

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

FOTOĞRAFİK TEMSİL OLGUSU VE ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA
SAVAŞIN ESTETİZE EDİLMESİ

Hazırlayan
SUZAN ORHAN

Danışman
PROF.DR.SİMBER ATAY ESKİER

İZMİR - 2011

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Fotoğrafik Temsil Olgusu ve Çağdaş Fotoğrafta Savaşın Estetize Edilmesi” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..... /..... / 2011

SUZAN ORHAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 14./02/2011 tarih ve 4. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 3.0...maddesine göre Sinema-TV Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Suzan Orhan'ın "Fotoğrafik Temsil Olgusu ve Çağdaş Fotoğrafta Savaşın Estetize Edilmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday 4.../III/2011 tarihinde, saat 10.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Başarılı... olduğuna oy 6/4... ile karar verildi.

Prof. Dr. Süleyman Akın Eşer
BAŞKAN

ÜYE
20752
PROF. DR. ORHAN

ÜYE
Doç. Dr. Arif Zeynep Turan

ÜYE
Prof. Dr. Erhan Yılmaz

ÜYE
Yardımcı Doç. Dr. Faik KANTER

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**TEZ/PROJE VERİ FORMU****Tez/Proje No:****Konu Kodu:****Üniversite Kodu:****Tez/Proje Yazarının****Soyadı :** ORHAN **Adı:** SUZAN**Tezin Türkçe Adı :** FOTOĞRAFİK TEMSİL OLGUSU ve ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA SAVAŞIN ESTETİZE EDİLMESİ**Tezin Yabancı Dildeki Adı:** PHOTOGRAPHIC REPRESENTATION FACT and THE AESTHETICIZATION of WAR WITHIN THE CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY**Tezin Yapıldığı****Üniversite :** D.E.Ü. **Enstitü :** GÜZEL SANATLAR**Yıl :** 2011**Tezin Türü :****1- Yüksek Lisans** ☐**2- Doktora** ☒**3- Tıpta Uzmanlık** ☐**4- Sanatta Yeterlilik** ☐**Dili :** TÜRKÇE**Sayfa Sayısı :** 249**Referans Sayısı :** 239**Tez Danışmanının****Unvanı :** PROF. DR.**Adı :** SİMBER**Soyadı:** ATAY ESKİER**Türkçe Anahtar Kelimeler**

1. Temsil
2. Fotojurnalizm
3. Çağdaş Fotoğraf
4. Estetik
5. Savaş

İngilizce Anahtar Kelimeler

1. Representation
2. Photojournalism
3. Contemporary Photography
4. Aesthetic
5. War

Tarih :**İmza :****Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: EVET ☒ HAYIR ☐**

ÖZET

Sanatın temsil edici bir etkinlik olup olmadığı, günümüzde hala devam eden bir tartışmadır. Diğer temsil sistemlerinden farklı olarak, belirli bir geçmiş zamanda, gerçekten varolanı kaydeden fotoğraf ise bu tartışmanın önemli bir bileşenidir. Fotoğraf, benzerlik derecesinin yüksek oluşu, nesnesine bağımlı olması, teknik kayıt özelliğinin yaratıcısının müdahalesine sınırlı izin vermesi gibi nedenler ileri sürülerek kurgusal bir temsil değil kopya olarak değerlendirilmiştir. Buna karşın, fotoğraf pratiğinde zamanla ortaya çıkan çok yönlü üretimler, düşüncenin, dış gerçekliğin bir görüntüsüyle de ifade edilebileceğini kanıtlamıştır. Fotoğrafçının üretim sürecindeki teknik ve tematik seçimleri, fotoğrafın temsil özelliğini ispatlayan en önemli yönleridir.

Fotoğraf, estetik yaratıcılığa olanak vermesinin yanı sıra, temel özelliği belgesel kayıt olmasıdır. Toplumsal ve doğal olayların görsel kaydında kullanılan fotoğraf, savaşların belgelenmesinde ve aktarılmasında da en önemli araçlardan biridir. Savaş fotoğrafçılığının tarihsel gelişimine bakıldığında, teknik olanakların belirleyici olduğu ilk dönemlerde, daha çok savaş alanı ve cephe gerisinin görüntülediği gözlenir. Küçük ve elde taşınabilen fotoğraf makinelerinin icadıyla birlikte, savaş fotoğrafçısı çatışmanın ortasına girebilmiş ve yakından kaydedebilmiştir. Televizyon yayıncılığı ve ardından da dijital yayıncılığa geçiş, savaş fotoğrafçılığını önemli ölçüde etkilemiş, yaşanan gerçekliği daha çarpıcı biçimde yansıtabilmek ve televizyon gibi diğer görsel medya araçlarıyla rekabet edebilmek için şok, şiddet veya estetik eğilimi ön planda olan görüntülerle savaş temsil edilmiştir.

Değişen küresel ekonomik yapıyla birlikte savaşların yapısı da değişmiştir. Çağdaş savaş fotoğrafçılığı da bu değişimle birlikte, dijital olanakların sağladığı kolaylıklar ve sanatsal geleneklerin etkisiyle biçimlenmiştir. Savaşın tanıklık boyutunu temsil eden fotojurnalistler, savaşı kaydederken oluşan bireysel estetik üsluplarıyla hem güzelliği yaratırken hem de güzelliği temsil etmektedirler. Bununla birlikte, fotojurnalistlerin bireysel yorumlarındaki artış, savaş fotoğrafında temsilin dönüşümüne neden olmuştur. Bu dönüşümü anlamak için, çağdaş savaş fotoğrafındaki estetik eğilimler örnek fotoğraflarla incelenmiş ve fotoğrafın temsil özelliğinden kaynaklı olarak fotojurnalistlerin ve savaşı bir tema olarak ele alan fotoğrafçıların, savaş aracılığıyla kendilerini ifade ettikleri durumların ortaya çıktığı bulgulanmıştır. Sonuçta ortaya çıkan estetik görüntülerin, savaş gerçeğinin kopyaları mı yoksa savaş gerçeğiyle bütünleşemeyen bir etkinliğin sonuçları mı olduğu tartışması sonlanacak gibi görünmemektedir.

ABSTRACT

Whether the art is a representative action or not is an ongoing argument today. Apart from other representation systems, the photography which records what actually exists in a certain past is a significant component of this argument. The photography was evaluated as a copy rather than a fictional representation due to reasons such as its; high resemblance level, dependency to its object, limited allowance of its technical recording feature to the interference of its creator. But however, the multi-pronged production within the photography practice emerged in time, verified that the idea could also be expressed through a vision of outer reality. The technical and thematic preferences of the photographer within the production process, are the most important aspects that proves the representation characteristics of the photography.

Besides enabling aesthetical creativity, the main feature of the photography is being a documentary recording. Used in the visual recording of the social and natural events, the photograph is one of the most important means in documenting and communicating the wars. Looking at the historical development of the war photography, its obvious that within the initial periods where the technical opportunities were determinative, mostly the battlefields and the rear frontlines were photographed. Through the invention of small and portable cameras, the war photographer could manage to be in the heart of the conflict and had the possibility to record closely. Television broadcasting and afterwards changeover to digital broadcasting, dramatically affected the war photography, in order for reflecting the reality more impressive and for competing against the other visual medias such as the television, the war was represented with scenes where shock, violence and aesthetical tendencies are more prominent.

Together with the altering global economic structure, the nature of wars also changed. Through this alteration, also the war photography was formed by the facilities provided by the digital opportunities and by the impact of artistic traditions. Representing the witnessing dimension of the war, the photojournalists both create the beauty through their individual aesthetical modes comprising of losing the war and also represent the beauty itself. Besides, the increase in the personal interpretations of the photojournalists caused the transformation of the representation within the war photography. In order to understand this transformation, aesthetical tendencies within the contemporary war photography were examined and it was discovered that; some circumstances were occurred were the photojournalists express themselves through the war emerging from the representation characteristics of the photography and the photographers who approach the war as a theme express themselves. It does not seem as the discussion will reach to an end that the ultimately produced aesthetical scenes are either the copies of war reality or the consequences of an activity which does not integrate with war reality.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın tamamlanma sürecinde emeği olan birçok insan oldu.

İyi niyetli ve sabırlı yaklaşımının yanı sıra, bitmek bilmeyen sanat bilgisi ve görgüsüyle motive edici yaklaşımı, fikir ve kaynak konusundaki özverili desteği için sevgili hocam Prof. Dr. Simber Atay Eskier'e;

Çalışmanın önemli bölümlerinin şekillenmesi için destek veren Nezaket Tekin'e;

Çeviri konusundaki yardımlarından dolayı, Barış Yıldırım, Berhan Soner ve Çağrı Kırmızı'ya;

Tezin tamamını sabırla okuyup, devrik cümleleri düzelten, noktalama işaretlerini hizaya sokan ve uzun cümleleri kısaltıp anlaşılır kılan; kısaca redaksiyon desteğini ta Manchester'dan yapan Emel Yuvayapan'a;

Özellikle son günlerdeki manevi ve moral desteği için kız kardeşim Nilüfer Çelik'e;

Çalışma zamanlarında, yaşlarının üstünde bir anlayış ve olgunluk gösteren canım kızlarım Dersu ve Duru'ya;

Ve diğer bütün destek verenlere çok çok teşekkür ediyorum.

Suzan ORHAN

FOTOĞRAFİK TEMSİL OLGUSU VE ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA SAVAŞIN ESTETİZE EDİLMESİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ	xi
FOTOĞRAF LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TEMSİL KAVRAMI VE ÇAĞDAŞ TEMSİL TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA FOTOĞRAFİK TEMSİL OLGUSU

1-TEMSİL OLGUSU	9
A-Mimesis	9
B-Temsil (Representation)	12
C-Temsil Teorileri (Stuart Hall)	23
D-Yapısalcı Temsil Teorisi	26
1)Göstergebilimsel Temsil Yaklaşımı	27
2)Foucault ve Söylemsel Temsil Yaklaşımı	28
a- Söylem Kavramı	29
b- İktidar / Bilgi	30
c- Özne	32
d- Las Meninas ile Temsil Edilen Özne Kim?	36
2-TEMSİL VE İLGİLİ TARTIŞMALI ALANLAR	41
A-Benzerlik Kavramı	42
B-Temsilin Bağlamları / Belirleyicileri	47
3- FOTOĞRAFİK TEMSİLİN NİTELİĞİ	53
A-Fotoğrafik Temsilin Niteliği Tartışmaları	54

B-Scruton'un İdeal-Aktüel Fotoğraf Ayrımı	62
C- Temsili Bir Sanat Olarak Fotoğraf (Robert Wicks)	68

İKİNCİ BÖLÜM

SAVAŞIN FOTOĞRAFİK TEMSİLİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1- SAVAŞ KAVRAMI VE SAVAŞ FOTOĞRAFÇILIĞINDA İLK DÖNEMLER	73
A- Savaş Kavramı	73
B- Kırım Savaşı: "Ölümün Gölgesi Vadisi"	82
C- Amerikan İç Savaşı ve Gettysburg Muharebesi	85
2- SAVAŞ FOTOĞRAFINDA İKİNCİ DÖNEM	89
A- 1.Dünya Savaşı Fotoğrafları: Askeri Estetik	89
1-İlk Renkli Savaş Fotoğrafları	96
2-Kolonyal Asker Portreleri	99
3-Frank Hurley'in Spiritüel Kurgu Fotoğrafları	100
B- İspanya İç Savaşı: 'Ölüm Anı'nın Kaydı	103
3- 2. DÜNYA SAVAŞI VE KORE SAVAŞI	109
A- 2. Dünya Savaşı	109
1- İki Savaş Arası Kültürel Ortam ve Fotojurnalizm	111
2- Savaşın Elejik (Hüzünlü) Temsili: Baltermants	113
3- Margaret Bourke-White	115
4- Gerçek İçin Gerçeküstü: Lee Miller ve Henry Cartier-Bresson	117
5- Mit ve Simge Savaşı: Rosenthal ve Khaldei	123
6- Capa, Rodger ve Smith	128
B- Kore Savaşı	133

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA SAVAŞIN ESTETİZE EDİLMESİ

1- GÜNÜMÜZ SAVAŞLARININ YAPISI VE VİETNAM SAVAŞI İLE BAŞLAYAN DEĞİŞİM	140
A- 'Yeni Savaşlar'	140

B-‘Postmodern Savaş’	145
C-Vietnam Savaşı İle Başlayan Değişim	150
2- ÇAĞDAŞ SAVAŞ FOTOĞRAFINDA ESTETİK TEMSİL	
YÖNELİMLERİ	164
A-Çağdaş Savaş Fotoğrafı Estetiği	166
B-Estetik Peyzajlarla Savaş Temsilleri	174
1- Parçalı Kompozisyon: Gilles Peress	179
2- Et in Arcadia Ego: Simon Norfolk	182
3- Şiirsel Forma Doğru: Luc Delahaye	188
C-Magnum Estetiği	193
D-Avant-garde’ın Mirası	201
1- Paolo Pellegrin’in Fütürist Estetiği	201
2- “Diyalektik Montaj”: Martha Rosler	204
E-Savaşın İz’lerle Temsili	207
F-Mnemonic (Bellekle İlgili) Projeler	211
3--EBU GARİB FOTOĞRAFLARI	215
A-Aşırı Görünürlüğün Ardındaki “Saklı”	218
B-Pathos Formula	220
C-Ebu Garib Fotoğraflarının Estetik Yeniden Üretimi	226
1-Antonin Kratochvil: Homage to Abu Ghraib (Ebu Garib’e Saygı)	229
2-Clinton Fein: Torture (İşkence), 2007	231
SONUÇ	233
KAYNAKÇA	241
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

- 1- Rene Magritte, *Bu bir pipo değildir*. 1928-1929
- 2- Diego Velazquez, *Las Meninas (Nedimeler)*, 1656
- 3- Filippo Lippi, *Madonna della Cintola*, 1460
- 4- Jacques Callot, *Köylülerin İntikamı*, 1633
- 5- F. Goya, *Bu daha da kötü*, 1810-14
- 6- F. Goya, *Ne de burası*, 1810-14
- 7-Otto Dix, *Yaralı Asker*, 1916
- 8-Pablo Picasso, *Kore'de Katliam*, 1951
- 9- Edward Munch, *Çılgılık*, 1893
- 10- Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1637-38
- 11- Lakoon ve Oğulları, MÖ 150
- 12- Lakoon detay
- 13- F. Goya, *Engizisyon Kurbanı*, 1810-14
- 14- F. Botero, *Abu Ghraib 66*, 2005
- 15- F. Botero, *Abu Ghraib 50*, 2005

