Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi

Faculty of Communication Atatürk University

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
İLETİŞİM FAKÜLTESİ

ATATÜRK İLETİŞİM DERGİSİ

Journal of Atatürk Communication

Sayı 8 / Number 8
2015 Ocak / January

ISSN: 2146 - 1538

Atatürk İletişim Dergisi
Journal of Atatürk Communication

Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi

Sayı 8 / Number 8
2015 Ocak / January

Atatürk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Atatürk İletişim Dergisi
Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Adına

Sahibi
Prof. Dr. Uğur YAVUZ

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Uğur YAVUZ (Başkan)
Prof. Dr. Abdulkuddüs BİNGÖL
Prof. Dr. Hüseyin KÖSE
Doç. Dr. Raci TAŞÇIOĞLU
Doç. Dr. Naci İSPİR
Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL
Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM

Yayın Danışmanları

Prof. Dr. Uğur YAVUZ
Prof. Dr. Hamza ÇAKIR
Prof. Dr. Aydemir OKAY
Prof. Dr. Ahmet KALENDER
Prof. Dr. Suat GEZGİN
Prof. Dr. Oya TOKGÖZ
Prof. Dr. Abdulkuddüs BİNGÖL
Prof. Dr. Huriye KURUOĞLU
Prof. Dr. Asker KARTARİ
Prof. Dr. Ahmet ŞAHİNKAYA
Prof. Dr. Murat ÖZGEN
Prof. Dr. Neşe KARS
Prof. Dr. Osman ÖZSOY
Prof. Dr. Bilal ARIK
Doç. Dr. Ender KARAKOÇ

Editör

Doç. Dr. Adem YILMAZ
Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM

Editör Yardımcısı

Arş. Gör. Şadiye Kotanlı
Arş. Gör. Zeynep Demirci

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Naci GÜRBUDAK

Mizanpaj

Alper GÜRBÜZ

Kapak Tasarım

Aykut CAYIR

Sekizinci Sayının Hakemleri

Prof. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU
(Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi)

Prof. Dr. Aytekin CAN
(Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Prof. Dr. Fatma GEÇİKLİ
(Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Prof. Dr. Funda BAŞARAN ÖZDEMİR
(Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Prof. Dr. Naci İSPİR
(Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Prof. Dr. Uğur YAVUZ
(Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. A. Fulya ŞEN
(Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Aytül TAMER
(Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Bünyamin AYHAN
(Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Enderhan KARAKOÇ
(Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR
(Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Hasret AKTAŞ
(Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Hüseyin ALTUNBAŞ
(Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Merih TAŞKAYA
(Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Jale BALABAN SARİ
(Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Raci TAŞCIOĞLU
(Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Doç. Dr. Vahit İLHAN
(Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Ahmet TAYLAN
(Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Beyhan ÖZDEMİR
(Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Ömer ALANKA
(Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Pelin ÖĞÜT
(Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi)

Yazışma Adresi

Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Merkez Kampus Erzurum - TÜRKİYE
Tel: 0442 2315151 / 2315154 / 2315173
besim@atauni.edu.tr

ISSN:2146-1538
Atatürk İletişim Dergisi hakemli bir dergidir.
Dergi yılda iki defa yayınlanır.
Yayınlanan yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.

İÇİNDEKİLER

1. **Walter Benjamin ve belgesel fotoğraf**
İrfan HIDIRLIOĞLU - Nadir BUÇAN

2. **Lider imajı oluşturmada fotoğraf: 2011 genel seçimlerinde kullanılan yazılı medya siyasal reklamları üzerine bir inceleme**
Raci TAŞÇIOĞLU - Ayşe SARITAŞ

3. **Medyada ideal kadının moda üzerinden temsili ve moda programlarının tüketime yönlendirmedeki rolü**
Adem YILMAZ - Şadiye KOTANLI

4. **Çizgi filimlerde sempatik şiddet olgusu: TRT Çocuk Televizyonu örneği**
Abdulkadir ATİK - Önder EBREN

5. **Çağrı Merkezleri hizmetlerinde kişisel satış süreci memnuniyeti: Erzurum ili örneğinde bir inceleme**
Derya TELLAN - Esra POLAT

6. **Pazarlama iletişimi uygulamaları açısından insan kaynakları yönetiminin müşteri memnuniyeti ve işletme performansı üzerindeki etkileri: Doğu Anadolu Bölgesi imalat sektöründe analitik bir uygulma**
Serdar ERCİŞ - Fatma GECİKLİ - Ayhan DOĞAN

7. **İletişim sürecinde amaç ve niyeti farklılaştıran egemen bir öge olarak maske**
Zeynep DEMİRCİOĞLU

8. **Kurumsal Sosyal Sorumluluk kampanyalarının yazılı medyada yansıması: Eğitim alanında yürütülen iki örnek kampanyanın karşılaştırılması**
Burak TÜRTEN

9. **Sanatın doğuşunda iletişimle aralarındaki varoluşsal birliktelik ve sanat eyleminde psikolojik iletişimin önemi**
Şenkaya ÖREN

10. **Bir iletişim unsuru olarak sosyal selfie uygulamaları**
Özge UZUNDUMLU

11. **İlkçağ Felsefesinde faydacılığın temelleri**
Esra Yıldız TURAN

WALTER BENJAMIN VE BELGESEL FOTOĞRAF

İrfan HIDIROĞLU*
Nadir BUÇAN*

ÖZET

Bu çalışmada, belgesel ve toplumsal belgeci fotoğrafa yönelik araştırmalarda Walter Benjamin vurgusunun yetersiz kalmış olması sorunundan hareket edilerek bu fotoğraf yaklaşımları Benjamin'in geliştirdiği düşünceler ve kavramlar bağlamında sorgulanmış, onun fotağrafa dair öngörülerinin, varsayımlarının ve fotoğraftan beklentilerinin ne ölçüde gerçekleştiği araştırılmıştır. Benjamin'in görsel bilinçdışı, aura, politik sanat, şok etkisi ve algı evreninin zenginleşmesi gibi önemli kavramları üzerinden hareket edilmiştir. Çalışmanın yöntemi ise niteliksel içerik analizidir.

Çalışmada fotoğraf makinelerinin giderek küçüldüğü, bu sayede anlık görüntüleri yakalamaya daha hazır hale geldiği, resimli dergilerin sayısının arttığı ve bu dergilerdeki altyazıların belgesel fotoğrafın asli bir parçası haline geldiği saptanmıştır. Belgesel fotoğrafçıların 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 aurayı ortadan kaldırdığını ve şok etkisi yarattığını gösteren örneklerin varlığından söz edebiliriz. Bunların, iyi auranın 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.

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

* Yrd. Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, E-Mail: ihidiroglu@yahoo.com
** Öğr. Gör. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, E-Mail: nadirbucan@gmail.com

WALTER BENJAMIN AND DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY

ABSTRACT

This project, with the use of documentary and social documentary photography, will endeavour to prove that the work of Walter Benjamin, his thoughts and his prospectives, although they raised many issues and ideas and questions existing views of the time, was not afforded with the recognition and has not been referenced as his work should have been. The method of this study is the qualitative content analysis.

Throughout it's history documentative photography has advanced, the cameras we use have become much smaller, this has enabled the photographers to capture visions in real time. Evidence will be shown of this within the photographs featured and given descriptions of the subject matter therein. With the photographic borne witness by such, it can be said that minds and prospectives can be broadened and enriched. Documentary photography has historically been used for political aims by aestheticising political issues and responses to such, to reveal crimes and criminals alike, they dispense with bad auras and provide 'shock effects' with their examples. In summary all of the aforementioned result in a positive as our minds, awarenesses and views have been widened and enriched, producing in conclusion a good aura. This body of work will provide a photographic documentary of the social changes; mostly small and domestic, others miniscule while at the same time showing larger changes but on a much smaller scale, provided by the various photographic works reserached herein in detail.

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

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. 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 (Light, 2006: 13-14). 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 (Oral, T.Y.a: 23-24).

