu kınamak için kullanıldı."³⁶⁶ Diğer bir deyişle özel, yerel ve geçici bir durumda doğmasına rağmen, çok daha genel ve önemli bir mesajı yüklenmiştir.³⁶⁷ İnsanların yaşamlarından bu kadar çok şey alıp, karşılığında hiçbir şey vermemeyi onaylamayan Bourke-White, fotoğraflarının verdiği mesajla kamuoyunu etkilemiş ve birçok Amerikan hükümetinin, siyahlara yönelik ayrımcılığa neden olan yasaları değiştirmesini sağlamıştır.³⁶⁸

Bourke-White'ın fotoğraflar aracılığıyla edindiği hümanist anlayış, "aynı anda kişisel, siyasal, ekonomik, dramatik, güncel ve tarihsel" olan imgeler yaratmasını sağladı. Onun insancıl görüşü bütün bir kuşağın zihnini aydınlattı, sadece Amerika'da değil bütün dünyada kamuoyunun kapsamının ve yönünün biçimlenmesine yardımcı oldu.³⁶⁹ Bu türden bir etkiyle karşımıza çıkan bir diğer fotoğrafçıysa, W. Eugene Smith'dir.

³⁶⁵ Appelhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", s. 26.

³⁶⁶ Theodore M. Brown'dan aktaran Walker, "Bir Fotoğraf Üzerine Notlar", s. 2.

³⁶⁷ Walker, "Bir Fotoğraf Üzerine Notlar", s. 2.

³⁶⁸ Özer Kanburoğlu, "Fotoğrafların Kamuoyunu Etkilemedeki Gücü", Ceyda Taşdelen (Ed.), *AFSAD 6. Fotoğraf Sempozyumu* (ss. 475-485), MEB, Ankara 2004.

³⁶⁹ Appelhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", s. 27.

2.3.2.5. William Eugene Smith

1918 yılında Kansas'ın Wichita kentinde dünyaya gelen W. Eugene Smith, henüz on sekiz yaşında kentin yerel gazeteleri olan *Wichita Eagle* ve *Wichita Beacon* için çalıştı. Yeteneğinin keşfedilmesi çok uzun sürmeyen Smith, daha sonra *Newsweek* ve *Life* dergileri için çalışmaya başladı. İkinci Dünya Savaşı'nı Pasifik cephesinde 1945'te yaralanan dek fotoğraflayan ve iyileştikten sonra yeniden fotoğrafa dönen Smith'in savaş fotoğraflarına ilişkin sözleri aynı zamanda belgesel fotoğraf ve toplumsal belgeci fotoğraf farkını vurgular niteliktedir: "Fotoğraflarım salt bir olgunun saptanması değil, fakat bir savaş suçlamasıdır. Ve fotoğraflarım bu kötü ve caniyane aptallığın yeniden başlamasını önleyecek sağduyuya güçlü bir duygusal araç olabilir."³⁷⁰ Smith'in bu fotoğrafçılık etiği aynı zamanda başkanlığını da yapacağı *Photo League*'e³⁷¹ katılmasına neden olur. *Taşra Doktoru* (1948), *İspanyol Köyü* (1951), *Ebe-Hemşire* (1951), *Dr. Albert Schweitzer* (1954), *Pittsburgh* (1956) ve *Minamata* (1971-1972) gibi fotoğraf tarihine damga vuran foto-röportajlara imza atar. Bu foto-röportajlar uygarlığa katkıda bulunan çalışmalar olur. Smith'in çalışma etiği, bir foto-röportajın ana karakterinin nasıl olması gerektiği hakkında da ipucu verir:

"Ben bir resim çekmek için aylarca dolaştığımı bilirim... İspanya içersinde istediğim pozları elde edebilmek için 10 bin kilometre yol katettim. Fotoğraflarını çekeceğim insanların, dağların, tepelerin, tabiatla ilgili her şeyin en canlı ve en

³⁷⁰ "Eugene Smith", *Fotoğraf*, Sayı: 2 (Aralık 1978), Sayfa Numarası Belirtilmemiş.

³⁷¹ Photo League (Fotoğraf Birliği), Büyük Bunalım'ın başlamasından bir yıl önce, 1928'de, New Yorklu bir grup filmci ve fotoğrafçı tarafından önce Film and Photo League (Film ve Fotoğraf Birliği) adıyla kurulur. Daha sonra 1936'da film grubunun ayrılmasıyla derneğin adı Fotoğraf Birliği olarak değiştirilir. Birliğin amacı, ticari basında yer almayan sokak gösterileri, grevler gibi toplumsal olayları belgelemektir. Paul Strand, Berenice Abbot ve Margaret Bourke-White gibi fotoğrafçıları danışman olarak seçen Photo League, usta fotoğrafçıları da birliğe çeker. Roy Stryker, Edward Weston, Robert Capa, Dorothea Lange gibi ünlüler Birlik'te söyleşiler düzenlerler ve fotoğraflarını sergilerler. Birlik, kısa bir süre sonra Photo Notes (Fotoğraf Notları) adlı, belgesel fotoğraf sorunlarına değinen bir bülten yayınlamaya başlar. Üye sayısı giderek artan Birlik'te ücretsiz olarak Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams ve Lewis Hine gibi ustaların söyleşileri izlenebilmekteydi. 1940'ta ölen Lewis Hine, fotoğraflarının çoğunu birliğe bırakmıştı. Birliğin önemli bir çalışması da, fotoğraf tarihinin, tekniğinin ve estetiğinin öğretiliği "Fotoğraf Okulu"dur. Ayrıca, Sid Grssman yönetiminde belgesel fotoğrafçılık kursu da düzenlenmekteydi. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikan yönetimi dış politikada Soğuk Savaş ilan ederken içeride de aydınlar ve ilericiiler üzerinde büyük bir baskı uygulamaya başlar. Adalet Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan Amerikan Aleyhtarı Çalışmaları Araştırma Komitesi yüzlerce bilim adamı, din adamı, sanatçı ve politikacı hakkında soruşturma başlatır. Fotoğraf Birliği de "Yıkıcı Çalışmalar Yapan Kuruluşlar" listesinde yer alır. Bakılara karşı ancak 1951 yılına kadar direnebilen Birlik, bu tarihte dağılır. "Amerikan Fotoğraf Birliği", *Fotoğraf*, Sayı: 21 (Ekim 1984), 12-14.

Walter Rosenblum, bir dönem başkanlığını yaptığı Birlik hakkında şunları söyler: "Birlik, fotoğraf tarihinde önemli bir rol oynadı. Biz fotoğrafı üçüncü sınıf pitoreskçiliğinden bayağılığından kurtardık. Yoksul çiftçilerin ve evsizlerin dünyasını keşfeden Çiftlik güvenlik idaresi fotoğrafçıları destekledik, yoksul şehir insanların direncini ve enerjisini görüntüledik Yirminci yüzyıl fotoğrafına katkılarından dolayı diğerleriyle birlikte Lewis Hine, Paul Strand ve Henry Cartier-Bresson'a saygılarımızı sunduk. Bu karmaşık dünyada birçok genç fotoğrafçının yoluna ışık tutmaya çalıştık. Demokratik mirasımızı tehdit eden McCarthy politikasına karşı savaştık." Rosenblum, "Lewis Hine, Paul Strand ve Fotoğraf Birliği (Photo League)", s. 47.

tabii halde olmalarını isterim. İnsanlarla konuşurum, tabiatla anlaşırım ve sonra şartlar hazır olunca bir tek fotoğraf için 100-200 poz çekmekte tereddüt etmem... Madrid'te fotoğraf çekebilmek için, evvela İspanya tarihini iyi bir tarihçi kadar öğrenebilmek gayreti ile yüzlerce eser okudum. Cemiyeti, insanları, yaşayışlarını tetkik ettim. Ondan sonra kameramı elime attım ve bir fotoğrafçı olarak çalışmaya başladım..."³⁷²

Sekiz yıllık (1946-1954) *Life* macerası onun en üretken olduğu dönemdir. Ancak, editörlerin Smith'in işine karışmaları ve kendi görüşlerini ona kabul ettirmek istemeleri 1954 yılında *Life*'tan ayrılmasına neden olur. *Life*'ın editöryal baskılarına karşı şu açıklamayı yapmıştır: "Şairlerin şiirlerine yayıncılar habersizce müdahale edemeyeceklerine göre; acaba editörler, fotoğrafçıların hikâyelerine nasıl ve niçin müdahale edebiliyorlar?" Dünya fotojurnalizmine yön verebilen nadir fotoğrafçılardan biri olan Smith, batılı kaynaklarca sanat tarihi içerisinde de değerlendirilir. Smith'in bazı fotoğrafları ile klasik batı resmi arasındaki ilişki dikkati çeker. "İspanyol Köyü" adlı foto-röportajında yaşlı bir köylünün cenaze törenini gösteren fotoğrafı, Rembrandt'ın ünlü anatomi dersi tablosunun adeta fotoğrafik bir yansımasıdır.³⁷³

Antifaşist bir söyleme sahip olan Smith'in en önemli foto-röportajlarından biri "İspanyol Köyü"dür. Bu röportaj, *Life* dergisinde yayınlanmasının ardından okuyuculardan gelen yoğun istek üzerine ayrı bir ek olarak yeniden yayınlanmıştır. Bu röportajda, zorlu doğa koşullarıyla mücadele eden, ilkel üretim yöntemlerini kullanan ve Franco rejimi altında yaşamlarını sürdüren köylülerin hikâyesini anlatır.³⁷⁴

"O zamanlar sinema sanatında olduğu gibi *Life* mecmuasında da fotojurnalizmin yıldızları yaratılıyordu. Ve bu yıldızlardan biri hiç şüphesiz ki W. Eugene Smith'di" diyen Ara Güler, "İspanyol Köyü"nün fotojurnalizm tarihinin zirvelerinden biri olduğunu vurgular:

"Hem fotoğraf hem de gazetecilik (fotojurnalizm) tarihinde iki röportaj hep başı çeker, tıpkı sinema tarihinde 'Yurttaş Kane' ve 'Potemkin Zırhlısı' filmlerinde olduğu gibi. Bu iki röportajdan biri Amerikalı foto muhabiri W. Eugene Smith'in 'İspanyol Köyü' (Spanish Village) röportajı ve diğeri de Yeni Zelandalı foto muhabiri Brian Brake'in 'Muson' (Monsoon) adlı röportajıdır. Bu iki röportaj fotojurnalizm tarihinin adeta zirvesidir. Bunun da ötesinde W. Eugene Smith adı

³⁷² "Fotoğrafik Röportaj ve William Eugene Smith", *Fotoğraf*, Sayı: 5 (Ekim 1962), 18-22.

³⁷³ Haluk Çobanoğlu, "Cehenneme Yürümek" *İz*, Sayı: 16 (Temmuz-Ağustos, 2008), s. (16).

³⁷⁴ Çobanoğlu, Haluk, "Cehenneme Yürümek", *İz*, Sayı: 16 (Temmuz-Ağustos, 2008), s. (16).

çoğu yerde foto röportaj geleneğinin başlangıcıyla birlikte anılır ve tüm dünyada üniversitelerde foto röportaj konusunda anlatılan ilk isimdir."³⁷⁵



Şekil 2.11. Juan Carra Trujillo'nun Cenazesinde, W. Eugene Smith, İspanya, 1951.

Smith'in *Life* dergisinde yayınlanan bir diğer önemli foto-röportajı "Ebe-Hemşire"dir. *Life* dergisinin 3 Aralık 1951 tarihli sayısında yayınlandığında büyük bir ilgi gören bu foto-röportaj, Maude Callen adlı Afroamerikan bir ebe-hemşireyi konu alır ve onun düşük gelirli insanların sağlık sorunlarını çözmedeki mücadelesini aktarır. Bu fotoğraflar toplumu harekete geçirir ve Callen'in kurmak istediği kliniğin gerçekleştirilebilmesi için bir yardım fonunun oluşmasını sağlar.³⁷⁶ Kendini işine adanmış, fakirleşen kırsal kesime hizmet sunan Callen'in fotoğrafları, okuyucuların o kadar para bağışlamasına yol açtı ki, Callen'in deyişiyle, "Empire State Binası gibi görünen" yeni bir klinik inşa edildi.³⁷⁷ 1953 yılında kliniğin açılması, Smith'in *Life* dergisi için başka bir foto-röportaj daha yapmasına vesile olur ve bu foto-röportaj "Maude gets Her Clinic (Maude Kliniğine Kavuştu)" başlığıyla yayınlanır.³⁷⁸

³⁷⁵ Ara Güler, "Köy Doktoru ve Ebe", *İz*, Sayı: 2 (Mart-Nisan, 2006), s. (10).

³⁷⁶ Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", s. 22.

³⁷⁷ Fred Ritchin, *Fotoğraftan Sonra*, (1. Baskı), (Çev.: Yalım Keser), Espas, İstanbul 2012, s. 129.

³⁷⁸ Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", s. 22.

Smith, son çalışması olan "Minamata"yı Japonya'da gerçekleştirir. Minamata şehrindeki çevre kirliliği ve bu kirliliğin insan sağlığı üzerindeki olumsuz etkilerini iki yıl boyunca büyük bir duyarlılıkla belgeler. Bu projeyi gerçekleştirmek için eşi ile birlikte Minamata'ya yerleşen Smith, bir fabrikanın zehirli atıklarını denize dökmesini ve bunun yol açtığı felaketleri, şehir sakinlerinin fabrika yöneticileri ile olan mücadelesini fotoğraflarıyla tüm dünyaya duyurur. Birçoğunun ölümüne, birçoğunun da sakat kalmasına neden olan hastalığın adı "Minamata"³⁷⁹ dır ve şehir adını bu hastalıktan almıştır. Minamata halkı fabrika yönetimiyle mücadele ederken onların en büyük destekçisi Smith'in fotoğrafları olur. Bu fotoğraflardan en ünlüsü olan *Tomoko'nun Banyosu*, Amar'ın deyişiyle, "aydınlık-karanlık estetiğinde çalışan gerçek bir *pietà*'dır."³⁸⁰



Şekil 2.12. Tomoko'nun Banyosu, W. Eugene Smith, Japonya, 1971.

Bu olayı hayatının meselesi yapan Smith, fabrikanın tüm tehditlerine rağmen felaketi tüm dünyaya duyurur. Bu fotoğraflar, dünyada birçok dergi tarafından

³⁷⁹ Minamata, cıva zehirlenmesinin yol açtığı, yorgunlukla başlayan, felç, sakatlık, psikoz ve koma ile süren ve çok sık ölümle sonuçlanan bir hastalıktır. Ahmet Salih, "Minamata: Bir Memleket", *İz*, Sayı: 27 (Mayıs-Haziran, 2010), s. (28).

³⁸⁰ Amar, s. 79.

Pietà, kucağında İsa Mesih'i tutan bir Meryem Ana heykelidir.

yayınlanınca, bu durum fabrika yöneticilerini rahatsız eder ve Smith, fabrikanın adamları tarafından dövülerek ciddi şekilde yaralanır ve bu saldırının yol açtığı fiziksel ve ruhsal komplikasyonlar sonucu 1978 yılında hayata veda eder. Tıpkı Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour ve Werner Bischof gibi W. Eugene Smith de, "fotojurnalizm gerçeğinin tipik bir kurbanıdır."³⁸¹ Bu kurbanlardan biri de Vietnam Savaşı'nı görüntüleyen Larry Burrows'dur.

2.3.2.6. Vietnam Savaşı ve Fotoğraf

Bazı durumlarda haber fotoğrafları taşıdıkları tarihsel önem, yan anlamların zenginliği, estetik ve evrensel değerinin yüksek olması gibi nedenlerle zamanla toplumsal belgeci fotoğraf olma niteliği kazanabilirler. Güney Vietnamlı polis şefi Nguyen Ngoc Loan'ın Vietkonglu bir genci silahıyla öldürme anını kaydeden Eddie Adams'ın haber değeri taşıyan fotoğrafı ile Nick Ut'un Napalm bombasına maruz kalmış çocukları koşarken gösteren fotoğrafı bugün toplumsal belgeci bir nitelik kazanmıştır. Bu fotoğraflar savaşın vahşetini göstermelerinin yanı sıra, Amerika'nın Vietnam'da aldığı yenilgiyi yansıtan birer kült değeri kazanmıştır.³⁸²



Şekil 2.13. Vietkonglu Subayın Polis Şefi Tarafından Öldürülme Anı, Eddie Adams, 1 Şubat 1968.

³⁸¹ Güler, "Köy Doktoru ve Ebe", s. 10.

³⁸² Şeyda Sever, *Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı; Fark Nerede?*, Erişim tarihi (20 Aralık 2013), <http://www.belgeselfotograf.com/aid=4-4.phtml>

Vietnam Savaşı televizyonlarca da görüntülenmesine rağmen, Savaş'ın gerçek yüzünü gösteren fotoğraflar televizyonlardaki yüzlerce saatlik barbarlık manzaralarından daha etkili olmuştur:

"1972'de dünyanın çoğu gazetesinin ön sayfasında yer alan benzer türdeki fotoğraflar (daha yeni Amerikan napalmına maruz kalmış, kolları açık vaziyette ve acıyla feryat ederek anayolda fotoğraf makinesine doğru koşan çıplak Güney Vietnamlı çocuğun resmi gibi), halkın savaştan tiksinesine, herhalde televizyonda gösterilen yüzlerce saatlik barbarlık manzaralarından çok daha fazla katkıda bulunmuştur. Şöyle bir mantık yürütülebilir: Amerikan halkı bir on yıl sonra Vietnam'da işlenen caniliklerden bazı açılardan daha da sert ve kapsamlı bir çevre kırımı (ecocide) ve soykırımla biten Kore'nin yıkıma uğratılmasının fotoğrafik kanıtlarını görmüş olsaydı eğer, Kore Savaşı'nı suskunlukla karşılamakta bu denli fikir birliği içinde olmazlardı belki de."³⁸³

Televizyon, video ve filmlerin kesintisiz görüntü bombardımanının hayatlarımızı kuşatmış olduğu bir gerçektir. Fakat, fotoğraf hâlâ daha derinden can acıtma, belleklerde daha derin iz bırakma ve hatırlatma gücüne sahiptir. Bu haliyle fotoğraf bir alıntıya, bir veciz söze veya bir özdeyişe benzer. *Paris Match*'in eski bir reklam sloganında söylendiği gibi: "Sözcüklerin ağırlığı, fotoğrafların şoku."³⁸⁴ Ertuğrul Özkök, Saygon polisi tarafından Vietkonglu gencin vurulma anının televizyon kameralarınca da görüntülendiğini, fakat Eddie Adams'ın fotoğrafının daha kalıcı olduğunu vurgular:

"Bir *an*'ı donduran bir fotoğraf ve bir eylemi tüm süreci içinde aktaran bir televizyon filmi... İki ayrı iletişim aracı, iki ayrı gerçeklik ve iki ayrı kalıcılık... Bu eylemin filmi o dönemde Türk televizyonu tarafından da yayınlanmıştı. Genç Vietnamlı'nın kafasından fışkıran kan, 1968'in hareketli dönemlerinde genç dimağlarda kalın bir iz bırakmıştı. Ancak, bu *an*'dan 15 yıla yakın bir zaman sonra önümde duran görüntü bu *süreci* aktaran televizyon filmi değil, o *an*'ı durduran soluk bir fotoğraf."³⁸⁵

Napalm bombasına maruz kalmış, kolları açık vaziyette ve bağırarak anayolda fotoğraf makinesine doğru koşan çıplak Güney Vietnamlı çocuğun fotoğrafı, *Associated Press* muhabiri Nick Ut tarafından 8 Haziran 1972'de çekilmişti. Bu fotoğrafın *punctum*'u³⁸⁶ elbiseleri yandığı için çırpılçılplak olan ve bağırarak kameraya doğru koşan

³⁸³ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 21-22.

³⁸⁴ Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s. 21-22.

³⁸⁵ Özkök, *Sanat, İletişim ve İktidar*, s. 167-168.

³⁸⁶ Roland Barthes, *punctum*'u, bir fotoğrafın bakını delen ama aynı zamanda zedeleyen ve bakana acı veren öğesi olarak görür. Roland Barthes, *Camera Lucida*, (1980), (3. Baskı), (Çev.: Reha Akçakaya), Altıkkırbeş, İstanbul 2000, s. 42.

Phan Thi Kim Phuc'tur. Vietnam Savaşı'nın vahşetini gösteren bu fotoğraf Nick Ut'un 1973 yılında Pulitzer ödülünü kazanmasını sağlar. Bombayı atan Amerikan askeri John Plummer bunalıma girer ve din adamı olur. Bir gazeteden kestiği fotoğrafı hayatı boyunca cebinde taşıdığı belirtilir. Savaş gazileri Kim Phuc'a özür mektupları yollasa da hiçbir şey onun 17 kez ameliyat geçirmesini engellemez ve Savaş'ın vahşetini hafifletmez.³⁸⁷



Şekil 2.14. Nick Ut, Vietnam, 8 Haziran 1972.

Vietnam Savaşı'nda, Larry Burrows tarafından çekilen işkenceye maruz kalmış köylülerin fotoğrafları da 1962'den itibaren *Life* dergisinde yayınlanır. Bu fotoğraflar da diğerleri gibi Amerikan kamuoyunda etkili olunca savaş karşıtı hareketlerin artmasına neden olur. Bu nedenle Burrows ve üç fotoğrafçı arkadaşı, 1971'de ABD helikopterlerinden açılan ateşle öldürülür.³⁸⁸

Bu fotoğraflar anti-militarist içerikleri nedeniyle haber fotoğrafının güncelliğini aşip sıkça yayınlanarak insanların belleğine kazınmış ve toplumsal belgeci fotoğraf tavrının güçlü örneklerine dönüşmüşlerdir.³⁸⁹ Vietnam Savaşı'nın sona ermesinin en önemli nedenlerinden biri de cepheden gelen bu görüntülerin kamuoyunu etkilemesi ve

³⁸⁷ Ökten, s. 68-69.

³⁸⁸ Özcan Yurdalan, "Gerçek ile Tango", *İFSAK Fotoğraf ve Sinema*, Sayı: 146 (Ay Belirtilmemiş, 2012), s. (99).

³⁸⁹ Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 32-33.

savaş karşıtı tepkilerin oluşmasına katkıda bulunmasıdır. Özcan Yurdalan'a göre, "fotoğrafların bu etkisi biraz da abartılı." Yurdalan, Vietnam fotoğraflarının tek başına etkili olmadığını, mevcut savaş karşıtı düşünceleri daha da güçlendirdiğini vurgular. Sadece Amerika'da değil, bütün dünyada 60'lı yılların sonunda iyice belirginleşen uygun bir siyasal bilincin varlığı söz konusuydu. Öğrenci hareketlerinin yanı sıra müzik ve edebiyatta da ciddi bir muhalif duruş söz konusuydu. Böylesi bir ortamda Vietnam Savaşı'nın gerçek yüzünü gösteren fotoğraflar kamuoyunu savaşın sona ermesi yönünde harekete geçirmiştir.³⁹⁰

Batılı fotoğrafçılar 1950-1970 yılları arasında belgesel fotoğraf ile onun bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğrafa altın yıllarını yaşatırlarken Türkiye'de de Fikret Otyam kamerasını toplumsal aksaklıklara görünürlük kazandırmak ve bu aksaklıkların ortadan kaldırılması yönünde kamuoyu oluşturmak için kullanıyordu.

2.3.2.7. Fikret Otyam

"1950 yılında Son Saat Gazetesi'nde üç dört fotoğrafçı olsaydı ve bunlardan birisini de işlerimde bana eşlik ettirselerdı sanıyorum fotoğraf da çeken bir gazeteci olmayacaktım" diyor gazeteci, yazar, ressam ve fotoğrafçı Fikret Otyam. Çalıştığı gazetenin içinde bulunduğu koşullar yazılarına eşlik edecek fotoğrafları kendisinin çekmesini zorunlu kılıyordu. Gazetenin hangi işe yetişeceğini bilemeyen tek bir fotoğrafçısı vardır. Bu nedenle Otyam yazılarını fotoğraflamaya başlar.³⁹¹

Otyam'ın röportaj tutkusu çocukluk yıllarına dayanır: "Ben Niğde Aksaray'lıyım. Çocukluğum orada geçti. Halkımı orada tanımaya başladım. Babam eczacıydı. Eczaneye gelen insanların durumunu gözlüyordum. Onlarla, o yaşta kendimce ilgileniyordum. Diyebilirim ki bende röportaj tutkusunun tohumları o çocukluk günlerimde serpildi."³⁹² Fotoğraf makinesiyle ilk karşılaşması ise 13-14 yaşında Foto Kamil'in yanında olur. Kentin bir diğer fotoğrafçısında ise ticari amaçla fotoğraflar çeker. İlk karanlık odası ise bir ahırdır: "Kartı koynumuza gömleğimizin, ceketimizin içine saklar, koşa koşa ahırdan dışarı çıkardık. Dışarıda da koynumuzdan kartı çıkarıp, güneşe tutup sayarak pozlandırırđık. Daha sonra yine koynumuza koyar koşa koşa ahıra

³⁹⁰ Yurdalan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, s. 105-106.