FOTOĞRAF LİSTESİ

- 1-Roger Fenton, *Ölümün Gölgesi Vadisi*, Kırım, 1855
- 2-Timothy O’Sullivan, *Ölüm Hasadı*, Gettysburg, Temmuz 1863
- 3-Alexander Gardner, *Ölü Keskin Nişancı*, Temmuz 1863
- 4- Topçu bombardımanı sonrası ağaçlı yol, Guillemont, Fransa, Ağustos 1916
- 5-Yaralı askere siperde ilk müdahale, Toulon, Fransa, 22 Mart 1918
- 6- Siperde ölü askerler (Yer ve zaman bilinmiyor)
- 7-Ölü Fransız askerleri, Argonne, Fransa
- 8- Amerikalı askerler çatışma sırasında, Argonne Ormanı, Fransa, 1918
- 9-Fernand Cuville, *Oyuncağıyla Oynayan Küçük Kız*, Reims, 1917
- 10-Paul Castelnau, *Katedral’in Kuleleri*, Reims, 1917
- 11-Hans Hildenbrand, *350 bin askerin öldüğü Verdun*, Yaz 1916
- 12-P. Castelnau, *Senegalli asker*
- 13-14- F. Cuville, *Vietnamlı ve Cezayirli askerler*, 1917
- 15- F.Hurley, *Mermi çukurundaki ölü Alman askeri*, Zonnebeeke, 4 Ekim 1917
- 16- F. Hurley, *Ölüm Meleği*
- 17-Frank Hurley, *Zonnebeeke Muharebesi*, 1917
- 18-19- 20-Robert Capa, Gerda Taro, Barselona, 1936
- 21-Robert Capa, *Vurulup Düşen Asker*, Cerro Muriano, Eylül 1936
- 22-Gerda Taro, *Cumhuriyetçi Kadın Milis*, Barselona, 1936
- 23- Dmitri Baltermants, *Keder*, 1942
- 24-Dmitri Baltermants, *Tchaikovsky*, Almanya, 1945
- 25- M. Bourke-White, *Bombalama Sonrası Krupp Fabrikası*, Essen Almanya, Temmuz 1945
- 26-M. Bourke-White, *Alman Siviller Ulusal Suçlarına Yüz Çeviriyor*, Buchenwald Kampı, 1945
- 27- Lee Miller, *Buchenwald Toplama Kampı*, 1945

- 28- Lee Miller, *Yangın Maskeli Kadınlar*, Downshire Tepesi, Londra, 1941
- 29- D. Scherman, *Hitler'in küvetinde Lee Miller*, 1945
- 30- Henri Cartier-Bresson, *Gestapo İspiyoncusu*, 1945
- 31- Rosenthal, *Iwo Jima'da Bayrağın Yükselişi* 23 Şubat 1945
- 32- Y. Khaldei, *Orak Çekiçli Bayrağın Reichstag'da Yükselişi*, 2 Mayıs 1945
- 33- Yevgeny Khaldei, *Savaş Şokundaki Ren Geyiği*, Murmansk, 1941
- 34-35-36- Robert Capa, *D-Day (Çıkartma Günü)*, Omaha Sahili, Normandiya, 6 Haziran 1944
- 37- G. Rodger, Burma, 1942
- 38- G. Rodger, Deve ve Asker, Ürdün, 1941
- 39- G. Rogder Libya, Doğu Çölü, 1941
- 40- W.E. Smith, *Er Angelo Klonis*, Saipan, Temmuz 1944
- 41- W.E. Smith, *Ölü Bebek*, 1 Temmuz 1944
- 42- W. Eugene Smith, *Japon İntiharcıları Takip*, Saipan, 1944
- 43-D. D. Duncan, *İsimsiz Denizci*, Koto-ri, Kuzey Kore, 9 Aralık 1950
- 44-D. D. Duncan, *Yaralı Asker Ölen Arkadaşı İçin Acı Çekiyor*, Kore, Eylül 1950
- 45-B. Hardy, *Pusan'da Güney Koreli Siyasi Siyasi Tutsaklar*, 1 Eylül 1950
- 46-B. Hardy, *Pusan Tren İstasyonunda Güney Koreli Tutsaklar*, 1 Eylül 1950
- 47-M. Desfor, *Bir Çift Bağlı El ve Kardaki Nefes Deliği*, Yangji, Kore, 27 Ocak 195
- 48- G. Smith, *Boş Top Mermileri*, 18 Haziran 1953
- 49- L. Burrows, Khe Sanh yakınları, Nisan 1968
- 50- L. Burrows, 484 Tepesi, Ekim 1966
- 51- L. Burrows, *Uzanış*, 1966
- 52- L.Burrows, *Saldırı Sonrası*, 1966
- 53- P. J. Griffiths, *Piyade ve Yaralı Vietkonglu*, 1968
- 54-P. J. Griffiths, *Tutuklanan Vietkonglu*, 1968

- 55- P. J. Griffiths, *Sivil Kurban*, Vietnam, 1967
- 56- P.J. Griffiths, *Deforme Fetüsler*, 1980
- 57- Nick Ut, *Napalmden Kaçış*, K. Vietnam, 8.6.1972
- 58- E. Adams, *Sokakta İnfaz*, 1.2.1968
- 59- R. L. Haeberle, *My Lai Katliamı*, 16.3.1968
- 60- L. Burrows, *Bombalanan Köy*, Vietnam, 1966
- 61- L. Freed, *Sahildeki Ölü Mısırlı Asker*, Gazze, 1967
- 62- S. Greene, *Cehenneme Hoşgeldiniz*, Grozni, 1995
- 63- A. Kratochvil, *Savaş Manzarası*, Irak, 2003
- 64- Gilles Peress, *Bosna*, 1993
- 65- Gilles Peress, *Sarejevo*, Bosna, 1993
- 66- Gilles Peress, *Nyarabuye*, Ruanda, 1994
- 67- Simon Norfolk, *Bleed*, Bosna
- 68- Simon Norfolk, *Chronotopia*, Afganistan
- 69- Simon Norfolk, *Afganistan*, Chronotopia
- 70- Simon Norfolk, *Afganistan*, Chronotopia
- 71- Luc Delahaye, *Ölü Taliban Askeri*, 12 Kasım 2001
- 72- Luc Delahaye, *Snagova Yakınındaki Toplu Mezar*, Bosna, 16 Kasım 2006
- 73- Luc Delahaye, *Taliban Mevzilerinde ABD Bombardımanı*, Kasım 2001, Afganistan
- 74- P.J. Griffiths, *Vietnam*, 1968
- 75- Micha Bar Am, *Yom Kippur Savaşı*, 25 Ekim 1973
- 76- Gilles Peress, *Tebriz*, 1980
- 77- Steve McCurry, *Kuveyt*, 1991
- 78- S. Meiseles, *11 Eylül Saldırısı*, 2001
- 79- S. McCurry, *DTM Kalıntıları*, 11 Eylül 2001

- 80- T. Hoepker, *İkiz Kulelere Saldırı*, 11 Eylül 2001
- 81- P. van Agtmael, *Musul*, Irak, 2006
- 82- Paolo Pellegrin, Kosova/Arnavutluk, 1999
- 83- P. Pellegrin, Darfur, Sudan, Yaz 2004
- 84- P. Pellegrin, Oran Bölgesi, Cezayir, 2001
- 85- M. Rosler, *Savaşı Eve Getirmek*, 1967-72
- 86- M. Rosler, *Balonlar*, 1967-72
- 87- M. Rosler, *Savaşı Eve Getirmek*, 2004
- 88- M. Rosler, *Nişan Al ve Ateş Et*, 2008
- 89- S. Greene, *Grozni'de Ölüm*, 1995
- 90- S. Greene, *Zelina*, Grozni, 2001
- 91- G. Peress, Nyarubuiye Kilisesi, Ruanda, 1994
- 92- G. Peress, Serebrenika Soykırımı, Bosna, 1996
- 93- Susan Meiselas, *Tarihi Yeniden Çerçevelemek*, 2009
- 94- Simon Norfolk, Normandiya Sahili
- 95- Simon Norfolk, Normandiya Sahili
- 96- C. Thompson, *Auschwitz 14*, Polonya, 2008
- 97- C. Thompson, *Auschwitz I*, Polonya, 2008
- 98- Ebu Garib Cezaevi, Bağdat
- 99- Uzm. Ç. Lyndie England, Ebu Garib Cezaevi, 2003
- 100- Ebu Garib'te Gilligan adlı mahkum, 2003
- 101- Ebu Garib, C. Graner ve S. Harman
- 102- Ebu Garib, 2003
- 103- J. Fontcuberta, *Googlegram 5*, Abu Gharib, 2005

- 104- J. Fontcuberta, *Googlegram 5*, Detay
- 105- Antonin Kratochvil, *Homage to Abu Ghraib*, 2006
- 106-107-108-Antonin Krotachvil, *Homage to Abu Ghraib*, 2006
- 109- Ebu Garib, Orijinal Fotoğraf
- 110- Clinton Fein, *Sırala ve Kirlet*, 2007

GİRİŞ

Günümüzde, sanat ve edebiyatın temsil edici özelliğinin olup olmadığı tartışmaları devam ederken ve sanattan siyasete bütün alanlar için bir temsil krizinden söz edilirken, mekanik kayıt aracılığıyla elde edilen fotoğrafik görüntünün temsil niteliği, belgesel ve sanatsal olmak üzere iki yönüyle ele alınarak sorgulanmaktadır. Sanatsal yönü olup olmadığı tartışması, özellikle temsil edici niteliğiyle karşılaştırmalı olarak yürütülmekte, fotoğrafın nesnesine bağımlı olmasından kaynaklanan benzerlik derecesinin yüksekliği, onun araçsal özelliğinin daha çok kopya olarak nitelendirilmesine yol açmaktadır. Belgesel kullanımında ise, fotoğrafçının teknik ve tematik seçimlerinin ve estetik eğilimlerinin belgeleme tarzını, belge olmasının önüne geçirmesi sonucunu doğurabilmektedir.

Fotoğraf, onu kaydeden fotoğrafçının niyetine ve ona yüklediği anlama bağlı olarak kategorize edilebilir. Bütün ifade yöntemlerinin iç içe geçtiği günümüzde, metinlerarası göndermeler sanat eserlerini hibrid bir yapıya büründürmekte, fotoğraf da kendi gelenekleri ve sanatsal anlatı yöntemlerini bünyesine katarak şekillenmektedir. Estetik eğilimler belgesel örneklerde de açığa çıkmakta ve fotoğrafın gerçeği yansıtırma niteliğini belirlemektedir. Bu haliyle, fotoğrafçının yorumu ile birlikte teknik ve tematik seçimleri, fotoğrafın temsil özelliğini açığa çıkarmaktadır. Fotoğrafın bu özelliği başlangıçtan beri var olsa da, çağdaş örneklerinde çok daha ön plandadır.

Savaşın fotoğrafik kayıtları, savaş fotoğrafçısının bireysel üslubunun ve yorumunun ön plana çıktığı estetik yapıtlara dönüşmüş, fotojornalist Luc Delahaye'ın büyük boy baskıları örneğinde görüldüğü gibi, galeri ve müzelerde klasik *tablo* olarak sergilenmeye başlamıştır. Bu demek değildir ki, savaşın daha doğrudan fotoğrafik kayıt örnekleri artık görülmemektedir. Bu çalışmada sorunsallaştırılan durum veya ileri sürülen tez, çağdaş fotoğrafta savaşın estetize edilmesi olduğu için, estetik yönü ön plana çıkan savaş temsilleri üzerinde durulmuştur. Savaş gerçeğinin fotoğraflarda estetize edilmesi, aslında etikle

bağlantılı da ele alınabilir ama bu başka bir çalışmanın konusu olarak daha detaylı incelenmesi gereken bir konudur.

Çağdaş savaş fotoğraflarındaki biçimin baskın karakteri, içeriği ikincil plana atması ve savaş gerçeğini yeterince temsil edip etmediği tartışmalıdır. Ama bu noktada, fotoğrafın da bir temsil biçimi olduğu hatırlanırsa, sorunun fotoğrafın yapısından değil de temsil olgusunun karakterinden kaynaklandığı rahatça anlaşılabacaktır.

Tüm bu somut durumların ışığında ele alınan, çağdaş fotoğraf temsillerinde, savaşın estetize edilip edilmediğini bulgulamaya yönelik çalışma, görsel sanatlar ile fotoğraf kuramı üzerine yazılmış literatür taraması ve örnek fotoğraf incelemeleriyle yürütülmüştür. Fotoğraf incelemeleri, Bakhtin'in hipermetin olarak tanımladığı kavramın olanakları çerçevesinde, önceden yazılmış metinlerden veya imgelerden izler taşımaktadır (sonrakilere bir şeyler bırakabilmek ümidini de içine taşıyarak). Diğer bir ifadeyle bu çalışmanın gelecekteki akademik yararı ilgili bağlamdaki metinlerarası ilgi ve araştırmalar boyunca ortaya çıkacaktır. Çağrışımsal olarak diğer metinlere başvuru, ifade özgürlüğü ve düşünce zenginliğine olanak tanırken, zaten birbirine bağlı olan bilginin kişisel olmaktan çıkmasını sağlayabilmektedir. Vietnam Savaşı sırasında Larry Burrows'un çektiği, yeşillikler ortasında patlayan bomba fotoğrafını incelerken, Marinetti'nin Etiyopya'daki savaş üzerine yazdığı manifestodaki sözlerine gönderme yapılması hipermetin bağlamında değerlendirilebilir.

Çalışmayı gerçekleştirirken, kişisel olarak, İletişim Fakültesi formasyonu ile Güzel Sanatlar Fakültesi'nde kazanılan bakış açısı, bir uyum içerisinde sentezlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde temsil kavramı ve fotoğrafik temsilin niteliği üzerinde durulmuştur. Temsil kavramı, kökeninde yer alan mimesis kavramıyla karşılaştırmalı ele alınarak, benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulmuştur. Temsil üzerine düşünen ve yazan kuramcılarının görüşlerinden yola çıkarak, genel gerçekliğin

estetik araçlarla ifadesinin olanaklılığı sorgulanmıştır. Büyük oranda Stuart Hall'un, *Temsil Çalışmaları (The Work of Representation)* metninde yer alan temsil teorilerini sınıflandırma biçiminden faydalananarak, yapısalcı temsil yaklaşımları ayrıntılı ele alınmıştır. Saussure'cu anlamdaki dilbilimsel anlayışın doğrultusunda oluşan yapısalcı temsil yaklaşımı ise iki alt başlıkta incelenmiştir; göstergebilimsel temsil yaklaşımı ve Foucault'nun söylem temelli temsil yaklaşımı. Stuart Hall temsil teorileri üzerinde dururken, daha çok Michel Foucault'nun söylem, iktidar/bilgi ve özne kavramlarını nasıl kavradığı üzerinde durur. Öznenin söylem içinde üretildiğini ve bununla ilişkili olarak iktidar/bilgi'yi ele alan Foucault'nun temsili kavrayışı üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur.

Temsil ile ilgili tartışmalı alanlar kısmında ilk önce, daha çok benzerlik üzerinden yürüyen temsil tartışmalarına değinilmiştir. Nelson Goodman, 1976 tarihli *Sanat Dilleri (Languages of Arts)* adlı metninde, benzerliğin, görsel temsilde yeterli veya gerekli bir koşul olmadığını ileri sürer. Umberto Eco'nun, nesnesini benzerliği ile temsil eden ikonik göstergeyi tutarsız olarak değerlendirmesi ve Gombrich'in temsilde ortaya çıkan değişimleri tarihsel olarak incelemesi benzerliğin ele alınışındaki yaklaşım farklılıklarını da göstermektedir. Temsilin bağlamları konusu, Kendall L. Walton'un *Mimesis as Make-Believe* adlı çalışmasından faydalananarak belirlenmeye çalışılmıştır. Eşleştirme, benzerlik, gönderme yapma ve öz-düşünümsellik, Walton'un temsil konusunda üzerinde durduğu belirleyicilerdendir.