Belgesel fotoğraf [1] yaklaşımı çerçevesinde üretilen imgelere baktığımızda bizlere Walter Benjamin'in kavram ve görüşlerini hatırlatan pek çok şeyle karşılaşırız. Gerek belgesel fotoğrafçıların kendi çalışmaları hakkındaki sözleri, gerekse onlar hakkında yapılan bazı yorumlar bilerek ya da bilmeyerek Benjamin'i işaret eder. Örneğin, Fikret Otyam'ın fotoğrafları için, "Anadolu halkının gerçekleriyle yüklü ihbar mektuplarıdır." (Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı, t.y.: 40) denmesi, bizleri Benjamin'in fotoğrafçının fotoğraflarıyla suçu ve suçluları göstermesi gerektiği konusundaki düşüncelerine götürür. Onun hem görsel bilinçdışı, aura, şok etkisi, algı evreninin zenginleşmesi ve politik sanat gibi önemli kavramları hem de fotoğraf teknolojisindeki yeniliklere, resimli dergilere ve bu dergilerdeki fotoğraf altı yazılarına ilişkin öngörüleri belgesel fotoğrafla doğrudan ilişkilidir. Bu ilişkiye rağmen, belgesel fotoğrafın etkili ve güçlü bir silah olduğu, kamuoyunu olumlu anlamda etkileyebildiği, toplumsal sorunların çözümünde yardımcı olduğu ve eleştirel gücü olduğu konusunda yapılan çalışmalarda Benjamin vurgusunun yetersiz kalmış olması bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturur.

Benjamin'in Fotoğrafın Kısa Tarihi (1931) ve Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı (1936) başlıklı denemelerinde fotoğrafa dair ilk ciddi ve önemli sorgulamayı gerçekleştirmiş olması onu bir öncü olarak konumlandırmamıza neden olur. Benjamin, bu yeni teknolojinin görsel bilinçdışına ilişkin bilgilerimizi arttıracağı, diğer bir deyişle algı evrenimizi zenginleştireceği ve sanatı politikleştireceği yönündeki görüşleriyle fotoğrafın

[1] Bu çalışmada, metnin akıcılığını bozmamak adına "belgesel fotoğraf" terimi bir alt tür olan toplumsal belgeci fotoğrafı da kapsayacak şekilde kullanılmıştır.

olanaklarını, potansiyelini fark etmiş bir düşünürdür. Teknolojik ve kültürel iyimserlik içerisinden 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. Benjamin, yeni iletişim teknolojileri aracılığıyla faşizmin eleştirilebileceğine, bu teknolojilerin kitleleri aydınlatıcı ve onarıcı aygıtlar olarak işlev görebileceğine inanmaktadır[2] (Özbek, 2000: 126). Hal böyleyken belgesel fotoğraf alanına ilişkin yapılan çalışmalarda Benjamin'in yeterince algılanmamış olduğu, Benjamin vurgusunun yetersiz kaldığı görülmektedir.

Mary Price'a göre (2004: 58), "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". Benjamin'in Fotoğrafın Kısa Tarihi ve kısaca "Sanat Yapıtı" olarak adlandırılan denemelerinde tartıştığı ve büyük ölçüde göz ardı edilen öngörülerinin, varsayımlarının gerçekleşip gerçekleşmediğini sorgulayarak bu yöndeki eksikliği gidermeye çalışmak ve bilgi birikimine katkıda bulunmak bu araştırmanın amacıdır.[3] Onun tartıştığı konular genellikle yeni teknolojilerin sonuçları üzerinedir. Fotoğrafın hayata tanıklığının henüz zirve yapmadığı bir dönemde bazı öngörülerde ve

[2] Benjamin'in düşüncelerini etkileyen üç önemli tarihsel olgudan söz edilebilir. Benjamin'in metinlerini kaleme aldığı dönemde Avrupa'da yükselen olgu faşizmdir. Almanya'da I. Dünya Savaşı büyük bir hayal kırıklığı yaratmış, yaşanan bunalımların sonucunda faşist ideoloji yükselişe geçmiş ve bu ideoloji Adolf Hitler önderliğinde 1930'larda iktidara gelmiştir. Benjamin'i etkileyen diğer bir toplumsal olgu Rusya'da gerçekleştirilen Bolşevik devrimidir. Fakat, Bolşevik devrimi Rusya sınırlarını aşamamış, sanayileşmiş Batu Avrupa ülkelerine yayılamamıştır. Ayrıca, Batı Avrupa'da egemen sistemler kısmen bir istikrara kavuşmuş ve yaşanan ideolojik dönüşümler bu egemen sistemler tarafından üretilmiştir (Yaylagül, 2013: 95-96).

[3] Araştırmanın amacı Frankfurt Okulu ve fotoğraf ilişkisi üzerine değinmek değildir. Benjamin'in Frankfurt Okulu'na doğrudan bir üyeliği olmamıştır. Gerek Okul'un bir üyesi olan Theodor W. Adorno ile olan arkadaşlıkları ve düşünsel etkileşimleri, gerekse Okul'un düşüncesine yapmış olduğu katkılar nedeniyle adı sıklıkla Okul'la birlikte anılır olmuştur (Dellaloğlu, 2007: 18). Aynı zamanda düşüncesinin gelişimi ve sanat anlayışı açısından Okul'un öteki üyelerinden ayrılır. Yeni bir estetik anlayışının oluşmasına öncülük eden Benjamin, yeni teknolojilerin sanattaki sonuçlarını tartışmıştır. Bu 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 çekiyor (Benjamin, 1990: 1) ve kitleselleşen sanatın negatif siyasal işlev yüklenmiş olabileceğini düşünüyordu. Mekanik yeniden-üretim çağında bu yeni teknolojiler kitleleri mevcut düzene uyumlamayı işlev edinmiş olabilirdi. Bu noktada Adorno kadar kötümser olmayan Benjamin, yeni teknolojilerin ilerici bir potansiyele sahip olduğunu düşünüyordu (Jay, 1989: 304).

varsayımlarda bulunmaktadır. Bu nedenle, fotoğrafın icadının sonuçlarına, fotoğrafın neleri başarabileceğine, olanaklarına, potansiyeline ilişkin öngörülerinin ve varsayımlarının kendisinden sonra ne şekilde gerçekleştiğinin araştırılması gerekmektedir. Bu bağlamda incelenmesi gereken sorular şunlardır: 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 auranın ortadan kalkmasıyla politikleşmiş midir? Belgesel fotoğrafçılar politikanın estetize edilmesine politikleşerek yanıt vermişler midir? Kötü aurayı 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 suçu ve suçluları göstermiş midir? Bu çalışmada belgesel fotoğraf, Benjamin'in geliştirdiği düşünceler ve kavramlar bağlamında sorgulanacak; onun fotoğrafa dair öngörülerinin, varsayımlarının ve fotoğrafçılardan beklentilerinin gerçekleşip gerçekleşmediği araştırılacaktır.

1. GÖRSEL BİLİNÇDIŞI

Benjamin'in en önemli kavramlarından biri olan görsel bilinçdışı, "zaman ve uzamın araç yardımı ile yeniden yapılanması ve detaylardaki fizyonomik zenginlik ile ifade edilmektedir" (Hepdinçler ve Ayten, 2011: 484). Benjamin'e göre (2013: 12), fotoğraf, imgeler dünyasının hayallerde barınacak kadar gizli olan dış görünüş özelliklerini, en ufak detaylarını gözler önüne serecektir. Güdüsel bilinçdışını psikanaliz vasıtasıyla öğrenmemiz gibi, fotoğraf makinesi yardımıyla da görsel bilinçdışı hakkında bilgi ediniriz:

"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 büyütmeler 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" (11-12).

Fotoğraf tekniğinin mercek büyütme gibi olanakları, fotoğrafçıya tıpkı bir cerrah gibi olgunun dokusunun derinliklerine kadar nüfuz etme imkanı sağlar. Mercek büyütmede ya da diğer bir deyişle büyütücü çekimde, insanın zaten gördüğünün belirgin kılınması söz konusu değildir, nesnenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır (Benjamin, 2012: 69, 72). Benjamin için görsel bilinçdışı, çıplak gözle görülemeyen, ancak ayrıntıları gösterme

özelliğine sahip objektifler aracılığıyla açığa vurulan görüngüler anlamına geliyor gibidir. Mekanik yöntemlerle ayrıntıların büyütülmesi ve büyütülmüş görüntünün yerleştirilmesi, gözün görsel bilinçdışını görmesini sağladığını, diğer bir deyişle çıplak gözle görülmeyenin görünür kılınmasını sağladığını söylemek mümkündür (Price, 2004: 87, 94).