³⁹¹ Fikret Otyam, "İnsanı Sevmekle Başlar Herşey", *Gösteri*, Sayı: 18 (Mayıs, 1982), s. (62).

³⁹² Behzat Ay, "Fikret Otyam'la", *Varlık*, Sayı: 819 (Aralık, 1975), s. (13).

gelirdik." Halkevinin bir körüklü makinesiyle 1942'de İsmet İnönü'nün portresini çeker Otyam. Aksaray'dan ayrılıp İstanbul'a gitmesi ise 1944 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmesiyle olur. Öğrencilik yıllarında bir arkadaşının makinesiyle cep harçlığını çıkarmak için öğrencilerin fotoğraflarını çeker.³⁹³ Akademi'deki ikinci yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesine girme şansını yakalar ve burada resimle birlikte Orhan Kemal ve Sabahattin Ali'yle tanışır. Çocukluk yıllarında eczanede edindiği izlenimler ve tanıştığı bu gerçekçi yazarlar Otyam'ı resim dışı bir ilgiye de sürükler: Yazmak. Bu ilgiyle, çoğu yazarın okulu olan *Varlık* dergisine "Kasabadan Notlar" başlığı altında kısa yazılar yazar. Ardından da gazetecilik serüveni başlamıştır, sadece resim yapmak Otyam'a yeterli gelmez.³⁹⁴ Resim öğrencisiyken sanat yazıları yazmak için girdiği *Son Saat Gazetesi*'nde patronunun isteğiyle adliye ve polis haberleri muhabiri olarak İstanbul'un cinayetlerini, vurdularını, kırdıklarını ve hırsızlıkları izler. "Burnuma artık kan kokuyordu, daha fazla dayanamadım" diyen Otyam, oradan ayrılıp Dünya Gazetesi'ne yazı işleri müdür yardımcısı, sanat sayfası düzenleyicisi ve röportaj yazarı olarak girer.³⁹⁵

Otyam, dönemin Evliya Çelebi'sidir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu röportajları için kimselerin merak etmediği yaylaları, dağları, mezarları, köyleri, kasabaları, kuş uçmaz kervan geçmez yerleri gezer ve halkın sorunlarına dikkat çeker. Behzat Ay, Otyam'ı "Türkiye'ye ayna tutan adam" olarak niteler ve bunun nedenlerini şöyle açıklar:

"... Resimler, fotoğraflar, ezgiler, kavgalar, yatırlar, olaylar, topraksızlık, yolsuzluk, okulsuzluk, güvensizlik, köprüsüzlük, ağalık, şeyhlik, hastalıklar, eşkıyalar, açlık, zulüm, esrarlı ölümler, mayın tarlalarında ölüp gözler önünde kartallara yem olanlar, mutsuzluklar, bırakılmışlıklarla dolu birer albüm Otyam'ın kitapları... Her kitap Türkiye'ye tutulmuş birer ayna... Bunun için Otyam'a, Türkiye'ye ayna tutan adam diyorum, ben."³⁹⁶

Otyam'ın halka olan yakınlığında ve sahip olduğu röportaj etiğinin şekillenmesinde Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Orhan Kemal'in etkisi büyüktür. Eyüboğlu için, "Çok güzel şeyler öğretti bize. Halkla el ele olduk, Hoca bizi halkın içine attı.

³⁹³ Mehmet Gökağaç, "Fikret Otyam", *Fotoğraf*, Sayı: 17 (Nisan, 1984), s. (18).

³⁹⁴ Ay, "Fikret Otyam'la", s. 13.

³⁹⁵ İbrahim Demirel, "Otyamlar'ın Sergisi", *Türkiye Yazıları*, Sayı: 68 (Kasım, 1982), s. (26).

³⁹⁶ Ay, "Fikret Otyam'la", s. 13.

Onun için ben bir halk ressamı oldum. Üzerimdeki tesirini ölünceye kadar unutmam"³⁹⁷ diyen Otyam, Orhan Kemal'e olan saygısını da şu şekilde ifade eder: "Röportaj hiç bir zaman yalan kabul etmez. Ben, yalan yazmamayı bir namus bellemiğim. Bunu arkadaşım, ustam, yüce dostum Orhan Kemal yüreğime perçinledi."³⁹⁸ Orhan Kemal'in romanlarında işlediği konuları, Otyam fotoğraflarıyla, resimleriyle ve röportajlarıyla dile getirmektedir. Şair Ahmed Arif'in dediği gibi, "fotoğraf makinasının merceğini yüreğine takarak"³⁹⁹ unutulmuş, göz ardı edilmiş, geri bırakılmış yöreleri ve insanları, onların gerçeklerini görüntülemiş, fotoğraflarıyla ve açtığı sergilerle Ankara'nın gündemine ilk olarak Otyam sokmuştur.⁴⁰⁰ Çünkü, Otyam'a göre fotoğraf makinesi halkın yararına kullanılmalıdır:

"Eh resim çek, sergi aç, aferin falan... Yok öyle şey, yararlı olacaksın, güzel olacak ve işe yarayacak, seçtiğin insanların, gönlünü yüreğini verdiği insanların sanatçısı olabilirsen öte dünyaya giderken arkandan gelen çok olur. Bu sevidir, bu sevgidir, sevgidir bu..."⁴⁰¹

Otyam'ın fotoğraflarında hem bir dünya görüşünün hem de güncel haber fotoğrafının sınırlarını aşan bir yaklaşımın varlığının izlerini görmek mümkündür. Toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla ürettiği görüntüler plastik değerlerden de yoksun değildir. Bunda ressamlığından gelme bilgi ve kültürün etkisi büyüktür. Otyam, "her zaman namuslu, yararlı, güzellikten de yoksun olmayan fotoğraflar çektim"⁴⁰² der. Fotoğrafta düzenlemeye, poz verdirmeye karşıdır. Geniş açılı mercek kullanmayı da hiç sevmez, çünkü cisimler bozulur, gerçeklik kaybolur bu tür merceklerle.

6 Ekim 1962 - 19 Mayıs 1979 tarihleri arasında *Cumhuriyet* gazetesinde çalışan Otyam, bu zaman dilimini "en başarılı dönemim" diye anar. Doğu ve Güneydoğu insanların gözü, kulağı, dili olmaya çalışır. *Cumhuriyet* gazetesi bu konuda ona olağanüstü olanak tanır. Nerede bir acı, zulüm ve tatsızlık varsa hemen oraya koşar. Kamyon, eşek, ne bulursa onunla gider ve fotoğraf çeker. Ona karşı öyle bir sevgi halesi oluşmuştur ki sürekli telefon ve mektuplar alır, "yetiştir bize" diye. Yazmakla, fotoğraf

³⁹⁷ Ersin Çakır (Yapımcı), *Şehirler ve Yüzler* [Televizyon Programı], TRT Türk, İstanbul (12 Eylül 2012).

³⁹⁸ Ay, "Fikret Otyam'la", s. 13.

³⁹⁹ Kemal Eryazar, "Harran Ovası, Atatürk Barajı ve Otyam Usta", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, s. 29.

⁴⁰⁰ Oktay Ekşi, "Yetmişinde Bir Genç İçin", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, s. 12.

⁴⁰¹ Eryazar, "Harran Ovası, Atatürk Barajı ve Otyam Usta", s. 30.

⁴⁰² Otyam, "İnsanı Sevmekle Başlar Herşey", s. 62.

çekmekle yetinmez, sonuç alana kadar izler, gereken yerlere başvurularda bulunur. Sonuç alınıncaya kadar olayların, sorunların üstüne gider. Pek çok örnekten biri, göçebe Beritan Aşireti'nin yerleşik düzene geçirilmesidir.⁴⁰³ 1975'te Ankara'da açtığı "Fotoğraflarla Gide Gide 8 –Beritan Aşireti'nin Dilekçesi" adlı sekizinci fotoğraf sergisinde, yazları Bingöl ve Şerafettin Dağları'nda karakıl çadırlarda dört ay konaklayan, kışları Urfa ve Diyarbakır yörelerine göçen Beritan Aşireti'nin yaşamından ilginç kesitler sunar. Otyam, aşiretin "hâlipürmelâlini" yerinde görmek ve fotoğraflarla belgelemek üzere aşiretin konakladığı yerlere gitmiş ve oradan bir sergilik fotoğraflarla dönmüştür. Açılışını dönemin Cumhurbaşkanı Korutürk'ün yaptığı sergide bir konuşma yapan Otyam, Beritanlıların sorunlarına eğildiğini vurgular:

"Bir hafta kaldım Beritanlıların arasında. Sorunlarını yaşamlarını inceledim. Gün doğmadan başlarlar çalışmaya, gün batanda hâlâ elleri iştedir. Beritanlılar toprak istiyor, ürünlerinin değerlendirilmesini istiyor, sömürünün sona ermesini istiyor. Vergi veriyor; devletin olanaklarından, okuldu, yoldu, suydı, öğretmendi yararlanmak istiyor bir yere yerleşip. İsteklerine inandığım için, ülkemizin bütünlüğüne inandığım için, tüm insanlarımızın, insanların onurlu bir yaşam sürmeye hakları olduğuna inandığım için, yazmalarım yanı sıra yetersiz olanaklarımla ortaya çıkan bu sergimle de inancımı sürdürüyorum."⁴⁰⁴

Otyam, Beritanlılar için yıllarca uğraşır ve sonunda Beritanlılar topraklarına kavuşur, onlar için evler yapılır, on binlerce fidan dikilir. Onlar da çocuklarına Fikret, Otyam, Filiz (eşi) gibi isimler koyarlar.⁴⁰⁵

"Can gözüyle", "merceğine yüreğini takarak" fotoğraf çeken Otyam'ın başarıları bununla sınırlı değildir. Malatya'nın Körsüleymanlı Köyü'nde okul olmadığı için intihar eden gençler vardır. Köylülerin Otyam'dan isteği bir okullarının olmasıdır. Bu isteğe duyarsız kalmayan Otyam, köyün okula kavuşmasını sağlar.⁴⁰⁶ Kendisi de Körsüleymanlı Köyü'nden olan, Otyam'ın arkadaşı fotoğraf sanatçısı İbrahim Demirel, onun çabalarıyla köye bir okul bir de sulama göleti kazandırıldığını belirtir: "Hayvancılıkla uğraşan köyümüzde doğa canlandı, toprak bereketlendi, köylü elma, kayısı bahçelerine kavuştu. Yalnız bunlar mı? Yol, sağlık ocağı, halıcılık kursu, kitap

⁴⁰³ Alpay Kabacalı, "Anadolu'ya Sevdalı", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, s. 65-66.

⁴⁰⁴ Kaya Özsezgin, "Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam", *Yeni Fotoğraf*, Sayı: 11 (Ağustos, 1977), s. (15, 17).

⁴⁰⁵ Kabacalı, "Anadolu'ya Sevdalı", s. 66.

⁴⁰⁶ Kabacalı, "Anadolu'ya Sevdalı", s. 66.

yardımı..."⁴⁰⁷ "Kızamık Melekleri" adlı röportajı gazetede yayınlanınca dönemin Sağlık Bakanı Dr. Faruk Sükan Muş'a gelir, ulaşamayan tüm köylere gidilir ve alınan önlemlerle kızamık salgınının önüne geçilir.⁴⁰⁸



Şekil 2.15. Hastane Yollarında, Fikret Otyam, Van.

Otyam'ın açtığı sergilere koyduğu defterlere yazılanlar fotoğraflarının nasıl bir ilgi ve sevgiyle karşılandığının kanıtıdır. "Bir cilt kitap okur gibi çok şey öğrendik" diye yazıyordu Başbakan İsmet İnönü 1956'daki sergisinde. Sergilerinin konukları arasında sadece siyasiler ve sanatseverler yoktur, "can gözüyle" fotoğrafladığı insanlar da vardır: "Ankara dışından otobüslerle sergiye gelenleri pencereden seyreden Otyam, bu kentli - köylü kalabalığı dolu gözlerle kucaklıyordu sanki." "Anadoluyu ve bizleri görebilen tek

⁴⁰⁷ İbrahim Demirel, "Ustam ve Dostum Otyam", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, s. 92.

⁴⁰⁸ Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 106.

dost sizsiniz", "Senden daha iyi köy hayatını bilen, anlatan olmadı", "Zara ellerinden serginizi görmek için kopup geldim" diye yazıyorlardı Kars, Elazığ, Zara, Siverek, Arpaçay ve Suruç'tan gelen insanlar. Sergi masrafları çıktıktan sonra elde edilen gelirle bir köye çeşme yaptırılıyor; bir okula masa, öğrencilere defter, kalem, harita, kitap, boya takımı alınıyor ve Varto depremi nedeniyle Kızılay'a yüklü bir miktar bağışta bulunuyor.⁴⁰⁹

GAP'ın düşünsel temellerinin oluşmasında onun Harran röportajlarının rolü vardır. "İnanıyorum ki GAP, on yıl sonra değil Harran Ovası'nı, dünyanın kaderini bile değiştirecek. Dünya açlığa gidiyor. Bu Harran Ovası doyuracak aç insanları"⁴¹⁰ diyordu Otyam. Oktay Ekşi, Otyam'ın çabalarının politikacıların, özellikle de dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in özelemleriyle birleşince bundan, tarihimizin en büyük ve entegre kalkınma projesi olan GAP'ın doğduğunu belirtir.⁴¹¹ Demirel ile Otyam'ın tanışıklıkları 1950'lere dayanır, Demirel o dönemler yörenin Devlet Şu İşleri Müdürü'dür. Otyam'ın 1957 yılındaki gezilerinden birinde tanışır ve Demirel ona "Harran" kitabının başucu kitabı olduğunu belirtir. Demirel, Adalet Partisi'nin başına geçtikten sonra da görüşmeleri devam eder, Harran ve GAP ortak sorunları olur. 1994 yılında, Cumhurbaşkanı Demirel, Şanlıurfa Tüneli'nin açılışına giderken yanında Otyam'ı da götürür.⁴¹² Doksanlı yılların Şanlıurfa Valisi Ziyaeddin Akbulut, Otyam'ın yetmişinci yaş günü için kaleme aldığı yazıda onun GAP'a olan katkılarını vurgulamaktadır:

"Fikret OTYAM Harran'ı, Harran insanını, Bozova'yı, Şanlıurfa'yı, Şanlıurfa'da biriken kültürü kağıt üzerine döken, medyaya anlatan, tuvale yansıtan en başta gelen sanatçıdır... Son yıllarda büyük bir hızla gelişen GAP'ta Fikret OTYAM bizim göremediğimiz tarafları görmüştür. GAP ile Şanlıurfa'nın kültüründe, sanatında, halk yapısında meydana gelebilecek değişimleri yakalamıştır."⁴¹³

Susuz Harran'ın suya kavuşması Otyam'ın kırk bir yıllık özlemidir. Bu özlem 1953 yılında şu şekilde başlar: "Harran Ovası'nda bir köye gitmiştim. Matarada suyum bitmişti. Su istedim. Köyde bir telaş oldu. Bir bardak su getirdiler. Peşkirten süzölmüş, bardak pislikten buzlanmış. Su içilir gibi değil. Bu susuzluğu yüreğimde duydum."

⁴⁰⁹ Demirel, "Otyamlar'ın Sergisi", s. 27-28.

⁴¹⁰ Kabacalı, "Anadolu'ya Sevdalı", s. 66.

⁴¹¹ Ekşi, "Yetmişinde Bir Genç İçin", s. 12-13.

⁴¹² Oral Çalışlar, "Bir Harran Sevdalısı: Fikret Otyam", *Cumhuriyet*, (17 Aralık 1994), 6.

⁴¹³ T. Ziyaeddin Akbulut, "Şanlıurfa ve Fikret Otyam", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, s. 25.

Otyam'ın özlemi kırk bir yıl sonra, 1994'te sona eriyor, Harran'ın suya kavuşmasını büyük bir mutluluk içinde kutluyor.⁴¹⁴ Walter Benjamin'in vurguladığı gibi, "yaşamak izler bırakmaktır."

Fikret Otyam, Weimar Cumhuriyeti Almanya'sında ortaya çıkan ve ardından Avrupa'nın diğer ülkelerinde ve Amerika'da yaygınlık kazanan resimli dergilerin Türkiye'de esamesinin bile okunmadığı bir dönemde toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının ilk ve en güzel örneklerini vermiş ve bu anlayışın en önemli temsilcisi olmuştur. Türkiye fotoğraf tarihinde insanların sorunlarına ve bunların çözümüne dair bu kadar kapsamlı ve etkili bir çalışmaya ne geçmişte ne de günümüzde rastlanır. Onun "namuslu fotoğraf anlayışı" ile ürettiği görüntüler eşsiz insancıl birer belgedirler. Gerçek gazeteciliğin var olup olmadığının, gazeteciliğin asli görevlerini yerine getirip getirmediğinin tartışıldığı günümüz Türkiye'sinde, gazetecilerin onun eserlerinden çok şey öğrenebileceklerine inanıyoruz. Çünkü, gazeteciliğin olmadığı bir yerde demokrasiden söz edilemez.

Bu bölümde belgesel fotoğraf ile onun bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğraf ele alınmıştır. Belgesel fotoğrafın tanımı ve ilkeleri açıklandıktan sonra haber fotoğrafından farkına değinilmiş, her iki fotoğraf türünün de doğrudan fotoğraf yaklaşımı olmaları nedeniyle doğrudan fotoğrafın ne olduğu açıklanmıştır. Belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimi içerisinde de bu fotoğrafik yaklaşımla görüntü üreten fotoğrafçılara değinilmiş, resimli dergilerin doğuşu ve fotoğraf teknolojisindeki yenilikler ele alınmış ve bu gelişmelerin belgesel fotoğrafa olan etkileri incelenmiştir.

Bir alt tür olan toplumsal belgeci fotoğraf bazı yönlerden belgesel fotoğraftan ayrıldığı için aralarındaki farklara dikkat çekilmiştir. Ayrıca Jacob A. Riis, Lewis W. Hine, Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith, Nick Ut, Eddie Adams ve Fikret Otyam gibi fotoğrafçıların ve bir kurumsal yapılanma olan FSA projesinin çalışmaları toplumsal belgeci fotoğraf bağlamında incelenmiştir.

Belgesel fotoğrafın insana ve onun sorunlarına eğilmesi, resimli dergilerin ortaya çıkması, bu dergilerdeki fotoğraf altı yazıları, fotoğraf teknolojisindeki yenilikler ve bunun belgesel fotoğrafa olan yansımaları, belgesel fotoğrafçıların savaşımlara ve özellikle Hitler ve Franco faşizmine karşı duruşları belgesel fotoğrafı Walter Benjamin

⁴¹⁴ Çalışlar, "Bir Harran Sevdası: Fikret Otyam", s. 7.

bağlamında değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Çünkü, Benjamin'in metinlerinde belgesel fotoğrafı hem doğrudan hem de dolaylı olarak ilgilendiren pek çok konuya rastlamak mümkündür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAFI

WALTER BENJAMIN'LE OKUMAK

İkinci bölümde ele alınan belgesel fotoğraf, belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimi, toplumsal belgeci fotoğraf ve bu yaklaşımlar çerçevesinde görüntüler üretmiş olan fotoğrafçılar, bu bölümde, Walter Benjamin'in geliştirdiği düşünceler, kavramlar ve varsayımlar bağlamında incelenecektir. Benjamin'in metinlerine baktığımızda "belgesel fotoğraf" teriminin hiç kullanılmadığını görürüz. Bunun nedeni de, "belgesel fotoğraf" teriminin ilk kez 1930'lu yıllarda, yani Benjamin'in fotoğrafa dair metinlerini kaleme aldığı yıllarda yeni yeni kullanılmaya başlanmış olmasıdır. Benjamin'e göre, insan görüntüsü fotoğrafının vazgeçilmez unsurudur;⁴¹⁵ toplumsal ilişkiler ağına dolanmış insan öznesini var etmesi fotoğrafa özgü üstün yöndür. Politik sanat vurgusu taşıyan Benjamin, sanatın toplumsal konuları ele alması ve toplumu yönlendirici bir işleve sahip olması gerektiğini düşünür. Bu görüşlerin belgesel fotoğraf ile bağı kurulabilir. İnsan öznesini var edecek, insana insanı anlatacak ve toplumsal konuları ele alacak fotoğrafik yaklaşımlar belgesel fotoğraf ile onun bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğraftır. Toplumsal belgeci fotoğrafçı Margaret Bourke-White, "bir insanın bir fotoğrafta boyutlar belirsiz diye konulacak bir figür olmadığını"⁴¹⁶ düşünür. Onun çalışmaları masum ve dürüst insanların içinde bulundukları açmazlara ışık tutar. FSA yöneticisi Roy Stryker ise, gerçekleştirdikleri fotoğraf projesinin büyük adamların, liderlerin, büyük olayların tarihi olmadığını; sıradan insanların, yoksulların, Büyük Bunalım'dan en fazla etkilenen insanların tarihi olduğunu belirtir. FSA fotoğrafçılarının yaptıkları şey en çok da eğitim işiydi, çünkü Amerikalılara, Amerikalıları tanıtmışlardı.⁴¹⁷

3.1. WALTER BENJAMIN'İN GÖRÜŞLERİNDEN VE KAVRAMLARINDAN HAREKETLE BELGESEL VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF

Benjamin'in görsel bilinçdışı, aura, şok etkisi, algı evreninin zenginleşmesi ve politik sanat gibi kavramları belgesel fotoğrafla doğrudan ilişkilidir. Benjamin, özellikle

⁴¹⁵ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 27.

⁴¹⁶ Appelfhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", s. 25.

⁴¹⁷ Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 8-10.

"kötü aura"dan söz ederken belgesel fotoğrafın öncüsü Eugène Atget'nin çalışmalarını örnek olarak gösterir. "Üretici Olarak Yazar" ve "Hikâye Anlatıcısı" başlıklı makalelerinde fotoğrafa doğrudan göndermede bulunmasa da, bu kavramların belgesel fotoğrafla bağlantısının kurulabileceğine inanıyoruz. Çünkü, belgesel fotoğrafçılar gerek "iş görücü" yazar ya da sanatçı tipiyle gerekse de hikâye anlatıcılarıyla bazı benzer özelliklere sahiptirler. Bu çalışmada, aynı zamanda, Benjamin'in fotoğraf teknolojisindeki yeniliklere, resimli dergilere, bu dergilerdeki fotoğraf altı yazılarına dair öngörülerinin ve fotoğraf sanatından beklentilerinin gerçekleşip gerçekleşmediği sorgulanmaktadır.

3.1.1. Görsel Bilinçdışı

Benjamin'in en önemli öngörülerinden biri, fotoğrafın hayallerde barınacak kadar gizli olan imgeler dünyasının dış görünüş özelliklerini, en ufak detaylarını gözler önüne sereceği konusundaki düşünceleridir. Benjamin, o eşsiz tespitinde vurguladığı gibi, güdüsel bilinçdışını psikanaliz (ruh çözümleme) vasıtasıyla öğrenmemiz gibi, fotoğraf makinesi yardımıyla da görsel bilinçdışı hakkında bilgi ediniriz. Fotoğraf tekniğinin mercek büyütme gibi olanakları, fototoğrafçıya tıpkı bir cerrah gibi olgunun dokusunun derinliklerine kadar nüfuz etme imkanı sağlar.