Fotoğrafik temsilin niteliğinin ne olduğu araştırılırken, öncelikle fotoğraf kuramını oluşturan klasikleşmiş değerlendirmelere başvurulmuştur. Bu minvalde, Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag ve Allan Sekula'nın yaklaşımlarına değinilmiştir. Ardından, Roger Scruton'un, 1981 yılında *Critical Inquiry*'de yayımlanan ve fotoğrafın bir temsil olmadığını iddia ettiği makalesi *Fotoğraf ve Temsil (Photography and Representation)* ayrıntılı olarak incelenmiştir. Scruton'un makalesini eleştiren ve fotoğrafın temsili bir sanat olduğunu ileri süren Robert Wicks, bu savunusunu 1989 yılında, *British Journal of Aesthetics*'de yayımlanan makalesi *Temsili Bir Sanat Olarak Fotoğraf'ta (Photography as a Representational Art)* dile getirir. Bu iki makale, fotoğrafın temsil özelliği üzerine ayrıntılı olarak

yazılmış en önemli makalelerdendir ve bu yüzden detaylı bir biçimde ele alınması çalışma açısından uygun görülmüştür.

Fotoğrafın temsil karakterinin niteliğinin belirlenmeye çalışıldığı çalışmanın spesifik alanı savaş fotoğrafı olarak belirlenmiştir. Bu yüzden, çalışmanın ikinci bölümü, savaş fotoğrafçılığının, tarihsel gelişimi temsil özelliklerine göre incelenmiştir. Öncelikle savaş kavramına değinilmiş ve özellikle Carl von Clausewitz'in *Savaş Üzerine* adlı çalışmasında yer alan savaş tanımı üzerinde durulmuştur. Clausewitz'in, savaşın, politikanın başka araçlarla devamı olduğu tespiti, uzun süre farklı ideolojik yaklaşımlar tarafından kabul görmüş bir tespittir. Benjamin'in teknolojiyi devreye sokarak savaşı ele alışına değinildikten sonra, oymabaskılar aracılığıyla savaşın yıkımını betimleyen iki önemli isim üzerinde durulmuştur: Jacques Callot ve Francis Goya.

Roger Fenton'un, Kırım Savaşı'nda kaydettiği *Ölümün Gölgesi Vadisi (1855)* fotoğrafı, savaş fotoğrafçılığının başlangıcında yer alan kült örnek olarak değerlendirilmektedir. Teknik kısıtlar yüzünden sadece cephe gerisi ve çatışma sonrası alanların kaydedildiği ilk dönemler, savaş gerçeğinin dolaylı olarak yansıtıldığı dönemlerdir. Amerikan İç Savaşı, özellikle kanlı çatışmalara neden olan Gettysburg Muharebesi sonrası fotoğraflarıyla incelenmiştir.

1.Dünya Savaşı, daha çok orduların görevlendirdiği asker fotoğrafçıların kaydettiği bir savaş olmuştur. Uzun süren siper savaşları ve bekleyiş, askerler tarafından oldukça yakın plandan fotoğraflanabilmiştir ancak sansür nedeniyle çok azı gazetelerde yer almıştır. İlk renkli savaş fotoğrafları, I. Dünya Savaşı sırasında *otokromatistler* tarafından üretilmiştir. Savaş peyzajlarının yanı sıra kolonyal asker portreleri de renkli olarak bu dönemde kaydedilmiştir. Öte yandan savaşta ölümlerin artışı ve modern teknolojinin savaşın gidişatını belirlemesi, Avustralyalı savaş fotoğrafçısı Frank Hurley'in hem savaşın yıkıcılığını etkili olarak tanımlama çabası, hem de ölümler karşısında ruhsallığı ön plana çıkaran kurgu fotoğraflar üretmesine neden olur.

İspanya İç Savaşı, General Franco yanlısı milliyetçilere karşı savaşılan Cumhuriyetçilerle anarşistlere, içinde bazı aydın ve yazarların da yer aldığı olağanüstü bir uluslararası desteğin verildiği savaştır. Robert Capa'nın *Vurulup Düşen Asker* fotoğrafıyla “ölüm anı”nı kaydettiği savaş yine bu savaştır. Capa'nın yanı sıra Gerda Taro da savaşta bulunmuş ve kadınların aktif olarak katıldığı savaşı kadın bir fotoğrafçı gözüyle çarpıcı biçimde kaydetmiştir. Bununla birlikte *Vu*, *Regards*, *Ce Soir*, *Life* ve *Daily Mail* gibi birçok resimli dergi ve gazete savaşın çarpıcı görüntülerini sayfalarında geniş bir biçimde yayımlıyorlardı.

II. Dünya Savaşı, toplama kampları ve atom bombası dolayısıyla hafızalara kazınmış ve oldukça fazla sayıda fotoğrafçı tarafından kaydedilmiş ilk savaştır. Avrupa'da yayılan faşizm dalgasından dolayı Amerika'ya kaçan Yahudi kökenli insanların arasında aydınlar, yazarlar ve sanatçıların yanı sıra fotomuhabirleri de vardır. Bu fotomuhabirleri, iki dünya savaşı arasındaki kültürel ortamla ve güçlenen avant-garde sanat hareketleriyle de iç içedir. Ermanox, Leica ve Rolleiflex gibi küçük ve pratik fotoğraf makinelerinin, az ışıktaki görüntü almaya olanak sağlayan yapısal kolaylıkları, savaşın öncekilere göre daha rahat ve ayrıntılı kaydedilmesini sağlamıştır. II. Dünya Savaşı fotoğraflarında gözlemlenen savaşın fotoğrafik temsil biçimleri, Dmitri Baltermants, Margaret-Bourke White, Lee Miller, Robert Capa, George Rodger ve Eugene Smith'in kareleri incelenerek ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Joe Rosenthal ve Yevgeny Khaldei'nin bayrak gibi bir ulusal simge aracılığıyla, mitsel söylemi kullanan fotoğrafları Roland Barthes'ın *mit* kavramı bağlamında ele alınmıştır.

Kore Savaşı, II. Dünya Savaşı'nın ardından iki kutuplu hale gelen dünyanın ilk karşılaşması anlamında önemlidir. Savaşın fotoğrafik temsil açısından en önemli özelliği, David Douglas Duncan'ın yakından çektiği asker portreleridir. Öte yandan Bert Hardy ve Max Desfor'un görsel kayıtları ise savaşın insan psikolojisi ve bedeni üzerindeki etkisini sorgulamaya neden olan görüntüler olarak ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, ilk önce, günümüz savaşlarının yapısını anlamaya yönelik olarak, Herfried Münkler'in *yeni savaş* kavramı ile Chris Hobles

Gray'in *postmodern savaş* kavramı ele alınmıştır. Klasik devletler savaşından yeni savaflara geçiş, değişen küresel ekonomik sistemle bağlantılı olarak ele alınmış ve bunun savaş fotoğrafçılığını nasıl etkilediği bulgulanmaya çalışılmıştır. Değişimin başladığı ilk savaş olarak Vietnam Savaşı görüldüğünden dolayı ayrıntılı olarak ele alınmış, televizyon gibi yeni medya araçlarının savaşı temsilde etkin bir şekilde devreye girmesiyle birlikte savaş fotoğrafçılığında gözlemlenen yeni temsil stilleri örnek fotoğraflarla incelenmiştir. Larry Burrows'un, oldukça yakından renkli olarak kaydettiği karelerdeki yaralı askerlerin kanlar içindeki bitkin halleri; Philip Jones Griffiths'in savaşı ve savaşın sonradan ortaya çıkan etkilerini takip ederek bütünsel yaklaşımı; Nick Ut'un Napalm saldırısından kaçan çocukları kaydettiği fotoğrafı ile Eddie Adams'ın Güney Vietnamlı polis şefinin, sokak ortasında bir Vietkongluyu infazı ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bütün bu örneklerde ve ABD ordu fotoğrafçısı L. Haeberle'nin My Lai katliamı fotoğraflarında ön plana çıkan şok edici görüntüler, savaşın temsilde önemli bir aşamayı işaret eder. Savaş şiddet ve ölüm demektir, dolayısıyla savaş fotoğrafı da bunları doğrudan yansıtmalıdır.

Çağdaş savaş fotoğrafında gözlemlenen estetik temsil yönelimlerinin incelendiği bölümde, öncelikle çağdaş sanat tanımlaması bağlamında çağdaş fotoğraf konusu ele alındı. Fotoğraf sanatında gözlemlenen estetik eğilimler tarihsel bakış açısıyla değerlendirildiğinde, dönemsel estetik üslupların etkilemesinin yanı sıra, fotoğrafın kendi geleneklerinin de bu estetik yapılanmada önemli rol oynadığı açığa çıkmaktadır. Savaşın fotoğrafik temsilde de durum çok farklı değildir. Fotojurnalistlerin bireysel yorumlarının arttığı, parçalı kompozisyon uygulaması ve farklı açıların kullanılmasıyla kadraja alınan birden çok odağın, fotoğraf karesini geleneksel çerçevesinden çıkardığı gözlenmiştir. Üstelik bu savaşın peyzajlarla temsilde de, aktüel temsilde de aynıdır. Fotojurnalistler, bir yandan savaşların ve diğer sosyal olayların belgelenmesinde tarihsel tanıklıklarını gerçekleştirirken, bir yandan da estetik üslupları ve bireysel yorumlarıyla güzeli temsil eder durumdadırlar. Savaşa ve insanlığı ilgilendiren diğer sorunlara yaklaşımları, sorunu çözmek temelli değil sadece işaret etmek temellidir.

Bu bağlamda ilk önce savaş peyzajları konusu ele alınmıştır. Gilles Peress'in parçalı kompozisyonları, Simon Norfolk'un *Et in Arcadia Ego* başlığı altında sürdürdüğü kavramsal projeleri ve Luc Delahaye'in *History* serisinde yer alan büyük format baskıları, çağdaş savaş estetiğinin gözlemlendiği peyzajlar bağlamında incelenmiştir. Kolektif yapıya sahip Magnum fotoğraf ajansının ortak temsil pratiğinde, belirgin bir biçimde ortaya çıkan stilistik yaklaşım üç döneme ayrılarak ele alınmıştır. Ardından avant-garde sanatın etkisi, Paolo Pellegrin'in fütürist estetiğe sahip fotoğrafları ile Martha Rosler'in ev içi savaş kolajları *diyalektik montaj* bağlamında irdelenmiştir. Savaşın, insanda ve mekânda bıraktığı izler dolayımıyla temsili, Stanley Greene ve Gilles Peress'in çalışmaları üzerinden incelenmiştir. Mnemomnic (bellekle ilgili) projeler, savaşın ortak bellek üzerinden temsil edilmesine dayalı yaklaşımlardır. Bu düşünceden hareketle, Susan Meiselas'ın, Nikaragua devrimi sırasında çektiği eski fotoğraflarla, on yıl sonra fotoğraflarda yer alan insanların bazılarını bulup görüşmesi ve bu görüşmelerin videolarıyla birlikte sergilemesinden oluşan *Yeniden Çerçeveleyen Savaş* adlı projesine değinilmiştir. Simon Norfolk'un *Normandiya Sahilleri; Yeni Bir Dünya Yapıyoruz (The Normandy Beachs: We Are Making A New World)* projesi ile Cole Thompson'un *Auschwitz-Birkenau'nun Hayaletleri (The Ghost of Auschwitz-Birkenau)* kurguları bu bağlamda ele alınan diğer projelerdir.

Çalışmanın son bölümünde, Ebu Garib fotoğrafları ve bu fotoğrafların yeniden temsilleri ele alınmıştır. ABD ve müttefiklerinin, 2003 yılındaki Irak işgali sonrasında, ABD ordusuna bağlı askeri personel, Ebu Garib cezaevindeki tutuklulara uyguladıkları fiziksel, psikolojik ve cinsel işkenceleri, bizzat kendileri kaydedip *anı fotoğrafı* olarak internette dolaşıma sokarlar. Görüntüler karşısında tüm dünyaya önce bir şok dalgası yayılır ama hemen ardından, fotoğraflardaki görüntüler, sanat tarihinde yer alan ortak formlar ve pornografi bağlamında ele alınır. Görüntülerin eleştirel yorumları, kötülükle pornografinin karıştığını tanımlamaya yönelik olsa da genel eğilim yapılan işkenceyi ikincil planda bırakan bir tarzdadır. Öte yandan askerlerin çektiği *anı fotoğrafları*'nı, Fernando Botero kendi resim stiline yeniden betimlerken, Joan Fontcuberta dijital olanaklarla mozaik biçiminde yeniden işler. Antonin Kratochvil, kendine özgü yabancılaşma estetiğiyle, fotoğraflardaki sahneleri

stüdyosunda modellerle yeniden canlandırarak fotoğraflar. Clinton Fein ise, yine stüdyo ortamında ama moda fotoğrafına ait aydınlatma kullanarak ve doymuş renklerle, cezai fotoğraflarını modellerle yeniden canlandırarak fotoğraflar. Ebu Garib cezai fotoğrafları ve yeniden temsilleri savaşın fotoğraflık temsilde son durak kabilinden ele alınmıştır. Askeri personelin korkunç anı fotoğrafları, savaşın temsili bağlamında yeniden üretilerek sanatın klasik formlarına sokulmaya çalışılmıştır.

Savaşın fotoğraflarla estetize edilmesi gerçeği, çağdaş savaşa özgü bir durum mudur, yoksa aslında fotoğrafın icadıyla birlikte kaydedilmeye başlanan savaşların fotoğraflık temsillerinde gözlemlenen genel bir durum mudur sorusu, çalışma boyunca cevaplanmaya çalışılan temel sorudur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TEMSİL KAVRAMI VE ÇAĞDAŞ TEMSİL TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA FOTOĞRAFİK TEMSİL OLGUSU

1-TEMSİL OLGUSU

A- Mimesis

Temsil kavramının Antikite’de kullanılan biçimi *mimesis*, en genel anlamıyla, doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan ifadesi (veya temsili) olarak tanımlanmaktadır. Temeli Platon ve Aristo’ya dayanan mimesis, anlatıbilimde (narratology) *diegesis* ile birlikte anlatının iki karşıt biçimi olarak kabul edilmektedir. Edebi eserlerin incelenmesinde mimesis, konuşmanın ve hareketin doğrudan takdimini, diegesis ise olayların sözlü temsilini (örneğin yazarın doğrudan anlatıcı rolünü üstlendiği anlatıyı) ifade eden anlatı biçimleridir.

İzlenimler / yansımalar / taklitler (impressions / reflections / imitations)... Temsil kavramının kökeninde yer alan mimesisin Platon tarafından kullanımını anlamak için bu üç temel kavram oldukça açıklayıcıdır. *İdealar dünyasına* inanan Platon felsefesine göre, her şeyin aslı *İdealar* dünyasında bulunmaktadır ve bu dünyadakilerin hepsi onun iyi ve kötü taklitleridir.

“Platon’da *İdealar*, zaman ve mekân içinde bulunan somut, tikel nesnelerden ayrı olarak, kendilerine ait bir soyut varlıklar evreninde var olurlar. Yani, onlar zamanın ve mekânın dışında olup, ayrı bir *İdealar* evreni meydana getirirler. *İdealar*, gerçeklik ve değer derecesi bakımından, tikel varlıkların çok yükseğindedirler; bir başka deyişle, *İdealar* somut varlıkların, tikel nesnelerin kendilerinin yalnızca görünüşleri olduğu mutlak gerçekliklerdir. Bir *İdea*, somut varlığın, tikel nesnesinin bir kopyası olduğu model ya da ilk örnektir.”¹

¹ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2002, s:529

Yanı sıra, Platon'a göre önemli olan, duyularla algılanan nesneler dünyasına ait ampirik (deneysel) bilgiye dayalı *doksa (sanı)* değildir, değişmeyenlerin akılla elde edilen, evrensel olan, İdeaların değişmez bilgisi *episteme (gerçek bilgi)* önemlidir. Episteme/doksa ayrımı aslında İdealar evreni / nesneler evreni ayrımına da denk düşer. Bu anlamıyla sanat ve temsil (mimesis) nesneler evreninden, duyularla elde edilen izlenimlerin yansımalarıdır; yani yansımanın yansıması olarak Platon'un felsefesinde vücut bulmaktadır.