Benjamin (2013: 12), Karl 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". Eadweard Muybridge ise, 1878'de, dört nala giden bir atın hareketlerini on iki fotoğraf makinesi kullanarak kısa zaman aralıklarıyla fotoğraflamış ve "bir at dört nala koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi?" sorusunun yanıtının bulunmasını sağlamıştır. Böylece insanoğlu ilk kez dört nala giden bir atın dört ayağının birden yerden kesildiği bir an olduğunu keşfetmiştir. Gerek Muybridge'in gerekse Blossfeldt'in çalışmaları bu nesne ve varlıkları görmenin yeni biçimleridir.

Blossfeldt'in bitki fotoğrafları ile Muybridge'in hareket halindeki canlıları nasıl ki bu nesne ve varlıkları görmenin yeni biçimleriyse, 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 yakalamıştır:

"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" (Sontag, 2011: 73).

Sander, bir dizi yüz fotoğrafını -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 mevcut düzeninin bir aynasını oluşturuyordu (Benjamin, 2013: 28).

Benjamin (2012: 79), emperyalist savaşı tekniğin bir başkaldırısı olarak görür. "Teknik, nehirleri kanalize edecek yerde, insan selini siperlere yöneltmekte, uçaklarından tohum atacak yerde kentlere yangın bombaları yağdır-

maktadır". Bu akıldışılığı gösteren fotoğraflardan biri de Werner Bischof'un Hiroşima Barış Anıtı önünde bir atom bombası mağdurunu gösteren fotoğrafıdır (Şekil 1). 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)[4] vardığı noktanın bir sonucu olarak okuyabiliriz.

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, olayı estetize eden bir fotoğrafla sınırlı görsel belleğimiz Bischof'un göreni dehşete düşüren ve şok etkisi yaratan fotoğrafıyla altüst olmuştur. Çünkü, Benjamin'in belirttiği gibi (2013: 77-78), kamera, önündeki kişi ve nesnelerin en yakınına kadar sokulur ve gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başarır.

Şekil 1: Radyoaktivite Kurbanı, Werner Bischof, Japonya, 1951.

[4] 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 (Çetinkaya, 1993: 138-139'dan akt. Dellaloğlu, 2007: 39-40). 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" (Horkheimer, 2005: 55). Max Horkheimer'a göre (2005: 55, 57), 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 ya da kavramı belli bir amaçla bağlantısı, eşdeyişle başka bir şey için iyi olup olmaması açısından değerlendirir.

Benjamin (2012: 71, 73), fotoğraf tekniğinin görsel bilinçdışı hakkındaki bilgimizi arttıracağına dair düşüncelerini sinema için de söylemektedir: "Gerçekte sinema algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir... Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz". Sinema, yakın çekim yaparak, tanıdığımız nesnelerin saklı detaylarını göstererek, sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin farkındalığımızı arttırır. Bir zamanlar işliklerin, büroların, odaların, caddelerin, tren istasyonlarının ve kafelerin arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Şimdi ise serüvenli yolculuklara çıkmakta, bilinenler içerisinde bütünüyle bilinmeyenleri bulmaktayız. Kısacası, yeni teknolojilerin yarattığı sonuçlardan biri de algı evrenimizi zenginleştirmeleridir (72).

Sinemanın algı evrenimizi zenginleştirmesinin belgesel fotoğraf için de söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Ruth Ann Appelhof (1985: 26-27), Margaret Bourke-White için "dünyayı algılayışımızı nitel olarak genişletmiştir" diyerek, onun yarattığı imgelerin algı evrenimizi zenginleştirdiğini vurgulamaya çalışmaktadır:

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

Çiftlik Güvenlik Örgütü (Farm Security Administration / FSA)[5] yöneti-

[5] A 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 sırındadır, 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 amacındadır. FSA bünyesinde, bunalımın neden olduğu tahribatı ve FSA tarafından gerçekleştirilen çalışmaların başarılarını belgelemek ve sunmak amacıyla 'Tarih Bölümü' kurulur ve başına Roy Stryker getirilir. Stryker, ilk iş olarak şehir insanlarına kırsal kesimde yaşamın nasıl olduğunu göstermek amacıyla bir fotoğrafçı kadrosu oluşturur (Garip, 2001: 49-50). 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 grubu; barınma sorunları yaşayan, yetersiz beslenen ve doğru dürüst giyinemeyen insanları görüntülemişti bile. Bu görüntüler kitle iletişim araçlarında yayınlandığında büyük bir kamuoyu yaratmıştır (Tolungüç, 1985: 5).

cisi Roy Stryker, bürosunda oturup kendisine gelen fotoğrafları değerlendirmekten başka hiçbir iş yapmadığı halde, "Amerika'daki her eve girmiş, her köşeye gitmiş gibi hissediyordum kendimi" der (Tolungüç, 1985: 10). Stryker'ın bu sözleri bizlere Benjamin'in yeni teknolojilerin algı evrenimizi zenginleştirdiğine dair düşüncelerini anımsatır. Göç, yoksulluk, ırk ayrımcılığı, ağır çalışma koşulları, toplumsal gruplar, meslekler, işlikler ve savaşlar gibi konulara fotoğrafik görünürlük kazandıran belgesel fotoğrafçıların algı evrenimizi zenginleştirdiğini söyleyebiliriz.

2. AURA

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 biriciklik niteliğine sahip özgün sanat yapıtına gösterilen saygı dolu bir dikkat; ikincisi ise, gerçekliği gizleyen bir perde, sahtelik ve roldür (Price, 2004: 72, 90).

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 reprodüksiyon, 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-üretimin bütünüyle dışında kalır." Çünkü bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilmektedir, 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 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 (Benjamin, 2012: 52-55, 58).

Benjamin (2012: 55, 64), teknik yolla yeniden-üretim nedeniyle varlığı son bulan şeyi tek bir kavramla özetler: Aura, diğer bir ifadeyle özel atmosfer.

"Söz konusu atmosfer, insanın şimdi ve burada'lığına bağlıdır. Bu atmosferin bir kopyasının olabilmesi söz konusu değildir... Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır".

İyi auranın yitirilişinin üzüntüsünü yaşayan 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, bir ressam olarak unutulup giderken bu mütevazı fotoğraflar sayesinde tarihsel bir şöhrete kavuşmuştur. Hill, Cameron, Hugo ve Nadar gibi fotoğrafçıların başarılarıyla beraber fotoğrafın icadını izleyen ilk on yıl fotoğrafın en parlak dönemidir. Bu dönem aynı zamanda, fotoğrafın endüstrileşmesinden önceki on yıldır (Benjamin, 2013: 5, 8-9). Fotoğrafçılığın ilk on yılına ve onun ilkel teknik aletlerden yararlanmasına gönderme yapan Benjamin, Hill'in özgünlüğünü araçların bu durumuna bağlar (Price, 2004: 64). Daguerre'in bulduğu ve daguerretip olarak adlandırılan fotoğraf tekniği enstantane (anlık) fotoğraf için uygun değildi. Daguerretipin çoğaltılabilir özelliği yoktu ve ilk baskı levhaları ışığa karşı duyarlılıklarının az olması sebebiyle pozlamanın uzun sürmesi bir zorunluluktu. Fotoğraf çektirenin fotoğrafçı karşısında uzun süre hareketsiz durması gerekmekteydi. 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. Bu tür fotoğraflar, enstantane fotoğrafla kesin bir zıtlık oluşturuyorlardı (Benjamin, 2013: 14-15).

İlk fotoğrafların erişilemez güzellikte olduğuna inanan Benjamin, onları auranın son barınağı saymaktadır (Demiralp, 1999: 156-157). "O dönemin insanlarının 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" (Benjamin, 2013: 19). 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, görünümler 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 (Benjamin, 2013: 20-21).

Benjamin'in Fotoğrafın Kısa Tarihi'inde ifade etmeye çalıştığı kötü aura, gerçekliği gizleyen perde, makyaj, sahtelik ve rol anlamlarına gelir (Price, 2004, 72). Benjamin, kötü auradan söz ederken Atget'nin çalışmalarını örnek gösterir. Bir öncü olarak Atget, makinesini unutulmuş ve dikkatlerden kaçan şeylere çevirmiş, geleneksel portre fotoğrafçılığının yaydığı boğucu havayı dağıtmış ve temizlemiştir (Benjamin, 2013: 24):

"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" (2013: 26).