Benjamin, "görsel bilinçdışı"nı açıklarken Blossfeldt'in bitki fotoğraflarını örnek olarak gösteriyordu. Nasıl ki Blossfeldt'in bitki fotoğrafları, Muybridge'in hareket halindeki canlıları ve Weston'ın biber fotoğrafları bu nesne ve varlıkları görmenin yeni biçimleriye, August Sander'in portreleri de Alman toplumunu görmenin yeni biçimleridir. Nasıl ki Muybridge, çıplak gözle fark edemediğimiz, görsel bilinçdışı alanında kalmış bir olguyu, dört nala giden bir atın hareketlerini ayrıntılı bir şekilde fotoğraflayıp dört ayağının birden yerden kesildiği bir an olduğu gerçeğini gözler önüne sermişse, Sander de benzer şekilde bir toplumsal düzeni en ince ayrıntısına kadar gösterme başarısını yakalamıştı:

"1880'lerde yaptığı fotoğraf çalışmalarıyla, işlediği konudaki hareketleri belirgin ve yeterince uzun bir çekimler dizisi gibi alt bölümlere ayırdığı için herkesin her daim gördükleri şeyler (atların nasıl doludizgin gittiği, insanların nasıl hareket ettiği, vb.) hakkındaki yanlış anlayışları silmeyi başarmış olan Eadweard

Muybridge gibi Sander de, toplumsal düzeni, sayısız toplumsal tip şeklinde atomlarına bölerek aydınlatmanın peşindeydi.⁴¹⁸

Benjamin'e göre, Rus filmleri kendi ortamlarında kendilerini oynayan kişileri kamera önüne geçirerek, bu insanların görülmeleri için bir olanak yaratmıştır. Yani oyuncular değil, sıradan insanlar kamera önüne geçmiştir. "Ve böylece insan yüzü aniden, yeni ve sonsuz bir anlamda donanarak fotoğraf görüntüsüne dönüşüvermiştir. Ancak bu görüntü artık bir portre değildi. Peki ama neydi?" Benjamin'e göre, bu soruyu cevaplamak, August Sander'in üstün başarısı olmuştur. Eisenstein'ın ya da Pudovkin'in açtığı fizyonomi galerilerini aratmayan bir dizi yüz resmini -Muybridge'in yaptığına benzer şekilde- bir seri halinde toplamıştı. Üstelik bu projeyi bilimsel bir bakış açısıyla hayata geçirmişti. Onun toplam çalışmaları yedi grup halindeydi ve bunlar Alman toplumunun halihazırdaki düzeninin bir aynasını oluşturuyordu.⁴¹⁹ "Bu, parçaların toplamını aşan büyüklükte bir çalışmaydı."⁴²⁰ Benjamin, Sander'e hayran kalmıştır. Bu hayranlık, Sander'in fotoğraflarındaki insanların bireyselliklerinden dolayı değil, kesin bir bilimsel gruplandırma olasılığından dolayıdır. "Sander'inki gibi yapıtların güncelliği bir gece içinde, hiç beklenmedik biçimde yükselebilir"⁴²¹ der Benjamin. Almanya'daki iktidar değişiklikleri, toplumsal sınıfları Sander'in öngöremediği bir biçimde belirgin kılacaktı.⁴²²

Aydınlanma, aklın eleştirel işlevlerinden uzaklaşarak araçsallaşmasına ve faydacı bir işlevin hizmetine girmesine yol açmıştır. Akıl; toplumsal istikrar, zenginlik, verimlilik, ilerleme ve refah hedeflerine ulaşmak için bir araç ve teknik girişim haline gelmiştir.⁴²³ Sıradan bir insana bile akıl teriminin ne anlama geldiği sorusu sorulduğunda "akla uygun şeylerin yararlı şeyler olduğunu ve her akla uygun insanın da kendisine neyin yararlı olduğunu bilmesi gerektiğini söyleyecektir."⁴²⁴ Max Horkheimer'a göre, bu türden bir akıl, öznel akıldır. Öznel akıl, önceden belirlenmiş amaçlara ulaşmak için seçilen araçların yeterli olup olmadığı üzerinde durur, fakat amaçların kendilerinin akla uygun olup olmadığını sorgulamaz. Öznel akıl, bir nesneyi

⁴¹⁸ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 73.

⁴¹⁹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 27-28.

⁴²⁰ Price, s. 80.

⁴²¹ Benjamin, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", s. 16.

⁴²² Price, s. 86.

⁴²³ Hüsamettin Çetinkaya'dan aktaran Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, s. 39-40.

⁴²⁴ Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, (6. Baskı), (Çev.: Orhan Koçak), Metis, İstanbul 2005, s. 55.

ya da kavramı belli bir amaçla bağlantısı, eşdeyişle başka bir şey için iyi olup olmaması açısından değerlendirir.⁴²⁵ Modernliğin ulaştığı noktada akıl, aynı zamanda bir zorbalık aracı haline gelmiştir. "Teknoloji, savaşlarda kullanılan atom bombası olarak, kitlesel imha silahları olarak, gaz odaları olarak kullanılan bir 'akıldışılık'tır artık."⁴²⁶ Benjamin'e göre, emperyalist savaş tekniğin bir başkaldırısıdır. Teknik, uçaklardan tohum atacağına kentlere bombalar yağdırmaktadır.⁴²⁷ Bu akıldışılığı gösteren fotoğraflardan biri de Werner Bischof'un Hiroşima Barış Anıtı önünde bir atom bombası mağdurunu gösteren fotoğrafıdır. Bischof'un fotoğrafındaki şiddeti, tekniğin bir başkaldırısı ve aklın özgürleşmesi için yola çıkan fakat vaatlerinin tam tersi sonuçlar üreten Aydınlanma'nın ve onun yarattığı araçsal aklın (öznel akıl) vardığı noktanın bir sonucu olarak okuyabiliriz.



Şekil 3.1. Radyoaktivite Kurbanı, Werner Bischof, Japonya, 1951.

⁴²⁵ Horkheimer, *Akl Tutulması*, s. 55, 57.

⁴²⁶ Hüsamettin Çetinkaya'dan aktaran Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, s. 40.

⁴²⁷ Benjamin, *Pasajlar*, s. 79.

Bischof, fotoğrafın imgeler dünyasının en ufak detaylarını gözler önüne sereceğini belirten Benjamin'in öngörüsünü doğrularcasına, Hiroşima'ya atılan atom bombası mağduru fotoğrafıyla tüm algımızı ve bilgimizi altüst etmiştir. "II. Dünya Savaşı sırasında Amerika Birleşik Devletleri 6 Ağustos 1945'de Hiroşima'ya, üç gün sonra da Nagasaki'ye atom bombasıyla saldırdı ve toplam 140.000 Japon hayatını kaybetti" şeklindeki son derece yüzeysel tarih bilgimiz ve atom bombasının patlamasıyla meydana gelen mantar şeklindeki bulutu gösteren havadan çekilmiş bir fotoğrafla sınırlı görsel belleğimiz, Bischof'un göreni dehşete düşüren ve şok etkisi yaratan fotoğrafıyla altüst olmuştur. Çünkü, Benjamin'in belirttiği gibi, kamera olgunun dokusunun derinliklerine girer, gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başarır.⁴²⁸ Bischof, bilinen ve yaşanan bir gerçeği etkili bir fotoğrafla bilince çıkartmıştır.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru ABD'de yaşayan göçmenlerin ürkütücü ve sağlıksız barınma koşullarını belgeleyerek bu çalışmasını *How The Other Half Lives (Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor)* adıyla kitaplaştıran Jacob A. Riis, bu kitabıyla "o güne değin gözlerden uzak kalan saklı dünyalara 'fotoğrafik' görünürlük kazandırmıştır."⁴²⁹ Diğer bir deyişle, görsel bilinçdışı alanında kalmış bir konuyu fotoğraflarıyla açığa vurmuştur. Riis'le aşağı yukarı aynı yıllarda Eugène Atget, Paris'in boş sokaklarını fotoğraflayarak şehrin o güne değin gözlerden kaçan ayrıntılarına görünürlük kazandırmıştır. Benjamin'e göre, "Atget bütün dikkatini unutulmuş ve görmezlikten gelinen şeylere yöneltmişti."⁴³⁰ Eugène Atget ve Jacob A. Riis'in çalışmalarından kısa bir süre sonra sosyolog ve toplumsal belgeci Lewis W. Hine fotoğrafın gücünden yararlanarak diğer bir saklı dünyaya, çocuk işçilerin dünyasına görünürlük kazandırmıştır. 1930'lara gelindiğinde ise, fotoğrafı toplumsal değişim yönünde etkili ve güçlü bir silah olarak kullanmış olan Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine'in başarılı fotoğraf çalışmalarının ABD'de yarattığı farkındalık sayesinde Dorothea Lange, Walker Evans, Margaret Bourke-White gibi toplumsal belgeci fotoğrafçılar Büyük Bunalım'ın çiftçiler üzerinde yarattığı yıkıcı etkiye fotoğrafik görünürlük kazandırmışlardı.

Fikret Otyam, "unutulmuş" insanları, yöreleri tanıtmış, görünür kılmıştır. Demirtaş Ceyhun'un belirttiği gibi, III. Selimden bu yana aydınlarımız Anadolu'da

⁴²⁸ Benjamin, *Pasajlar*, s. 69.

Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 78.

⁴²⁹ David Bate, *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, (2009), (1. Baskı), (Çev.: Bahar Şimşek), De Ki, Ankara 2013, s. 81.

⁴³⁰ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 24.

yaşayan halka ve onun üretime dayalı geleneklerine, sorunlarına eğilmemişlerdir. İlk Türk romanı "Karabibik"ten (1890) "Yaban"a (1945) dek geçen zaman içinde edebiyatta konu edilen Anadolu'yu, kimi yazarlar hiç görmeden, kimileri de sadece tasvirlerle anlatmıştır. Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'in yapıtlarına kadar halkın toprakla ilişkisine değinilmemiştir. Osmanlı'da gelir vergilere dayandığı için toprak üretimi hep ikinci planda kalmıştır. Ciddi bir üretim kaygısı yaşamayan Osmanlı'da ekip biçilen arazilerin sayısı çok azdır. Bu nedenle Anadolu ile bağlantısı güçlü değildir. Sürgün edilmedikleri ya da azledilmedikleri müddetçe İstanbul'dan kimse gidip Anadolu'yu görmez.⁴³¹ Devlet memurlarının bile Güneydoğu ve Doğu Anadolu'ya çıkan tayin emirlerini tebellüğ etmemeye çalıştıkları⁴³² bir dönemde Otyam, göremediğimiz Anadolu'yu görünür kılmıştır.

Benjamin, fotoğraf tekniğinin görsel bilinçdışı hakkındaki bilgimizi arttıracasına dair düşüncelerini sinema için de söyler. 1936'da kaleme aldığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*'nda, "Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz" diyor Benjamin. Kameranın iniş ve çıkışları, hareketi kesişi ve yalıtımları, akışı yavaşlatıp hızlandırması, büyütüp küçültmesi çıplak gözle fark edemeyeceğimiz detaylara görünürlük kazandırır ve sıradan ortamları irdeleyerek yaşamımızı yöneten zorunluluklar ilişkin bilgimizi arttırır. "Gerçekte sinema algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir."⁴³³ Benjamin'in bu sözlerini belgesel fotoğraf için de söylemek pekâlâ mümkündür. Margaret Bourke-White'ı "insancıl görüşlü bir sanatçı" olarak niteleyen Ruth Ann Appelhof, onun yarattığı imgelerin algı evrenimizi zenginleştirdiğini vurgulamaktadır:

"Bourke-White'ın yarattığı ve zamanın aşındırması karşısında canlılığını korumuş olan imgeler dünyayı algılayışımızı nitel olarak genişletmiştir. Onun en iyi çalışmaları insanlığın içinde bulunduğu açmaza ışık tutar: Üstlerine itilmiş bir dünya içinde yakalanıp kalmış masum ve dürüst insanlar. Bu insanların kıt kanaat

⁴³¹ Seza Sinanlar "Göremediğimiz Anadolu", *Cumhuriyet*, (15 Temmuz 1996), 15.

⁴³² Ekşi, "Yetmişinde Bir Genç İçin", s. 12.

⁴³³ Benjamin, *Pasajlar*, s. 71-73.

var olma koşullarında saygınlıklarını sürdürme savaşımı fotoğrafları izleyenlerin yaşamlarının da bir parçası olur."⁴³⁴

Bourke-White, reklamcılar için çekip sattığı fotoğrafçılık işinde düş kırıklığına uğradıktan sonra, bu fırsatı insan yaşamının derin anlamını ve önemini fotoğraflar aracılığıyla anlamak için değerlendirdi. Bu anlama çabasının önemli bir kısmını tarım ortakçıları üzerine yaptığı inceleme oluşturur:

"Ortakçılardan, bir insanı anlamak için, onu o hale getiren koşullar konusunda bir anlayış geliştirmeniz gerektiğini öğrendim. İnsanlar ve insanlara biçim veren güçler: Bunların her biri ötekinin anahtarıdır. Bunlar incelenebilecek ve resimlenebilecek ilişkilerdir."⁴³⁵

Gerek Bourke-White'ın yukarıdaki kendi cümleleri gerekse Ruth Ann Appelhof'ın onun hakkındaki tespitleri Benjamin'i çağırıştırır: "İnsanlar ve insanlara biçim veren güçler" ifadesi, "yaşamımızı yöneten zorunluluklar"a, "dünyayı algılayışımızı nitel olarak genişletmiştir" ifadesi, "kamera algı evrenimizi zenginleştirir"e, "üstlerine itilmiş bir dünya içinde yakalanıp kalmış masum ve dürüst insanlar" ifadesi de, "toplumsal ilişkiler ağına saplanıp kalmış insan ögesi" ne karşılık gelir.

FSA yöneticisi Roy Stryker, bürosunda oturup kendisine gelen fotoğrafları değerlendirmekten başka hiçbir iş yapmadığı halde, "Amerika'daki her eve girmiş, her köşeye gitmiş gibi hissediyordum kendimi"⁴³⁶ der. Stryker'ın bu sözleri bizlere Benjamin'in yeni teknolojilerin algı evrenimizi zenginleştirdiğine dair düşüncelerini anımsatır. Belgesel fotoğrafçıların tanıdığı oldukları göç, yoksulluk, ırk ayrımcılığı, ağır çalışma koşulları, toplumsal gruplar, meslekler, işlikler ve savaşlar gibi konulara fotoğrafik görünürlük kazandırmaları algı evrenimizi zenginleştirmiştir.

3.1.2. Aura'nın Erimesi

Benjamin, en önemli kavramlarından biri olan "aura (hâle ya da özel atmosfer)"yı iki farklı anlamda kullanır: İyi aura ve kötü aura. Birincisi, şimdi ve buradalığa, yani

⁴³⁴ Appelhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", s. 25-26.

⁴³⁵ Appelhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", s. 26.

⁴³⁶ Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 10.

biriciklik niteliğine sahip özgün sanat yapıtına gösterilen saygı dolu bir dikkat; ikincisi ise, gerçekliği gizleyen bir perde, sahtelik ve roldür.⁴³⁷

Benjamin çok az sayıda fotoğrafa aura (iyi anlamda) bahşeder. O fotoğraflardan bazıları da David Octavius Hill'in çektikleridir. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'inde Benjamin'in Eugène Atget ve August Sander'le birlikte sözünü ettiği üç belgesel fotoğrafçıdan biri olan Hill, Benjamin'e göre, bir ressam olarak unutulup giderken bu mütevazı fotoğraflar sayesinde tarihsel bir şöhrete kavuşmuştur. Hill, çalışmalarını fotoğrafın endüstrileşmesinden önce gerçekleştirmiştir. Benjamin, fotoğrafın endüstrileşmesinden önce gelen on yılı fotoğrafın en parlak dönemi olarak görür. Fotoğrafçılığın ilk on yılına ve onun ilkel teknik aletlerden yararlanmasına gönderme yapan Benjamin, Hill'in özgünlüğünü araçların bu durumuna bağlar.⁴³⁸ Daguerre'in bulduğu ve daguerretip olarak adlandırılan fotoğraf tekniği enstantane (anlık) fotoğraf için uygun değildir. Daguerretipin çoğaltılabilir özelliği yoktu ve ilk baskı levhaları ışığa karşı duyarlılıklarının az olması sebebiyle pozlamanın uzun sürmesi bir zorunluluktur. Fotoğraf çektirenin fotoğrafçı karşısında uzun süre hareketsiz durması gerekmektedir. Teknik yetersizlikler nedeniyle fotoğraf makinesinin henüz anlık görüntüler üretemediği, yaşamın akışını saptayamadığı bu dönemde ilk fotoğraflar genellikle portre çalışmaları olmuştur. Bu koşullar nedeniyle, fotoğrafı çekilenin mümkün olduğunca pozlamanın hiçbir yolla engellenmeyeceği, yaşam alanlarından uzak bir yerde durması daha çok tercih edilirdi. Hill de, portrelerinin çoğunu Edinburgh'daki Greyfriars mezarlığında çekmişti. Benjamin, ilk dönem fotoğrafçıları hakkında Orlik'in söylediklerini şu şekilde aktarır:

"Modelin uzun süre kımıldamadan kalması sayesinde yakalanan ifade bireşimi, bu fotoğrafların –iyi çizilmiş ya da resmedilmiş benzerlikler gibi- gözlemci üzerinde (daha yakın zamanlarda çekilmiş olan fotoğraflara kıyasla) daha fazla nüfuz edici, daha kalıcı bir etki bırakıyor olmalarının -basitliklerinin yanında- başlıca sebebidir. Burada yapılan işlem, modellerin ân'ın *dışında* kalmak yerine *içinde* yaşamalarını sağlıyordu; modeller, uzun süren pozlama işlemi sırasında, sanki an be an görüntüye dönüşmekteydiler."⁴³⁹

Bu tür fotoğraflar, enstantane (anlık) fotoğrafla kesin bir zıtlık oluşturabilirler. İlk fotoğrafların erişilemez güzellikte olduğuna inanan Benjamin, onları aura'nın son

⁴³⁷ Price, s. 72, 90.

⁴³⁸ Price, s. 64.

⁴³⁹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 15.

barınağı saymaktadır.⁴⁴⁰ Benjamin'e göre, "o dönemin insanların etraflarına bir hâle yayılırdı ve bu da onların bakışlarına derinlik ve kendinden eminlik yüklerdi. Hem bunun teknik karşılığı da besbelli ortadaydı: en parlak ışıktan en koyu gölgeye uzanan mutlak bir süreklilik."⁴⁴¹ Hill'in çalışmalarında ışık, fotoğraf makinesinin ilkelliği nedeniyle karanlığın içinden bin bir zahmetle yolunu bulmaya çalışıyor gibidir. Orlik'e göre, erken dönem fotoğraflara büyüklüğü kazandıran olgu, uzun pozlama süresinden kaynaklanan 'ışığın bir arada tutulması'dır. Optik alandaki gelişmeyle birlikte, ilk dönem fotoğraflarında görülen karanlık bütünüyle alt edilirken, görünümeler çok net bir şekle kavuşacaktı. Zayıf ışığa rağmen pozlama sonucu oluşan görüntü daha berrak bir şekilde ortaya çıkıyordu. Optik gelişme sayesinde karanlığın alt edilmesi hâleyi de fotoğraftan söküp atıyordu.⁴⁴²

Teknik yetersizlikler nedeniyle portrelerini yaşam alanlarından uzakta -bir mezarlıkta- çekmiş olan Hill, Benjamin'e göre bu erken dönemi en iyi şekilde temsil etmiştir. "Sanki bu modeller mezarlıkta kendi evlerindeymiş kadar rahattılar. Bu örnekte mezarlık -Hill'in çektiği bir fotoğrafa bakılacak olursa- bir iç mekanı, dış hatları çizili, kapalı bir alanı andırmaktadır."⁴⁴³ Benjamin, fotoğraf alanındaki sergileme değerinin kült değerini geri plana ittiğini belirtir. Fakat, kült değeri geri çekilirken direnişte bulunmakta ve son bir sipere daha girmektedir. Bu siper de insan yüzüdür:

"Fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası oluşturması kesinlikle rastlantı değildir. Uzaktaki ya da ölmüş sevenlerinin anılarının canlı tutulması çabası, resmin kült değeri için son sığınaktır. Atmosfer (Aura) diye adlandırılan öge, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Bu fotoğraflara hüznü dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur."⁴⁴⁴

Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'inde ifade etmeye çalıştığı "kötü aura", gerçekliği gizleyen perde, makyaj, sahtelik ve rol anlamlarına gelir. Benjamin, "kötü aura"dan söz ederken Eugène Atget'nin çalışmalarını örnek olarak gösterir. Bir öncü olarak Atget, makinesini unutulmuş ve dikkatlerden kaçan şeylere çevirmiş, geleneksel portre fotoğrafçılığının yaydığı boğucu havayı dağıtmış ve temizlemiştir:

⁴⁴⁰ Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk*, s. 156-157.

⁴⁴¹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 19.

⁴⁴² Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 19-21.

⁴⁴³ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 14.

⁴⁴⁴ Benjamin, *Pasajlar*, s. 60.

"Atget, 'büyük manzaralara ve sözümona nişane değerindeki görünümlere' hiçbir zaman prim vermemiştir; fakat sıra sıra dizilmiş konçlu çizmelere, akşamdan sabaha kadar el arabalarının sıralar halinde ya da öbek öbek dizilmiş olduğu Paris avlularına, binlercesi yan yana duran, üstü temizlenmemiş tabaklarla dolu eski masalara veya kocaman 5 rakamı dış cephesinin dört ayrı yerinde görünen ... caddesinde 5 numaradaki randevu evine de asla kayıtsız kalmamıştır. Üstelik daha dikkat çekici olanı, bu fotoğrafların hemen hepsinin bir ıssızlığı yansıtıyor olmalarıdır. Porte d'Arcueil'deki surlar boştur; zafer takının merdivenleri, avlular, teras kafeler boştur; aynı şekilde Place du Tertre de, her yer boştur. Fotoğrafi çekilmiş olan bu yerlerde bir tenhalık görülmez, ama sessizlik vardır; bu resimlerdeki şehir, henüz yeni kiracısını bulamamış bir ev gibi tertemiz silinip süpürülmüştür."⁴⁴⁵

Benjamin'e göre, Atget, "gerçekliğin üstündeki makyajı silip temizlemeye kalkıyordu... Nesneyi hâlesinden kurtarmaya girişmişti." Bütün dikkatini görmezlikten gelinen şeylere veren Atget, "bu yolla, şehir isminin egzotik, romantik, mesafeli yankılarının karşısına gerçekliği çıkarmış oluyordu. Onun motifleri, batmakta olan bir gemiden boşalan sular gibi, gerçekliğin üzerindeki hâleyi emip çıkarmaktaydı."⁴⁴⁶ Nesnenin aura'dan ayrılıp özgürleştirilmesi sürecini başlatan Atget olmuştu.

Benjamin'in Atget için söyledikleri övgü terimleridir. Oysa Benjamin, daha önceleri aura'yı biriciklik niteliği taşıyan sanat yapıtının en önemli özelliği olarak belirtmişti. Mary Price, "Şimdi de *aurayı* kendisinden 'nesne'nin kurtarılmasının gerektiği 'makyaj' olarak mı düşünmek gerekiyor?" diye sorar. Benjamin'in değinmek istediği konuya bağlı olarak aura'nın anlamı değişmektedir:

"Benjamin, onaylamadığı fakat 'her geçen gün' kendisini kasvetli bir makineleşmiş geleceğe doğru sürükleyen bir durumla istemeden de olsa uzlaşmak zorunda kalan bir eleştirmen havasındadır... Benjamin'in düşünceleri, *a*'dan *b*'ye, *b*'den *c*'ye giden nedensel lineer bir düşünce şeklinden çok, bir mozağin parçaları gibidir. Başka bir yazarın çalışmasında, saygı duyulan *auranın* kurulması ve gerçekliğin açığa vurulması için *auranın* yıkılması, bir fikir değişikliği ve yanılığdan kurtulma olarak düşünülebilir. Benjamin'in *aurası* olan ve biriciklik niteliği taşıyan kült nesneyi geçmişte kalmış bir olgu olarak konumlandığı doğrudur; bunun ardından gerçeği sergilemek için *auranın* erimesi olgusu gelir. Fakat bu sıralama, zamana değil eğretilmeye bağlıdır... Benjamin'in *aurayı* hangi anlamda kullandığı, üzerinde durmak istediği konuya bağlıdır."⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 24, 26.

⁴⁴⁶ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 23-24.