Platon'un mimetik sanat anlayışına göre, gerçek varlık alanı İdealar dünyasından oluştuğu için, sanat eseri sadece kopyanın kopyasıdır. Sanat gerçekliği değil görünüşün taklidini verir. Gerçekten var olan İdealar olduğuna göre, dış dünyadaki nesneler ve fenomenler gerçekliği olmayan kopyalardır. Her nesnenin özünü oluşturan varlık ideadır (ya da eidos'tur) ve nesne ister yapay isterse doğal olsun gerçek değildir, zamanla bozulup çürüyecek ve yok olacak olan maddedir. Asıl gerçek olan evrensel gerçekliğe sahip, yok olmayacak olan İdealardır. Platoncu mimetik sanat anlayışındaki sanat eseri, gerçek varlığın (İdeaların) kopyalarına (dış dünyadaki nesne ve fenomenler) ait izlenimlerin (impressions) yansımalarının (reflections) taklitleri (imitations), yani İdeaların kopyasıdır. Bu durumda sanat eseri gerçekliğin değil kopyanın kopyası durumundadır. Platon, sanatın hakikati, kötü kopya ettiği için veremediğini söyleyerek onu değersiz hatta zararlı bulur ve sanatçı da, bu haliyle insanları gerçeklikten uzaklaştırdığı için İdeal devlette yer almamalıdır diye düşünür.

Oysa ki Aristoteles, doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsili olan mimesisin Platoncu yorumunu ve İdealar teorisini eleştirir. Aristoteles, hocasının ortaya attığı İdealar teorisinin yararsız ve imkânsız bir kuram olmasının yanı sıra varolan şeylerin bilgisini açıklamadığı gibi şeylerin hareketini de açıklayamadığını ileri sürmüştür. Aristoteles özellikle, şeylerin İdealardan dolayı varoldukları kabul edilse bile, şeylerin hareketleri ile varoluş ve yokoluşlarını İdeaların açıklayamadığını belirlemiştir: “*İdeaların kendileri değişmez ve hareketsiz olduğu için Aristoteles'e göre, bu dünyadaki nesnelerin de, İdeaların kopya ya da suretleri olmak durumundaysalar eğer, hareketsiz olmaları gerekir; oysa onlar*

*hareket halindedirler. Peki, onlar hareketlerini nereden almaktadırlar?”*² Aristoteles ayrıca Platon’un bahsettiği şekliyle duyuşal nesnelerin özünü oluşturan İdeaların bu nesnelerle olan ilişkisini açıklamak için kullandığı *pay alma** ya da öykünme** benzetmelerinin de boş sözler olduğunu ileri sürmüştür.

Aristoteles felsefesinde mimesis veya taklit daha somut bir şekilde, sanatın rolünün doğanın taklidi olduğu ileri sürülürken kullanılmıştır. Ona göre, her insanda doğuştan gelen bir taklit (mimesis) yeteneği ile hazzı vardır ve sanatçı da olayların ve varlıkların özündeki ideali, fikri taklit ederek adeta doğanın eksik bıraktığı yanlarını tamamlar. ‘*Sanat doğayı taklit eder*’ sözüyle Aristoteles, sanatın mimesis olduğunu özellikle vurgular. Aristoteles’in söylediği şekliyle mimesis bir yeniden yaratmadır ve yetkin olanın taklididir.

Aristoteles Poetika’da mimesisi yazınsal yapıtın yazınsallığını kuran değişimin veya kopuşun amblemi olarak değerlendirir ve temsil edilebilir şeyler için üç sınıflama belirler:

“-şeyleri ya olmuş oldukları veya şimdi oldukları gibi,
-ya söylendikleri veya sanıldıkları gibi,
-ya da olmaları gerektiği gibi temsil etmek.”³

² Cevizci, **a.g.e.**, s:529-530

*Platon’a göre, duyuşal dünyadaki şeyler, İdealardan pay aldıkları ya da İdeaları taklit ettikleri için varolurlar ve duyuşal dünyadaki gerçek ya da kalıcı ve değişmez yönler bu *pay alma* ilişkisi sayesinde söz konusu olur. Platon, İdealardan meydana gelen akılla anlaşılabilir dünya ile duyuşal dünya arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışırken, pay almanın, İdeadan bir parçaya sahip olma anlamına gelmediğini özellikle vurgulamıştır. Çünkü bir İdea, bu dünyadaki duyuşal şeylerden her biri ona sahip olacak şekilde, parçaları olan bir şey değildir ve bölünemez bir varlıktır. Duyuşal şeyler İdealardan pay alıyor olsalardı, İdealar aktüel dünyada şeylerin parçaları olarak varolacak ve dolayısıyla bu dünyaya içkin olan varlıklar haline geleceklerdi. Oysa bu dünyaya aşkın olup, ayrı bir İdealar dünyasında varolurlar. Şu halde, duyuşal nesneler İdeaları, gerçekte İdeaların kendileri olmaksızın, İdealardan bir parçaya sahip olmadan örneklerler.

**Sanatı bir taklit olarak gören Platon, sanatçıları, kopyanın kopyasını yapmakla suçlamış ve öykünmecî sanatların gerçek hakkında insanların kafasını karıştırarak, insanı hazza yöneltip gerçekten uzaklaştırdığıyla ilgili uyarılarını Devlet adlı metninde sıralamıştır. *Öykünme* Platon’a göre ikiye ayrılır: üretim için zanaatkârların kullandığı öykünme ve sanatçıların akıl karıştıran öykünmesi. Birincide öykünme üretim için kullanılır ve yapacakları nesneyi tanımak zorunda olan zanaatkârlar İdealar öykünürler, ikincide ise sanatçılar sadece kopyanın kopyasını üreterek akıl karıştırmaktan başka bir şey yapmazlar ve sanat eğitim amaçlı kullanılsa bile temelde daha az tehlikeli hale getirilemez, gerçekliğin araştırılmasını saptırır. Ayrıca şunu da vurgulamak gerekir ki burada bahsedilen öykünme kavramı, Mihail Baktin’in, metinlerarası ilişkileri belirlerken tespit ettiği öykünmeden (pastiş) farklıdır çünkü Baktin’in bahsettiği öykünme, bir metnin biçimini taklit etmektir.

³ Paul Ricoeur, **Zaman ve Anlatı-1 Zaman-Olay örgüsü-Üçlü Mimesis**, Çeviri: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s:104

Bu bölümlere yazınsal yapıt için yapılmış olsa da günümüzde görsel imgeler dünyasını da karşılayabilir. Fotoğrafın ontolojik yapısından dolayı ilk ayırım daha uygun gibi gelse de insanın yaşadığı gerçekliği değiştirme çabasında, artık oldukça yaygın kullanımı olan bir takım manipülasyonlarla sadece *olanın* değil de *olması gerekenin* de fotoğrafik temsili olasıdır.

Son zamanlarda temsil kavramıyla ilgili önemli çalışmalar yapan Jacques Ranciere, *Görüntülerin Yazgısı*'nda, mimesisin yalnızca benzerlik olmadığını, belli bir benzerlik rejimi olduğunu savunur:

“Mimesis'te yalnızca benzerlik buyruğunu görenler, sanatsal “modernite”ye ilişkin basit bir fikir oluşturabilirler: sanata has olanın taklit şartından özgürleşmesi olarak sanatsal “modernite”: çıplak kadınlar ve savaş atları yerine renkli plajların saltanatı. Böylelikle asıl olanı ıskalarlar: Mimesis benzerlik değildir, belli bir benzerlik rejimidir. Mimesis sanatların üzerine çöken ve onları benzerliğin içine kapatan dışsal bir zorlama değildir. Mimesis, yapma tarzları ile onları görülebilir ve düşünülebilir kılan toplumsal uğraşların düzenindeki kıvrımdır, ne iseler o olarak var olmalarını sağlayan ayrışmadır. Bu ayrışma ikilidir: Bir yandan, “güzel sanatlar”ı özgül amaçları dolayısıyla –yansılama (imitation)- diğer sanatlardan – basit “teknikler”- ayırıyordu. Ama aynı zamanda sanatın yansılama normal şartlarda benzerliklerin meşru kullanımının kurallarını koyan dinsel, etik ya da toplumsal ölçütlerden bağımsız kılıyordu. Mimesis kopya ile model arasındaki ilişki olarak anlaşıldığı biçimiyle benzerlik değildir. Yapma tarzları, söz kipleri, görülebilirlik formları ve anlaşılabilirlik protokolleri arasındaki bir ilişkiler kümesinin bağrında benzerlikleri işler kılmanın bir tarzıdır.”⁴

B- Temsil (Representation)

Platon ve Aristoteles sanatsal yaratma edimini tartışırken mimesis kavramını kullanırlar ve daha sonraları bu kavramın yerine temsil (representation) kullanılmaya başlanır. Mimesis ve representation anlam olarak birbirlerine yakın olsalar da aynı

⁴ Jacques Ranciere, *Görüntülerin Yazgısı*, Çeviri: Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, 2008 İstanbul, s: 77

şey değildirler. Bununla beraber biz zaten Platoncu mimesis anlayışıyla Aristotelesçi mimesis anlayışının dahi farklı olduğunu biliyoruz. Mimesis taklit anlamını daha çok içerirken representation (temsil) şeyleri bir taklitle tekrar etmekten daha çok mevcut kılmak, onları zihinde mevcuda getirmek anlamına gelmektedir.

Latince *repraesentare*'den gelen *representation*'ın dilimize çevirisinde yeniden sunum tabiriyle sık sık karşılaşılsa da bu çok doğru olmayan bir çeviridir. Representation, doğrudan mevcut bulunmayan bir şeyi, kendi dışındaki bir şeyle var etme anlamını taşımaktadır. *Repraesentare*, Klasik Latince "açık görülür hale getirmek ya da yeniden göstermek" ("to make present or manifest or to present again") anlamına gelmektedir ve daha çok cansız nesneler için kullanılmaktadır. Siyasi, sosyal, kültürel, epistemolojik ve dilsel alanda oldukça yaygın kullanımı olan representation yani temsil günümüzde, "bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiç bir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi."⁵ olarak tanımlanmaktadır.

Ortaçağ Hristiyanlık literatüründe yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan temsil kavramı mistik yönleri olan bir kavram olarak belirir ve asıl yaygınlaşması 13. yüzyıl ve 14. yüzyılın başlarında olur. Papa ve kardinallerin İsa ve havarileri gibi dinsel kişilikleri temsil ettiklerini vurgulamak için bu dönemde "repraesentare" (İng. representing, embodying) terimi kullanılmıştır.

Batı sanatındaki bu dinsel temsilin yanı sıra adalet sisteminde de ortaçağ hukukçuları temsil kavramını kullanmaya başlamıştı.⁶ Hukuktaki bu kullanımla birlikte gündelik dile giren temsil kavramı, bir şeyin temsili olarak mevcut kılınması süreciyle birlikte bu sürecin içeriğini ve mevcut kılınan varlığın kendisini de nitelendirmeye başlar.

⁵ Cevizci, a.g.e., s:1019

⁶ Bir kişinin temsil edilmesi anlamında *persona repraesentata, repraesentat unam personam, unum pesonae repraesenta vicem* gibi terimler kullanılıyordu. Bu konuyla ilgili ayrıntılar için bakınız Hanna Fenichel Pitkin, **The Concept of Representation**, University of California Press, London, England, 1972, s:241-252; Anantha Ch. Sukla (Edt), **Art And Representation, Contributions to Contemporary Aesthetics**, Westport, CT.USA, Greenwood Publishing Group, 2001, s:1

17. yüzyıla gelindiğinde ise Descartes, Hobbes, Spinoza ve Leibniz gibi bazı filozoflar insan doğasına ait bilgiyi açıklamaya çalışırken representation terimini mimesis terimi ile birlikte kullanmaya başladılar. Rönesansın etkisini içinde barındıran bu dönemin filozofları, düşüncelerinin kaynağında bulunan matematik ve fizik ilgisi sayesinde, doğanın da matematiksel formüllerle ve kavramlarla anlaşılabilirliğini savunmuşlar; doğa ile akıl, madde ile zihin arasında bir uygunluk fikrinden hareketle rasyonalizm fikrine ulaşmışlardı. Daha sonraki aydınlanma felsefesini de etkileyecek olan Kartezyen Felsefe bu dönemdeki rasyonalizmden doğmuştur.

Descartes'ın Kartezyen felsefesinin temelinde bilimsel bilginin kesinliğine inanma fikri yatar. Temelinde şüphe yatan Kartezyen yöntem çözümleyici (analitik) olduğundan, düşünce ve problemlerin önce parçalara ayrılıp sonra bunların mantıksal bir sıraya göre düzenlenmesi söz konusudur.⁷ Bu indirgemeci yaklaşım bilimsel kuramların geliştirilmesinde önemli bir etken olmanın yanı sıra analitik yanıyla temsili oldukça güçlendirerek etkilemiştir.

Kartezyen devrim, sanatsal temsil biçimlerini de değiştirmiştir. Görünümlerin gözle görülüp algılandıktan sonra oluşan imgesinin olduğu gibi resmedilmesi, betimlenmesi deneyimi ve şeylerin görünüşü arasındaki ilişkilerin önemsenmesi, yerini artık bu görünümünün parçalara ayrılarak ölçü ve farklılıklarının ortaya çıkartılmasına bırakır. Benzerlikleri, yakınlıkları, sempati ve anti-patiyi dışa vuran görünümünün şifresi farklı ve çok daha ölçülü ele alınmaya başlanır. Görünür olan böylelikle, felsefi düzlemde estetiğin alanına dâhil olur ve bu görünümünün parçalı okunuşu daha sonraları görünür olan her imgenin bir dili olduğu tezlerine kadar varır.

Görsel sanatlardaki bu parçalı okumaya dayalı oluşan anlam arayışlarının temelindeki Kartezyen düşünce, eleştirilere de neden olmuştur. Alman filozof Martin Heidegger, Descartes'ın Kartezyen yönteminin modern dünyada her şeyin ölçüsünün hesapsal olana indirgenmesine yol açtığını ileri sürerek, bu hesaplamayı varlığın

⁷ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s: 58-59

unutulmasına yol açtığı için eleştirmiştir. Ama bu belirleme modern sanatın veya modern temsilin biçimlenmesini önemli ölçüde belirlemiştir.

Bu dönemde doğa bilimleriyle uğraşan Galileo ve Kopernikus, kaydettikleri gelişmelerle felsefi düşünceyi de önemli derecede etkilemişlerdir. Geliştirdikleri sistematığın en temel sonucu da gerçeklik karşısında gözün yanılabileceğini ortaya koymaları olmuştur. Güneş, ay ve yıldızların dünyanın etrafında döndükleri yanılsamasını düzelttikleri için gerçek dünyayı değil, algıladığımız dünyayı bildiğimize dair derin bir çıkarsamayı belirginleştirmişlerdir.