Atget, "gerçekliğin üstündeki makyajı da silip temizlemeye kalkıyordu... nesneyi hâlesinden kurtarmaya girişmişti". Bütün dikkatini unutulmuş ve 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" (Benjamin, 2013: 23-24). Benjamin'in Atget için söyledikleri övgü terimleridir. Oysa Benjamin, daha önceleri aurayı biriciklik niteliği taşıyan sanat yapıtının en önemli özelliği olarak belirtmişti (Price, 2004, 72). Price (2004: 69, 73), "Şimdi de aurayı kendisinden 'nesne'nin kurtarılmasının gerektiği 'makyaj' olarak mı düşünmek gerekiyor?" diye sormakta ve Benjamin'in iyi aurayı geçmişte kalmış bir olgu olarak konumlandırdığını, bunun ardından da gerçeği sergilemek için auranın erimesi olgusunun geldiğini vurgulamaktadır. Benjamin'in değinmek istediği konuya bağlı olarak auranın anlamı değişmektedir: "Aura sarmalayabilir (burada bir anlamda gizleme işlevi de söz konusudur) ya da ortadan kaldırılmasıyla açığa vurabilir" (2004: 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 (2013: 22-23). Benjamin'in sözünü ettiği ve Atget'nin öncüsü olduğu gelenek, kötü auranın, diğer bir deyişle 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, Fikret Otyam ve daha birçok belgeselci fotoğrafik görünürlük kazandırdıkları gerçekliklerin üstündeki makyajı silmişler, perdeyi söküp atmışlar, diğer bir deyişle gerçekliği auradan kurtarmışlardır.

1980 yılında on beş ay boyunca Fransız Sınır Tanımayan Doktorlar Topluluğu ile Afrika'nın Sahra bölgesini gezerek "Sahel: L'Homme en Détresse / Sahra: Izdırap İçindeki İnsan" adlı çalışmasını hazırlayan toplumsal belgeci fotoğrafın günümüzdeki en önemli ve etkili temsilcisi Sebastião Salgado, Güney Amerikalı yazar Eduardo Galeano'ya göre (2004: 68), "Orada ilk defa, gerçeğin kendini gizlemek için kullandığı deriye nüfuz etmek için kameranın gözlerini kullandı". Galeano'nun sözünü ettiği gerçeği gizleyen "deri", bizlere Benjamin'in en önemli kavramlarından biri olan aurayı hatırlatır. Gerçeği gizleyen "deri", aura ile aynı anlama gelir. O halde şunu söylemek mümkündür: Atget ile başlayan gerçeğin auradan kurtarılması geleneği günümüzde Salgado ile devam etmektedir.

3. POLİTİK SANAT

Benjamin, mekanik yeniden-üretimin sonuçlarını tartışıyor ve iyi auranın yitirilişinin üzüntüsünü yaşıyordu. Fakat, zamanla bu üzüntüsünü aşmış ve mekanik yeniden-üretim hakkındaki olumsuz düşüncelerini değiştirmiştir (Demiralp, 1999: 164-165).[6] Şöyle ki, "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır". demektedir Benjamin (2012: 58). Böylece mekanik yeniden-üretim ile birlikte, kült değerinin[7] yerini bundan sonra sergileme değeri almaktadır. Kitlelerin sanatla ilişkisi olumlu anlamda değişmektedir. Sadece belli bir azınlığın alımlayabildiği sanat yapıtını artık kitleler de alımlayabilir.

[6] Martin Jay (1989: 304), 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". Oğuz Demiralp (1999: 164-165) ise, aurasız sanatın olabilirliğini araştırmaya yöneldiğini belirttiği bu yeni Benjamin hakkında şu tespitlerde bulunur: " '...sanat yapıtı', 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".

[7] Benjamin (2012: 56), sanat yapıtının alımlanmasının belli bir azınlığın tekelinde olmasının yapıtın "kült değeri"ni oluşturduğunu belirtir. Kült değeri, sanat yapıtının gizli tutulmasını gerektirmektedir: "Belli tanrı heykellerini ancak hücresindeki rahipler görebilir; bazı Madonna resimleri hemen bütün bir yıl boyunca örtülü kalmaktadır; ortaçağ katedrallerindeki belli heykeller giriş katındaki ziyaretçi tarafından görülememektedir".

Yani, sanat yapıtının alımlanmasında bir demokratikleşmenin varlığından söz edilebilir. Sanatın toplumsal işlevi de köklü bir değişim geçirmiştir. Kutsal törenler yerine bir başka pratiği kendisine temel almıştır artık: Politika[8] (59-60, 69). Sanat yapıtının piyasaya girmesinin, toplumsal dokuda yer almasının doğurduğu sonuç, ister istemez sanatın politikleşmesidir. Artık, politika ve sanat aynı gerçeğin iki yüzüdürler (Demiralp, 1999: 163). "Her sınıflı toplumda sanat bir ideoloji taşır" görüşü artık estetiğin bir köşe taşı durumuna gelmiştir. Sanat, özü gereği politikadan bağımsız değildir, artık bir şey uğruna ya da bir şeye karşı bir savaş olmuştur (Ökten, 2013: 50-51).

Belgesel fotoğrafın bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğrafı, mekanik yeniden-üretimin sanatı politikleştireceği görüşünün fotoğraf sanatındaki yansıması olarak kabul edebiliriz. Toplumsal belgeci fotoğraf, her zaman politik mesajlar içerir ve politik amaçlar doğrultusunda kullanılabilir. Toplumsal belgeci fotoğrafın en önemli özelliği toplumsal değişimi[9] amaç edinmesidir (Oral, T.Y.a: 30, 33). "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" (T.Y.a: 30).

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 FSA hareketi, Walker Evans, Dorothea Lange ve Arond Siskind gibi kadrolar Amerikan toplumu içinde fotoğrafı politik bir temele oturtmuşlar ve etkin bir güç haline getirmişlerdir (Çizgen, 1980: 24). Riis, New York'un Mulberry Bend mahallesinde yaşayan göçmenlerin sağlıksız barınma koşullarının düzeltilmesine fotoğraflarıyla katkıda bulunmuş (Oral, 2013: 89); Hine'ın çocuk işçi sömürüsünü fotoğraflarıyla belgelemesi yeni iş yasalarının çıkarılmasını, çocuk

[8] Benjamin'in politik sanat görüşü Bertolt Brecht etkisiyle gelişmiştir. "Brecht, üretim alet ve biçimlerinin ilerici -yani üretim araçlarının özgürleştirilmesine yönelmiş; yani sınıf mücadelesine hizmet eden- entelektüellerce anlaşıldığı biçimde dönüştürülmesini tanımlamak için 'işlevsel dönüştürme' [Umfonktionierung] deyimini icat etmiştir" (Benjamin, 2011: 106). Brecht, yeni kitle iletişim araçlarının olduğu gibi kullanılmayıp, proleter iletişimin çıkarlarına uygun biçimde "işlevsel olarak dönüştürülmesi" gerektiğini düşünmektedir. Benjamin, Brech'in bu düşüncelerini paylaşmaktadır. Aurasız sanat, geleneğin alanından koparılmış ve zamansal tanıklığını yitirmiştir. Bu kopuş sanatı, işlevsel olarak bir dönüşümün aracı haline getirmiştir (Yarar, 2010: 46).