⁴⁴⁷ Price, s. 69-73.

Mesleğine sadakatle bağlı olan ve ustalığın zirvesine ulaşan Atget, büyük bir alçakgönüllülükle, zirvede olmayı da hiç bir zaman umursamadı. Benjamin'e göre, öncüsü olduğu geleneği sürdüren sayısız fotoğrafçı, aslında Atget'nin çoktan erişmiş olduğu zirveye önce kendilerinin çıkmış olduğu yanılsamasına kapılıyor olabilirler.⁴⁴⁸ Benjamin'in sözünü ettiği ve Atget'nin öncüsü olduğu gelenek, "kötü aura"nın, eşdeyişle gerçekliği gizleyen perde ya da makyajın ortadan kaldırılması geleneğidir. Atget'nin açtığı bu yolu diğer belgeselciler izlemiştir. Jacob A. Riis, Lewis W. Hine, August Sander, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Werner Bischof, Nick Ut, Eddie Adams, Fikret Otyam ve daha birçok belgeselci fotoğrafik görünürlük kazandırdıkları gerçekliklerin üstündeki makyajı silmişler, perdeyi söküp atmışlar, eşdeyişle gerçekliği aura'dan kurtarmışlardır.

1980 yılında on beş ay boyunca Fransız Sınır Tanımayan Doktorlar Topluluğu ile Afrika'nın Sahra bölgesini gezerek "Sahel: L'Homme en Détresse / Sahra: Izdırıp İçindeki İnsan" adlı çalışmasını hazırlayan toplumsal belgeci fotoğrafın günümüzdeki en önemli ve etkili temsilcisi Sebastião Salgado,⁴⁴⁹ Güney Amerikalı yazar Eduardo Galeano'ya göre, "Orada ilk defa, gerçeğin kendini gizlemek için kullandığı deriye nüfuz etmek için kameranın gözlerini kullandı."⁴⁵⁰ Galeano'nun sözünü ettiği gerçeği gizleyen "deri", bizlere Walter Benjamin'in en önemli kavramlarından biri olan aura'yı hatırlatır. Gerçeği gizleyen "deri", aura ile aynı anlama gelir. O halde şunu söylemek pekâlâ mümkündür: Gerçeğin aura'dan ayrılıp özgürleştirilmesi geleneği günümüzde Sebastião Salgado ile devam etmektedir.

3.1.3. Küçülen Fotoğraf Makineleri ve Fotoğrafların Şok Etkisi

Benjamin, 1931 yılında kaleme aldığı *Fotoğrafın Kısa Tarihi* adlı denemesinde önemli bir öngöründe bulunuyordu: "Fotoğraf makinesi gün geçtikçe daha da küçülecek, yarattığı şokla izleyicideki çağrışım mekanizmasını tamamen durduracak olan uçucu, gizli görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır hale gelecektir." Benjamin'in öngöründe

⁴⁴⁸ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 22-23.

⁴⁴⁹ Toplumsal belgeci fotoğraf ve fotojurnalizm geleneğinin günümüzdeki temsilcilerinden Sebastião Salgado'nun çalışmaları, Jacob A. Riis, Lewis W. Hine, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith, Robert Capa ve Henri Cartier-Bresson gibi fotoğrafçıların çalışmalarından izler taşır. Göçmenler, işçiler, çocuklar, topraksız köylüler ve açlık Salgado'nun da üzerinde durduğu konular olarak dikkati çeker.

⁴⁵⁰ Ara Güler, (Haz.), *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 68.

bulunduğu tarihten yaklaşık beş yıl sonra başta Dorothea Lange ve Walker Evans olmak üzere FSA fotoğrafçıları Büyük Bunalım'ın tarım ortakçıları üzerindeki yıkıcı etkisine fotoğrafik görünürlük kazandırıyorlardı. FSA projesinin yaratıcısı Roy Stryker, masasına ulaşan ilk fotoğrafların kendisinde şok etkisi yarattığını vurgular:

"... FSA projesinde görev alan seçkin fotoğrafçıları yönettim. Bu yetenekli kadın ve erkek sanatçılar... 270.000 fotoğraf çektiler. Bugün, yaptığımız bu belgeleme çalışması 'büyük' olarak nitelendiriliyor. Belki de Amerikan tarihinin en büyük belgeleme çalışması... Başlangıçta ne yapacağımız, daha doğrusu ne olacağı konusunda hiçbir fikrimiz yoktu. Yalnızca fotoğrafçıları yeterliliklerine ve sağduyularına güvenebildim. Ve doğrusu, masama ilk ulaşan fotoğraflar karşısında çarpılmayı da beklemiyordum."⁴⁵¹

Stryker, FSA projesinin gerçekleştirildiği dönemde küçük boyutlu fotoğraf makinelerinin ilk kez kullanılmakta olduğunu ve resimli dergilerin yayınlanmaya başladığını belirterek, bu sayede FSA fotoğrafçıları görüntülerinin şaşırtıcı bir çoğunluğa ulaştığını ve sahip oldukları içerik zenginliğinin izleyenleri hayrete düşürdüğünü vurgular.⁴⁵²

1950 yılında ilk kez yurt dışına çıktığında 6x6 boyutunda, 12 kare fotoğraf çeken ve tepeden bakılan, kendi deyişiyle "oyuncak kamera" Ferrania satın alan Fikret Otyam,⁴⁵³ 1953 yılında Doğu Anadolu'da çektiği fotoğraflarla ilk büyük röportajı yayımlandığında büyük yankı uyandırır ve "Otyam" adı iyice duyulur.⁴⁵⁴ Otyam, kendisiyle yapılan bir röportajda bu çalışmasının yarattığı etkiye dikkat çekmektedir:

"... bir röportajla yer yerinden oynar bazen. Mesela bu ismin ilk ve baş sevdircisi Yaşar'la (Y. Kemal) 1953'de, o Cumhuriyet gazetesi adına, ben de Dünya gazetesi adına uzun bir doğu röportajı hazırlamıştık. Yazdıklarımız -benimkiler fotoğraflı- aynı anda yayımlanmaya başlayınca inan yer yerinden oynadı. Unutulmuşlardı çünkü. Bazılarına inanmak bile zordu. İnsan ve doğanın en acımasız kesitlerini vermiştik."⁴⁵⁵

Yaşar Kemal'in Cumhuriyet'te, Fikret Otyam'ın Dünya gazetesinde çıkan Doğu röportajları sadece Türkiye'yi değil, dünyayı da etkiler. "Yabancı ajanslar, Avrupa basını çok büyük yayımladılar bu röportajları" diyen Otyam, röportaj alanında ilk kez

⁴⁵¹ Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 6.

⁴⁵² Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 7.

⁴⁵³ Otyam, "İnsanı Sevmekle Başlar Herşey", s. 62.

⁴⁵⁴ Demirel, "Otyamlar'ın Sergisi", s. 26.

⁴⁵⁵ Aykut Tankuter, "Bir Röportaj Ustası ve 'Röportajcı'lar", *Gösteri*, Sayı: 33 (Ağustos, 1983), s. (26).

Yaşar Kemal ile kendisinin Doğu sorununa el attıklarını vurgular.⁴⁵⁶ Otyam, 17 Eylül 1981 tarihli Bodrum Ekspres gazetesine verdiği bir röportajda da "Anadolu insanını sergilediğim zaman şok etkisi yaratmıştı"⁴⁵⁷ der.

Ermanox ve Leica gibi küçük boyutlu fotoğraf makineleri belgesel fotoğrafın yepyeni alanlara el atmasını ve fotoğrafçılara hareket özgürlüğü sağlamıştı. Başlangıçta ağır ve hantal olan fotoğraf makineleri belgesel fotoğrafçıların durağan konuları tercih etmesine, fotoğrafı çekilecek insanların doğrudan kameraya bakmalarına ya da hareketsiz durmalarına yol açıyordu. 1855'te Kırım Savaşı'nı görüntüleyen Roger Fenton'ın, 1861'de başlayan Amerikan İç Savaşı'nı belgeleyen Matthew Brady'nin ve oluşturduğu ekipte yer alan Timothy O'Sullivan ile Alexander Gardner'ın fotoğraflarına baktığımızda dikkati çeken ilk şey bu fotoğrafların durağan sahnelerden oluştuğudur.



Şekil 3.2. İngiliz Askerleri, Kırım Savaşı, Roger Fenton, 1855.

⁴⁵⁶ Oral Çalışlar, "Bir Harran Sevdalısı: Fikret Otyam", *Cumhuriyet*, (16 Aralık 1994), 7.

⁴⁵⁷ İrfan Demirkol'dan aktaran Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, s. 125.



Şekil 3.3. Ölüm Hasadı, Amerikan İç Savaşı, Gettysburg, Timothy O'Sullivan, 1863.

David Octavius Hill, Jacob A. Riis, Lewis W. Hine ve August Sander'in çalışmalarına baktığımızda İskoç aristokrasisinin ve Viktorya İngilteresi'nin figürleri, göçmenler, çocuk işçiler ve Alman toplumunun her kesiminden insanlar hareketin belli bir anında görüntülenmiş değillerdir, genellikle doğrudan objektife bakarlar. Eugène Atget'nin Paris sokakları ise boştur.

Benjamin'in ifade ettiği "uçucu, gizli" görüntüleri belgesel fotoğrafçıların yakalayabilmesi ise küçülen fotoğraf makineleri sayesinde oldu. 1936'da başlayan İspanya İç Savaşı'nı gösteren fotoğrafların etkili ve sarsıcı olmalarının nedenleri kolay taşınabilir küçük makinelerin ve ışığa duyarlı filmlerin gelişiminde aranabilir. Bu sayede savaş fotoğrafçıları en ön cephelerde askerlerin yakınına kadar sokularak olan bitene dair çarpıcı görüntüleri yakalamışlar ve savaşın gerçek yüzünü göstermişlerdir.⁴⁵⁸ Bu noktada akla hemen Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği

⁴⁵⁸ Miller, s. 33.

"Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü"⁴⁵⁹ adlı fotoğraf gelmektedir. Bu, şok edici bir görüntüdür. "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü"nü vurucu bir fotoğraf kılan, onun gerçek bir ânı temsil etmesi, o ânın tesadüfen yakalanmasıdır.⁴⁶⁰ Bu fotoğraf sayesinde dünyaca üne kavuşan Capa, Federico Garcia adlı Cumhuriyetçi bir milisin vurulma ânını yakalayabilmesini savaştan sadece yedi yıl önce üretilmeye başlayan küçük bir makineye borçludur.



Şekil 3.4. "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü", İspanya İç Savaşı, Robert Capa, 1936.

⁴⁵⁹ 1936 Ağustos'unda başlayan İspanya İç Savaşı, Cumhuriyetçi güçlerle Franco kuvvetleri arasında şiddetli çarpışmaların yaşandığı bir savaş olmuştur. "Bu çarpışmaların birinde Capa bir siperde bir grup Cumhuriyetçi gönüllü ile birlikteydi. Cesur gönüllüler 'Viva la republica' diye haykırarak siperlerinden çıkıyor, ileride profesyonelce yerleştirilmiş faşistlerin makinalı tüfeğine doğru atılıyorlardı. Capa siperde bekliyordu. Gidenlerin bir kısmı ölmüş, sağ kalanlar yeniden siperlere dönmüşlerdi. Bu birkaç defa tekrarlandı. Sonunda tüfek atışlarına karşılık gelmeyen Cumhuriyetçi gönüllüler, makinalı tüfeği susturdıklarını düşünerek, siperden çıkıp, saldırıya geçtikleri sırada, Capa da makinasını siperden kaldırıp, koşan gönüllülere yöneltmişti. İlk makinalı sesini duymasıyla birlikte deklanşöre bastı. Filmi de banyo etmeden Paris'e gönderdi. İki ay sonra Capa gerçekten tanınmış, yetenekli ve neredeyse zengin bir fotoğrafçı olduğunu öğrenecekti. Ölüme koşan cesur Cumhuriyetçi gönüllüyü görüntülediği fotoğraf net bir fotoğraftı ve dünyanın dört bir yanındaki gazete ve dergilerde yayınlanmıştı." John Hersey, "Kendini Yaratan Adam", (Çev.: Merter Oral), *Fotoğraf*, Sayı: 40 (Eylül, 1986), s. (10-11).

Capa'nın ölümünden sonra bu fotoğrafın (Şekil 3.4) gerçek olup olmadığına dair birçok spekülasyon yapılmıştır. Kimilerine göre fotoğraf bir mizansenden ibaretti. Fakat gerçek yıllar sonra amatör bir tarihçinin Federico Garcia'nın savaşta ölüp ölmediğini araştırmasıyla ortaya çıktı. "Alicante yakınlarındaki Alcoy'lu yirmidört yaşındaki bir değirmen işçisi olan Garcia'nın 1996'da hala Alcoy'da yaşayan baldızı onu fotoğraftan tanıdı; kocasının savaştan yalnız döndüğünü ve Federico'nun öldürüldüğünü söylediğini hatırlıyordu; vurulduğunda kollarını iki yana açtığı görülmüştü." Miller, s. 36.

⁴⁶⁰ Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s. 22, 55.

Russel Miller, Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği fotoğrafların önceki savaş fotoğraflarına benzemediğine dikkati çekmektedir:

"Cepheye ulaşan ilk fotoğrafçılardan biri olan Capa, savaşı daha önce tanık olunmamış şekilde gösteren fotoğraflar göndermeye başladı; çatışmalara o kadar yakındı ki, fotoğraflarda askerlerin gözlerindeki korkuyu görebiliyor ve neredeyse topların gümbürtüsünü, top mermilerinin patlayışını ve tüfeklerin takırtılarını duyabiliyordunuz."⁴⁶¹

Ölümü tam da ölümün gerçekleştiği anda yakalama konusunda fotoğraf makinesinin menzili, ağır ve hantal oluşuna, üç ayak üzerinde kullanılmasına bağlı olarak sınırlı kalmaktaydı. Ancak fotoğraf makinesi üç ayaklı sehpadan kurtulup, fiilen taşınabilir hale gelince ve yakın çekim yapabilmeyi sağlayan telemetrelerle ve çeşitli objektiflerle donatılınca, ölümün dehşetini yansıtmada her türlü sözlü anlatımdan daha büyük bir ağırlığa sahip oluyordu.⁴⁶² Güney Vietnamlı polis şefi Nguyen Ngoc Loan'ın Vietkonglu bir genci silahıyla öldürme anını kaydeden Eddie Adams'ın fotoğrafı ile Nick Ut'un Napalm bombasına maruz kalmış çocukları koşarken gösteren fotoğrafı birer "şok fotoğrafları"dır. Fotoğrafın etkili ve güçlü bir silah olduğu gerçeğini kanıtlayan ve kamuoyu üzerinde şok etkisi yaratan bu fotoğraflar Savaş'ın sona ermesinde önemli bir faktör olmuştu. Tıpkı Capa'nın "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü" adlı fotoğrafı gibi, Eddie Adams'ın Vietkonglu gencin vurulma anını gösteren fotoğrafı ile Nick Ut'un Napalm bombasına maruz kalmış çocukları koşarken gösteren fotoğrafı küçülen fotoğraf makineleri sayesinde uçucu, anlık bir olayı yakalamamış mıdır?

Şekil 3.5'te Nick Ut, hem Vietnam Savaşı sırasında çektiği ikonik fotoğrafı hem de bu fotoğrafı çekerken kullandığı küçük Leica kamerasını göstermektedir. Robert Capa, Eddie Adams ve Nick Ut'un savaş fotoğrafları gelip geçici ve anlık bir olayı göstermelerinden dolayı, Roger Fenton ve Timothy O'Sullivan'ın fotoğraflarından (Şekil 3.2 ve Şekil 3.3) farklıdır. Bu fark, Almanya'da Weimar Cumhuriyeti döneminde üretilen küçük boyutlu fotoğraf makineleri, hızlı objektifler ve ışığa karşı daha duyarlı filmler sayesinde.

⁴⁶¹ Miller, s. 34.

⁴⁶² Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s. 23-24.



Şekil 3.5. Nick Ut Çektiği İkonik Fotoğrafi Gösterirken.

Bu ve benzeri fotoğraflar izleyiciyi derin düşünmeye davet etmeyen, çağrışımlar akışını kesintiye uğratan hareketli görüntülerden daha etkili olmuştur. Durağan bir görüntü, Benjamin'in vurguladığı gibi, alımlayanı çağrışımların akışına bırakır, derin düşünmeye davet eder. Oysa izleyicinin aynı şeyi hareketli görüntüler karşısında yapabilmesi söz konusu değildir. Vietnam Savaşı televizyon kameralarınca da görüntülenmesine rağmen televizyondaki görüntüler fotoğraflar kadar etkili olamamıştır. Bunun nedeni Benjamin'in sözlerinde saklıdır: "Çünkü belli bir sahneye ilişkin çekim görüldükten hemen sonra, yerini bir başkasına bırakmıştır. Eski sahne saptanamaz... Gerçekten de bu görüntüleri izleyendeki çağrışımlar akışı, görüntülerdeki değişimle hemen kesintiye uğrar."⁴⁶³ Ancak, fotoğraf tekniği sayesinde devinimin dondurulması ve kesintiye uğratılması şok etkisi yaratarak izleyiciyi tavrı almaya, eşdeyişle eleştirel bir konum almaya zorlar. Belgesel fotoğrafı bir vektör olarak gören Sebastião Salgado, belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlevin izleyicide şok etkisine yol açtığını belirtir:

⁴⁶³ Benjamin, *Pasajlar*, s. 74-75.

"Bir şeyi göstermek üzere fotoğraf çekerken kendinizi orada olma fırsatı bulamamış insanların yerine koyarsınız. Bu iki taraf arasında bir bağlantı kurarsınız. Sonunda belgesel fotoğrafı bir vektör olarak görürsünüz... Dünyada yaşanmakta olan her şey gösterilmelidir. İnsanlar dünyanın diğer yerlerindeki insanların neler yaşadıklarını öğrenmelidir. İşte bir belgesel fotoğrafçının sahip olması gereken vektörel işlev de budur; insana diğerinin varlığını göstermek... İnsanlar dünyanın diğer yerlerindeki insanların çok zor bir hayat yaşadıklarını öğrendiklerinde şoka uğruyorlar. Bu insanlar gayet ciddi ve dürüst, çünkü bunu daha önce görme fırsatı bulamamışlar. Onlara bu fotoğrafları gösterip orada yaşananları anlattığınızda, bu problemle bütünleşmiş hale geliyorlar, bu sorun onların hayatlarının bir parçası haline geliyor."⁴⁶⁴

Şok etkisi nedeniyle izleyicinin eleştirel bir konum alması ve sorunla bütünleşmesi mevcut sorunun ortadan kaldırılması yönünde atılmış bir adımdır. Vietnam Savaşı'nın sona ermesinin nedenlerinden biri de cepheden gelen şok fotoğraflarıdır. ABD'deki kuraklık ve Büyük Bunalım'ın yol açtığı sorunlar için çözümler üretilmesi, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki koşullara dair bazı iyileştirmelere gidilmesi ve benzeri bir çok örnekte fotoğrafların yarattığı şok etkisinin payı büyüktür.

3.1.4. Resimli Dergiler

Fotoğraflar uzağı yakın, bilinmeyeni bilenen, yabancıyı tanıdık yapmıştır. Çünkü, Benjamin'in vurgulamaya çalıştığı gibi, yeniden-üretimler "gerçekliği" yakına getirir. "Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik."⁴⁶⁵ Sıradan insan sadece yakınında yani kendi mahallesinde, sokağında olup biteni gözünde canlandırabiliyordu. Fotoğraf sayesinde dünyayı keşfetmeye başladı. Kamuya mal olmuş kişilerin yüzleri, ülke içinde ve dışında gerçekleşen olaylar, herkesin yakınına taşındı. Diğer bir deyişle dünya küçüldü. Yazılı sözcükler soyuttur; ama fotoğraf, içinde yaşadığımız dünyanın somut yansımasıdır.⁴⁶⁶ Freund'ün dediği gibi, "fotoğraf ile dünya üzerinde bir pencere açılır."⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Sebastião Salgado, "İşçiler", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 119-125), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.

⁴⁶⁵ Benjamin, *Pasajlar*, s. 72.

⁴⁶⁶ Freund, s. 96-97.

⁴⁶⁷ Amar, s. 52.

Benjamin'e göre, basın fotoğrafları çoğaltılmaya yönelik olarak tasarımlanmış bir iletişim aracıdır. Bir gazete ya da dergide yayımlanmak üzere çekilmiş bir fotoğraf, baştan çoğaltılmak üzere tasarımlanmış bir üretilimdir. Bunun için bir support'a, eşdeyişle bu imgeyi çok sayıda izleyiciye taşıyacak bir araca gereksinim vardır.⁴⁶⁸ Belgesel fotoğrafın izleyiciye ulaşabilmesi için, eşdeyişle "gerçekliğin" yakınıımıza kadar gelebilmesi için gerekli olan en önemli support (taşıyıcı) ise resimli dergilerdir. Benjamin'in vurguladığı gibi, gerçekliği kalabalıklara doğru yakınlaştırmak ve bu gerçekliğe bir resmi vasıtasıyla ve o resmin de reproduksiyonlarıyla sahiplenme ihtiyacı gün geçtikçe daha da artmaktadır.⁴⁶⁹

"Günümüzde kitlelerin nesneleri uzamsal ve insani açıdan 'yakınlaştırmaya' yönelik, tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir. Nesneyi betim aracılığıyla, daha çok kopyalar, yani yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır. Resimli gazetelerle haftalık haber filmlerinin sundukları yeniden-üretimlerin betimden köklü biçimde ayrıldığı ise tartışmasız bir gerçektir."⁴⁷⁰

Resimli dergilerin Benjamin'in sözünü ettiği ihtiyaca yönelik olduğunu söylemek mümkündür. Benjamin, daha 1931 gibi erken bir tarihte, "... fotoğrafçılara hitap eden resimli yayınların sayısının, oyun ve tavuk eti satan dükkanların sayısını aşacağı günler çok uzakta değildir" ⁴⁷¹ dediğinde önemli bir öngöründe bulunuyordu. Weimar Cumhuriyeti dönemi boyunca etkili olan liberal anlayış Almanya'da resimli dergilerin doğmasını sağlamıştı. Bu dergilerin ilk örnekleri *Berliner Illustrirte Zeitung* ve *Münchner Illustrierte Presse*'di. Ardından Avrupa'da ve ABD'de art arda kaliteli resimli dergiler yayınlandı. ABD'de *Life*, Fransa'da *Vu* ve *Regards*, İngiltere'de *Picture Post* vardı. ⁴⁷² İspanya İç Savaşı'nın patlak vermesi, Amerika'daki kuraklık ve Büyük Bunalım'ın tarım ortakçıları üzerindeki etkileri, 1937 yılının Ocak ve Şubat aylarında Amerika Birleşik Devletleri'nin Orta Batı kesiminde yer alan Ohio Nehri'nin taşmasıyla yaşanan sel felaketi *Life* dergisinin yayın hayatına başlamasıyla aynı döneme denk gelir.

⁴⁶⁸ Özkök, "Bu İki Fotoğraf Aynı mı? Basın Fotoğrafının Okunma Kipleri", s. 3.

⁴⁶⁹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 25.

⁴⁷⁰ Benjamin, *Pasajlar*, s. 57.

⁴⁷¹ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 31.

Benjamin'in bu cümlesinden resimli yayınlara olumsuz baktığı, onları küçümsediği gibi bir sonuca varılabilir. Bu sözleri, mekanik yeniden-üretim aura'yı ortadan kaldırıp değersizleştireceği düşüncesinin üzüntüsünü yaşadığı dönemde söylemiş olması muhtemeldir.

⁴⁷² Miller, s. 33.

Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü" adlı fotoğrafı önce *Vu*'de yayınlandı, ardından *Life* tarafından alınıp, "Başından vurulan bir İspanyol askerinin düşme ânı" başlığıyla yayınlandığında Capa dünya çapında bir üne kavuşmuştu. Bu fotoğraf birçok kişi tarafından en iyi savaş fotoğrafı olarak kabul edilir ve İspanya İç Savaşı'na dair en fazla yayınlanan fotoğraf ünvanını almıştır.⁴⁷³ FSA projesinin yöneticisi Roy Stryker'ın sözlerine bakacak olursak, tarım ortakçılarının içinde bulunduğu durumu tüm çıplaklığıyla gösteren fotoğraflar resimli dergiler sayesinde şaşırtıcı bir çoğunluğa ulaşmıştı. Bunun en somut örneği Dorothea Lange'ın 1936'da çektiği "Göçmen Anne" adlı fotoğraftır. Bugüne kadar neredeyse bütün ülkelerde değişik amaçlarla kullanılan bu fotoğrafın, 1969'da başka başka zaman ve yerlerde 10.000'den fazla basıldığı ve yüzbinlerce defa da çoğaltıldığı tahmin edilmişti. Roy Stryker'ın deyişiyle, bir anlamda kutsallaşmıştı.⁴⁷⁴ *Life*'ın ilk kadın fotoğrafçısı olan Margaret Bourke-White'in Ohio Nehri'nin taşmasıyla yaşanan sel felaketinin ardından çektiği fotoğraf zamanla sadece sel felaketini anlatan bir fotoğraf olmaktan çıkmış, taşıdığı yan anlamların zenginliği nedeniyle pek çok kez eşitsizliği ve yoksulluğu kınamak için kullanılmıştır.

Capa, Lange ve Bourke-White'in fotoğraflarının bu derece etkili olmasını ve çok sayıda izleyiciye ulaşmasını sağlayan resimli dergiler olmuş ve yokluğuyla bütün bir fotoğrafik konstrüksiyonun muğlaklığa saplanmasına yol açacak olan bu dergilerdeki altyazılar, Benjamin'in öngördüğü şekilde, fotoğrafın asli bir parçası haline gelmiştir. Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'nde fotoğrafın olanakları üzerine bahsederken, bunların gerçekleşebilmesi için fotoğraf altı yazılarının devreye girmesi gerektiğini belirtir. Bir hikâyenin bir dizi fotoğrafla ve onlara eşlik eden fotoğraf altı yazılarıyla yayımlandığı mecra olan resimli dergilerin henüz altın çağını yaşamadığı bir dönemde, Benjamin, "Fotoğraf altyazıları fotoğrafların asli bir parçası haline gelmeyecek midir?" diye sorar. Fotoğraf makinesi giderek küçülecek, şok etkisi yaratacak ve gizli görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır hale gelecektir. İşte bu noktada Benjamin'e göre fotoğraf altı yazılarının devreye girmesi gerekmektedir. Fotoğrafçıdan istenen, fotoğrafa uygun bir altyazı koyabilme becerisidir. Benjamin'e göre, altyazının yokluğu bütün bir fotoğrafik konstrüksiyonun muğlaklığa saplanmasına yol açabilir. Onun bu

⁴⁷³ Miller, s. 34-35.

⁴⁷⁴ Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 8.

görüşlerine eklemelerde bulunmak mümkündür. Şöyle ki, bilerek ya da bilmeyerek konmuş yanlış bir altyazı fotoğrafın anlamını tamamen değiştirebilir. Bunun en güzel örneği Fransız fotoğrafçı Robert Doisneau'nun başına gelenlerdir. Doisneau'nun söz konusu fotoğrafı, fotoğrafları bizlere ulaştıran mecranın da oluşacak anlamı nasıl etkileyebileceğini ve kökten değiştirebileceğini gösteren eşsiz bir örnektir.

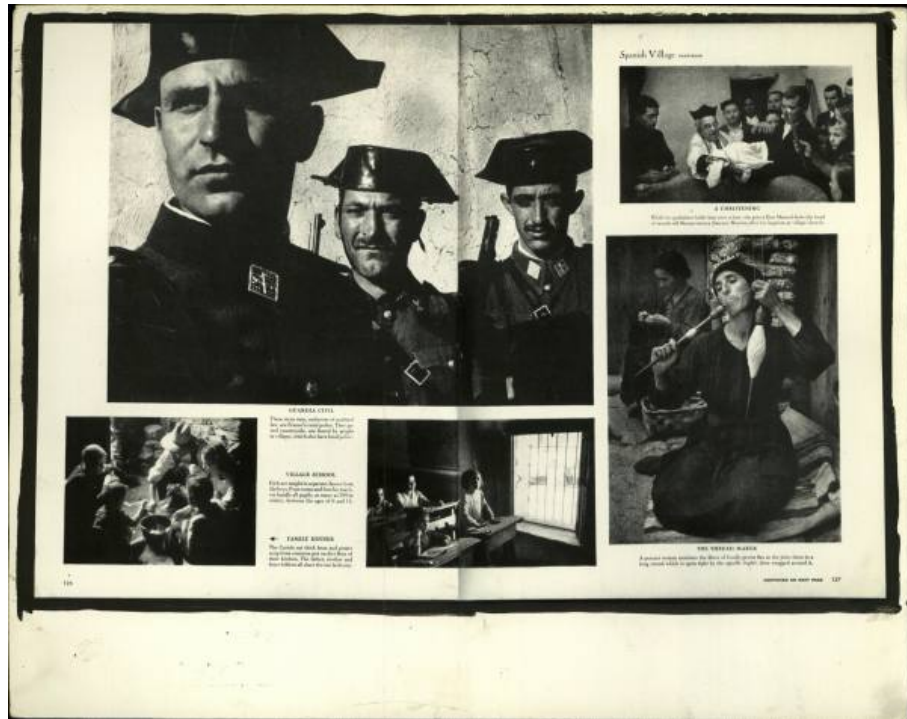


Şekil 3.6. Cafe'de, Robert Doisneau, Paris, 1958.

Doisneau'nun fotoğraflarına konu olanlar genellikle Paris sakinleridir. Paris sokaklarında dolaşmayı ve bistrolarda vakit geçirmeyi seven Doisneau, bir gün küçük bir barda bir kadeh şarap içen güzel bir kadın görür. Kadının hemen yanı başında yaşı biraz daha büyük bir bey vardır ve kadını hem alaycı hem de ilgili bakışlarla süzmektedir. Doisneau, ikisine de fotoğraflarını çekmek istediğini söyleyerek izin ister ve onlar da kabul ederler. Fotoğraf, *le Point* dergisinin bistrolara ayrılmış özel bir sayısında, Doisneau'nun diğer fotoğraflarıyla birlikte yayınlanır. Doisneau, daha sonra bu fotoğrafı diğerleriyle birlikte bağlı olduğu ajansa teslim eder. Bir süre sonra bu fotoğraf, alkol karşıtı bir dernek tarafından ajanstan satın alınır ve derneğin çıkardığı bir dergide, alkollü içeceklerin olumsuz etkilerinin anlatıldığı bir yazıyla birlikte kullanılır.

Fotoğraftaki resim öğretmeni olan bey, durumdan rahatsızlık duyarak, kendisine üzüntülerini ileten Doisneau'ya "Beni ayyaşın teki sanacaklar" diyerek sitemde bulunur. Ama, Doisneau'nun bu fotoğrafın zaman içinde hangi mecralarda kullanıldığını takip etmesi olanaksızdır. Bir süre sonra da, skandallar yaratan bir dergi, fotoğrafı *le Point* dergisinden kopyalar ve ne ajanstan ne de fotoğrafçıdan izin alınmadan şu altyazıyla birlikte yayınlanır: "Champs-Élysées'de fuhuş". Bunun üzerine çılgına dönen resim öğretmeni dergiye, ajansa ve Doisneau'ya dava açar. Mahkeme dergi ve ajansı cezalandırır, Doisneau ise ceza almaz. Mahkeme, Doisneau'nun "sorumluluğu olmayan bir sanatçı" olduğu kanaatine varır.⁴⁷⁵ Doisneau'nun başına gelenler, gerek altyazının gerekse fotoğrafın yer aldığı mecranın fotoğrafın anlamını nasıl değiştirebileceğini gösteren iyi bir örnektir.

Şekil 3.7'de *Life* dergisinin 9 Nisan 1951 tarihli sayısından bir sayfa gösterilmektedir. Bu sayfada yer alan W. Eugene Smith'in "İspanyol Köyü" adlı foto-röportajından karelere fotoğraf altı yazıları eşlik etmektedir. Bu altyazılar, Benjamin'in vurguladığı gibi, izleyiciye verilen direktiflerdir. İzleyiciyi iletilmek istenen mesaj doğrultusunda yönlendirerek fotoğrafın başarısına katkıda bulunur.



Şekil 3.7. *Life* Dergisinden Bir Sayfa, 9 Nisan 1951.

⁴⁷⁵ Freund, s. 158-159.

Resimli dergiler ve bu dergilerdeki fotoğraflara eşlik eden altyazılar, belgesel fotoğrafın bir türevi olarak değerlendirilen fotojurnalizmin ve onun bir tekniği olan foto-röportajın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Benjamin, hem foto-röportajın hem de edebiyatın olağanüstü gelişmelerini radyo ve resimli basın gibi yayın tekniklerine burçlu olduklarını belirtir.⁴⁷⁶ İyi bir foto-röportajın ya da diğer adıyla resimli öykünün (picture-story) nasıl olması gerektiği konusunda pek çok fotoğrafçıyı etkilemiş olan Henri Cartier-Bresson ise, bir fotoğraf makinesiyle nasıl röportaj yapılabileceğini, bir resimli öykünün nasıl anlatılabileceğini, resimli dergilerde çalışma süreci içinde yavaş yavaş öğrendiğini vurgular.⁴⁷⁷ Samih Rifat, resimli dergilerdeki yayınların sıradan bir gazetecilikten farklı olduğunu belirtmektedir:

"Bu dergilerin aradığı malzeme, tam anlamıyla bir gazetecilik malzemesi değildi. Gündelik haber kavramının sınırlarını aşan, Batılı kentsoyluyu dünyanın dört bir yanıyla yüz yüze getirmeye yönelik, kapsamlı röportajlar gerekiyordu bu dergilere. Ve röportajların görsel yanı, yazılı yanına her zaman ağır basmalıydı..."⁴⁷⁸

Resimli dergilerin yayınlanmasının doğurduğu bir diğer sonuç fotoğraf ajanslarının kurulmasıydı. Bu ajanslar resimli dergilerin fotoğraf ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulmuştu ve bunların en önemlisi hiç kuşkusuz Magnum'du.

3.1.5. Politikanın Estetize Edilmesine Karşı Sanatın Politikleşmesi

Bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskının yapılabilmesi hangi baskının orijinal olduğu sorusunu anlamsızlaştırmış, fakat sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün ortadan kalkmasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törenlerden temellenmesinin yerini politika temeline oturtulması almıştır.⁴⁷⁹

Benjamin'in "Sanat Yapıtı" adlı denemesinde belirttiği gibi, "sanat sanat içindir" öğretisi her türlü toplumsal işlevi reddeder. "Sanat olsun, isterse dünya batsın" diyen faşizmin bu söylemine karşıdır Benjamin. Faşizm, "tekniğin değişime uğrattığı, duyuşsal algılaşmanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını, Marinetti'nin itiraf ettiği gibi,

⁴⁷⁶ Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, s. 107.

⁴⁷⁷ Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 36.

⁴⁷⁸ Rifat, s. 34.

⁴⁷⁹ Benjamin, *Pasajlar*, s. 58-59.

savaştan bekler. Bu, herhalde tam anlamıyla sanat sanat içindir'in gerçekleşmesi olmaktadır." Fütürist avant-garde hareketinin lideri ve faşizm yanlısı şair Filippo Tommaso Marinetti, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmakta, köylerin bombalanmasını çiçeklerin açmasına, yükselen dumanları yeni mimari biçimlere benzetmektedir. Benjamin'e göre, insanoğlu kendi yıkımını estetik haz kaynağı haline getirmiştir. "Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta, işte budur."⁴⁸⁰ Benjamin, faşizme neden olan bir öğreti olarak gördüğü "politikanın estetize edilmesi" çabasına karşılık, "sanat eserinin politize edilmesi", yani toplumsal konuları ele alması ve toplumu yönlendirici bir işleve sahip olması gerektiğini savunur.⁴⁸¹ Her türlü toplumsal işlevi reddeden "sanat sanat içindir" öğretisinin aksine toplumsal belgeci fotoğraf toplumsal konuları ele alır, politik mesajlar taşıyarak toplumsal değişimi amaç edinir. Benjamin'e göre, "... ünlü kişiler, yabancı ülkeler gibi şeyleri modaya uygun biçimde işleyerek kitlelere sunmak, fotoğrafın ekonomik bir işleviyse, var olan şekliyle dünyayı, içinden -yani modaya uygun rötuşlayarak-yenilemek de politik işlevlerden biridir."⁴⁸² Bu politik işlevi üstlenecek fotoğrafik yaklaşım fotoğraf literatüründe "toplumsal belgeci fotoğraf" olarak geçer. Belgesel fotoğrafın bir alt türü olan toplumsal belgeci ya da diğer adıyla sosyal belgesel fotoğraf, Benjamin'in mekanik yeniden-üretimin sanatı politikleştireceği düşüncesinin fotoğraf sanatındaki yansımasıdır.

Robert Capa, W. Eugene Smith ve Margaret Bourke-White antifaşist söylemlere sahip fotoğrafçılardır. "Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar, tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta, savaştır"⁴⁸³ diyor Benjamin. İspanya İç Savaşı'nı küçük boyutlu fotoğraf makinesi sayesinde cephenin ön sıralarında fotoğraflayan Robert Capa, ikonik fotoğrafı "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü"yle bu savaşı protesto eder. Robert Capa, İspanya İç Savaşı'nın ardından 1938'de Çin'in Japonya tarafından işgal edilmesini, 1941-1945 yılları arasında II. Dünya Savaşı'nı, 1954 yılında ise Fransız güçlerine karşı savaşan Vietnam'ı görüntüledi. "Ümit ederim ki hayatımın sonuna kadar

⁴⁸⁰ Benjamin, *Pasajlar*, s. 58, 78-79.

⁴⁸¹ Damla Tezel ve Oğuz Ertem, *Politikanın Estetize Edilmesi'ne Karşı Sanat Eserinin Politize Edilmesi*, Erişim tarihi (31 Mart 2014), https://www.academia.edu/1533778/Politikanin_Eстетize_Edilmesine_Karsi_Sanatin_Politize_Edilmesi

⁴⁸² Benjamin, "Üretici Olarak Yazar", s. 29.

⁴⁸³ Benjamin, *Pasajlar*, s. 78.

bir savaş fotoğrafçısı olarak işsiz kalırım" diyen Capa, faşizmin neden olduğu savaşları hep en ön saflarda fotoğrafladı ve bu uğurda hayatını kaybetti.

II. Dünya Savaşı'nı Pasifik'te fotoğraflayan W. Eugene Smith de Capa gibi savaştan nefret eder ve kamerasını savaşı protesto etmek için kullanır. Onun önce *Ziff-Davis Publications*'da, ardından *Life* dergisinde yayınlanan afallatıcı görüntüleri en güçlü savaş fotoğraflarından bazılarıydı. Smith, bu işi mesleğinin bir gereği olmaktan çok, savaşa karşı bir bildiride bulunması gerektiğine inandığı için yapıyordu. "Kesin surette bu savaşı insanlara heyecan vermek için fotoğraflamıyorum" diye yazan Smith, fotoğraf makinesini savaşların tekrar yaşanmaması için kullandığını vurgular:

"Kendim de kesinlikle heyecan duymuyorum. Savaş duygularının fotoğrafını çekmeyi istedim, ki savaşın doğası onların düşünce kanallarını zorlayana kadar insanlara ulaşsın ve onları gırtlaklarından yakalasın. Bir şekilde insanları düşündürmek istedim, savaşın bir daha olmamasına karar verene dek insanları düşündürmek... Bir sonraki savaşı engellemek ya da geciktirmek için benim naçizane katkılarımı eklemek üzere beden ve zihin gücümün sınırları içindeki her şeyi yapmam gerek."⁴⁸⁴



Şekil 3.8. Amerikan Askerleri Ölmek Üzere Olan Yaralı Bir Bebek Buldu, W. Eugene Smith, Saipan Adası, 1944.

⁴⁸⁴ Miller, s. 173-174.

Robert Capa ve W. Eugene Smith geleneğini günümüzde sürdüren ve kamerasını savaşı protesto etmek ve böylece başkalarını da protesto etmeye yöneltmek için kullanan James Nachtwey, Smith'le benzer vurgulara sahiptir. "Medyanın sulandırıcı etkisine karşı koymak ve insanların kayıtsızlığını kırmak için etkili görüntüler yaratmak" amacını taşıdığını belirten Nachtwey, fotoğrafı savaşın panzehiri olarak görür:

"Savaşın fotoğrafları neden çekilir? Fotoğraf aracılığıyla, bütün tarih boyunca var olmuş bir insan davranışını ortadan kaldırmak mümkün müdür? Bu düşünce kendi çapında gülünç karşılanabilir. Fakat beni motive eden tam da budur. Benim için fotoğrafın gücü onun insani yetenekleri altında yatmaktadır. Şayet savaş insanlığı ortadan kaldırmaya yeltenirse, fotoğrafı savaşın yadsınması olarak telakki edebiliriz. Yani, savaşın panzehiri, içindeki etkin bir madde olarak. Bir kişi orada olup bitenler hakkında dünyaya haber vermek amacıyla savaşın kalbine gitme riskini alıyorsa, barış pazarlığına girişmiş demektir."⁴⁸⁵

W. Eugene Smith'in bir diğer çalışması olan "İspanyol Köyü", politik sanatın en önemli örneklerinden biridir. Bu fotoğraflarla, tıpkı Orta Çağ'daki gibi acımasız oligarşik bir iktidarın baskısı altındaki insanların portresini çizer. Fotoğraflarındaki ışık ile karanlık arasındaki gerilimi Franco döneminin ızdırabını anlatmak için fotoğrafik bir metafor olarak kullanmıştır. İspanya'ya hareketinden önce karısı Carmen'e gönderdiği mektupta, "İspanya'ya, Franco'nun getirdiği yoksulluk ve korku üzerine bir iş yapmaya gidiyorum. Ümit ediyorum ki bu benim en güçlü hikayem olacak!" diye yazan Smith bu foto-röportajı ile Franco faşizminin köklerini ifşa eder.⁴⁸⁶ Çünkü, "Sanat Yapıtı"nın son cümlesinde Benjamin'in vurguladığı gibi, faşizmin politikayı estetize etme çabalarına karşı sanat politikleştirecektir. Yani, politikanın estetize edilmesi durumu diyalektik olarak karşıtını da doğuracaktır, bu da estetiğin politize edilmesidir.⁴⁸⁷

Smith'in *Life* dergisinde yayınlanan bir diğer önemli foto-röportajı "Ebe-Hemşire"nin önemi, ulusal bir dergide ilk kez bir Afroamerikan kadının fotoğraflarının yer almasıydı. Smith bu röportajının, zorlu koşullarda çalışan sıradışı bir kadını göstererek, ırkçılığa karşı güçlü bir katkı yapmasını arzulamıştır.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Frei, *War Photographer*.

⁴⁸⁶ Çobanoğlu, "Cehenneme Yürümek", s. 16.

⁴⁸⁷ Canan Yazar, *Bertolt Brecht'in ve Georgy Lukacs'ın Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Neliği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010.

⁴⁸⁸ Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", s. 22.



Şekil 3.9. Franco'yu Destekleyen Duvar Yazısı ve Sağda Franco'nun Partisinin Sembolü, E. Smith, İspanya, 1951.

Politik sanatın bir diğer temsilcisi Margaret Bourke-White ise, 1945 yılında Nazi çalışma kampı Erla'yı görüntülemiş, en etkili ve güçlü imgesi olarak kabul edilen ve ABD'deki ırk ayrımcılığının simgesi olmuş sel felaketi fotoğrafıyla bir çok Amerikan hükümetinin siyahlara yönelik ayrımcılığa neden olan yasaları değiştirmesini sağlamıştır. Bourke-White, Nazi kampı Erla için, "Böyle bir gaddarlığın belgelenmesi inancındaydım. Bu nedenle negatiflerle bu yerin bir haritasını çıkardım"⁴⁸⁹ diyor.

Bourke-White'ın 1945 yılında görüntülediği bir diğer Nazi toplama kampı ise Buchenwald'tır. En kötü şöhrete sahip kamplardan biri olan Buchenwald'ta yirmi bin kadar tutuklunun çoğu çevredeki fabrikalarda çalıştırıldı. Kamptaki doktor ve uzamanlar virütik enfeksiyonları ve aşılardan etkilerini tutuklular üzerinde denediler. Buchenwald'ta gaz odası olmamasına rağmen, kötü yaşam koşulları nedeniyle her ay yüzlerce tutuklu hayatını kaybetti. Müttefik kuvvetler kampa ulaştığında yirmi bin tutuklu hayatta kalabilmeyi başarmıştı. Kampta ölenlerin toplam sayısı ise elli altı bindi.

⁴⁸⁹ Appelhof, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", s. 24.

Bourke-White, savaşın sona ermesinin ardından Buchenwald'e girerek buradaki insanlık suçunu fotoğraflamış ve bu foto-röportajı *Life* dergisinde yayınlanmıştı.⁴⁹⁰



Şekil 3.10. "O Da Arkadaşını Buldu", Margaret Bourke-White, Erla Kampı, 1945.

İrk ayrımcısı Güney Afrika'da siyah bir fotoğrafçı, Peter Magubane, çektiği fotoğraflarla Güney Afrika'daki Apartheid rejiminin insanlık suçlarını Batı'nın görmesini sağlamıştır. Bu uğurda mücadele ederken belinin altından on yedi kurşun yemiş, yaklaşık iki yıl tecritte kalmış ve beş yıl boyunca fotoğraf çekmesi yasaklanmıştır. Magubane, çektiği fotoğraflarla ülkesinin bağımsızlığını kazanmasına katkıda bulunduğunu belirtir.⁴⁹¹

Politikanın estetize edilmesi çabasına karşılık, sanatın politikleşmesinin doğurduğu sonuç aynı zamanda bir suçun ifşası, yani "suçlama"dır. Eugène Atget'nin boş sokakların resmini, sanki oraları bir suç mekanıymış gibi çektiği, çok haklı olarak söylenmiştir. Çünkü suç mekanı da insansızdır, çekim ipuçlarını elde etme amacıyla gerçekleştirilir. Benjamin'e göre, Atget'nin çekimleri, zamanla kanıtlara dönüşmeye

⁴⁹⁰ Oral, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, s. 25.

⁴⁹¹ Peter Magubane, "İrk Ayrımcısı Güney Afrika'da Zenci Bir Fotoğrafçı", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 65-70), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas, İstanbul 2012.

başlar. Bu fotoğrafların politik önemi de bu noktadan kaynaklanır.⁴⁹² "Şehirlerimizin her köşesi bir vukuat yeri değil, sokaklarda yürüyenlerden her biri bir zanlı değil midir?" diye soran Benjamin, fotoğrafçının fotoğraflarıyla bir suçu ifşa etmesi gerektiğini söyler: "Fotoğrafçının -Augurların ve Haruspexlerin ardılı olarak- işlenen suçu resimleriyle ortaya çıkarması ve suçluları göstermesi gerekmez mi?"⁴⁹³ Benjamin'in fotoğrafçılardan beklentilerinin karşılandığını söylemek yanlış olmayacaktır. W. Eugene Smith, fotoğraflarını sadece bir olgunun saptanması değil, bir savaş suçlaması olarak görür:

"Deklanşöre bastığım her ân, resimlerin yıllar boyunca yaşayacağı umuduyla, ikaz, hatırlama ve kabul etmeye sebep olarak, gelecekte insanların zihinlerinde yankılanabileceği umuduyla savrulan bir suçlama haykırışıydı."⁴⁹⁴

Yine Smith, Benjamin'in sesine kulak verircesine, Minamata'da zehirli atıklarını denize dökerek çevre ve insan kıyımına yol açan bir fabrikanın insanlık suçunu tüm dünyaya ifşa etmiş ve bunu hayatıyla ödemek zorunda kalmıştır. Robert Capa, Nick Ut ve Eddie Adams'ın fotoğrafları birer savaş suçlamasıdır. Lewis Hine, çocuk işçi sömürsünü; Jacob Riis, gettolardaki ürkütücü koşulları; Margaret Bourke-White, Amerika'daki ırkçılığı; George Rodger, Bergen-Belsen toplama kampını; Werner Bischof, bir atom bombası mağdurunu göstererek gizli kalmış bir suçu ifşa ederler.