İdealist diyalektik felsefenin kurucusu Alman filozof, F. Hegel, *tarihin sonu* söylemiyle birlikte sonu gelen, tükenen şeyler arasında sanatın da olduğunu söyler. Giderek duyumlanabilir olandan yani kökensel anlamıyla estetik olandan uzaklaşan sanat, hakikati bir ölçüde vermektedir ama maddesel boyutundan ötürü onunla tam olarak bütünleşememekte, kavram olamamakta ya da kavram olduğu an sanat dışına düşmektedir. Sanatı temsil edici olmayan bir etkinlik olarak ele alan Hegel, Yunan uygarlığının temel kategorisi olan estetiğin de, insanlığın Tin'e ulaşım sürecinde geçtiği evrelerden biri olarak kabul eder.⁸

Eski Yunan'dan başlayarak, görme, duyum ya da algı ile ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimleme, sanatın temel eğilimi olmuştur. Zaman zaman duyumsanabilir varoluşun kendisinin ötesine gönderme yapma deneyimleri yaşansa da, özneyi varoluşa ekleme sanatsal algılamının özünü oluşturur. Klasik temsilin göndergesel özelliğinden kaynaklanan bu durum ve bu özellik, modernite ile birlikte yıkılmaya başlar. Göndergenin yavaş yavaş yokoluşu ile birlikte sanattaki evrilme gerçeği arayıştan, betimleme çabasından uzaklaşıp saf ontolojik varoluşa yönelik arayışlara tanıklık etmeye yönelmiştir. Temsildeki bu değişim *temsil krizi* olarak adlandırılmakta ve gerçeği arayıştan uzaklaştığı için de oldukça eleştirilmektedir.

⁸ Tülin Bumin, **Hegel'de "Sanatın Ölümü"**,
http://www.narteks.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4443:hegelde-qsanatn-oeluemueq-tuelin-bumin&catid=124:hegel&Itemid=92 08.11.2010

Modernist sanatın temelleri, 1880’lerde Empresyonizm (İzlenimcilik) akımına bağlı ressamların dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla atılmıştır diyebiliriz. Bu durumla birlikte temsil temel sorun haline gelmiş, sanat kendi kendisini konu haline getirmeye başlamıştır. Manet ve diğer izlenimci ressamlar, tablolarında resim yaptıkları sürecin izlerini gizlememişler, sonrasında ise Cezanne’ın getirdiği yeniliklerle farklı bir yola girilmeye başlanmıştır. Artık yavaş yavaş doğadaki görüntülerin taklidi bırakılmaya başlanmış, temsil ikinci plana itilmiştir.

Geleneksel sanattaki temsilin göndergesel özelliği XX. yüzyıl başlangıcındaki soyut sanatla birlikte yok olmuştur diyebiliriz. “*Biçimden biçimsizliğe, simgesellikten soyuta ve objektiflikten objektif olmayana geçiş, Varlığın, Varoluşun temsilini sanatın temel hedefi olarak meşrulaştıran niteliklerden ve sıfatlardan arındırılmış ampirik görünümün ötesinde Varlığa, saf ontolojik Varoluşa yönelik arayışa tanıklık etmektedir.*”⁹



Resim 1: Rene Magritte, *Bu bir pipo değildir.* 1928-1929

Surrealist ressam Rene Magritte, resimde yer alanın nesne değil sembol olduğunu vurgulayan tarzdaki pipo resmine eklediği, “*Ceci n'est pas une pipe.*” (*Bu bir pipo değildir.*) yazısıyla, resmin temsil ettiği ile ilişkisini izleyiciye sorgulatar.

⁹ France Farago, **Sanat**, Çeviri: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2006, s:10

Temsilin işleyişinde, sanatçının algıladığı bir gerçekliği sembollerle temsil ettiğinde, izleyicinin bu temsil dolayımıyla o gerçekliği kabul edip benimsemesi durumunu sarsar aslında. Bu tavrıyla, sanat eserinin, yani temsilin, temsil edilenden ayrılması gerektiğine işaret eden Magritte, böylece temsili sanatın sonun başlangıcında olduğunu radikal bir şekilde duyurmuş olur.

Michel Foucault, Magritte'in bu tablosundan yola çıkarak yazdığı ve tabloyla aynı ismi taşıyan kitabında, modern resimden dilbilime, görüntü ile gösterge arasındaki ilişkilere kadar pek çok konuya değinir.¹⁰ 1973 yılında kaleme aldığı metninde, nesne ile onu işaret eden sözcük arasında herhangi bir görsel veya işitsel bir ilişki olup olmadığını sorgular. Sonuçta görsel temsilin iki kavramı üzerinden giderek sorgulamasını devam ettirir: *benzerlik (resemblance)* ve *andırış (similitude)*. *Benzerlik*, önüne model aldığı şeyi canlandırmak ister, yani önündeki şey olmak isterken *andırış*, model aldığı şey olmamak için direnir. Modeline benzememeye, gönderme yapmamaya direnen Magritte'in *Bu bir pipo değildir* tablosu da bir çeşit *andırış*'tır. Magritte, pipo deseninin altına, onun gerçek bir pipo olmadığını yazarak, görüntü ile gerçek arasındaki uçuruma dikkat çekerken, Foucault da dilin görünenleri tam olarak karşılayamadığı üzerinde durur.

Avant-garde sanat hareketleriyle birlikte geleneksel temsil anlayışının yıkılmasının kökeninde yatan en önemli şeylerden birisi de, klasik sanatın devrimci modern hayatın hızını yakalayamamasıdır diyebiliriz. Modern yaşamın hareketini yakalamak için Fütürizm, sanatla hayatı tekrar birleştirmek için Dadaizm ve diğer avant-garde hareketler aslında sadece geleneksel sanatın devrimci modern hayatı temsiline eksikliği değildi aynı zamanda bunlar geleneksel ile modern dünyaların temsilindeki oransızlıktı.

Perspektifin, Leonardo Da Vinci, Paolo Ucello ve Albert Dürer gibi ressamlar tarafından da kullanılmaya başlamasıyla birlikte, Rönesans sanatındaki kusursuz form, denge, uyumlu oranlar ve zarafet gibi konulara gösterilen aşırı hassasiyetle klasik temsil oldukça güçlenmiş, temsil eden ile temsil edilen arasındaki uygunluğun

¹⁰ Bkz, Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çeviri: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993

ölçütü olan *benzerlik* bu dönemde ve daha sonrasında gerçekliğin ölçütü durumuna gelmişti. Fakat avant-garde hareketlerle birlikte, perspektifle gerçeklik yanılsamasını güçlendirmiş olan Rönesans ve sonrasında sanatındaki temsil anlayışının bütün önermeleri alt üst altüst olmuş, temsil ve gerçeklik tartışması günümüze değin bir sonuca varmaksızın sürmüştür.

Estetiğin konusu olan sanat dallarında –özellikle resimde- temsil olgusunu, gerçekliği temsil etmedeki gücüyle fotoğrafın icadı oldukça etkilemiştir. Benzerlik aracılığıyla gerçekliği temsil çabasıdan fotoğraf sayesinde kurtulan resim sanatı, farklı arayışlar ve ifade yönelimlerine doğru evrilmiştir. Benzerlik üzerinden temsili artık fotoğraf üstlenmiştir ama ne zamana kadar?

Temsil konusu, Klasik Alman Felsefesinin önemli filozoflarından Immanuel Kant tarafından da ele alınmıştır. Kant iki farklı tür temsilden bahseder: ilki duyusal anlamındaki ‘*sensitive*’ yani sezgisel, maddi, materyale dayalı olan; ikincisi ise entelektüel anlamındaki ‘*intellectual*’ yani anlaşılır, formal ve kavramsal olandır. İlkinde şeyler göründükleri gibi temsil edilirlerken ikincisinde oldukları gibi temsil edilirler. Yani duyusal olarak düşünülen şeyler, nesnelerin görüldüğü şeklinin temsili iken, entellektüel olan şeyler, onların oldukları gibi temsilleridir. Kant bu iki biliş şeklini *sensitive* ve *seymboic* olarak ta ayırır.¹¹ Kant’ın temsil kavramını bu şekilde kavraması, temsilin dış dünyadaki fenomenlerin ve gerçekliğin kopyasını yeniden insan bilincinde üretmek olmadığını, tersine gerçeği, ona anlam verecek tarzda mevcut kılmak, yapılandırmak olduğunu ortaya koymaktadır.

Temsil kavramı günümüzde gerçek, gerçeklik ve hipergerçeklik kavramlarıyla birlikte de ele alınmak durumundadır. Gerçek (real), kalıcı ve değişmez olup kavramsal bir bağıntıyla tanıtlanmış bilinebilen varolandır. Nesnel, evrensel ve değişmezdir. Cevizci gerçek kavramını şöyle tanımlar: “*Geçmiş ya da gelecekte veya teorik bir yapım olarak değil de, şimdi fiilen varolan için kullanılan niteleme.*”¹² Gerçeklik (reality) ise insanın arayışı sonucunda vardığı sonuç anlamdır. Bilinebilen varoluştur. “*En genel anlamı içinde, dış dünyada nesnel bir varoluşa*

¹¹ Anantha Ch. Sukla (Edt.), **a.g.e.**, s: 4

¹² Cevizci, **a.g.e.**, s:449

*sahip olan varlık, varolanların tümü, varolan şeylerin bütünü; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak varolan herşey.”*¹³ Sanatın ana işlevi gerçekliği imgeye dönüştürmek olarak kabul edilirse eğer, bunun uzantısında yer alan temsil gerçeklik ilişkisi ayrıntılı olara ele alınmak zorundadır. İnsanın gerçeği arayış ve kavrayış serüvenindeki en etkili aracı olan sanat, avant-garde kırılmayla birlikte, değişen temsil biçimleriyle yansıtmaya çalıştığı gerçek nedir sorusunu cevaplandırmaktan kendi varoluşunun anlamını çözmeye evrilmiştir.

Bu evrilme geleneksel sanattaki göndergesel özelliğin kayboluşu ile açıklanmaya çalışılsa da bu noktada Fransız düşünür Jean Baudrillard’ın * “*gerçeğin yerini alan simülakrlar*” benzetmesi ve imgeye özgü belirlediği dört aşama oldukça açıklayıcı olabilir. *Simülasyon* bir şeyin kendisinin değil, yanılsamasının ifadesidir, yani kopyanın kopyası veya gerçeğin yerine geçmiş sahtedir. Simülasyon kuramıyla birlikte toplum ve medya incelemeleri alanında da çalışmış olan Baudrillard, yitirilen gerçeğin ve onun yerine inşa edilen simülakrların izini aradığı “*Simülasyon ve Simülakrlar*” adlı metninde imgeye özgü dört aşamayı şöyle sıralar:

“-*derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge*
-*derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge*
-*derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge*
-*gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olan imge.*”¹⁴

Baudrillard’ın ortaya koyduğu bu imge basamaklarından ilki Rönesans’ı işaret eder ve imgenin bir ayin görevi üstlenmesi nedeniyle olumlu bir niteliktedir. İkinci aşama ise 16 ve 17. yüzyıllar arasına denk gelir ve aydınlanma ile Hollanda sanatını içerir; bu durumda birinciye tezat olarak, imge insanlar tarafından kötü büyü türünden bir şey olarak kabul edildiği için olumsuz bir özelliktedir. Üçüncü basamak

¹³ Cevizci, **a.g.e.**, s:450

* Jean Baudrillard simülasyon kuramına bağlı kalarak, batının iflas eden sistemini, tüketim toplumunun yapısını, medya ve kitle iletişim araçlarına dair eleştirileri ile çokça tartışılan bir çağdaş bir düşündürdür.

¹⁴ Jean Baudrillard, **Simülasyon ve Simülakrlar**, Çeviri: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s:23

tarihsel olarak bakıldığında Sanayi Devrimi, modernist sanatın doğuşu ve avant-garde hareketleri içine alarak II. Dünya Savaşı'na kadar olan döneme denk düşen aşamadır ve derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen bu imge safhasında imge bir görünümün yerini almaya çalışır (büyüleme aracı olmaya çalışan imge). Günümüzü ve dijital teknoloji dönemini içine alan son aşama ise gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olan imge aşamasıdır ve bu son aşamada imge artık gerçeklik evrenine değil de simülasyon evrenine ait bir şey olarak belirir. Bu son aşamada artık imge nesnel gerçekliği temsil etme yeteneğinden yoksundur ve artık ortada sadece *hipergerçeklik* vardır. Baudrillard'ın terminolojisinde sıkça geçen bir kavram olan hipergerçeklik (aşırıgerçeklik), bir şeyin aslı veya gerçekliği olmadan, bir gerçeğin modelleriyle yaratılmasıdır. Ona göre artık bir hakikat veya gerçeklik yoktur, ideoloji geçmişte kalmıştır ve sadece zorunlu ve evrensel taklitler vardır.

Baudrillard'dan çok çok önceleri, bazı farklılıklara karşın Platon imgede yanılmalı bir gerçeklik olduğunu zaten tespit etmiş ve imgenin sadece şeyin yerine geçerek onu nasıl temsil ettiğini, bu temsil etmeninse sadece ve sadece verili bir gerçekliğin simülakrını üretmek olduğunu bulgulamıştı. Platon, gerçekliğin ne olduğu, neyin gerçekte var olduğunu sorguladığı metafiziğinde, gerçekliğin dış dünyada ya da maddede değil, dış dünyadaki şeylerin İdealarında olduğunu öne sürmüştü.

Temsil, yapısı gereği, özne-nesne, temsil eden-temsil edilen, gösterge-gösterilen gibi ikilikler üzerine kuruludur ve Farago, temsil eden ile temsil edilen arasındaki uygunluğu denetleyen görüntüye duyulan güven olduğunu belirler:

“Temsil eden ile temsil edilen arasındaki uygunluğu denetlediği düşünülen görüntüye duyulan güven, duyularımızın doğrudanlığının bizlere gösterdiği görülür gerçekliğin objektif karakterini postüla olarak ortaya koymamızı gerektirir. Bu aynı zamanda, Rönesans insanının ve sonraki yüzyıllarda yaşayan insanların inandığı gibi zekanın ve duyuların dünyayı bizlere gösterme gücüne sahip olduğuna inanmayı gerektirir. O halde bu estetik anlayışı normatiftir, zira benzerlik, temsil eden ile

temsil edilen arasındaki uygunluğun, gerçekliğin ya da gerçeksiliğin ölçütü niteliğindedir. Bu durumda, temsil etmeye ya da resmetmeye dayanan sanatsal etkinlikten önce, gerçek, verili olarak bulunmaktadır ve varoluş kesindir. Ampirik gerçekliğin gönderge rolü oynamasının tek nedeni, hiç kimsenin insanın dünyada olduğundan, dünyanın insana sunulduğundan ve varlığa kenetlendiğinden şüphe duymamasıdır.”¹⁵

Ranciere, sanatın benzerliği başkalaşıma uğratarak imgeler oluşturduğunu ileri sürer. Ona göre sanatın imgeleri bir sapma yaratan, bir benzemezlik üreten işlemlerdir. Sanatsal görüntü/imgeler, kendi halleriyle birer benzemezliktir ve görüntü/imge görülebilir olanın tekelinde değildir.

“Öyle bir görülebilir vardır ki görüntü/imge oluşturmaz; öyle görüntü/imgeler vardır ki tümüyle sözcüklerden oluşmuştur. Ama en güncel görüntü rejimi söylenebilir ile görülebilirli ilişkiye sokan rejimdir ki, bu ilişki söylenebilir ile görülebilirin hem benzerliği hem de benzemezliği üzerinde oynar. Bu ilişki iki terimin maddi olarak burada bulunmasını hiçbir biçimde şart koşmaz. Görülebilir olan, anlamlı değişlerde kullanılabilir; söz ise kör edici olabilen bir görülebilirlik gücü uygulayabilir.”¹⁶

Ranciere, genel olarak sanatın varlığını, görme düzeni ile söyleme düzeni arasındaki ilişkiler sistemi olarak değerlendirir. Sanatın temsil edilebilirlik rejimini benzerlik rejimine indirgeyip, figüratif olmayan bir modern sanatı hatta temsil edilemeyen sanatı onun karşısına koymaya karşı çıkar. Çünkü ona göre, temsiliyet rejimi benzerliğin belli bir başkalaştırımının rejimidir, söylenebilir ile görülebilir arasında, görülebilir ile görülemez arasındaki ilişkiler sisteminin rejimidir. Sanatsal bir pratik, başka bir pratikle eşdeğerlik rejimine tabi tutularak var olur.