[9] Merter Oral (2013: 81), "toplumsal değişme"yi 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 arttırıcı bir modernleşme olgusu...". Oral'a göre (82), "toplumsal değişmeyi etkileyen fotoğrafik ajan, belgesel fotoğraf değil, toplumsal belgesel fotoğraftır".

emeğinin yasadışı ilan edilmesini sağlamış (Sontag, 2011: 77); FSA fotoğrafçıları ise Büyük Bunalım'ın tarım ortakçıları üzerindeki yıkıcı etkisine fotoğrafik görünürlük kazandırmışlardır. FSA fotoğrafçısı Dorothea Lange'ın 1936'da çektiği "Göçmen Anne" adlı fotoğrafın ilk etkisi Amerikan kamuoyunu harekete geçirerek Nipomo'daki göçmen kampına gıda yardımlarının yapılması olmuştu (Taylor, 1985: 12). Ardından, "Göçmen Anne" ve ortakçı çiftçilerle ilgili diğer fotoğraflar Washington'ı harekete geçirmiş, bürokratlar bu insanlara yapılması gereken yardımları gündemlerine almışlar (Sontag, 2011: 77-78) ve kırsal reform yasasını çıkarmışlardır (Tremain, 2012: 17). "Göçmen Anne" adlı fotoğrafın tarihsel süreç içerisinde kendi bağlamından koparılarak 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 yayınlamıştır. 1983 yılında ise, Lange'ın fotoğrafına konu olan göçmen anne Florence Thompson için yeniden bir yardım kampanyasına dönüşmüştür (Oral, 2013: 92).

Margaret Bourke-White'ın 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'ın bu fotoğrafı zamanla sadece sel felaketini anlatan bir fotoğraf olmaktan çıkmış, defalarca ırk ayrımcılığını ve yoksulluğu kınamak için kullanılmıştır (Walker, 1984: 2). Bourke-White, fotoğrafının verdiği mesajla kamuoyunu etkilemiş ve birçok Amerikan hükümetinin siyahlara yönelik ayrımcılığa neden olan yasaları değiştirmesine katkıda bulunmuştur (Kanburoğlu, 2004: 475-476).

W. Eugene Smith, Minamata'da kimyasal atıklarla çevreyi kirleten ve insanların sakat kalmasına neden olan bir fabrikanın insanlık suçunu ifşa ederek çevre örgütlerini harekete geçirmiş, Japon hükümeti Minamata'yı zehirli atıklardan temizlemek zorunda kalmıştır (Kanburoğlu, 2004: 485). Smith'in bir diğer önemli foto-röportajı "Ebe-Hemşire", Life dergisinin 3 Aralık 1951 tarihli sayısında yayınlandığında büyük bir ilgi görmüştür. Maude Callen adlı Afro-amerikan bir ebe-hemşireyi konu alan bu foto-röportaj, Callen'in düşük gelirli insanların sağlık sorunlarını çözmedeki mücadelesini aktarmıştır. Bu fotoğraflar toplumu harekete geçirmiş ve Callen'in kurmak istediği kliniğin gerçekleştirilebilmesi için bir yardım fonunun oluşmasını sağlamıştır (Oral, 2013: 93). Kendini işine adamış, fakirleşen kırsal kesime hizmet sunan Cal-

len'in fotoğrafları, okuyucuların o kadar çok para bağışlamasına yol açmıştır ki, Callen'in deyişiyle, "Empire State Binası gibi görünen" yeni bir klinik inşa edilmiştir (Ritchin, 2012: 129). 1953 yılında kliniğin açılması, Smith'in Life dergisi için başka bir foto-röportaj daha yapmasına vesile olmuş ve bu foto-röportaj "Maude gets Her Clinic (Maude Kliniğine Kavuştu)" başlığıyla yayınlanmıştır (Oral, 2013: 93).

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 antimilitarist içerikleri nedeniyle haber fotoğrafının güncelliğini aşıp sıkça yayınlanarak insanların belleğine kazınmış ve toplumsal belgeci fotoğraf tavrının güçlü örneklerine dönüşmüşlerdir (Oral, T.Y.a: 32-33). Vietnam Savaşı'nın sona ermesinin en önemli nedenlerinden biri de cepheden gelen bu görüntülerin kamuoyunu etkilemesi ve savaş karşıtı tepkilerin oluşmasına katkıda bulunmasıdır.

Toplumsal belgeci fotoğrafın Türkiye'deki öncüsü Fikret Otyam ise, Doğu ve Göneydoğu Anadolu'da gerçekleştirdiği röportajlarla bazı toplumsal değişimlere yol açmıştır. Pek çok örnekten biri, göçebe Beritan Aşireti'nin yerleşik düzene geçirilmesidir (Kabacalı, t.y.: 66). 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 (Özsezgin, 1977: 15). 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 (Kabacalı, t.y.: 66). 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 (t.y.: 66). Kendisi de Körsüleymanlı Köyü'nden olan, Otyam'ın arkadaşı fotoğraf sanatçısı İbrahim Demirel (t.y.: 92), 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 yardımı..." "Kızamık Melekleri" adlı röportajı gazetede yayınlanınca dönemin Sağlık Bakanı Dr. Faruk Sükan Muş'a gelir, ulaşılamayan tüm köylere gidilir ve alınan önlemlerle kızamık salgınının önüne geçilir (Oral, T.Y.a: 106). 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" diyordu Otyam (Ka-

bacalı, t.y.: 66). Otyam'ın çabaları politikacıların, özellikle de dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in özlemleriyle birleşince bundan, tarihimizin en büyük ve entegre kalkınma projesi olan GAP doğmuştur (Ekşi, t.y.: 12-13).

Riis, Hine, Lange, Bourke-White, Smith ve Otyam gibi toplumsal belgeci fotoğrafçılar fotoğrafik görünürlük kazandırdıkları sorunların çözümü yönünde mücadele etmişler ve kamuoyunu harekete geçirerek politik sanatın en iyi örneklerini vermişlerdir. 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 (Ökten, 2013: 51-52).

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 heykeltraş 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 (Falasca-Zamponi, 2012). Faşizm de, "Sanat olsun, isterse dünya batsın" (Benjamin, 2012: 79) diyordu. Fütürist avant-garde hareketinin lideri ve faşizm yanlısı şair Filippo Tommaso Marinetti[10]

[10] 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 yüceltmiştir. 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 aracı olarak kullanmıştır (Antmen, 2010: 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 savaşçılarının yıkıcı eylemlerini ve ölmeye değer güzel idealleri yücelten bizler, kadınları hor görürüz" (2010: 71-72).

savaşı yüceltmiş ve coşkuyla karşılamıştır: "Yirmi yedi yıldan bu yana biz fütüristler, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmaktayız... Savaş güzeldir, çünkü büyük tanklarınki, geometrik uçak filolarınınki, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınınki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şeyler yaratır..." (Benjamin, 2012: 78). 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 edilmesiydi (Falasca-Zamponi, 2012). Benjamin (2012: 78), 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 yöneltmeyi, 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."

1930'larda, savaşın ve onun emrindeki teknolojinin, Alman ulusu ve kahraman faşist birey için bir tür "hayat kaynağı" olduğuna inanılmakta ve bu mitos yüceltilmekteydi. Benjamin'e göre, yeni iletişim teknolojileri çağdaş mitosların eleştirilmesinde devrimci biçimde kullanılabilir, kitlelerin özgürleşmesine onarıcı ve aydınlatıcı organlar olarak yardım edebilir (Özbek, 2000: 124-126).

Fotoğraf makinelerini çağdaş mitosları eleştirmek için işlevsel olarak kullanan fotoğrafçılara baktığımızda Robert Capa, W. Eugene Smith ve Margaret Bourke-White gibi isimlerle karşılaşırız. Capa, Smith ve Bourke-White antifaşist söylemlere sahip fotoğrafçılardır. "Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar, tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta, savaştır" diyor Benjamin (2012: 78). Cumhuriyetçi güçlerle Franco kuvvetleri arasında yaşanan İspanya İç Savaşı'nı küçük boyutlu fotoğraf makinesi sayesinde cephenin ön sıralarında fotoğraflayan Capa, ikonik fotoğrafı "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü"yle (Şekil 4) bu savaşı protesto eder. 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 yaşamımın sonuna kadar bir savaş fotoğrafçısı olarak işsiz kalırım" (Oral: 1986: 6) diyen Capa, faşizmin

neden olduğu savaşları hep en ön saflarda fotoğrafladı ve bu uğurda hayatını kaybetti.[11]

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 Puplications'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" diyen 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" (Miller, 2012: 173-174).

Capa ve 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" (Frei, 2001).

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 kullanır. İspanya'ya hareketinden

[11] Capa 1954 yılında Vietnam Savaşı'nı görüntülerken bir kara mayınına basarak hayatını kaybetmiştir.