Fikret Otyam için fotoğraf, insanların sorunlarını göstermek, bunların çözümü yönünde bilinç oluşturmak ve belgelemek için bir araçtır. İnsandışılığa karşı bir başkaldırıdır. "İşlenen suçu resimleriyle ortaya çıkarması" beklenen fotoğrafçılardan biri olan Otyam'ın görüntüleri "Anadolu halkının gerçekleriyle yüklü ihbar mektuplarıdır."⁴⁹⁵

3.1.6. Üretici Olarak Yazar

Benjamin, 27 Nisan 1934'te Faşizm Üzerine Araştırmalar Enstitüsü'nde yaptığı konuşmada politik sanatsal etkinlik modelleri olarak Sovyet yazarı ve gazetecisi Sergei Tretyakov'un iş görücü yazarlığını, Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunu ve Hans Eisler'in

⁴⁹² Benjamin, *Pasajlar*, s. 60.

⁴⁹³ Benjamin, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", s. 20.

⁴⁹⁴ Miller, s. 173.

⁴⁹⁵ "Gide Gide 8", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, 40.

müziğini öne çıkarır.⁴⁹⁶ Benjamin'e göre, Tretyakov "iş görücü" yazar tipine bir örnektir. İş görücü yazar, haberdar edici yazardan farklıdır. "Onun görevi nakletmek değil, dövmüşmek; seyirci olarak kalmak değil, etkin olarak müdahale etmektir."⁴⁹⁷ Tretyakov, sadece olguları aktaran, okurları haberdar etmeyle yetinen haberdar edici yazardan farklı olarak mücadele eden ve müdahale eden iş görücü bir yazardır.⁴⁹⁸ Benjamin, 1928'de Sovyet tarımında toplu kolektivizasyona gidildiği dönemde Tretyakov'un komüne yaptığı iki uzun ziyareti süresince yaptığı işler hakkında şunları belirtir:

"Kitle toplantıları düzenleme, traktör fiyatlarının indirimi için fon oluşturma, özel çiftçileri kolhozlara katılmaya ikna etme, okuma odalarını denetleme, duvar gazeteleri çıkarma ve kolhoz gazetesini yönetme, Moskova gazetelerine muhabirlik yapma, radyoyu ve gezici film gösterilerini tanıtmak, vs. Bu ziyaretlerinin ardından yazdığı *Arazi Kumandanları* [Feld-Herrn] adlı kitabının, kolhozların sonraki örgütlenmesi üzerinde belirgin bir etki yapmış olması şaşırtıcı değildir."⁴⁹⁹

Fikret Otyam, Benjamin'in iş görücü yazar tipine örnek olarak gösterdiği Tretyakov gibidir. Okurları haberdar etmeyle yetinen haber fotoğrafçılarından farklı olarak mücadele eden ve müdahale eden iş görücü bir sanatçıdır. Tanığı olduğu sorunlara seyirci olarak kalmaz, onların çözümü yolunda kendi deyişiyle "domuzuna" mücadele eder.⁵⁰⁰ Fırat'ın boşa akıp gitmemesi için yıllarca mücadele etti. GAP'ın ve onun Fırat nehri üzerindeki son tesisini oluşturan, Harran Ovası'nı, hatta Mardin ve Diyarbakır'ın bazı yörelerini sulayacak olan Atatürk Barajı'nın yapılması için mücadele eden, yıllarca çalışan kişi Otyam'dır. Bu konuda yazıp çizmeden önce çoğu kimse Harran Ovası'nın adını, yerini bile bilmiyordu.⁵⁰¹ Otyam'a göre, sanatçı yararlı olmalı ve işe yaramalıdır. GAP'ın düşünsel temellerinin oluşmasında, Beritanlıların yerleşmesinde, köylere okul ve göletlerin yapılmasında onun iş görücü sanatçılardan olmasının katkısı büyüktür. Benjamin'e göre, bir üretici olarak yazar ya da sanatçı üretim süreci içindeki konumunu düşünmelidir, konumunu belirlemesi onu

⁴⁹⁶ Kejanlıoğlu, s. 140.

⁴⁹⁷ Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, s. 101.

⁴⁹⁸ Kejanlıoğlu, s. 139.

⁴⁹⁹ Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, s. 101.

⁵⁰⁰ Kabacalı, "Anadolu'ya Sevdalı", s. 66.

⁵⁰¹ Eryazar, "Harran Ovası, Atatürk Barajı ve Otyam Usta", s. 30.

proleterayla dayanışmaya ve kapitalizmle savaşıma sevkedecektir.⁵⁰² Bir üretici olarak Otyam da konumunu düşünmüş ve belirlemiştir. Şöyle ki, kamerasını "halkın kurtuluşu için kullanılması gereken bir araç"⁵⁰³ olarak görür. Onun görüşüne göre, fotoğrafçının silahı kamerasıdır, bir savaşçı elinde silahıyla savaşa nasıl gidiyorsa, bir fotoğrafçı da kamerasıyla öyle gitmelidir savaşa. Ama barışı aklından çıkarmamalıdır.⁵⁰⁴

W. Eugene Smith, Minamata'da yaşanan insanlık suçunu ifşa etmek için karısıyla birlikte Minamata'ya yerleşti ve zehirli atıklarını denize döken işletmeye karşı iki yıl boyunca yöre halkıyla dayanışma içinde mücadele etti. Onun mücadelesi sonuç vermeye başladığında da işletmenin adamlarının fiziki saldırısına maruz kaldı. Jacob A. Riis, Lewis Hine, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White ve W. Eugene Smith gibi fotoğrafçılara baktığımızda her birinin üretici ve iş gücü sanatçılar olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kameralarını insanların yararına kullanmışlar, sorunlara dikkat çekerek bunların çözümü yönünde mücadele etmişlerdir. Bu geleneği günümüzde sürdüren fotoğrafçılardan biri de Sebastião Salgado'dur. Salgado, uzun soluklu projeleri için gittiği yerlerde insanlarla birlikte yaşar, onlarla dayanışma içindedir. "Yurtsuzların Mücadelesi" adını verdiği çalışmasında, topraklarının geri verilmesi için mücadele eden Brezilya köylülerini fotoğrafladı ve bunu albümleştirdi. Fotoğraflardan elde ettiği gelirle topraksız köylülere arazi satın alarak onlara hibe etti ve o topraklar üzerinde bir üniversite kurulmasına önayak oldu.⁵⁰⁵ İşçiler üzerine yaptığı proje altı, göçmenler ve mülteciler ile kamerasını doğaya çevirdiği son projesi yedişer yıl sürmüştür. İşçiler projesi için tam kırk iki farklı ülkede çalışan Salgado, bu çalışma yerlerinin her birinde her yıl en az sekiz ay geçirmiş ve bazen aylarca, bazen de haftalarca bu insanlarla birlikte yaşamıştır. Yine benzer şekilde, göçmenler ve mülteciler üzerine yaptığı çalışmada yedi yıl boyunca yılın dörtte üçünü göçmenlerle geçirmiştir. Onun bu çalışma etiği ve fotoğrafa yaklaşımı onu bir haber fotoğrafçısından, özellikle de ısmarlama işler yürüten iliştilmiş (embedded) muhabirlerden farklılaştırır. Onun fotoğrafları anlık olayları konu alan, anında tüketilen, plastik değerlerden yoksun ve derinliği olmayan haber fotoğraflarından farklıdır. Güney Amerikalı yazar Eduardo Galeano, Salgado'nun

⁵⁰² Kejanlıoğlu, s. 140.

⁵⁰³ Özsezgin, "Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam", s. 13.

⁵⁰⁴ Özsezgin, "Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam", s. 18.

⁵⁰⁵ Ökten, s. 64-65.

insanlarla dayanışma içinde olduğuna dikkat çeker ve anlık görüntüler üreten haber fotoğrafçılarından farkına vurgu yapar:

"Tüketim toplumunun fotoğrafçıları yaklaşıyor, ama içeri girmiyorlar. Çaresizlik, umutsuzluk ya da şiddet sahnelerine yaptıkları aceleci ziyaretlerde uçak veya helikopterlerinden dışarı süzülüp, makinenin düğmesine basıp, flaşı patlatıyorlar: Fotoğrafı hızla çekiyor ve kaçıyorlar. Görmeden bakmışlar, görüntülerinin söyleyecek bir şeyi yok... Hayırseverlik, dikey, aşağılar. Dayanışma, yatay, yardım eder. Salgado içeriden, dayanışma içinde fotoğraf çeker. Açlığın fotoğrafını çekmeye gittiği Sahel çölünde on beş ay kaldı. Bir avuç fotoğraf toplamak için yedi sene Latin Amerika'ya gitti geldi."⁵⁰⁶

Üretici olarak yazar, haberdar edici yazardan nasıl farklıysa, Salgado da bir haber fotoğrafçısından, iliştilmiş muhabirden farklıdır.

3.1.7. Hikâye Anlatıcısı

Benjamin'in önemli kavramlarından biri de "hikâye anlatıcılığı"dır. "Sanat Yapıtı"yla aynı dönemde yazdığı "Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler"de anlatıcılık sanatının artık bir hükmünün kalmadığını, bir şeyi hakkıyla hikâye edebilen insanlara gittikçe daha az rastlandığını ifade eder. Bunun nedenlerinden biri deneyimin değer kaybetmesidir. Bir sözlü kültür ürünü olan hikâye anlatıcılığının beslendiği kaynak, ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. Hikâye anlatıcısı hikâyesini kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan çıkarır. İki tür anlatıcı vardır. Birincisi, halkın gözünde uzaklardan gelen biridir. İkincisi ise, evinde kalan, namusuyla hayatını kazanan, yörenin hikâye ve geleneklerine vakıf kişidir.⁵⁰⁷

1831-1895 yılları arasında yaşayan Rus hikâye anlatıcısı Nikolay Leskov, bir İngiliz şirketi adına bütün Rusya'yı dolaşmış, bu yolculuklar Rusya'daki koşullar üstüne bilgisini arttırmakla kalmamış, aynı zamanda onu daha da bilge kılmıştı. Hikâyelerinin çoğunu bu gezilerdeki deneyimlerinden çıkarmıştır. Hikâye anlatıcılığını bir zanaat olarak kabul eden Leskov, Tolstoy tarafından "hakikate bağlı bir yazar" olarak nitelendirilir. Gorki ise, "bütün yabancı etkilerin tamamen uzağında, halktan en çok beslenen yazardır" der Leskov için.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Güler, (Haz.), *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu*, s. 90.

⁵⁰⁷ Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", (Haz. Nurdan Gürbilek), *Son Bakışta Aşk*, (ss. 77-100), (Çev.: Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

⁵⁰⁸ Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", s. 79, 85.

Hikâye anlatıcılığının gerilemesinin nedenlerinden biri de matbaanın icadı sayesinde yaygınlaşacak olan romanın doğuşudur. Roman sözlü edebiyattan gelmez ve bu niteliğiyle hikâye anlatıcılığından ayrılır. Hikâye anlatıcılığı, deneyimden kaynaklanan hikâyenin 'kıssadan hisse' şiarıyla bir mecliste dinleyicilere aktarılmasından oluşur. Roman ise gerçeklikle eğreti bir ilişki içindedir, yazarın tek başına yazdığı, okurun da yalnızken okuduğu bir metindir.⁵⁰⁹

Hikâye anlatıcılığına romandan çok daha tehditkâr, aynı zamanda romanı da krize sokan iletişim biçimi enformasyondur, haberdır, habercililiktir.⁵¹⁰ Hikâye anlatıcılığının ruhuna ters düşen enformasyon, anlatıcılara giderek daha az rastlamamızda belirleyici bir rol oynar. Her yeni günle birlikte dünyada olup bitenlerle ilgili haberler alıyoruz, ama artık dikkate değer hikâyelerimiz pek yok. Dinleyiciler toplululuğu da dağılıp gidiyor.⁵¹¹

Hikâye anlatıcısının doğasındaki özelliklerle belgesel fotoğrafçıların özellikleri arasında bazı ortak yönlerin olduğunu söylemek mümkündür. Foto-röportaj tekniğinin bir diğer adı "picture-story (resimli öykü)"dir. İyi bir foto-röportajın nasıl olması gerektiğini anlatan Henri Cartier-Bresson, yazısına, "Şu foto-röportaj ya da picture-story (resimli öykü) dediğimiz şey nedir peki?"⁵¹² diye sorarak başlar. Lewis W. Hine'in çalışmalarını tanımlamak için kullanılan ilk terim ise "photo story (foto öykü)" olmuştu. Belgesel fotoğrafçıların hikâye anlatıcılarından farkı öykülerini fotoğraflar aracılığıyla anlatmalarındır. Ken Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine" adlı makalesinde belgesel fotoğrafçıları bir anlamda hikâye anlatıcılarına benzetir: "En başarılı belgesel fotoğrafçılar, savaşları ve zaferleri anlatan antik dönem öykücülerinin işlevlerini üstlenmişlerdir; günümüzde bunu fotoğrafik görüntüler aracılığı ile yapıyorlar." Light, belgesel fotoğrafçıların çoğunun yeterince tanınmadığını, parasal olarak başarı kazanamadığını, ancak onların başarmaları gerekenin önemli buldukları bir öyküyü anlatmak olduğunu vurgular.⁵¹³ Onlar, "fotoğraflarıyla yazdıkları öyküleri aracılığıyla, 'uzaktaki' insanların 'bilmediğimiz' çilelerini fotoğraf çantalarıyla bizlere taşırlar."⁵¹⁴

⁵⁰⁹ Kejanlıoğlu, s. 147.

⁵¹⁰ Kejanlıoğlu, s. 147.

⁵¹¹ Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", s. 82, 84.

⁵¹² Cartier-Bresson, "İsimsiz", s. 37.

⁵¹³ Light, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", s. 13.

⁵¹⁴ Melih Zafer Arıcan, "Kömür Boşluğu", *İz Dergisi*, Sayı: 1 (Ocak-Şubat, 2006), s. (22).

Hikâye anlatıcılarının halktan beslenmesi gibi, belgesel fotoğrafçılar da halkı anlatırlar ve halka dayanırlar. Tıpkı hikâye anlatıcıları gibi belgesel fotoğrafçılar da, resimli öykülerini deneyimlerinden, tanıdığı oldukları durum ve olaylardan çıkarırlar. 1880'li yıllarda New York'un göçmen mahallelerindeki sağlıksız barınma koşullarını belgeleyen Jacob A. Riis'in ve onun hemen ardından Amerika'daki çocuk işçi sömürüsüne aynı duyarlılıkla yaklaşan Lewis W. Hine'in çalışmaları kendilerine hiç de yabancı olmayan gerçekliklerdi. Riis'in ifşa ettiği gerçeklik bir zamanlar kendisinin de bir gerçekliği idi. Riis de o göçmenlerden biriydi ve o zorlu koşulların ne demek olduğunu biliyordu. Lewis Hine ise çocukluğunda bir işçiydi. Görüntülediği şeyler bir zamanlar onun da hayatının bir parçasıydı.

Rus hikâye anlatıcısı Nikolay Leskov, bizlere Fikret Otyam'ı anımsatır. Otyam resimli öykülerini ülkesine yaptığı gezilerden çıkarır. Rusya'daki koşullar üstüne bilgisini arttıran Leskov gibi Otyam da, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki koşullar üstüne bilgisini arttırır. Otyam da halktan beslenir ve halkı anlatır. Otyam'a göre, fotoğraf sanatçısı toplumun hizmetinde olmalı, kendini bu misyona adanmalıdır. "Can gözüyle, yani yürekten bakmalı konuya, yaşama, halka, doğaya... Onu izlemeli ve gözlemeli, sorunlarına içtenlikle katılmalı, görmeli..."⁵¹⁵ Her gerçek hikâye yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık bir ahlak dersi, nasihat, atasözü ya da düstur olabilir. Hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilir.⁵¹⁶ Otyam, fotoğrafçının yararlı olması gerektiğini ve "her zaman namuslu, yararlı, güzellikten de yoksun olmayan fotoğraflar" çektiğini belirtir. Onun fotoğrafları bir kıssadan hisse, atasözü ya da düstur gibidir. Bunun kanıtı da İsmet İnönü'nün onun fotoğrafları hakkındaki sözlerinde saklıdır: "Bir cilt kitap okur gibi çok şey öğrendik."

Samih Rifat'ın belgesel fotoğrafçılar hakkındaki değerlendirmeleri bizleri hikâye anlatıcısının doğasındaki özelliklerle karşı karşıya getirir:

"... bir avuç fotoğrafçı dünyanın dört bir yanına savruldu. Gittikleri yerlerde uzun süre yaşadılar; yörelerle, insanlarla derinlemesine ilişkiler kurdular. Kapsamlı ve derinlikli bir fotoğraf malzemesini yavaş yavaş biriktirdiler, dergilerine ya da ajanslarına gönderdiler. Bu dönemin ünlü röportajlarının çoğu

⁵¹⁵ Özsezgin, "Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam", s. 18.

⁵¹⁶ Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", s. 80.

'ısmarlama' da değildi; fotoğrafçıların yaşam ve düşüncelerine göre biçimlenmiş, çoğu zaman derin bir lirizmayla yüklü, özgün çalışmaları..."⁵¹⁷

Belgesel fotoğrafçılar halktan beslenen ve uzaklardan gelen hikâye anlatıcıları gibidir. Kentsoylu yaşamının rahatlığından ve tekdüzeliğinden sıkılan Henri Cartier-Bresson, "o benim gözümün bir uzantısı oldu ve bir daha ondan hiç ayrılmadım" dediği Leica'sıyla Hindistan'ı, Çin'i, Meksika'yı, Avrupa'yı ve Amerika'yı fotoğraflayarak kıtadan kıtaya sürüklenir, halktan beslenen hikâye anlatıcıları gibi, ötekileştirilmişlerin arasına karışarak kendisine yeni bir dünya kurar.⁵¹⁸ Bir resimli öykünün nasıl olması gerektiği konusundaki düşünceleriyle de bütün bir fotoğrafçı kuşağını etkiler. Margaret Bourke-White ise resimli öyküler çıkarabilmek için şu ülkelere yolculuk yapar: Amerika, Rusya, Arktik bölge, Çekoslovakya, Macaristan, Fransa, İngiltere, Romanya, Türkiye, Suriye, Çin, İtalya, Almanya, Hindistan, Güney Afrika ve Kore. W. Eugene Smith, tek bir kare fotoğraf çekebilmek için aylarca dolaşır, kamerasını eline almadan önce toplumu, insanları ve yaşayışlarını analiz eder.

Bir hikâye anlatıcısının özelliklerini en fazla kendinde taşıyan belgeselcilerden biri de Sebastião Salgado'dur. Salgado, ısmarlama işlerden ziyade konularını kendi dünya görüşüne göre seçer. Göçmenler, dünyanın dört bir yanındaki işçiler, topraksızlar, yoksul çocuklar, evsizler, kısacası "öteki"ler Salgado'nun konularını oluşturur ve onların içinde bulundukları açmazlara fotoğrafik görünürlük kazandırır. "Fotoğrafı tüm ideolojinizle çekersiniz"⁵¹⁹ diyen Salgado'nun çalışmaları özgün ve derin bir lirizmayla yüklüdür. Salgado'nun fotoğrafçılık hayatı dünyanın dört bir yanına yaptığı yolculuklardan oluşur. Onun bu yolculuklarının neticesinde göçmenlerin, işçilerin ve topraksız köylülerin hikâyelerine tanık oluruz. 1980 yılında on beş ay boyunca Afrika'nın Sahra bölgesini gezerek "Sahel: L'Homme en Détresse / Sahra: Izdırap İçindeki İnsan" adlı çalışmasını gerçekleştirdi. 1986-1992 yılları arasında en büyük projesi olarak kabul edilen "Workers / İşçiler" (1993) üzerinde çalışan Salgado, bu proje kapsamında yirmi altı ülke gezerek geniş çaplı bir işçi profili çıkarttı. "Migrations: Humanity in Transition / Göçler: Geçiş yapan İnsanlık" adlı projesinde ise, savaşlar ve yoksulluk gibi nedenlerle sürekli devinim halindeki vatansız insanları,

⁵¹⁷ Rifat, s. 34.

⁵¹⁸ Rifat, s. 35-36.

⁵¹⁹ Salgado, "İşçiler", s. 119.

göçmenleri ve mültecileri yaklaşık elli ülkede fotoğrafladı. Salgado, 2011 yılında tamamladığı son projesi "Genesis / Yaradılış" kapsamında ise yerkürenin henüz bozulmamış uzak köşelerine 32 seyahat gerçekleştirdi.

Hikâye anlatıcılığının gerilemesinin nedenlerinden biri olan romanın doğuşunun fotoğrafçılıktaki karşılığı ise deneysel ya da kavramsal fotoğraftır. Diğer bir deyişle fotoğrafçılıktaki sembolik eğilimlerdir. Deneysel ya da kavramsal fotoğrafı belgesel fotoğrafın entitezi olarak görmek mümkündür. Belgesel fotoğraf konusunu gerçeklikten alırken, deneysel fotoğraf tıpkı roman gibi gerçeklikle eğreti bir ilişki içerisindedir. Hikâye anlatıcısı ve belgesel fotoğrafçı üretim sürecinde halkla iç içeyken, romancı ve deneysel fotoğrafçı tek başınadır. Romancı odasına kapanırken, deneysel fotoğrafçı stüdyosuna kapanmaktadır.

Belgesel fotoğrafın gerileme sürecine girmesinin nedeni ise, deneysel fotoğraf değil, 1970'li yıllarda televizyonun toplumda başat iletişim aracı haline gelmesidir. Hikâye anlatıcılığını ve belgesel fotoğrafı tehdit eden unsur aynıdır. Benjamin'e göre, "Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Kendini tümüyle o âna teslim etmeli, zaman kaybetmeden kendini ona açıklamalıdır. Oysa hikâye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir."⁵²⁰ Benjamin'in hikâye ve enformasyon (habercilik) farkına dair vurguları, aynı zamanda belgesel fotoğraf ve haber fotoğrafı arasındaki farkı da açıklar. Yeni olduğu an değer taşıyan, anında tüketilen ve derinlikten yoksun haber fotoğrafları bir sonraki gün unutulup giderken, nitelikli ve derinlikli belgesel fotoğraflar etkileyciliğini kaybetmez. Tıpkı hikâye gibi "gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir." Bunun en güzel örneklerinden biri de Dorothea Lange'ın 1936'da çektiği "Göçmen Anne" adlı fotoğraftır. Yıllar sonra aynı fotoğraf, göçmen anne Florence Thompson için yeniden bir yardım kampanyasına dönüşmüştü. Bugüne kadar neredeyse bütün ülkelerde değişik amaçlarla kullanılan bu fotoğrafın, 1969'da başka başka zaman ve yerlerde 10.000'den fazla basıldığı ve yüzbinlerce defa da çoğaltıldığı tahmin edilmişti. Margaret Bourke-White'ın sel felaketinin ardından çektiği fotoğrafı da, defalarca ABD'deki ırk ayrımcılığını kınamak için kullanılmıştı. Robert Capa'nın ikonik

⁵²⁰ Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", s. 83.

savaş fotoğrafları güncelliğini hâlâ korumaktadır. W. Eugene Smith'in unutulmaz foto-röportajları, aradan uzun yıllar geçse de tekrar tekrar dönüp bakma isteği uyandırır.