“Meşhur Ut pictura poesis (“Resim nasılsa şiir de öyledir”, Horatio, Ars Poetica) değişinin taahhüt ettiği şiirin resimselliği fikri iki asal ilişkiyi tanımlar. İlk olarak, söz anlatma ve betimleme yoluyla burada olmayan bir görülebilirin

¹⁵ Farago, a.g.e., s:11

¹⁶ Ranciere (2008), a.g.e., s: 10

görülmelerini sağlar. İkinci olarak, bir fikrin ifadesini pekiştirerek, zayıflatarak ya da başka bir kılığa sokarak, bir duygunun şiddetini ya da ölçülülüğünü duyumsatarak, görülebilir olana ait olmayan bir şeyin görülmelerini sağlar. Görüntünün bu ikili işlevi görülebilir ile görülemez arasındaki istikrarlı ilişkiler varsayar: örneğin bir duygu ile onu ifade eden dil oyunu arasındaki ilişkiler, ama aynı zamanda resim yapanın elinin kullandığı, duyguyu tercüme eden ve dil oyunlarını transpoze eden ifade çizgileri.”¹⁷

Ranciere’in üzerinde durduğu, bir sanatın bir başka sanat üzerinden değerlendirilmesi veya anlamlandırılması durumudur. Resmin şiirle eşdeğer olması gibi. Öte yandan, sanatta temsili rejimin yıkılmasının, sanatın sanat olarak nihayet bulunmuş özünü tanımlamadığını sadece sanatların estetik rejimini tanımladığını savunur ve bu rejimi, pratikler, görürlük formları ve anlaşılabilirlik kiplerinin bir başka eklemlenmesi olarak görür. Ranciere’e göre, resimde temsili rejimin yıkılması, XIX. Yüzyılın başında, janrlar hiyerarşisinin geçersiz kılınmasıyla olur. Bu dönemde, tarihsel resmin soyluluğuna karşı amiyane insanların amiyane etkinliklerini temsil eden resme itibar kazandırılır. Böylece resimsel formların şiirsel hiyerarşilere tabiiyeti, sözcükler sanatı ile formlar sanatı arasındaki belli bir bağın iptal edilmesiyle başlar. Sözcüklerin gücü resimsel temsil tarafından norm olarak alınması gereken model olmaktan çıkar.¹⁸ Farklı sanatların yapma tarzları arasındaki eşdeğerlik yüzeyi kaybolunca görürlük ve anlaşılabilirlik formları arasındaki kavramsal eklemlenme uzamı da kendiliğinden yok olur. Temsiliyet rejiminin yıkılışı, her şeyin eşit duruma gelmesi ve eşit ölçüde temsil edilebilir olmasıdır. Ranciere’in kuramına göre, “*eşit ölçüde temsil edilebilir*” olan, temsiliyet sisteminin yıkımının nedenidir.

“...sanatta temsiliyet rejimi sanatın görevinin benzerlikler meydana getirmek olduğu bir rejim değildir. Benzerliklerin ... üçlü şarta tabi oldukları rejimdir: görülrün belli bir sakınımini da örgütleyen bir sözün görürlüğü modeli; “eylem”in önceliği tarafından yönetilen, şiir ya da tabloyu bir hikaye ile özdeşleştiren, bilme efektleri ile pathos efektleri arasındaki ilişkilerin ayarlanması;

¹⁷ Ranciere (2008), **a.g.e.**, s: 15

¹⁸ Bkz. Ranciere (2008), **a.g.e.**, s: 80

söz edimlerini sahicilik ölçütünden muaf kılarak onları gerçekliliğin (vraisemblance) ve uygunluğun içsel ölçütlerine tabi kılan kurguya özgü bir ussalık rejimi. Kurguların ussalığı ile ampirik olguların ussalığı arasındaki bu ayrılma temsil rejiminin özsel unsurlarından biridir.”¹⁹

Sonuçta benzerliğin temsiliyet rejiminden özgürleşmesi ve her şeyin eşit ölçüde temsil edilebilir olmasıyla temsiliyet sisteminin yıkıldığını savunan Ranciere, temsil ve temsil krizi konusunda oldukça farklı bir bakış açısına sahip olduğunu ortaya koyar.

C- Temsil Teorileri (Stuart Hall)

Medya ve kültür alanında çalışmalar yapan sosyolog Stuart Hall, *anlam ve dili kültüre bağlayan şey* olarak tanımladığı temsilin, diğer insanlara, dünyayı anlamlı bir şekilde ifade etmek ya da anlamlı bir şeyler söylemek için dilin kullanılması olduğunu belirtir. Ama hepsi bu değildir, temsil bir kültürün üyeleri arasında anlamın değiştirildiği ve üretildiği sürecin de önemli bir parçasıdır. Bu, şeylerin temsil edilen ya da ifade edilen imgeleri ve göstergeleri dilin kullanımını kapsar.²⁰ Stuart Hall, aynı kültüre bağlı, aynı kavramsal haritaya ve dile sahip insanların anlamı ve dolayısıyla da temsili ortak bazı kodlar üzerinden kurduğunu vurgular. Anlam, temsil sistemi tarafından yapılandırılır ve bu da bizim dilsel ve kavramsal sistemimiz arasındaki bağın kurmuş olduğu kodlar tarafından inşa edilir ve sabitlenir.

Hall, temsil kavramının, anlam ve dili kültüre nasıl bağladığı sorusu üzerinde durur ve bu bağ üç değişik teorinin temsil yaklaşımları aracılığıyla inceler:

- yansımacı yaklaşım (*reflective approach*),
- niyetsel yaklaşım (*intentional approach*)
- yapısalcı yaklaşım (*constructionist approach*)

¹⁹ Ranciere (2008), a.g.e., s: 122

²⁰ Stuart Hall, **The Work of Representation**, Stuart Hall (Edt.), “**Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**”, Sage Publications, London 2003, içinde s: 15

Yansımacı yaklaşımda dilin anlamı, zaten var olan olayların, insanların ve nesnelerin dünyalarını basit bir şekilde yansıtıp yansıtmadığına bakılırken, niyetsel yaklaşımda, dili konuşanın ya da yazarın, ressamın sadece kendi kişisel anlamını ifade edip etmediğine bakılmaktadır. Anlamın dilin içinde kurulup kurulmadığına odaklanmış olan yapısalcı yaklaşımın içerisinde iki yönlü bakış açısı mevcuttur: ilki İsveçli dilbilimci Ferdinand de Saussure’un semiyotik yaklaşımı, ikincisi ise Michel Foucault’nun söylem yaklaşımı.²¹ Hall bu üç temel yaklaşım aracılığıyla temsilin işleyişini bulgulamaya çalışır.

Yansımacı yaklaşımı açıklarken mimesis kavramına değinir. Hall; *“İ.Ö.4.yüzyılda Yunanlılar dilin, resimlerin doğayı nasıl yansıttığını açıklamak için mimesis kavramını kullanırlar; onlar Homeros’un ünlü şiiri İlyada’nın bir dizi kahramanlık olaylarını yansıttığını düşünürlerdi. Bu yüzden, dünyada var olan gerçeği basitçe yansıttığını açıkladığı için teori mimetik olarak da adlandırılabilir.”*²² Yansımacı yaklaşımda dilin bir ayna gibi görev gördüğü kabul edilir yani dil dünyada zaten var olan anlamı yansıtan bir ayna gibidir.

Niyetsel yaklaşım, konuşanın/yazarın dil üzerinden, dünyadaki nesnelere kendi verdiği anlamları inceler. Hall, niyetsel yaklaşımı biraz sorunlu bulur çünkü anlam dil içerisinde tek başına üretilmez. Çünkü dilin özü iletişimsizdir ve bu da paylaşılan kodlara ve paylaşılan dilsel uzlaşmalara bağlıdır. Dil kesinlikle kişisel olamaz, dil baştanbaşa toplumsal bir sistemdir. Bizim kişisel anlamlarımız toplum içindeki kodlara ve kurallara girmek zorundadır.

Estetik olgusunun bileşenlerine yeni bir yorum getiren ve bu bileşenleri toplumsal hafıza olgusu ile örtüştürmeğe çalışan İngiliz estetikçi ve filozof Richard Wollheim, temsilde niyetin önemli olduğunu ama asıl önemli olanın algı olduğunu savunur:

“Temsili anlam, aslında genel olarak resimsel anlam, benim görüşüme göre, bizatihi niyete bağlı değildir, gerçekleştirilmiş niyete bağlıdır. Ve niyet de resimde,

²¹ Hall, a.g.e., s: 15

²² Hall, a.g.e., s:24

uygun bir izleyicide, niyete uygun düşen bir deneyim ortaya çıkarabildiği zaman gerçekleştirilmiş olur. Ayrıca izleyicinin, sanatçının niyeti konusundaki bilgisinin, bu bilgi nasıl elde edilmiş olursa olsun, resimde gördüğü şeyi meşru olarak bir kalıba dökebileceği de unutulmamalıdır. Bu bilginin, aslında başka bir bilginin de, meşru olarak yapamayacağı şey ise algının yerine geçmektir. Eğer uygun izleyicinin bütün yapabildiği sanatçının niyetini bulup öğrenmek ve eseri buna uygun olarak yorumlamaksa, bunun da resme dair deneyiminde bıraktığı bir iz yoksa, temsilin koşulları yerine getirilmemiş demektir. Temsil, algısaldır.”²³

Yapısalcı yaklaşım, dilde anlamın ne şeylerin kendi içinde ne de bir bireyin dili kullanımında sabitlenmediğini savunur. Yapısalcılar somut dünyanın varlığını inkar etmezler fakat anlamı ifade edenin somut dünya olmadığını, kavramların temsili için dil sistemini kullandığımızı söylerler. Anlamı oluşturmak için dilsel ve temsilsel sistemlerin ve kültürün kavramsal sistemini kullananlar aslında sosyal aktörlerdir.²⁴

Stuart Hall, bu üç yaklaşıma da eleştirel yaklaşır. Yansımacı yaklaşımı açıklarken, Gertrude Stein’in bir şiirindeki ‘*Gül bir güldür bir güldür.*’ (*A rose is a rose is a rose.*) sözlerinden yola çıkar. Benim bir gülü gül olarak algılamam, ortak kodlar ve dile dâhil olduğum içindir. Yani çiçek bir kodla ilişkilendirilmiştir ve öyle algılanır. Ben, kavramı özel bir kelime ve imajla birleştiren kodu bildiğim için gül kelimesini bahçede yetişen bir bitki olarak algılamaktayım. Ben gerçek bir gülle konuşamam.

Hall, trafik işaretleri örneğini verir; hangi rengi kullandığımızı yapısalcılar tartışmaz. Gösterenler renklerin kendileri değildir ama a) onlar farklıdır ve birbirlerinden ayırt edilir, b) onlar özel bir sıra halinde organize edilmiştir, c) kırmızı yeşilden sonra gelir, arada sarı vardır, vb. Bunlar birbirinden farklı oluşlarıyla önemlidirler. Yapısalcılar, bütün göstergelerin keyfi/nedensiz (arbitrary) olduğunu

²³ Richard Wollheim, “**On Pictorial Representation**”, Edited by: Rob van Gerwen, “**Richard Wollheim On the Art of Painting: Art as Representation and Expression**” in içinde, Cambridge University Press, 2001, s:27

²⁴ Hall, a.g.e., s: 25-26

söyleyerek açıklarlar. Keyfiliğin anlamı, gösterge ve onun anlamı arasındaki ilişkinin doğal olmaması durumudur. Trafik işaretleri örneğinde, anlamı sabitleyen renk değil kodun kendisidir. Bu da göstergenin anlamını aslında kendisinin sabitlemediğini gösterir. Anlam, yapısalcılara göre ilişkiseldir.

D- Yapısalcı Temsil Teorisi

Temsil üzerine yoğunlaşan üç ana yaklaşımdan sonuncusu olan yapısalcı yaklaşım üzerine daha çok yoğunlaşan Hall, yapısalcı yaklaşımı yansımacı ve niyetel yaklaşımın karşısına koyar. Yapısalcı perspektifte temsil, anlamların ortaya çıkartılmasıdır ve kültürel sürecin / pratiğin ne şekilde işlediğinin ortaya konulması bağlamında incelenir.

Hall burada üç düzen olduğunu ve temsilin de bu düzenler arasında bağlantı kurmayı içerdiğini vurgular. Bu üç düzen şunlardır: birincisi şeylerin, insanların, olayların ve deneyimlerin dünyası (bildiğimiz dünya). İkincisi, bildiğimiz, gerçek dünyaya bakarak bir takım kavramları ortaya çıkarttığımız kavramsal dünya; üçüncüsü ise, bu kavramları anlatmak için kullandığımız göstergeler, yani dilin dünyasıdır. Bu üç düzen arasında bir tercüme olması gerekir, yani hangi kavram için hangi sözcüğü kullanacağız ve bu dünyadaki hangi gerçekliğe denk düşecek. Kodlar nosyonu burada ortaya çıkar; anlam üretimi yorum pratiğine bağlıdır ve yorum da kodun aktif bir şekilde kullanımıyla sürdürülmektedir. Bir tarafta bir şeyi kodlayan insan, diğer tarafta da o kodu çözen, yorumlayan insan vardır. Anlamlar her zaman değişen, kayan şeyler olduğu için de kodların, daha ziyade sabit yasalar ya da kırılmaz kurallar olarak değil, sosyal uzlaşımlar, konvansiyonlar olarak düşünülmesi gerekir. Çünkü anlamlar kayıp yer değiştirdikçe kaçınılmaz olarak bir kültürün kodları da belli belirsiz değişirler. Biz hiç fark etmeden değişirler. Kültürdeki kavramların ve sınıflandırmaların büyük avantajı şudur ki, onlar bizim şeyler hakkında düşünmemizi sağlarlar. Bu şeyler var mıdır, yok mudur? Gerçekten hiçbir zaman var olmuşlar mıdır, olmamışlar mıdır? Bu konuda düşünmemizi sağlarlar. Fantezilerimiz, arzularımız, imgelemimiz için kavramlar olduğu gibi gerçek denilen nesneler için de maddi dünyadaki şeyler için de kavramlarımız vardır. Ve dilin

avantajı dünya hakkındaki düşüncelerimizin sadece bize özgü kalmamasını sağlamaktır, kafamızın içerisinde kalmamasını sağlamaktır. Biz dünya hakkındaki düşüncelerimizi dile tercüme edebiliriz. Onları, onların yerine duran göstergeleri kullanarak konuşturabiliriz. Ve böylece de konuşuruz, yazarız, onlar hakkında başka insanlara bir şeyler söyleriz. Stuart Hall, bu teori çerçevesinde yapısalcı yaklaşımı, Saussure ve Barthes'tan yola çıkarak dile, anlamlandırmaya yoğunlaşan *göstergebilim* ile Foucault'dan yola çıkarak söylemsel pratiklerin bilgiyi nasıl ürettiğine yoğunlaşan *söylem* yaklaşımı olarak iki ana dala ayırır.²⁵

1) Göstergebilimsel Temsil Yaklaşımı

İkili zıtlıklar üzerinden göstergelerin anlamının oluştuğu üzerinde duran Saussure, anlam üretmek için gösterenlerin farklılık sistemi içinde organize olmak zorunda olduklarını, dilin gösterenler ve göstergeler arasında keyfi bir ilişki yarattığını belirlemişti. Saussure, dili ikiye böler; birincisi dil sisteminin genel kodları ve kuralları olan *langue* (örneğin İngilizce cümle özne + fiil + nesne diziminden oluşur), ikincisi ise *langue*'ın kurallarını ve yapısını kullanan, çizim ve yazı kurallarını kapsayan ve de asıl konuşmacı ya da yazar tarafından üretilen *parole* (söz). Dilin toplumsal bölümü *langue*'ı, bireysel/özel iletişim yönü olan *parole*'den ayıran Saussure, dilin nasıl çalıştığı kavramını toplumsal sağduyudan ayırır.