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 (Çobanoğlu, 2008: 16). Çünkü, Benjamin'in vurguladığı gibi, faşizmin politikayı estetikleştirme çabalarına karşı sanat politikleşecektir. Yani, politikanın estetize edilmesi durumu diyalektik olarak karşıtını da doğuracaktır, bu da estetiğin politize edilmesidir (Yarar, 2010: 40).

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 birçok 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" (Appelhof, 1985: 24) demektedir.

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 uzmanlar virütik enfeksiyonları ve aşıların 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. Bourke-White, savaşın sona ermesinin ardından Buchenwald'e girerek buradaki insanlık suçunu fotoğraflamış ve bu foto-röportajı Life dergisinde yayınlanmıştır (Oral, T.Y.b: 25).

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. Atget'nin çekimleri, zamanla kanıtlara dönüşmeye başlar. Bu fotoğrafların politik önemi de bu noktadan kaynaklanır (Benjamin, 2012: 60). "Şehirlerimizin her köşesi bir vukuat yeri değil, sokaklarda yürüyenlerden her biri bir zanlı değil midir?" diye soran Benjamin (1992: 20), fotoğrafçının fotoğraflarıyla bir suçu ifşa etmesi gerektiğini söyler: "Fotoğrafçının -Augurların ve Haruspexlerin ardılı olarak- işlenen suçu resimleriyle ortaya çıkarması ve suçluları göstermesi gerekmez mi?". Benjamin'in fotoğrafçılardan beklentilerinin karşılandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Smith, fotoğraflarını sadece bir olgunun saptanması değil, bir savaş suçlaması olarak görmektedir: "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" (Miller, 2012: 173). 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.[12] Otyam için fotoğraf, insanların sorunlarını göstermek, bunların çözümü yönünde bilinç oluşturmak ve belgelemek için bir araçtır. Onun görüntüleri "Anadolu halkının gerçekleriyle yüklü ihbar mektuplarıdır" (Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı, t.y.: 40).

4. KÜÇÜLEN FOTOĞRAF MAKİNELERİ VE FOTOĞRAFLARIN ŞOK ETKİSİ

"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, 2013: 37). Benjamin'in bu sözlerinden 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 gerçekleştirildiği dönemde ilk kez küçük boyutlu fotoğraf makineleri kullanılmakta ve resimli dergiler yayınlanmaktaydı. Bu sayede FSA fotoğrafçılarının görüntüleri şaşırtıcı bir çoğunluğa ulaşmış ve sahip oldukları içerik zenginliği izleyenleri hayrete düşürmüştür (Tolungüç, 1985: 7). FSA projesinin yaratıcısı Stryker, masasına ulaşan ilk fotoğrafların kendisinde şok etkisi[13] yarattığını vurgulamaktadır:

"... FSA projesinde görev alan seçkin fotoğrafçıları yönettim. Bu yetenekli

[12] Bu olayı hayatının meselesi yapan Smith, fabrikanın tüm tehditlerine rağmen felaketi tüm dünyaya duyurur. Bu fotoğraflar, dünyada birçok dergi tarafından 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 (Salih, 2010: 28). Tıpkı Capa gibi Smith de, "fotojurnalizm gerçeğinin tipik bir kurbanıdır" (Güler, 2006: 10).

[13] Benjamin'e göre, geleneksel yaşam biçimini yıkan modernleşme sürecinde yaşam artık sadece bir şoklar yaşamına dönüşmüştür. Modernleşme sürecindeki en önemli olgu, nesnelerin, sanat eserlerinin aurasının tahrip olmasıdır. Modern dönem yaygınlaşan meta fetişizmi ile yaşamımızı şoklara dönüştürmekte, geleneksel yaşam biçimini ortadan kaldırmaktadır. Modern insan bir makinenin sürekli ve tekdüze hareketleriyle kendi hareketlerini eşgüdümlemek zorunda kalmıştır. İnsan yaşamının birçok alanı da bu işlemlerin tekdüzeliğine ve mekanikliğine uymuştur. Yeni toplumsal yaşamda insan artık kendi yaşamının yazarı değildir. Bu nedenle, modern çağda insan duyularının ödemek zorunda olduğu bedel şok'tur; yaşam şoklar yaşamına dönüşmüştür (Oskay, 2007: 197-201).

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 fotoğrafçılarımın yeterliliklerine ve sağduyularına güvenebilirdim. Ve doğrusu, masama ilk ulaşan fotoğraflar karşısında çarpılmayı da beklemiyordum" (1985: 6).

1950 yılında ilk kez yurt dışına çıktığında 6x6 boyutunda, 12 kare fotoğraf çeken ve tepeden bakılan, kendi deyişiyle "oyuncak kamera" Ferrania satın alan Otyam (1982: 62), 1953 yılında Doğu Anadolu'da çektiği fotoğraflarla ilk büyük röportajı yayınlandığında büyük yankı uyandırır ve "Otyam" adı iyice duyulur (Demirel, 1982: 26). Otyam, kendisiyle yapılan bir röportajda bu çalışmasının yarattığı etkiye dikkat çekmektedir:

"... bir röportajla yer yerinden oynar bazen. Mesela bu ismin ilk ve baş sevdiricisi 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" (Tankuter, 1983: 26).

Yaşar Kemal'in Cumhuriyet'te, 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 Yaşar Kemal ile kendisinin Doğu sorununa el attıklarını vurgular (Çalışlar, 1994: 7). Otyam, 17 Eylül 1981 tarihli Bodrum Ekspres gazetesine verdiği bir röportajda da "Anadolu insanını sergilediğim zaman şok etkisi yapmıştı" (Demirkol, 1981'den akt. Oral, T.Y.a: 125) demektedir.

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 (Şekil 2), 1861'de başlayan Amerikan İç Savaşı'nı belgeleyen Matthew Brady'nin ve onun oluşturduğu ekipte yer alan Timothy O'Sullivan (Şekil 3) ile Alexander Gardner'ın fotoğraflarına baktığımızda dikkati çeken ilk şey bu fotoğrafların durağan sahnelerden oluştuğudur.

Şekil 2: Kırım Savaşı, Roger Fenton, 1855.

Şekil 3: Amerikan İç Savaşı, 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.

Şekil 4: "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü", İspanya İç Savaşı, Robert Capa, 1936.

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 (Miller, 2012: 33). Bu noktada akla hemen Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü"[14] (Şekil 4) adlı fotoğraf gelmektedir. Sontag (2004: 22, 55), bunun şok edici bir görüntü olduğunu vurgulamaktadır: "Bir Cumhuriyetçi Askerin

[14] 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 sipere dönmüşlerdi. Bu birkaç defa tekrarlandı. Sonunda tüfek atışlarına karşılık gelmeyen Cumhuriyetçi gönüllüler, makinalı tüfeği susturduklarını 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" (Hersey, 1986: 10-11). Capa'nın ölümünden sonra bu fotoğrafın (Şekil 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, 2012: 36).

Ölümü'nün vurucu olan özelliği, onun gerçek bir ânı temsil etmesi, o ânın tesadüfen yakalanmasıdır". 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.

Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği fotoğrafların önceki savaş fotoğraflarına benzememesinin nedenleri küçük boyutlu fotoğraf makinelerinin gelişiminde aranmalıdır:

"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" (Miller, 2012: 34).

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, taşınabilir hale gelince ve yakın çekim yapabilmeyi sağlayan çeşitli objektiflerle donatılınca, ölümün dehşetini yansıtmada her türlü sözlü anlatımdan daha büyük bir etkiye sahip oluyordu (Sontag, 2004: 23-24). 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 savaşın sona ermesinde önemli bir faktör olmuştu. Tıpkı Capa'nın "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü" adlı fotoğrafı gibi, Adams ve Ut'un fotoğrafları da küçülen fotoğraf makineleri sayesinde uçucu ve anlık bir olayı göstermektedir. Bu nedenle; Capa, Adams ve Ut'un savaş fotoğrafları Fenton ve O'Sullivan'ın savaş fotoğraflarından (Şekil 1.2 ve Şekil 1.3) farklıdır. Bu fark, Almanya'da Weimar Cumhuriyeti döneminde üretilen küçük boyutlu fotoğraf makineleri, hızlı objektifler ve ışığa karşı daha duyarlı filmler sayesindedir.