1970'li yıllarda büyük fotoğraf dergileri şu iki sorunla yüz yüze kaldılar: Reklam veren kuruluş ve şirketlerin televizyona yönelmesiyle resimli dergilerdeki reklamların azalması ve posta ücretlerindeki artışla birlikte aboneliklerin giderek azalması. Bu sorunlarla baş edemeyen *Look*, *Life*, *Picture Post*, *Saturday Evening Post* ve *Picture Post* gibi önemli dergiler kapandı. Öteki dergiler de formatlarını değiştirdi, belgeselden uzaklaşıp, hayat tarzı, magazin ve ünlü kişilerle ilgili alanlara kaydılar.⁵²¹ Ünlü kişiler ve hayat tarzı gibi alanları kitlelere sunmak da, Benjamin'e göre, fotoğrafın ekonomik bir işlevidir. Hikâye anlatıcılığında dinleyiciler toplululuğunun dağılıp gitmesi gibi belgesel fotoğrafçıların da izleyici kitlesi azalmıştır. Televizyonun toplumda başat iletişim aracı haline gelmesiyle resimli dergilerin ölmeye yüz tutması, belgeselcileri kendilerine izleyici kitlesi yaratan en önemli mecradan yoksun kılmıştır. Fotoğraf dergilerinin içine düştüğü bunalım, Tremain'e göre, belgesel fotoğrafçıların gelirlerinin azalmasına, etki kaybına ve güvenli politik bir yuva yoksunluğuna neden olmuştur. Belgesel fotoğrafçılığın tarih içindeki önemini yitirmiş olduğu savı 1970'li ve 1980'li yılların fotoğraf eleştirisinde karşımıza çıkmaktaydı.⁵²²

Ken Light, ciddi ve vurucu hikâyelerin temel medya kuruluşları içinde yer bulabilmesinin günümüzde güçleştiğini belirtir. Yayınlar eğlence ve ünlüler dünyasının fotoğraflarına yönelmekte ve bireysel ifade anaakım medya kuruluşları tarafından bastırılmaktadır.⁵²³ James Nachtwey de benzer noktalara dikkat çeker:

"Daha kritik konuları yayınlamak en zordur. Hiç bir zaman kolay olmadı, ama son yıllarda daha da zorlaştı. Çünkü toplumumuz, eğlence dünyası, yıldızlar ve moda tarafından işgal edildi. Reklamcılar, kendi ürünlerinin insanlık trajedisine ilişkin fotoğrafların yanına koyulduğunu görmek istemiyorlar. Bu, onların toplam satışları ile ilgili bir şey."⁵²⁴

Resimli dergilerin altın yıllarının geride kalmasına ve izleyici kitlesinin azalmış olmasına rağmen, Ken Light, "Fotojurnalizm ve belgesel fotoğrafçılık öldü mü?" diye sormakta ve şöyle devam etmektedir: "Hayır, ölen şey dergiler ve onlara karşın, şaşırtıcı

⁵²¹ Miller, s. 284.

⁵²² Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, s. 19.

⁵²³ Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", s. 23.

⁵²⁴ Frei, *War Photographer*.

ve güçlü işlerin yaratılmasına devam edilmekte!"⁵²⁵ Bunun en önemli kanıtı da Sebastião Salgado'nun XX. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleştirmiş olduğu fotoğraf projeleri. Salgado, göç, yoksulluk, topluluklar, meslekler, toplumsal huzursuzluk, egzotik altkültürler, toplumun unutulmuş grupları ve kırsal yaşam ortamlarını yaklaşık otuz beş yıla yayılan uzun soluklu projeleriyle belgelemiştir. Dünyanın hali ve insanlık sorunları üzerine bu kadar kapsamlı bir çalışmaya ne geçmişte ne de günümüzde rastlanır.

Günümüzde Ken Light, James Nachtwey ve Sebastião Salgado gibi az sayıdaki hümanist fotoğrafçılar, yarattıkları resimli öyküleriyle dünyanın hali ve insanlık sorunları üzerine olan tanıklıklarına devam etmektedirler.

⁵²⁵ Oral, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", s. 23.

SONUÇ

Pratik-maddi yaşamın belirli bir gelişim aşamasında doğan ve başlangıçta estetik kaygılardan çok psikolojik istekleri tatmin eden fotoğraf, XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyıl boyunca gelişerek etkili bir sanatsal dışavurum ve iletişim aracı haline geldi. Sanayi Devrimi ve bilimdeki gelişmeler sonucu doğan fotoğraf, başlangıçta kapitalist üretim sürecinin başat sınıfı olan burjuvazinin narsistik eğilimlerini tatmin ederken zamanla işlev değiştirmiş, kimi zaman bu üretim sürecinin yarattığı toplumsal sorunları göstermiş, kimi zaman da göstermekle kalmayıp insanları eyleme geçirerek bu sorunların çözümü yönünde kullanılan bir araca dönüşmüştür.

Walter Benjamin'in ilk gerçek devrimci yeniden-üretim aracı olarak nitelendirdiği fotoğraf, sanat eserini kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtarıyordu. Artık bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapmak mümkün olduğundan bu baskılardan hangisinin orijinal olduğunun bir anlamı kalmamıştır. Aura'nın, yani şimdi ve buradallığın, herhangi bir şeyin tek bir kezlik görünümünün ortadan kalkmasıyla sanatın işlevi kökten değişmiştir. Artık sanat eseri, törene, ritüele dayalı bir şey olmak yerine başka bir pratiğe yaslanmaya başlayacaktır. Bu yeni pratik politikadır.⁵²⁶ Yeniden-üretimin sanatı politikleştireceği görüşü, Benjamin'in en önemli öngörülerinden biridir. Sanatın politikleşebilmesi için herşeyden önce aura'nın yeniden-üretimler yoluyla ortadan kalkması gerekiyordu. Bu çalışmada incelenen toplumsal belgeci fotoğraf çalışmalarına baktığımızda, bu fotoğrafların politik mesajlar taşıdıklarını, ifşa ettikleri sorunun ortadan kalkması için kitleleri ve karar organlarını harekete geçirdiklerini görürüz. Politik mesajlar taşıyan toplumsal belgeci fotoğrafların kitlelerce alımlanmasının aura'nın ortadan kalkmasının bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Bu fotoğrafların defalarca yeniden-üretilmesi ve bu sayede çok sayıda insana ulaşması onları politik imgelere dönüştürmüştür. Fotoğraflar, çoğaltılabilirliğinin bir sonucu olarak kitleselleşir ve bu kitlesel dolaşım süresince de kimi zaman kamuoyunu etkileme (olumlu nitelikte) aracına, diğer bir deyişle politik bir araca dönüşür. Bunun en somut örneği Dorothea Lange'ın 1936'da çektiği "Göçmen Anne" adlı fotoğrafıdır. Bu fotoğrafın ilk etkisi, Amerikan kamuoyunu harekete geçirerek Nipomo'daki göçmen kampına gıda yardımlarının yapılması olmuştur. Ardından, "Göçmen Anne" ve ortakçı

⁵²⁶ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 57.

çiftçilerle ilgili diğer fotoğraflar Washington'ı harekete geçirmiş, bürokratlar bu insanlara yapılması gereken yardımları gündemlerine almışlar⁵²⁷ ve kırsal reform yasasını çıkarmışlardır.⁵²⁸ Bugüne kadar neredeyse bütün ülkelerde değişik amaçlarla kullanılan bu fotoğrafın, 1969'da başka başka zaman ve yerlerde 10.000'den fazla basıldığı ve yüzbinlerce defa da çoğaltıldığı tahmin edilmişti.⁵²⁹ "Göçmen Anne" adlı fotoğrafın tarihsel süreç içerisinde kendi bağlamından kopartılıp yine politik amaçlar doğrultusunda kullanıldığını görürüz. Bu fotoğraf, çekildiği tarihten hemen bir yıl sonra, İspanya İç Savaşı'nın dehşetini anlatmak üzere "İspanyol Anne" adıyla yayınlanmıştı. 1964 yılında Güney Amerika'da bir dergi, ezilen halkların bir sembolü olarak fotoğrafın biraz değiştirilmiş illüstrasyonunu kapağında kullanmıştır. 1973 yılında Black Panthers adlı bir siyahi Amerikalılar örgütü, fotoğrafı, bu kez anne ve çocuklar siyahi olarak, gazetelerinin arka sayfasında yayınlamışlardır. 1983 yılında ise, Dorothea Lange'ın fotoğrafına konu olan göçmen anne Florence Thompson için yeniden bir yardım kampanyasına dönüşmüştür.⁵³⁰

Margaret Bourke-White'in en etkili imgesi, 1937 yılının Ocak ve Şubat aylarında Amerika Birleşik Devletleri'nin Orta Batı kesiminde yer alan Ohio Nehri'nin taşmasıyla yaşanan sel felaketinin ardından peliküle düşer. Felaket bölgesinde siyahların ekmek almak için devasa bir panonun önünde oluşturdukları sırayı gösteren Bourke-White'in bu fotoğrafı zamanla sadece sel felaketini anlatan bir fotoğraf olmaktan çıkmış, defalarca ırk ayrımcılığını, eşitsizliği ve yoksulluğu kınamak için kullanılmıştır.⁵³¹ Bourke-White, fotoğrafının verdiği mesajla kamuoyunu etkilemiş ve birçok Amerikan hükümetinin siyahlara yönelik ayrımcılığa neden olan yasaları değiştirmesine katkıda bulunmuştur.⁵³² Gerek Bourke-White ve Lange'ın fotoğraflarının, gerekse bu çalışmada değinilen diğer toplumsal belgeleri fotoğrafların yeniden-üretimler yoluyla kitlelerle buluşmasının bu fotoğrafları politik imgelere dönüştürdüğünü söyleyebiliriz.

Bu fotoğrafların politikleşmesi iyi aura'nın ortadan kalkmasının, diğer bir deyişle gerçekliğin kopyalar yoluyla kalabalıklara doğru yakınlaştırılmasının bir sonucu olduğu

⁵²⁷ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 77-78.

⁵²⁸ Tremain, "Görmek ve İnanmak", s. 17.

⁵²⁹ Tolungüç (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", s. 8.

⁵³⁰ Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", s. 22.

⁵³¹ Theodore M. Brown'dan aktaran Walker, "Bir Fotoğraf Üzerine Notlar", s. 2.

⁵³² Kanburoğlu, "Fotoğrafların Kamuoyunu Etkilemedeki Gücü", s. 475-476.

görülmektedir. Kötü aura ise, Benjamin'in Eugène Atget örneğinden açıklamaya çalıştığı gibi, gerçekliği gizleyen perde ya da makyajdır. Benjamin'in görüşüne göre, Eugène Atget nesneyi aura'dan kurtarmaya girişmişti, gerçekliğin üstündeki makyajı silip temizlemeye kalkıyordu. Atget, bütün dikkatini unutulmuş ve görmezlikten gelinen şeylere vermişti ve bu yolla gerçekliği ortaya çıkarıyordu. Nesnenin aura'dan ayrılıp özgürleştirilmesi sürecini başlatan belgesel fotoğrafın öncüsü Atget olmuştu.⁵³³ Bir öncü olarak Atget'nin açtığı bu yolu diğer belgeselcilerin izlediğini görürüz. Jacob A. Riis, Lewis W. Hine, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Robert Capa, Werner Bischof, W. Eugene Smith, Fikret Otyam ve daha bir çok belgeselci unutulmuş ve görmezlikten gelinen insanları fotoğraflayarak gerçekliğin üstündeki perdeyi kaldırmışlar, bu insanların içinde bulundukları gerçekliklere fotoğrafik görünürlük kazandırmışlardır.

Aynı zamanda, bu ifşanın, faşizmin politikayı estetize etme çabalarına bir yanıt niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz. Antifaşist söylemlere sahip olan Robert Capa, Margaret Bourke-White ve W. Eugene Smith'in fotoğrafları faşizme karşı bir bildiri niteliğindedir. İspanya İç Savaşı sırasında Guernica kasabasının Naziler tarafından bombalanıp yedi bin kişinin öldürülmesini "Guernica" (1937) adlı eseriyle protesto eden Picasso gibi Robert Capa da, ikonik savaş fotoğrafı "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü"yle aynı savaşı protesto eder. W. Eugene Smith, "İspanyol Köyü" adlı çalışmasıyla Franco faşizminin yarattığı ızdırapları bir köy halkının yaşamı üzerinden anlatmıştır. Smith'in savaş fotoğrafları ise sadece bir olgunun saptanması değil, aynı zamanda bir savaş suçlamasıdır. Nick Ut ve Eddie Adams'ın fotoğrafları da birer savaş suçlamasıdır. Peter Magubane, ırk ayrımcılığının yoğun olarak yaşandığı Güney Afrika'da çektiği fotoğraflarla Apartheid rejiminin insanlık suçlarını Batı'nın görmesini sağlamış ve ülkesinin bağımsızlığa kuvuşmasına fotoğraflarıyla katkıda bulunmuştur. Margaret Bourke-White, önce ABD'deki siyahlara yönelik ırk ayrımcılığını, sonra da Erla ve Buchenwald toplama kamplarında yaşanan Nazi terörünü görüntüleyerek ırkçılığa karşı katkı yapmıştır. Werner Bischof, bir atom bombası mağdurunu gösteren fotoğrafıyla tekniğin vardığı akıldışılığı ifşa etmiştir. Bu fotoğrafların, aynı zamanda, suçu ve suçluları ifşa ettiğini söyleyebiliriz. Fotoğrafçının işlenen suçu fotoğraflarıyla ortaya çıkarması ve suçluları göstermesi gerektiğini düşünen Benjamin'in

⁵³³ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 23-24.

beklentilerinin karşılandığını söylemek mümkündür. Unutulmuş insanları, yöreleri gösteren Fikret Otyam'ın fotoğrafları Anadolu insanının gerçeklerini anlatan ihbar mektuplarıdır. W. Eugene Smith, Minamata'da çevreyi kirleten ve insanların sakat kalmasına neden olan bir fabrikanın insanlık suçunu ifşa etmiştir. İki yıl Minamata'da yaşayarak bu insanlık suçunu hayatının meselesi haline getirmiş ve bu uğurda hayatını kaybetmiştir. Lewis W. Hine da, ABD'deki çocuk işçi sömürsünü göstererek bir suçu ifşa etmiş ve çocuk işçilerle ilgili yasaların çıkarılmasını sağlamıştır.

Gerçekliklerin görünürlük kazanmasının görsel bilinçdışı hakkındaki bilgilerimizi arttırdığını, fotoğrafın görüntüler âleminin saklı, en ufak detaylarını gözler önüne sererek algı evrenimizi zenginleştirdiğini söyleyebiliriz. Bize doğru yaklaşan bu gerçeklikler, artık bilinçdışımızın bulanık alanından çıkıp bilincimizin 'gerçek' alanına dahil olmuştur.⁵³⁴ Mısır piramitlerinin nasıl inşa edildiği, tonlarca ağırlıktaki taşların kilometrelerce uzaklıktan sayıları tam olarak kestirilemeyen kölelerce nasıl taşındığı bugün hâlâ bir muamma. Bu muammanın belki de en önemli nedeni fotoğrafın tanıklığının henüz söz konusu bile olmadığı bir dönemde yaşanmış olması. Oysa bugün, kanıt oluşturan ve uzaktaki gerçekliği yakınlaştıran belgesel fotoğraflar Mısır'da yaşanan insanlık dramına benzer boyutlardaki dramalara görünürlük kazandırabiliyor. Hiroşima'ya atılan atom bombasının patlamasıyla meydana gelen mantar şeklindeki bulutu gösteren bir fotoğrafla sınırlı algı evrenimiz, Werner Bischof'un göreni afallatan fotoğrafıyla farklı bir boyuta taşınmıştır. Çünkü, Benjamin'in belirttiği gibi, kamera, tıpkı bir cerrah gibi, önündeki kişi ve nesnelerin en dibine kadar dalar, diğer bir deyişle olgunun dokusunun derinliklerine girer ve gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başarır.⁵³⁵ Belgesel fotoğrafçıların göçler, çocuk işçi sömürsü, Büyük Bunalım'ın yol açtığı açlık ve yoksulluk, ırk ayrımcılığı, savaşlar gibi toplumsal gerçeklikleri gözler önüne sererek algı evrenimizi zenginleştirdiklerini söyleyebiliriz. FSA projesinin yöneticisi Roy Stryker, masasına ulaşan fotoğrafları incelemek dışında birşey yapmadığı halde, kendisini Amerika'daki her eve girmiş, her köşeye gitmiş gibi hissetmiştir. Kendisi de bir göçmen olan Jacob A. Riis, New York'taki göçmenlerin sağlıksız barınma koşullarını kitaplaştırarak o güne kadar kamuoyunun farkında olmadığı bir konuya dikkat çekmiştir. Fikret Otyam ise, Doğu ve Güneydoğu

⁵³⁴ Hepdinçler, "Fotoğraf ve Gerçek", s. 4.

⁵³⁵ Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 77-78.

Anadolu'nun unutulmuş insanlarını, yörelerini görünür kılmıştır. Amerikalıların Vietnam halkına gerçekte neler yaptıkları belgesel fotoğraflar sayesinde görünürlük kazanmıştır. Bu, savaşı yönetenlerin fotoğrafçılardan neden hoşlanmadığını açıklamaktadır.

Gerçekliklerin görünürlük kazanmasında fotoğraf makinelerinin küçülmesinin ve bir support (taşıyıcı) olan resimli dergilerin sayısının artmasının rolünün olduğunu görürüz. Küçük boyutlu fotoğraf makineleri belgesel fotoğrafların içeriğini zenginleştirmiş, resimli dergilerse bu fotoğrafların çok sayıda izleyiciyle buluşmasını sağlamıştır. Benjamin'in öngördüğü şekilde, fotoğraf makinesi giderek küçülmüş, anlık görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır hale gelmiş ve resimli dergilerin sayısı artmıştır. Robert Capa, Nick Ut ve Eddie Adams'ın hareketin belli bir anını donduran ikonik savaş fotoğrafları küçülen fotoğraf makineleri sayesinde çekilebilmiştir. Hareketi, süreci kesintiye uğratan ve donduran bu fotoğraflar şok etkisi yaratmış, izleyiciyi eleştirel bir konum almaya zorlamıştır. Nitekim, Vietnam Savaşı'nın sona ermesinde kitleleri eyleme geçiren bu fotoğrafların etkisi olduğu bilinmektedir. Fikret Otyam, Anadolu insanının içinde bulunduğu koşullara fotoğrafik görünürlük kazandırdığında şok etkisi yaratmıştı. FSA projesinin gerçekleştirildiği dönemde küçük boyutlu fotoğraf makineleri ilk kez kullanılmış ve resimli dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Büyük Bunalım'ın tarım ortakçıları üzerindeki olumsuz etkilerini belgeleyen FSA fotoğraflarının sahip olduğu içerik zenginliğinin ve izleyenleri hayrete düşürmesinin nedeni küçülen fotoğraf makineleridir. Bu fotoğrafların şaşırtıcı bir çoğunluğa ulaşmasını sağlayan resimli dergiler olmuş ve yokluğuyla bütün bir fotoğrafik konstrüksiyonun muğlaklığa saplanmasına yol açacak olan bu dergilerdeki altyazılar, Benjamin'in öngördüğü şekilde, fotoğrafın asli bir parçası haline gelmiştir. Bir dizi fotoğrafın onlara eşlik eden fotoğraf altı yazılarıyla birlikte resimli dergilerde yayınlanması fotojurnalizmin ve onun bir tekniği olan foto-röportajın, diğer bir deyişle resimli öykülerin (picture-story) doğmasını sağlamıştır.

Fotoğraflar aracılığıyla öyküler anlatan belgesel fotoğrafçıların gerek hikâye anlatıcılarıyla, gerekse "iş görücü" yazarlarla bazı benzer özelliklere sahip olduklarını görürüz. Uzaklardan gelen ve hikâyelerini yaptıkları yolculuklardan, deneyimlerden çıkaran anlatıcılar gibi belgesel fotoğrafçılar da, dünyanın dört bir tarafına yaptıkları yolculuklardan, tanıdığı oldukları durum ve olaylardan öyküler çıkarırlar. Hem belgesel

fotoğrafçılığı hem de hikâye anlatıcılığını olumsuz etkileyen gelişme enformasyondur, haberciliktir. Toplumsal belgeci fotoğrafçıların bir "iş görücü" yazar gibi halkla dayanışma içinde olduklarını ve halkın sorunlarının çözümü yönünde mücadele ettiklerini görürüz. FSA fotoğrafçıları, Amerika'daki tarım ortakçılarının; Margaret Bourke-White, Amerika'daki siyahların; W. Eugene Smith, Minamata kentinin, Afroamerikan bir hemşirenin ve hastalarının; Lewis W. Hine, fabrikalardaki çocuk işçilerin; Fikret Otyam, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki insanların; Jacob A. Riis ise, Mulberry Bend mahallesindeki göçmenlerin yaşamlarında olumlu nitelikte değişimler sağladı. "İş görücü" yazar haberdar edici yazardan nasıl farklıysa, belgesel ve toplumsal belgeci fotoğrafçılar anında tüketilen görüntüler üreten haber fotoğrafçılarından farklıdırlar. Belgesel ve toplumsal belgeci fotoğraflar anında tüketilmezler, yıllar sonra bile harekete geçirebilecek derinlikli bir bakış açısına sahiptirler. Buna en uygun örnek, Dorothea Lange'ın çektiği "Göçmen Anne" adlı fotoğraftır. Büyük Bunalım döneminde tarlalardaki donmuş sebzelerle ve çocukların öldürdüğü kuşlarla beslenmeye çalışan Florence Thompson'ın bu fotoğrafı yıllar sonra kendisi ve çocukları için yeniden bir yardım kampanyasına dönüşmüştü. 24 Ağustos 1983 tarihli New York Times gazetesi Thompson'la ilgili bir habere yer vermiş ve haberde Lange'ın çektiği "Göçmen Anne" ile birlikte Thompson'un yeni bir fotoğrafı da kullanılarak, çocukları çok hasta olan kadına yardım edilmesi gerektiği dile getirilmişti. İlk haberin yayınlanmasından bir ay sonra, açılan fonda 15.000 dolar toplanmıştı.⁵³⁶

Toplumsal belgeci fotoğrafçılar, bir "iş görücü" yazar gibi halkla dayanışma içinde olup mücadele etmiş olsalar da, Benjamin'in arzuladığı şekilde bir devrimci öznenin oluştuğunu söyleyemeyiz. Makro ölçekli değişimlere, Vietnam Savaşı'nın sona ermesi örneğinde olduğu gibi, az da olsa rastlansa da, bu çalışma kapsamında incelenen toplumsal belgeci fotoğraf çalışmalarının yarattığı sosyal değişimlerin çoğunun, belirli kişi ve gruplar üzerinde görülen, küçük ve yerel, diğer bir deyişle mikro ölçekli değişimler olduğu görülmektedir. Jacob A. Riis'in 1880'lerin sonlarında fotoğrafladığı New York'taki Mulberry Bend mahallesi, sonradan, dönemin eyalet valisi Theodore Roosevelt'in emriyle yıkılmış ve burada yaşayan göçmenler yeni konutlara yerleştirilmişti. Fakat, aynı derecede ürkütücü ve sağlıksız koşullardaki diğer kenar

⁵³⁶ Vicki Goldberg'ten aktaran Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", s. 22.

mahallelerin olduğu gibi bırakıldığı iddia edilmektedir.⁵³⁷ Bu örnek, Jacob A. Riis'in fotoğraflarıyla katkıda bulunduğu sosyal değişimin mikro ölçekli bir sosyal değişim olduğunu göstermektedir. "Göçmen Anne" adlı fotoğrafın fotoğrafa konu olan kişiler için yıllar sonra yeniden bir yardım kampanyasına dönüşmesi ise, geçiçi iyileştirmelere bir örnektir.

Günümüzde savaşlar, göçler, sağlıksız barınma koşulları, çocuk işçi sömürsü, yoksulluk gibi sorunlar devam etse de, belgesel fotoğrafçılar, kamuoyunun haberdar olması gereken önemli konulara görünürlük kazandırmaya ve insanları bilinçlendirmeye devam ediyorlar. James Nachtwey'in vurguladığı gibi, "ifşa etmek, durdurmak ve orada olup bitenlere dikkat çekmek için oraya gitmek fotoğrafçıların işidir."⁵³⁸ Günümüzde Ken Light, James Nachtwey ve Sebastião Salgado gibi duyarlı fotoğrafçılar Atget'nin öncüsü olduğu geleneği, yani kötü aura'nın ortadan kaldırılması geleneğini sürdürmektedirler. Lewis W. Hine, Jacob A. Riis, Robert Capa ve FSA fotoğrafçılarının kendisine farkındalık kazandırdığını belirten Ken Light, Amerika'da idam cezasının kaldırılması için kamuoyu oluşturmakta; Robert Capa'nın mirasını sürdürmekte olan James Nachtwey, savaşın panzehiri olarak gördüğü fotoğraf makinesini, protesto etmek ve böylece başkalarını da protesto etmeye yöneltmek için kullanmakta; Sebastião Salgado ise, insanoğlunun yıkıcı ellerinin henüz ulaşamadığı yerkürenin bozulmamış uzak köşelerini fotoğraflamaktadır.