Stuart Hall, Saussure'un modelini eleştirir. Hall, Saussure'un büyük başarısının, temsil sürecinin kendisinde yani dilin nasıl çalıştığında ve anlam üretiminde nasıl rol oynadığında, dile sosyal bir gerçeklik olarak odaklanmamız için zorlaması olduğunu belirtir ama göstergenin iki yönü olan gösteren ve gösterilene odaklanırken gösteren ve gösterilenin, göndermeye (refferance) nasıl hizmet ettiğine çok az dikkat ettiğini ileri sürer. Peirce'ın da önceden dikkat çektiği, gösteren gösterilen arasındaki ilişkide, Saussure'un anlam olarak söylemek istediği şeyin, hem anlam hem de gönderme olduğunu ama Peirce'ın sadece onun gönderme diye tanımladığı şey ve gösteren-gösterilen arasındaki ilişkiye dikkat çektiğini ekler.

²⁵ Hall, a.g.e., s: 61-62

Diğer bir problem olarak da Saussure'ün, dil üzerinde çalışırken, daha çok dilin biçimsel yönleri üzerinde odaklanması eğiliminde olmasını görür.²⁶

Bütün kültürel nesneler anlam taşırlar ve bütün kültürel pratikler anlama bağlıdırlar. Saussure'ün yaklaşımının izini süren Roland Barthes'ın semiyotik yaklaşımının arkasında bu tartışma vardır. Semiyotik yaklaşımda sadece kelimeler ve imajlar değil aynı zamanda nesnelerin kendileri de anlamın üretiminde gösteren olarak yer alabilirler. Kıyafetler vücudu korumak için giyilirler ama mesaj da taşırlar. Kıyafetler gösterendir, batı tüketici kültüründeki moda kodu da gösterilendir. Moda dilinde gösterenler, kesin bir sıra halinde ve kesin ilişkiler kapsamında düzenlenir. Barthes bütün bu ilişkilerin anlamlandırılmasının iki şekilde olduğunu belirtir: *temel anlam* (denotation) ve *yananlam* (connotation). Yananlam daha geniş anlamdır ve yayılmıştır. O bir ideolojinin parçalarıyla beraber işler ve gösterilenler kültürle, bilgiyle, tarihle daha yakın ilişkiye, bir iletişime sahiptirler. Barthes, mit'in de yan anlamda çalıştığını ve herkese göre farklı yorumlandığını Panzani markalı makarna reklamı dolayısıyla açıklar. Panzani, bir makarna markası olmasının ötesinde İtalyan ulusal kültürünün önemli bir mesajı olarak algılanabilir ve İtalyanlık mitini taşıyabilir.

2) Foucault ve Söylemsel Temsil Yaklaşımı

Göstergebilimsel yaklaşımda temsil, dil içerisinde işlevselleştirilmiş kelimeler temelindeki göstergeler olarak algılanır. Göstergebilimciler, temsil sürecini dile indirgemekle sınırılıyorlarmış gibi görünürler ve ona durağan, kapalı bir sistem gibi davranırlar. Özne dilin merkezinden çıkarılır ama daha sonraki teorisyenler Saussure'un boş bıraktığı bu alana yani özne sorununa geri dönerler. Bunlardan biri de temsili söylem, iktidar ve özne kavramlarıyla açıklayan Michel Foucault'dur.

Foucault, temsili daha dar anlamda ele alır ve anlamdan çok bilginin üretimiyle ilgilenir. Söylem diye tanımladığı şey bilginin üretimidir. Foucault'nun yaklaşımı göstergebilimsel yaklaşıma nazaran daha çok tarihsel temellidir ve ona

²⁶ Hall, a.g.e., s: 35-36

göre iktidar ilişkileri, anlamın ilişkileri değil onun temel kaygısıdır. Bununla birlikte Foucault'nun söylemsel temsil yaklaşımında üç önemli nokta vurgulanmalıdır: *söylem kavramı, iktidar / bilgi sorunu, özne sorunu*. Bu üç bağlam doğrultusunda temsil kuramını oluşturan Foucault, göstergebilimsel yaklaşımı ve Hegelci Marksizmi reddeder.²⁷

a- Söylem Kavramı

Ahmet Cevizci, yapısalcı anlayışa göre söylemi şöyle tanımlar: “...*algılama tarz ya da şemalarını, dil ve bilgi pratiğini yöneten, kontrolü altında tutan, kültürel kod, derin yapı; dilin düşünceyi, bilgiyi ve entelektüel faaliyeti örgütleyen düzenleyen ardalanı, ek dilsel yapılar bütününden meydana gelen ideolojik boyutu*. ...Foucault ise, *dil pratiğini veya dilin kullanımını belirleyen ek yapıları ideolojik alan başlığında çözümler*. Ona göre, söz konusu ek yapıları mümkün hale getiren şey, kendisinin *söylem formasyonları diye tanımladığı, tarihsel olarak yapılanmış ilgi, kavram, tema ve çıkarların bileşimidir*.”²⁸

Foucault'nun temsile yaklaşımındaki önem, söylem yoluyla bilginin ve anlamın üretilmesiyle ilgilenmiş olmasından gelir. Temsil sistemi olarak dili değil söylemi önemseyen Foucault'ya göre, anlam ve anlam pratikleri söylem içerisinde yapılır. Göstergebilimciler gibi o da yapısalcıdır fakat diğerlerinin aksine o dil üzerinden değil söylem üzerinden bilginin üretimi ile ilgilenir. Söylem kavramı, şeylerin var olduğu yer hakkında değil onların geldiği yer hakkındadır. Söylem, temsil, bilgi ve gerçek göstergebilimcilerin tarih dışılık eğiliminin aksine Foucault tarafından radikal bir şekilde tarihselleştirilir. Foucault, her bir dönemde şeylerin arasında hiçbir süreklilik olmayan bilgi pratiklerinin, özneleri, nesneleri ve bilgi formlarını ürettiğini düşünür.

²⁷ Hall, **a.g.e.**, s:43

²⁸ Cevizci, **a.g.e.**, s: 969-970

b- İktidar / Bilgi

İktidar / bilgi sorunu, Foucault'nun temsille ilgili üzerinde durduğu diğer önemli konudur. Modern toplumdaki bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiye yoğunlaşmasının sebebi bilgiyi her zaman iktidar ilişkileri içerisinde karmaşık olarak örülmüş şekilde görmesidir. Çünkü bilgi denilen şey her zaman pratikteki toplumsal oluşların, toplumsal tavırların düzenlenmesinde kullanılan bir araçtır.

Foucault'nun temsile tarihsel, pratik ve yaşamsal bir içerik kazandırması onu klasik sosyolojinin ideoloji teorilerine, özellikle de Marksizme ve Marksist sınıf teorisine yakınlaştırır ama aynı zamanda uzaklaştırır da. Gramsci gibi sınıf indirgemeciliğini reddeden Foucault, Marks'ın, *her çağın egemen fikirleri, o çağın egemen sınıfının fikirleridir*²⁹ düşüncesine yakın durur ama klasik Marksist ideolojik teoriye yönelik eleştirisini de geliştirir:

“Foucault diyordu ki, klasik Marksist teori bilgi ve iktidar arasındaki tüm ilişkileri, bir tür sınıf iktidarı ile sınıf çıkarlarına indirgeme eğiliminde. Oysa Foucault sınıfların varlığını reddetmiyordu ama aynı zamanda ekonomi ya da sınıf indirgemeciliğine de güçlü bir şekilde karşı çıkıyordu. İkinci olarak Foucault, Marksizmin burjuva bilginin çarpıtmalarını kendi hakikatinin karşısına koyduğunu düşünüyordu. Ama o, herhangi bir düşüncenin mutlak doğruluk iddiasında bulunamayacağını söyleyerek söylem oyununun dışına çıkamayacağı için bir düşüncenin mutlak doğruluk iddiasında bulunamayacağını savunuyordu. Düşüncenin bütün politik ve toplumsal biçimlerinin kaçınılmaz olarak bilgi ve iktidar ilişkilerine

²⁹ Karl Marks, Friedrich Engels, “**Alman İdeolojisi-Feuerbach**”, Çeviri: Sevim Belli, Sol Yayınları, 2. Baskı, Ankara, Eylül 1987, s:79. Marks, Alman İdeolojisi'nde, Egemen Sınıf ve Egemen Bilinç kavramlarından bahsederken şöyle der: “Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda egemen düşüncelerdir de, başka bir deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, egemen manevi güçtür de. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fıkırsel ifadesinden başka bir şey değildirler, egemen düşünceler, fikirler biçiminde kavranan maddi, egemen ilişkilerdir, şu halde bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerin ifadesidirler; başka bir deyişle, bu düşünceler, onun egemenliğinin fikirleridirler. ...Bir sınıfa karşı çıkması yüzünden, sırf bu yüzden, devrimci sınıf, kendisini, bir sınıf olarak değil de, hemen tüm toplumun temsilcisi olarak sunar, tek egemen sınıfın karşısında toplumun tüm kitlesi olarak görünür.” s: 79 ve 81-82

yakalanacağını düşündüğü için Foucault'nun çalışmaları geleneksel Marksist sorunu reddeder. Nedir o geleneksel Marksist sorun, dil, temsil ve iktidar hangi sınıfın çıkarlarına çalışıyor, Marksizm bu konuyla ilgilenir, ama Foucault bu ilgiyi reddediyor."³⁰

Marks'ın, devrimci sınıfın kendisini bir sınıf değil de tüm toplumun temsilcisi olarak sunması fikri, Foucault için anlamsızdır. Çünkü o, iktidarı elinde bulunduran kim olursa olsun mutlak doğruluk iddiasında bulunamayacağını ve kendi söylemini dayatacağını ileri sürer.

Foucault, bilgi ve anlamın söylem yoluyla üretilmesini belirli birtakım temsilleri ve metinleri tahlil ederek bulgulamaya çalışırken metnin ya da uygulamanın ait olduğu söylemsel formasyonun bütününe analiz etme eğilimdedir. Foucault'nun ilgilendiği şey, insan ve toplumbilimler tarafından ortaya çıkartılan bilginin, bütün halkların yanı sıra bedenlerin de davranışını, anlayışını, pratiğini ve inancını düzenlemesidir. Foucault'nun çalışmaları açıkça dile dönüş denilen akımdan etkilenmiş olmasına ve bu akım çerçevesinde hareket etmesine rağmen aynı zamanda temsile yapısalcı bir yaklaşım içermektedir. Onun söylem tanımı dilden çok daha geniştir ve Sausure'un yaklaşımındaki pratik ve kurumsal regülasyonların pek çok diğer başka elementini de içerir. Ama sadece Sausurre'un linguistik (dilbilimsel) odağı dışarıda bırakılmıştır. Foucault her zaman çok daha tarihe spesifik düşünür.³¹ Ele aldığı her şeyin tarihini değil de soykütüğünü çıkarma eğilimi bu yüzdendir.

Stuart Hall, Foucault'nun temsil de dâhil bütün ele aldığı konularda söyleme fazla kapıldığı yönünde eleştirildiğini ifade eder. Ve bu yüzden de onun takipçileri bilgi/iktidar ilişkilerindeki maddi ekonomik ve yapısal faktörleri daha fazla göz ardı etme eğilimine girmişlerdir. Aynı zamanda bazı eleştirmenler, insan bilimlerindeki her tür iktidar kriterini reddetmesini ve bunun yerine bir tür hakikat rejimi fikrini ve *şeyleri hakiki ya da doğru kılma iradesi olan güç istenci (will-to-power)* rejimini getirmesini eleştirmişlerdi. Foucault'nun, insan bilimlerindeki hakikat kriterinin yerine güç istencini koyması da onu bir tür görelilik saldırılarına açık

³⁰ Hall, a.g.e., s: 48

³¹ Hall, a.g.e., s: 51

bırakmaktadır.³² Hall, yine de Foucault'nun çalışmalarının temsil ve anlam konusundaki çağdaş teorilere çok önemli etkilerde bulunduğuna vurgu yapar.

c- Özne

Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* adlı metninde, temsilin benzerlik ve işaret ile kurulduğuna vurgu yapmıştır. Temsil pratiğinin son 300 yıllık tarihini incelediği bu çalışmasında Foucault, 17.yüzyıl ile 19.yüzyıl arasında temsilin yansız, nesnel, bilinçli ve evrensel bir düşünce olduğunu, fakat onun, 19.yüzyılın başından itibaren, özne olarak insanın doğuşuyla birlikte, karmaşılaşp belirsizleştiğini öne sürer. Temsilin özne ve nesnesi arasındaki ikilik kaybolduğunda, onun öznesi ve nesnesi ayrı ve bağımsız olmayıp, sıkı sıkıya bağlantılı hale geldiği zaman, Foucault'ya göre, basit, doğal ve sahici olmayan bir temsil ortaya çıkmıştır.