5. RESİMLİ DERGİLER

Benjamin'e göre, basın fotoğrafı yeniden-üretilmek, diğer bir deyişle çoğaltılmak için tasarımlanmış bir iletişim aracıdır. Bir gazete ya da dergide yayınlanmak üzere çekilmiş bir fotoğraf, baştan çoğaltılmak üzere tasarımlanmış bir üretimdir. Bunun için bir support (taşıyıcı)'a, yani bu fotoğrafı çok sayıda

izleyiciye ulaştıracak bir araca gereksinim vardır (Özkök, 1984: 3). Belgesel fotoğrafın izleyiciye ulaşabilmesi için, diğer bir deyişle "gerçekliğin" yakınımıza kadar gelebilmesi için gerekli olan en önemli support ise resimli dergilerdir.

Benjamin (2013: 31), henüz 1931 gibi erken bir tarihte, "... fotoğrafçılara hitap eden resimli yayınların sayısının, oyun ve tavuk eti satan dükkanların sayısını aşacağı günler çok uzakta değildir"[15] dediğinde önemli bir öngörüde 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 (Miller, 2012: 33). İspanya İç Savaşı'nın patlak vermesi, Amerika'daki kuraklık ve Büyük Bunalım'ın tarım ortakçıları üzerindeki etkileri, 1937 yılının Ocak ve Şubat aylarında ABD'nin Orta Batı kesiminde yer alan Ohio Nehri'nin taşmasıyla yaşanan sel felaketi Life dergisinin yayın hayatına başlamasıyla aynı döneme denk gelir. Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği "Cumhuriyetçi Bir Askerin Ölümü" adlı fotoğraf önce Vu'de yayınlanır, ardından Life tarafından alınıp, "Başından vurulan bir İspanyol askerinin düşme ânı" başlığıyla yayınlandığında Capa dünya çapında bir üne kavuşur. Bu fotoğraf birçok kişi tarafından en iyi savaş fotoğrafı olarak kabul edilir ve İspanya İç Savaşı'na dair en fazla yayınlanan fotoğraf ünvanını alır (Miller, 2012: 34-35). 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. Stryker'ın deyişiyle, bir anlamda kutsallaşmıştı (Tolungüç, 1985: 8). Life'ın ilk kadın fotoğrafçısı Margaret Bourke-White'ın Ohio Nehri'nin taşmasıyla yaşanan sel felaketinin ardından çektiği fotoğraf pek çok kez siyahlara yönelik ırk ayrımcılığını kınamak için kullanılmıştır. Diğer bir deyişle yerel ve geçici bir durumda doğmasına rağmen, çok daha genel ve önemli bir mesajı yüklenmiştir (Walker, 1984: 2).

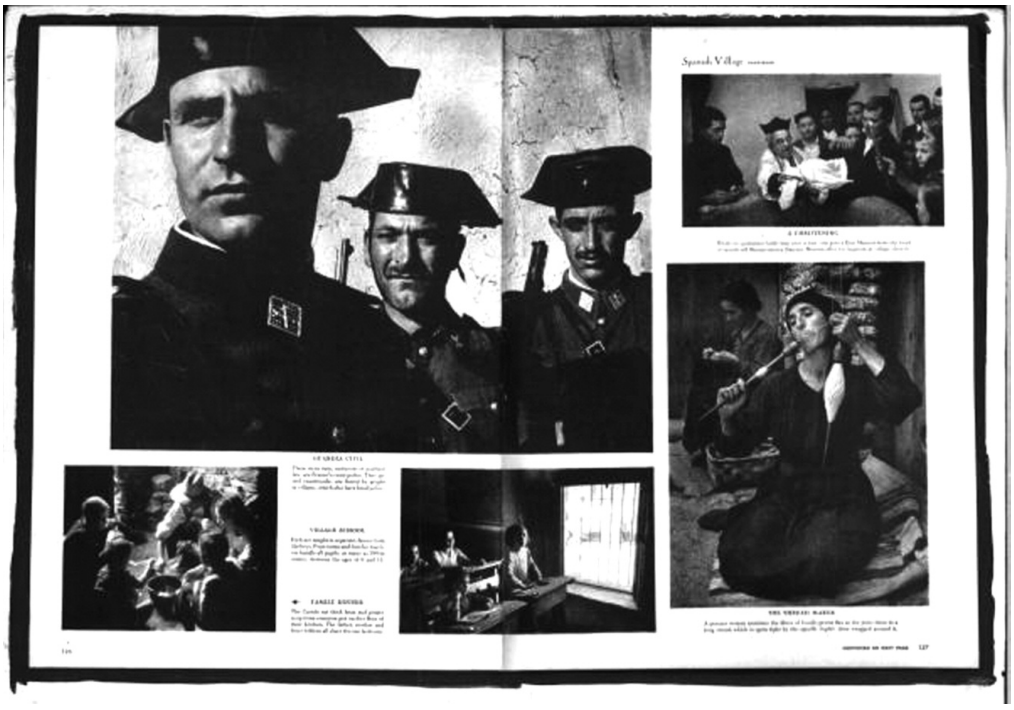
Capa, Lange ve Bourke-White'ın fotoğraflarının bu derece etkili olmasını

[15] Benjamin'in bu cümlesinden resimli yayınlara olumsuz baktığı, onları küçümsediği gibi bir sonuca varılabilir. Bu sözleri, mekanik yeniden-üretimin aurayı ortadan kaldırıp değersizleştireceği düşüncesinin üzüntüsünü yaşadığı dönemde söylemiş olması muhtemeldir.

ve çok sayıda izleyiciye ulaşmasını sağlayan resimli dergiler olmuş ve bu dergilerdeki fotoğraf altı yazıları, Benjamin'in öngördüğü şekilde, fotoğrafın asli bir parçası haline gelmiştir. Benjamin, 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 yayınlandığı mecra olan resimli dergilerin henüz altın çağını yaşamadığı bir dönemde Benjamin (2013: 38), "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 fotoğraf altı yazılarının devreye girmesi gerekmektedir" (37). Fotoğrafçıdan istenen, fotoğrafa uygun bir altyazı koyabilme becerisidir (2011: 108). Altyazının yokluğu bütün bir fotoğrafik konstrüksiyonun muğlaklığa saplanmasına yol açabilir (1992: 20). Ayrıca, bilerek ya da bilmeyerek konmuş yanlış bir altyazı fotoğrafın anlamını tamamen değiştirebilir.

Şekil 5'te Life dergisinin 9 Nisan 1951 tarihli sayısından bir sayfa gösterilmektedir. Bu sayfada Smith'in "İspanyol Köyü" adlı foto-röportajına fotoğraf altı yazıları eşlik etmektedir. İzleyiciye verilen bir tür direktif olarak tanımlayabileceğimiz bu altyazılar, izleyiciyi iletilmek istenen mesaj doğrultusunda yönlendirerek fotoğrafın doğru okunmasına yardımcı olur.

Şekil 5: Life Dergisinden Bir Sayfa, 9 Nisan 1951.



SONUÇ

Bu çalışmada, Walter Benjamin'in geliştirdiği aura, görsel bilinçdışı, şok etkisi, algı evreninin zenginleşmesi ve politik sanat gibi kavramlar ışığında belgesel ve toplumsal belgeci fotoğraf sorgulanmış; onun fotoğraf teknolojisindeki yeniliklere, resimli dergilere ve bu dergilerdeki fotoğraf altı yazılarına ilişkin öngörülerinin ne şekilde gerçekleştiği araştırılmıştır. 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 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 çabalarına politikleşerek yanıt verdiğini, suçu ve suçluları ifşa ettiğini, kötü aurayı ortadan kaldırdığını ve şok etkisi yarattığını gösteren örneklerle karşılaşılmıştır. Tüm bunların, iyi auranın ortadan kalkmasının bir sonucu olarak gerçekleştiği dikkati çekmiştir.