Bu çalışma, belgesel fotoğrafı Walter Benjamin'in geliştirdiği aura, politik sanat, görsel bilinçdışı, şok etkisi, algı evreninin zenginleşmesi, üretici olarak yazar ve hikâye anlatıcılığı gibi kavramlar ışığında sorgulamaya çalışmıştır. Çalışmanın başında sorulan soruların yanıtlarına baktığımızda, fotoğraf makinesinin giderek küçüldüğünü, bu sayede anlık görüntüleri yakalamaya daha hazır hale geldiğini, resimli dergilerin sayısının arttığını ve bu dergilerdeki altyazıların belgesel fotoğrafın asli bir parçası haline geldiğini görürüz. Belgesel ve toplumsal belgeci fotoğrafçıların "iş görücü" yazar ve hikâye anlatıcılarıyla bazı benzer özelliklere sahip olduğunu, onların tanıklığı sayesinde görsel bilinçdışı hakkındaki bilgilerimizin arttığını ve algı evrenimizin zenginleştiğini söylememiz mümkündür. Bu araştırmada, fotoğrafın toplumsal sorunları ifşa ederek politik amaçlar doğrultusunda kullanıldığını, politikanın estetize edilmesi

⁵³⁷ Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 79.

⁵³⁸ Frei, *War Photographer*.

abalarına politikleşerek yanıt verdiğini, suçu ve suçluları ifşa ettiğini, kötü aura'yı ortadan kaldırdığını ve şok etkisi yarattığını gösteren örneklerle karşılaşmıştır. Tüm bunların, iyi aura'nın ortadan kalkmasının bir sonucu olarak gerçekleştiği dikkati çekmiştir. Ancak, Benjamin'in arzuladığı şekilde devrimci bir öznenin oluştuğunu söyleyemeyiz.

KAYNAKÇA

Ansiklopediler

- Erzen, J. N., "Figüratif", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, İstanbul 1997, I, 591.
- Rona, Z., "Toplumcu Gerçekçilik", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, İstanbul 1997, III, 1809.

Dergiler

- Abbott, Berenice, "Fotoğraf Tek Başına Yürümelidir", (Çev.: Kemal Cengizkan), *Fotoğraf*, Sayı: 35 (Şubat, 1986), 28-30.
- Akay, Ali, "Belgeden İfadeye Doğru", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 94 (Bahar, 2005), 113-123.
- Akoğul, Merih, "İfadenin Tarihinde August Sander'in Fotoğrafları", *Geniş Açı*, Sayı: 8 (Güz, 1999), 76-77.
- Akpınar, S., "Toplum-Sanat ve İdeoloji Üçgeninde Toplumcu Gerçekçiliğin Edebiyat ve Siyaset İlişkisine Yaklaşımı" [Elektronik Sürüm], *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (30), 2014, 7-26.
- "Amerikan Fotoğraf Birliği", *Fotoğraf*, Sayı: 21 (Ekim 1984), 12-14.
- Appelhof, Ruth Ann, "Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş", (Çev.: Belirtilmemiş), *Fotoğraf*, Sayı: 33 (Aralık, 1985), 22-27.
- Arat, Rıza, "Dorothea Lange, Yaşama Bakmayı Öğreten Fotoğrafçı", *Fotoğraf*, Sayı: 42 (Kasım, 1986), 6-17.
- Ay, Behzat, "Fikret Otyam'la", *Varlık*, Sayı: 819 (Aralık, 1975), 13.
- Baş, Berrin ve Arat, Rıza, "Basında Fotoğrafın Tarihi", *Fotoğraf*, Sayı: 18 (Mayıs, 1984), 4-11.
- Becker, Howard S., "Fotoğraf ve Sosyoloji", (Çev.: Berrin Yanıkkaya), *Toplumbilim*, Sayı: 19 (Mart, 2006), 45-67.
- Benjamin, Walter, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", (Çev.: Tevfik Turan), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 50 (Kış, 1992), 8-20.

- Cengizkan, Kemal, "Fotoğrafta Toplumsal Duyarlılık ve Jacob Riis", *Fotoğraf*, Sayı: 5 (Mart, 1979), 7.
- Cengizkan, Kemal, "Robert Capa: Savaşın Fotoğrafçısı", *Fotoğraf*, Sayı: 7 (Mayıs, 1979), 7.
- Cengizkan, Kemal, "Walker Evans", *Fotoğraf*, Sayı: 8 (Haziran, 1979), 7.
- Çelik, İsa, "Gözünü, Yüreğini, Kamerasını Toplumsal Sorunlara İlk Çeviren Fotoğrafçı", *Varlık*, Sayı: 928 (Ocak, 1985), 29.
- Çizgen, Gültekin, "Fotoğrafta Gerçekçilik", *Yeni Fotoğraf*, Sayı: 37 (Mart-Nisan, 1980), 24-60.
- Çobanoğlu, Haluk, "Cehenneme Yürümek" *İz*, Sayı: 16 (Temmuz-Ağustos, 2008), 16-31.
- Demiralp, Oğuz, "Paskalya", *Yazko Edebiyat*, Sayı: 17 (Mart, 1982), 98-103.
- Demirel, İbrahim, "Otyamlar'ın Sergisi", *Türkiye Yazıları*, Sayı: 68 (Kasım, 1982), 26-32.
- Ertan, Güler, "Belgesel Fotoğraf", *Fotoğraf*, Sayı: 30 (Nisan-Mayıs, 2000), 52-55.
- "Eugene Smith", *Fotoğraf*, Sayı: 2 (Aralık 1978), Sayfa Numarası Belirtilmemiş.
- "Fotoğrafik Röportaj ve William Eugene Smith", *Fotoğraf*, Sayı: 5 (Ekim 1962), 18-22.
- Garip, Filiz, "FSA, Farm Sucurity Administration", *Geniş Açı*, Sayı: 19 (Eylül-Kasım, 2001), 49-57.
- Gökağaç, Mehmet, "Fikret Otyam", *Fotoğraf*, Sayı: 17 (Nisan, 1984), 18-21.
- Grierson, John, "Belge Film Üstüne, Belge Filmin Baş İlkeleri", (Çev.: Akşit Göktürk), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196 (Ocak, 1968), 343-347.
- Güler, Ara, "Capa Üzerine", *İz*, Sayı: 3 (Mayıs-Haziran, 2006), 10-25.
- Güler, Ara, "Köy Doktoru ve Ebe" *İz*, Sayı: 2 (Mart-Nisan, 2006), 10-23.
- Güler, Ara, "Sanatla Gazeteciliğin Birleştiği Yer: Fotojurnalizm", *Yeni Fotoğraf*, Sayı: 14 (Kasım, 1977), 4-12.
- Güler, Ara, "Veda Bakışı", *İz*, Sayı: 1 (Ocak-Şubat, 2006), 8-21.

- Hepdinçler, Tolga, "Fotoğraf ve Gerçek", *Kontrast*, Sayı: 38 (Kasım-Aralık, 2013), 4-5.
- Hersey, John, "Kendini Yaratan Adam", (Çev.: Merter Oral), *Fotoğraf*, Sayı: 40 (Eylül, 1986), 7-11.
- Hine, Lewis, "Fotoğrafın Toplumsal Gelişmeye Katkısı", (Çev.: Mehmet Ünal), *Fotoğraf*, Sayı: 36 (Mart, 1986), 8-12.
- Kracauer, Siegfried, "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu", (Çev.: Nijat Özön), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196 (Ocak, 1968), 387-390.
- "Lewis Hine: Bir Belgesel Fotoğraf Ustası", *Fotoğraf*, Sayı: 36 (Mart 1986), 6.
- Light, Ken, "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine", (Çev.: Merter Oral), *Toplumbilim*, Sayı: 19 (Mart, 2006), ss. 13-15.
- Miski, Rauf, "Enstantanenin Öncüsü Atget", *Fotoğraf Sanatı*, Sayı: 3 (Nisan, 1977), 18-25.
- Morva, A. D., "Bir Serbest Zaman Etkinliği Olarak Sinema" [Elektronik Sürüm], *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, (27), 2006, 113-124.
- Oral, Merter, "Belgesel Fotoğraf", *Fotoğraf*, Sayı: 7 (Mayıs, 1979), 6.
- Oral, Merter, "Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine", (Çev.: Merter Oral), *Geniş Açı*, Sayı: 24 (Temmuz-Eylül, 2002), 22-24.
- Otyam, Fikret, "İnsanı Sevmekle Başlar Herşey", *Gösteri*, Sayı: 18 (Mayıs, 1982), 62.
- Özakıncı, Cengiz, "Susan Sontag, Frankfurt Okulu ve Türk Fotoğrafında 'Müktesep Cehalet' ", *Argos*, Sayı: 5 (Ocak, 1989), 140-146.
- Özbek, M., "Walter Benjamin Okumak-II" [Elektronik Sürüm], *SBF*, 55 (3), 2000, 103-131.
- Özbek, M., "Walter Benjamin Okumak-III" [Elektronik Sürüm], *SBF*, 55 (4), 2000, 83-110.
- Özkök, Ertuğrul, "Bu İki Fotoğraf Aynı mı? Basın Fotoğrafının Okunma Kipleri", *Fotoğraf*, Sayı: 18 (Mayıs, 1984), Ek, 1-4.
- Özsezgin, Kaya, "Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam", *Yeni Fotoğraf*, Sayı: 11 (Ağustos, 1977), 6-18.

- Ruch, Edward, "August Sander, Bakmak ya da Baktırmak", *İz*, Sayı: 20 (Mart-Nisan, 2009), 6-17.
- Salih, Ahmet, "Minamata: Bir Memleket", *İz*, Sayı: 27 (Mayıs-Haziran, 2010), 28-41.
- Steichen, Edward, "Fotoğraf: İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 14 (Ocak, 1984), Ek, 1-8.
- Szarkowski, John, "Fotoğrafçı Gözü", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 15 (Şubat, 1984), Ek, 1-8.
- Tankuter, Aykut, "Bir Röportaj Ustası ve 'Röportajcı'lar", *Gösteri*, Sayı: 33 (Ağustos, 1983), 26-27.
- Taylor, Paul, "Göçmen Anne", (Çev.: Ahmet Tolungüç), *Fotoğraf*, Sayı: 30 (Eylül, 1985), 12-13.
- Tolungüç, Ahmet, (Der.), "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması", *Fotoğraf*, Sayı: 30 (Eylül, 1985), 4-11.
- Topçuoğlu, Nazif, "Belgesel Fotoğraf: Edepsizce Bir Dikiz Arzusu", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 94 (Bahar, 2005), 79-93.
- Turan, Güven, "Od, Oda, Odak", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 77, (Güz, 2000), 4-5.
- Uelsmann, Jerry, "Çekimden Sonra Görmek", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 37 (Nisan, 1986), 8-9.
- Walker, John A., "Bir Fotoğraf Üzerine Notlar", (Çev.: Ahmet Tolungüç), *Fotoğraf*, Sayı: 23 (Aralık, 1984), Ek, 1-4.
- Weston, Edward, "Fotoğraf Neyi, Nasıl Yansıtır", (Çev.: Abdullah Ersoy), *Fotoğraf*, Sayı: 38 (Mayıs, 1986), 7-9.
- Yurdalan, Özcan, "Gerçek ile Tango", *İFSAK Fotoğraf ve Sinema*, Sayı: 146 (Ay Belirtilmemiş, 2012), 94-100.

Gazeteler

- Çalışlar, Oral, "Bir Harran Sevdalısı: Fikret Otyam", *Cumhuriyet*, (16 Aralık 1994)
- Çalışlar, Oral, "Bir Harran Sevdalısı: Fikret Otyam", *Cumhuriyet*, (17 Aralık 1994)

Falasca-Zamponi, Simonetta, "Estetiğin Politikası: Mussolini ve Faşist İtalya", (Çev.: Halit Yerlikhan), *Agos*, (24 Kasım 2012)

Sinanlar, Seza, "Göremediğimiz Anadolu", *Cumhuriyet*, (15 Temmuz 1996)

Kitaplar

Adorno, Theodor W., "Bir Walter Benjamin Portresi", (Haz. Besim F. Dellaloğlu), *Benjamin*, (ss. 161-177), Say Yayınları, İstanbul 2013.

Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (1944), (1. Baskı), (Çev.: Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

Akbulut, Durmuş, (Haz.), *Sinemanın İlkleri: Belgesel ve Deneysel Sinema*, (1. Baskı), Etik Yayınları, İstanbul 2012.

Amar, Pierre-Jean, *Basın Fotoğrafçılığı*, (2000), (1. Baskı), (Çev.: İnci Çınarlı), Kırmızı Yayınları, İstanbul 2009.

Andrew, J. Dudley, *Büyük Sinema Kuramları*, (1976), (Çev.: Zahit Atam), Doruk Yayınları, İstanbul 2010.

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, (1980), (3. Baskı), (Çev. Reha Akçakaya), Altıkkırkbeş Basın Yayın, İstanbul 2000.

Bate, David, *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, (2009), (1. Baskı), (Çev. Bahar Şimşek), De Ki Yayınları, Ankara 2013.

Bazin, André, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (2. Baskı), (Çev.: Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara 1995.

Bazin, André, *Sinema Nedir?*, (1. Baskı), (Çev.: İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000.

Benjamin, Walter, *Brecht'i Anlamak*, (4. Baskı), (Çev.: Haluk Barışcan ve Güven Işısağ), Metis Yayınları, İstanbul 2011.

- Benjamin, Walter, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2013.
- Benjamin, Walter, "Hikâye Anlatıcısı", (Çev.: Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy), (Haz. Nurdan Gürbilek), *Son Bakışta Aşk*, (ss. 77-100), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Benjamin, Walter, *Parıltılar*, (1955), (Çev.: Yılmaz Öner), Belge, İstanbul 1990.
- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, (1982), (Çev.: Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.
- Benjamin, Walter, "Üretici Olarak Yazar", (Çev.: Aylin Ünal), (Der. Victor Burgin), *Fotoğrafı Düşünmek*, (ss. 21-36), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2013.
- Berger, John, *O Ana Adanmış*, (1986), (6. Baskı), (Çev.: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Bodur, Feyyaz, *Fotoğrafın Tarihi*, (1. Baskı), Tablet Kitapevi, Konya 2005.
- Burke, Peter, *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (2001), (2. Baskı), (Çev.: Zeynep Yelçe), Kitap Yayınevi, İstanbul 2009.
- Canikligil, İlker, *Dijital Video ile Sinema*, (1. Baskı), Pusula Yayıncılık, İstanbul 2007.
- Cartier-Bresson, Henri, "İsimsiz", (Ed. Charles H. Traub, Steven Heller, Adam Beller), *Fotoğrafçının Eğitimi*, (ss. 35-46), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul (Yayın Yılı Belirtilmemiş).
- Cerici, Sedat, *Belgesel Film*, (1. Baskı), Şûle Yayınları, İstanbul 1997.
- Cerici, Sedat, *Mağaradan Ekrana Görüntünün Öyküsü*, (1. Baskı), Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2008.
- Çizgen, Gültekin, *Fotoğrafın Görsel Dili*, (1. Baskı), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1998.
- Dellaloğlu, Besim F., *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, (4. Baskı), Say Yayınları, İstanbul 2007.
- Demiralp, Oğuz, *Tanrı Bakışlı Çocuk*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- Derman, İhsan, *Fotoğraf ve Gerçeklik*, (2. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.

- Dora, Serkan, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, (1. Baskı), Babil Yayınları, İstanbul 2003.
- Ertan, Güler, *Dünden Bugüne Fotoğraf*, (1. Baskı), İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul 2009.
- Flusser, Vilem, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, (1983), (Çev.: İhsan Derman), Hayalbaz, İstanbul 2009.
- Freund, Gisele, *Fotoğraf ve Toplum*, (1974), (Çev.: Şule Demirkol), Sel Yayıncılık, İstanbul 2006.
- Güler, Ara, (Haz.), *Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.
- Hepdinçler, Tolga ve Ayten, Tuba, "Benjamin'in Art-İmgesi: Türkiye'de Walter Benjamin'le Fotoğrafi Düşünmek", (Ed. D. Beybin Kejanlıoğlu), *Zamanın Tozu, Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*, (ss. 481-496), De Ki Yayınları, Ankara 2011.
- Hıdıroğlu, İrfan, "Frankfurt Okulu'nun Sinema Üzerine Düşüncelerinin Türkiye'de Alımlanması", (Ed. D. Beybin Kejanlıoğlu), *Zamanın Tozu, Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*, (ss. 449-479), De Ki Yayınları, Ankara 2011.
- Horkheimer, Max, *Akıl Tutulması*, (6. Baskı), (Çev.: Orhan Koçak), Metis Yayınları, İstanbul 2005.
- Jay, Martin, *Diyalektik İmgelem*, (Çev.: Ünsal Oskay), Ara Yayıncılık, İstanbul 1989.
- Kanburoğlu, Özer, "Fotoğrafların Kamuoyunu Etkilemedeki Gücü", Ceyda Taşdelen (Ed.), *AFSAD 6. Fotoğraf Sempozyumu* (ss. 475-485), MEB, Ankara 2004.
- Kejanlıoğlu, D. Beybin, *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*, (1. Baskı), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2005.
- Kılıç, Levend, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, (1. Baskı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2008.
- Kracauer, Siegfried, *Kitle Süsü*, (1977), (1. Baskı), (Çev.: Orhan Kılıç), Metis, İstanbul 2011.

- Kracauer, Siegfried, "Temel Kavramlar", (Çev.: Erol Mutlu), (Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran), *Sinema Kuramları*, (ss. 77-98), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1985.
- Krauss, Rosalind E., " 'Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek", (Çev.: Kemal Atakay), (Der. Caner Aydemir), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (ss. 45-61), Hayalperest, İstanbul 2013.
- Magubane, Peter, "İrk Ayrımcısı Güney Afrika'da Zenci Bir Fotoğrafçı", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 65-70), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Meith, Hansel, "Bunalım Dönemi ve Life Dergisinin İlk Yılları", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 27-34), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Miller, Russell, *Magnum: Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi*, (1997), (1. Baskı), (Çev.: Tamer Tosun), Agora Kitaplığı, İstanbul 2012.
- Modiano, Alberto, *Fotoğraf Tarihine Giriş*, (1. Baskı), Art Studio Yayıncılık, Antalya 2007.
- Newhall, Beaumont, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1949.
- Oral, Merter, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, (1. Baskı), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul (Yayın Yılı Belirtilmemiş).
- Oral, Merter, "Toplumsal Değişme ve Fotoğraf", (3. Baskı), (Der. Caner Aydemir), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (ss. 81-96), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013.
- Oral, Merter, *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, (1. Baskı), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2011.
- Oskay, Ünsal, "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya", (Haz. Ünsal Oskay), *Estetize Edilmiş Yaşam*, (ss. 167-211), Derin Yayınları, İstanbul 2007.
- Ökten, Ali İhsan, *Fotoğrafın Eleştirel Gücü, Fotoğraf Yazıları-II*, (1. Baskı), Alter Yayıncılık, Ankara 2013.
- Özel Sağlamtimur, Zuhale, *Fotoğrafçılık Tarihinde Teknik ve Kültürel Dönüşümler*, (1. Baskı), Ege Yayınları, İstanbul 2011.

- Özendes, Engin, *Yüzyılın Fotoğrafları*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.
- Özkök, Ertuğrul, *Sanat, İletişim ve İktidar*, (1. Baskı) Tan Yayınları, Ankara 1982.
- Partridge, Rondal, "Dorothea Lange Sahada", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 211-216), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Platon, *Devlet*, (12. Baskı), (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2007.
- Price, Mary, *Fotoğraf Çerçeveadaki Gizem*, (1994), (1. Baskı), (Çev.: Ayşenaz-Kubilay Koş), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.
- Rifat, Samih, *Akla Kara Arası*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
- Ritchin, Fred, *Fotoğraftan Sonra*, (1. Baskı), (Çev.: Yalım Keser), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Rosenblum, Walter, "Lewis Hine, Paul Strand ve Fotoğraf Birliği (Photo League)", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 37-47), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Rotha, Paul, *Belgesel Sinema*, (1. Baskı), (Çev. İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000.
- Salgado, Sebastião, "İşçiler", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 119-125), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Sander, Oral, *Siyasi Tarih 1918-1994*, (16. Baskı), İmge Kitabevi, Ankara 2007.
- Sontag, Susan, *Başkalarının Acısına Bakmak*, (2003), (1. Baskı), (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.
- Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, (1973), (2. Baskı), (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011.
- Stange, Maren, *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1950*, Cambridge University Press, New York 1989.

- Topçuoğlu, Nazif, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.
- Tremain, Kerry, "Görmek ve İnanmak", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 13-22), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Ünal, Mehmet, *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*, (1. Baskı) Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Ünal, Yörükhan, *Dram Sanatı ve Sinema, Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları*, (1. Baskı), Hayalet Kitap, İstanbul 2008.
- Vignes, Michelle, "Magnum Fotoğraf Ajansı: İlk Yıllar", (Haz. Ken Light), *Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*, (ss. 49-53), (Çev.: Hüseyin Yılmaz), Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul 2012.
- Yaygın, Murat, *Fotoğraf İdeolojisi, Algıda Gerçeğin Bozulumu*, (2. Baskı), Kalkedon Yayıncılık, İstanbul (Yayın Tarihi Belirtilmemiş).
- Yaylagül, Levent, *Kitle İletişim Kuramları*, (4. Baskı), Dipnot Yayınları, Ankara 2013.
- Yurdalan, Özcan, *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, (3. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.
- Zweig, Stefan, *Dünün Dünyası*, (Çev.: Burhan Arpad), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1992.

İnternet Kaynakları

- Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, (2003), Erişim tarihi (09 Şubat 2014), http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_52.htm
- İbn-i Heysem*, Erişim tarihi (11 Ocak 2014), Vikipedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/İbn-i_Heysem
- Minyatür*, Erişim tarihi (29 Kasım 2013), Vikipedi, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Minyatür>
- Mısır Ölüler Kitabı*, Erişim tarihi (29 Kasım 2013), Vikipedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Mısır_Ölüler_Kitabı

Newhall, Beaumont, *Doğrudan Fotoğraf*, Erişim tarihi (21 Aralık 2013), <http://www.belgeselfotograf.com/aid=5.phtml>

Sever, Şeyda, *Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı; Fark Nerede?*, Erişim tarihi (20 Aralık 2013), <http://www.belgeselfotograf.com/aid=4-4.phtml>

Tezel, Damla ve Ertem, Oğuz, *Politikanın Estetize Edilmesi'ne Karşı Sanat Eserinin Politize Edilmesi*, Erişim tarihi (31 Mart 2014), https://www.academia.edu/1533778/Politikanin_Eстетize_Edilmesine_Karsi_Sanat_Politize_Edilmesi

Versay Barış Antlaşması, Erişim tarihi (3 Kasım 2013), Vikipedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Versailles_Antlaşması

Sözlükler

Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., Yolsal, Ü. H., *Felsefe Sözlüğü*, (3. Baskı), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2008.

Özön, N., *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, (1. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000.

Diğerleri

Akbulut, T. Ziyaeddin, "Şanlıurfa ve Fikret Otyam", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, Ankara 1995.

Çakır, E. (Yapımcı), *Şehirler ve Yüzler* [Televizyon Programı], TRT Türk, İstanbul (12 Eylül 2012).

Demirel, İbrahim, "Ustam ve Dostum Otyam", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, Ankara 1995.

Ekşi, Oktay, "Yetmişinde Bir Genç İçin", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, Ankara 1995.

Eryazar, Kemal, "Harran Ovası, Atatürk Barajı ve Otyam Usta", *Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı*, Ankara 1995.

Frei, C. (Yapımcı), Belirtilmemiş (Senarist) ve Frei, C. (Yönetmen), *War Photographer* [Belgesel Film], ABD 2001.

"Gide Gide 8", *Atatürk  Düşünce Fikret Otyam  zel Sayısı*, Ankara 1995.

Kabacalı, Alpay, "Anadolu'ya Sevdalı", *Atat rk  Düşünce Fikret Otyam  zel Sayısı*, Ankara 1995.

Yarar, Canan, *Bertolt Brecht'in ve Georgy Lukacs'ın Gerçekçilik Anlayı larında Modern Sanatın Neli i*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Nadir Buçan
Doğum Yeri ve Tarihi	Ardeşen 21.06.1978
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	-
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	T.C. Sağlık Bakanlığı, Yüzüncü Yıl Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	nadirbucan@yahoo.com
Tarih	27.05.2014