FSA fotoğrafçıları, Amerika'daki tarım ortakçılarının; W. Eugene Smith, Minamata kentinin, Afro-amerikan bir hemşirenin ve hastalarının; Lewis W. Hine, fabrikalardaki çocuk işçilerin; Fikret Otyam, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki insanların; Margaret Bourke-White, Amerika'daki siyahların; Jacob A. Riis ise, Mulberry Bend mahallesindeki göçmenlerin yaşamlarında olumlu nitelikte değişimler sağladılar. Ancak, Benjamin'in arzuladığı şekilde devrimci bir 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. Riis'in 1880'lerin sonlarında fotoğrafladığı New York'taki Mulberry Bend mahallesi dönemin eyalet valisi Theodore Roosevelt'in emriyle yıkılmış ve burada yaşayan göçmenler yeni konutlara yerleştirilmişti. Fakat, aynı derecede ürkütücü ve sağlıksız koşullardaki diğer kenar mahallelerin olduğu gibi bırakıldığı iddia edilmektedir (Sontag, 2011: 79). Bu örnek, Riis'in fotoğraflarıyla katkıda bulunduğu sosyal değişimin mikro ölçekli bir değişim olduğunu göstermektedir. "Göçmen Anne" adlı fotoğrafın fotoğrafa konu olan kişiler için yıllar sonra yeniden bir yardım kampanyasına dönüşmesi ise söz konusu toplumsal değişimin kalıcı değil geçici olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

"Gide Gide 8". (t.y.). Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı, (s.y.), 39-40.

ANTMEN, A. (2010). "*20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar"* İstanbul: Sel Yayıncılık.

APPELHOF, R. A. (Aralık 1985). *"Margaret Bourke-White, İnsancıl Görüş".* Fotoğraf, 33, 22-27.

BENJAMIN, W. (1990). *"Parıltılar."* (Çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

BENJAMIN, W. (1992). *"Fotoğrafın Küçük Tarihi".* (Çev. Tevfik Turan). Sanat Dünyamız, 50, 8-20.

BENJAMIN, W. (2011). *"Brecht'i Anlamak."* (Çev.: Haluk Barışcan ve Güven Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, W. (2012). *"Pasajlar."* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: YKY. (1982).

BENJAMIN, W. (2013). *"Fotoğrafın Kısa Tarihi"*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

ÇALIŞLAR, O. (16 Aralık 1994). *"Bir Harran Sevdalısı: Fikret Otyam".* Cumhuriyet Gazetesi. 7.

ÇİZGEN, G. (Mart-Nisan 1980). *"Fotoğrafda Gerçekçilik".* Yeni Fotoğraf, 37, 24-60.

ÇOBANOĞLU, H. (Temmuz-Ağustos 2008). *"Cehenneme Yürümek".* İz,16, 16-31.

DELLALOĞLU, B. F. (2007). "*Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum."* İstanbul: Say Yayınları.

DEMİRALP, O. (1999). *"Tanrı Bakışlı Çocuk"* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

DEMİREL, İ. (Kasım 1982). *"Otyamlar'ın Sergisi"*. Türkiye Yazıları, 68, 26-32.

DEMİREL, İ. (t.y.). *"Ustam ve Dostum Otyam"*. Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı, (s.y.), 91-93.

FALASCA-ZAMPONİ, S. (24 Kasım 2012). *"Estetiğin Politikası: Mussolini ve Faşist İtalya*". (Çev. Halit Yerlikhan). Agos.

FREI, C. (Yapımcı), Belirtilmemiş (Senarist) ve Frei, C. (Yönetmen). (2001). "*War Photographer"* [Belgesel Film]. ABD

FREUND, G. (2006). *"Fotoğraf ve Toplum"* (Çev.: Şule Demirkol). İstanbul: Sel Yayıncılık. (1974).

GALEANO, E. (2004). *"Açlık"*. Pınar Çelikel (Ed.). Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu (ss. 68). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GARİP, F. (Eylül-Kasım 2001). *"FSA, Farm Sucurity Administration"*. Geniş Açı, 19, 49-57.

GÜLER, A. (Mart-Nisan 2006). *"Köy Doktoru ve Ebe"*. İz, 2, 10-23.

HEPDİNÇLER, T. ve AYTEN, T. (2011). *"Benjamin'in Art-İmgesi: Türkiye'de Walter Benjamin'le Fotoğrafı Düşünmek"*. D. Beybin Kejanlıoğlu (Ed.). Zamanın Tozu, Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri (ss. 481-496). Ankara: De Ki Basım Yayım.

HERSEY, J. (Eylül 1986). *"Kendini Yaratan Adam"*. (Çev.: Merter Oral). Fotoğraf, 40, 7-11.

HORKHEIMER, M. (2005). *"Akıl Tutulması."* (Çev.: Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.

JAY, M. (1989). *"Diyalektik İmgelem"*. (Çev.: Ünsal Oskay). İstanbul: Ara Yayıncılık.

KABACALI, A. (t.y.). *"Anadolu'ya Sevdalı"*. Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı, (s.y.), 64-66.

KANBUROĞLU, Ö. (2004). *"Fotoğrafların Kamuoyunu Etkilemedeki Gücü"* [Bildiri]. Ceyda Taşdelen (Ed.). AFSAD 6. Fotoğraf Sempozyumu, 18-20 Ekim 2002. (ss. 475-485). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

LIGHT, K. (Mart 2006). *"Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine"*. (Çev.: Merter Oral). Toplumbilim, 19, 13-15.

MILLER, R. (2012). *"Magnum: Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikayesi."* (Çev.: Tamer Tosun). İstanbul: Agora Kitaplığı. (1997).

OKTAY, E. (t.y.). *"Yetmişinde Bir Genç İçin"*. Atatürkçü Düşünce Fikret Otyam Özel Sayısı, (s.y.), 12-13.

ORAL, M. (2013). *"Fotoğraf ve Toplumsal Değişme"*. Caner Aydemir (Der.). Fotoğraf Neyi Anlatır, (ss. 81-96). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ORAL, M. (Eylül 1986). *"Savaşın Fotoğrafçısı Robert Capa"*. Fotoğraf Dergisi, 40, 6.

ORAL, M. (T.Y.a). *"Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği"* İstanbul: Espas Yayınları.

ORAL, M. (T.Y.b). *"Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları"*. İstanbul: Espas Yayınları.

OSKAY, Ü. (2007). *"Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya"*. Ünsal Oskay (Sun.). Estetize Edilmiş Yaşam, (ss. 165-211). İstanbul: Derin Yayınları.

OTYAM, F. (Mayıs 1982). *"İnsanı Sevmekle Başlar Herşey"*. Gösteri, 18, 62.

ÖKTEN, A. İ. (2013). *"Fotoğrafın Eleştirel Gücü, Fotoğraf Yazıları-II."* Ankara: Alter Yayıncılık.

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

ÖZKÖK, E. (Mayıs 1984). *"Bu İki Fotoğraf Aynı mı? Basın Fotoğrafının Okunma Kipleri"*. Fotoğraf, 18 Ek, 1-4.

ÖZSEZGİN, K. (Ağustos 1977). *"Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam".* Yeni Fotoğraf, 11, 6-18.

PRICE M. (2004). "*Fotoğraf Çerçevedeki Gizem".* (Çev.: Ayşenaz & Kubilay Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1994).

RITCHIN, F. (2012). *"Fotoğraftan Sonra."* (Çev.: Yalım Keser). İstanbul: Espas Yayınları.

SALİH, A. (Mayıs-Haziran 2010). *"Minamata: Bir Memleket".* İz, 27, 28-41.

SONTAG, S. (2011). *"Fotoğraf Üzerine".* (Çev.: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (1977).

SUSAN, S. (2004). *"Başkalarının Acısına Bakmak."* (Çev.: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (2003).

TANKUTER, A. (Ağustos 1983). *"Bir Röportaj Ustası ve 'Röportajcı'lar".* Gösteri, 33, 26-27.

TAYLOR, P. (Eylül 1985). *"Göçmen Anne".* (Çev.: Ahmet Tolungüç). Fotoğraf, 30, 12-13.

TOLUNGÜÇ, A. (Eylül 1985). *"İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması".* Fotoğraf, 30, 4-11.

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

WALKER, J. A. (Aralık 1984). "*Bir Fotoğraf Üzerine Notlar".* (Çev.: Ahmet Tolungüç). Fotoğraf, 23 Ek, 1-4.

YARAR, C. (2010). *"Bertolt Brecht'in ve Georgy Lukacs'ın Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Neliği".* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YAYLAGÜL, L. (2013). *"Kitle İletişim Kuramları."* Ankara: Dipnot Yayınları.