Benzerlik ve işaretin zamanla temsili ikiye katladığını Foucault şu şekilde belirlemiştir: *“Bir fikir bir diğerinin, aralarında yalnızca bir temsil bağı kurulabilmesinden ötürü değil, aynı zamanda bu temsilin kendini her zaman temsil eden fikrin içinde temsil edebilmesinden ötürü de işareti olabilir. Veya, temsilin kendine özgü özü içinde, her zaman kendine dik olmasından ötürü: aynı anda hem işaret hem de göstermek; bir nesneye nazaran bağlantı ve kendine nazaran dışavurumdur. İşaret klasik çağdan itibaren, temsil etmenin temsil edilebilir olması içinde temsil edilebilirlik'tir.”*³³

Foucault'nun çalışmalarında dilden söyleme ve bilgiye doğru bir kayma vardır ve bunların iktidarla olan ilişkilerine odaklanır. Bütün bu ilişkiler içinde, 19.yüzyılın başında doğan öznenin nerede yer aldığıyla ilgilenir. Foucault'dan önce Saussure öznenin temsille bir alakasını kurmuyordu ve dil bizim adımıza konuşur (dil bizi konuşur) diyordu. Saussure'un düşünsel çerçevesinde özne, bireysel konuşma edimleri parollerin yazarı, yaratıcısı olarak ortaya çıkar. Ama Saussure, parol seviyesinden bakıldığı zaman dilin bilimsel bir analizinin ortaya

³² Hall, a.g.e., s: 51

³³ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2.Baskı, Ankara 2001, s:108-109

çıkartılabileceğine inanmıyordu. Bu noktada Saussure ile benzer düşünen Foucault'ya göre *bilgiyi üreten şey özne değil söylemdir*. Söylem iktidarla iç içe geçmiştir. Ama illa da bir özne bulmak zorunda değildir. Yani kral, hâkim sınıf, burjuvazi, devlet gibi bir özne bulmak zorunda değildir. Bunlar olmaksızın da güç/iktidar denklemi işleyebilir. Öte yandan Foucault özneyi yine de teorisinin bir parçası haline getirmiştir. Yani özneyi elbetteki temsilin merkezi ve yazarı yaratıcısı konumuna getirmemiştir ama yine de onun teorisinde özneye bir yer vardır. Gerçekten de Foucault'nun çalışmaları ilerledikçe giderek özne konusuna daha fazla eğilmeye başlar ve son tamamlanmamış eserinde o kadar ileri gider ki özneye kendisinin ve kendi tavırlarının bir tür öz-düşünümsel (reflexive) bilincinde olduğunu söyler. Düşündüğünün bilincinde olan bir özne, düşünüyorum o halde varım felsefesinin devamı gibi, insanı insan yapan düşünmesi değil de düşünmesi üzerine düşünmesidir. Dolayısıyla Foucault da o kadar ileri gitti ki dönüşümsel bilinç atfetmeye kadar gitti özneye. Yine de özneyi eski egemenliğine getirecek kadar ileri gitmez. Yani Foucault özneye, ilk çalışmalarına oranla son çalışmalarında daha fazla önem atfetmiştir.³⁴

Foucault, geleneksel özne kavrayışına eleştirel yaklaşıyordu. Geleneksel düşünme biçimi özneyi kendi bilinciyle, bütünüyle bilinçle donanmış bir birey olarak düşünür. Klasik düşünce biçiminde özne, özerk ve istikrarlı bir varlıktır ve benliğin merkezidir, bağımsızdır. Eylemin ve anlamın bağımsız ve özgün kaynağıdır. Bu kavrayışa göre biz kendi ağzımızdan çıkan sözleri duyduğumuz zaman esasında söylenen şeyle özdeşizdir. Ve bu özdeşlik -öznenin söylediği şeyle özdeşliği- ona anlama ilişkin ayrıcalıklı bir konum verir (yani klasik özne anlayışında anlamın kaynağında biz varız). Dil ve temsile yönelik bir yapısalcı kavrayışa gidiş özneyi bu ayrıcalıklı konumundan büyük oranda yerinden eder. Öznenin bilgi ve anlam karşısındaki ayrıcalıklı konumunu değiştirir. Aynı şey Foucault'nun söylemsel yaklaşımı için de geçerlidir. Bilgiyi üreten söylemdir, o söylemi dile getiren özneler değil. Özneler bir takım metinler ortaya çıkartabilirler ama bu ortaya çıkartılan metinler epistemenin sınırları dâhilinde hareket eder. Foucault'nun *episteme* dediği şey belirli bir döneme ve kültüre ilişkin söylemsel formasyon yahut hakikat rejimidir.

³⁴ Bkz. Hall, *a.g.e.*, s: 54-55

Yani episteme Foucault da belirli bir dönemin bilgi edinme biçimleridir, örneğin aydınlanma döneminde herkesin neden sonuç ilişkilerine göre düşünmeleri gibi. Gerçekten de Foucault'nun en radikal önermelerinden biri budur. *Özne söylemin içerisinde üretilir*. Yani özne söylemin öznesidir. Söylemin öznesi söylemin dışında olamaz, çünkü söyleme tabi olmak zorundadır. Söylemin kurallarına ve geleneklerine teslim olmak, söylemin bilgi/iktidarın konumlanmasına teslim olmak zorundadır. Özne, söylemin ürettiği bilgi türünün taşıyıcısı haline gelebilir. Yine iktidarın değiştirildiği nesne haline de gelebilir ama bilgi/iktidarın dışında o bilgi/iktidarın kaynağı ve yaratıcısı (yazarı) olarak duramaz. Foucault, 1982 tarihli *Özne ve İktidar* makalesinde şöyle diyor:

*“Benim hedefim farklı modların tarihini ortaya çıkartmaktır. Yani bizim kültürümüzün, insanların özne haline getirildiği çeşitli modların tarihini ortaya koymak. Bireyleri özne haline getiren şey bir iktidar biçimidir. Özne kelimesinde iki tane anlam vardır: Bir başkasının kontrolüne ve bağımlılığına tabi olan şey ve kendisinin kendi kimliğine bilinç ve öz farkındalıkla bağlı olan şey. Subject kelimesinin her iki anlamı da esasında birilerini hükümlerine altına alan ve teba haline getiren bir iktidar biçimini ima eder. Her iki anlamında da mutlaka bir şeyin kontrol altına alınması söz konusudur.”*³⁵

Başka birisinin kontrolü altına alınan özne ya da kendi özdeşliğine kendi kimliğine bilinç ve öz farkındalıkla bağlanan özne, her ikisinde de bir şeyin altına konuluyor, birinde kendimizin birinde başkasının. Bu yüzden de söylemi ve temsili daha tarihsel yapma meselesi Foucault'da öznenin de radikal bir şekilde tarihselleştirmesine bağlıdır. Şunun yapılması gerekir, yaratıcı öznenin kendisinden kurtulmamız gerekiyor. Foucault, tarih tarafından yaratılan özne fikrini vurgular ama diyalektik düşünceye göre özne hem tarih tarafından oluşturulur hem de tarihi oluşturur. İşçi sınıfı hem tarihin ürünüdür, hem de tarihin bir aşamasında o tarihi ilerleten temel unsur haline gelebilir. Foucault sadece tarihin ürünü olma meselesini vurgular, diğerini reddeder.

³⁵ Michel Foucault, **The Subject and Power**, Eds.: H. Dreyfus and P. Rabinow, **Beyond Structuralism and Hermeneutics** in içinde, Brighton, Harvester, 1982, s: 208-210'den aktaran Stuart Hall, a.g.e., s: 55

Anlam, temsil ve iktidara ilişkin Foucault'nun söylemsel yaklaşımında özne nerededir? Stuart Hall, Foucault'nun öznesinin söylem yoluyla iki farklı anlamda yahut iki farklı yerde üretildiğini bulgular: bunlardan ilki söylemin kendisinin bir takım özneler üretmesidir. Bu özneler öyle figürlerdir ki bilginin bir takım biçimlerini kişiselleştirirler, söylem bilgiyi üretir, bu üretilen bilginin kişileşmiş halleridir bu özneler. Bu özneleri söylemin içerisinde tanımlanan şeyler olarak tanımlayabiliriz. Mesela, deli, histerik kadın, eşcinsel, gibi öznelerdir. Yani bir takım söylemin kişileşmiş halleridir. Bu figürler aynı zamanda bir takım özgür söylemsel rejimlere ve tarihsel dönemlere de özgüdürler. Ama söylem aynı zamanda özne için bir yer de üretir, örneğin okuyucu ya da izleyici, bu da ikincisidir. Okuyucu ve izleyici aynı zamanda bir söyleme maruz bırakıldır. Ve bu maruz bırakıldığı şeyden kendi birtakım bilgilerini ve anlamlarını ortaya çıkarır. Belirli bir dönemdeki bütün bireylerin bu anlamda belirli söylemin özneleri veya tebaları haline gelmesi kaçınılmazdır ve böylece de o bilgi iktidarın taşıyıcıları haline gelir. Yani özneler bir şeye maruz kalıyor, sonra onun taşıyıcısı haline geliyordur. Ama onlar için ya da bizim için, onlar ya da biz, kendimizi ya da onları söylemin en anlamlı olduğu konuma yerleştirmemiz gerekir. Ve böylece de o söylemin özneleri yahut tebaları haline gelmek için kendimizi o söylemin anlamlarına, iktidarına ve regülasyonuna (düzenlemesine) tabi tutmamız gerekir. Öyleyse bütün söylemler özne konumları inşa ederler ve bu özne konumlarının içerisinde söylemler anlamlıdır.³⁶

Bu yaklaşımın temsil teorisi için son derece radikal içerimleri olduğunu söyleyen Hall, bunun nedeninin bu yaklaşımın öne sürdüğü, söylemlerin kendisi özne pozisyonlarını üretirken, ancak bu pozisyonlarda anlamlı ve etkili hale gelebilirler, düşüncesi olduğunun altını çizmektedir. Yani söylemler vardır, bu söylemler bir takım özne konumları üretir, ancak söz konusu özne konumlarından o söylem anlamını bulur. Bireyler, sosyal sınıf, cinsiyet, ırk ve etnik karakterleriyle farklılık gösterebilirler, başka faktörler de eklenebilir buna. Ama kendilerini söylemin inşa ettiği bu konumlarda yerleştirmedikleri sürece, yani kendilerini o söylemin iktidarına tabi/özne kılmadıkları sürece ve böylece de onun iktidar bilgisinin özneleri yahut tebaları haline getirmediği sürece esasında o anlamı

³⁶ Hall, a.g.e., s: 56

almazlar. Yani zencinin zenci olabilmesi için kendini zenci olarak düşünmesi gerekir. Örneğin bu teoriye göre, erkekler için üretilen pornografi sadece kadınlar için işler/çalışır. Eğer bir anlamda kadınlar kendilerini arzu eden erkek izleyici konumuna koyarlarsa ve modellere bu eril söylemsel pozisyondan bakarlarsa pornografik olurlar. Bu konum da esasında erkek pornografisinin ortaya çıkardığı ideal tebaa konumudur. Kadının pornografik olabilmesi için kendisine erkek gözüyle bakması gerekir.³⁷

d- Las Meninas ile Temsil Edilen Özne Kim?

Stuart Hall, temsille ilgili metninde Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* kitabının başında uzun uzun incelediği İspanyol ressam Diego Velazquez'in *Nedimeler (Las Meninas)* adlı tablosundan bahseder. Eleştirmenlerin, bu resmin, temsilin doğası konusunda bir takım sorunları ortaya çıkarması konusunda hem fikir olmalarının ötesinde Foucault'nun bu resme ilgisi, özne konumlarını daha geniş ele alabilmek için çok iyi bir örnek kabul etmesi ile resmin sabit ve nihai bir anlamının olmadığını düşünmesidir.

Las Meninas, sarayın içindeki bir oda veya ressamın stüdyosunu göstermektedir. Tablonun merkezinde küçük bir prenses ve onun yanında nedimelerinin yer almasına rağmen, sağ tarafta arkasının bir kısmını gördüğümüz bir şövale, onun önünde de elinde fırçasıyla bize (veya resmini yapmakta olduğu konusuna/kralla kraliçeye) bakmakta olan ressamı görmekteyiz. Prensesin ve ressamın baktığı yerde (aynı zamanda izleyicinin/bizim olduğumuz yerde) karşıdaki aynada yansımalarını gördüğümüz kralla kraliçenin olduğunu anlıyoruz. En arkadaki ışıklı bir kapı aralığının eşiğindeyse henüz odadan çıkmakta olan (Foucault, bu adamın odaya girmekte olan bir ziyaretçi olduğunu söylese de bedeninin yöneliminden çıkmakta olduğunu anlıyoruz) bir adam görüyoruz.

³⁷ Hall, a.g.e., s: 56



Resim 2: Diego Velazquez, *Las Meninas* (Nedimeler), 1656

Foucault, ressamın konusuna baktığı yerde yer alan kral ve kraliçe ile biz seyircilerin konumunun sürekli bir *yer değiştirme* içinde olduğunu ve bu durumun izleyiciyi tablonun temsiline bağladığını söyler:

“Bir ressamın oradan itibaren bizi seyrettiği bir tabloya bakıyoruz. Bir karşı karşıya duruştan, birbirlerine bakan gözlerden, birbirlerine dik açıyla bakarken kesişen bakışlardan daha fazla bir şey değil. Fakat bu ince görülebilirlik hattı, dönüşte koskoca bir karmaşık belirsizlikler, alışverişler ve stırılmalar şebekesini kapsamaktadır. Ressam bakışlarını bize ancak, bizim onun modelinin yerinde bulunduğumuz ölçüde yöneltmektedir. Biz seyirciler fazlalığızdır. Bu bakış tarafından kabul edilen bizler, onun tarafından kovulmakta, bizden önce burada bulunmuş olan tarafından ikame edilmekteyizdir: bizzat modelin tarafından. Fakat bunun tersine, ressamın tablonun dışında, onun karşısına düşen boşluğa yönelen bakışı, ona seyircilerden gelen kadar modeli kabul etmektedir; bu belirgin ama kayıtsız yerde, bakan ve bakılan sürekli alışveriş halindedir. Hiçbir bakış, kararlı

veya daha doğrusu, tuvali diklemesine delen bakışın yansız izinin içinde değildir; özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar tersyüz etmektedir.”³⁸

Foucault, görülen mi yoksa gören miyiz sorusunun cevabının böylece karmaşıklaştığını, ressamın bize bakmasına baktığımızı ve tablonun tam merkezinde yer almasına rağmen resmin öznesinin/konusunun küçük prenses olmadığını söyler. Resmin öznesi, odadakilerin çoğunluğunun bakışlarını yönelttiği ve karşıdaki aynadan soluk yansımalarını gördüğümüz Kral IV. Philippe ve karısı Mariana’dır. Görüntünün gerçek merkezinin simgesel olarak kurulduğunu şöyle söyler:

“Bu merkez, öykünün içinde simgesel olarak hüküm sürmektedir; çünkü kral IV. Philippe ve karısı tarafından işgal edilmiştir. Ama asıl neden, tabloya nazaran sahip olduğu üçlü işlevdir. Modelin resminin yapıldığı andaki bakışı, sahneyi seyreden seyircininki ve ressamın tablosunu yaparkenki bakışı (temsilen değil de, önümüzde olan ve sözünü ettiğimiz tablo) bu noktada çakışmaktadır. Bu üç “bakan” işlev, tablonun dışındaki bir noktada birbirlerine karışmaktadır; yani bakılana nazaran ideal, ama temsilen ondan itibaren mümkün olmasından ötürü tamamen gerçek bir noktada. Bizatihi bu gerçekliğin içinde, görülmez olamaz. Fakat bu gerçeklik tablonun içinde yansıtılmıştır –bu ideal ve gerçek noktanın üç işlevine tekabül eden üç figür halinde yansıtılmış ve farklılaştırılmıştır-. Bunlar: solda, elinde paletiyle ressam (ressamın öz portresi); sağda, ayağının bir basamağın üzerinde, odaya girmeye hazır ziyaretçi –bütün sahneyi tersten almakta, ama asıl seyir olan kral ile karısını cepheden görmektedir-; nihayet merkezde, sabırlı modellerin tutumu içinde, süslü ve hareketsiz duran kral ile kraliçenin yansıması.”³⁹

Foucault’nun, Las Meninas’tan yola çıkarak oluşturduğu temsil teorisine dair önemli noktaları ve öznenin rolü üzerine düşüncelerini Stuart Hall maddeler halinde toplamıştır. *İlk madde*; bu resmin alt metninin temsil ve özne meselesi olduğudur. *İkinci madde*; buradaki temsil gerçekliğin doğru bir yansıması veya taklidi değildir, resimdeki insanlar saraydaki gerçek insanlara benzeseler de resmin söylemi sadece olayı yansıtan aynadan ibaret değildir, onun ötesinde resim bir söylem üretmektedir.

³⁸ Foucault (2001), a.g.e., s: 29

³⁹ Foucault (2001), a.g.e., s: 42-43

Üçüncü madde; resimdeki anlam, aynı zamanda görebildiğimiz ve göremediğimiz şeylerin etrafında inşa edilmiş olmasıdır. Resimde her şey görünür olmasına rağmen anlamın oluşması bizim onu ne şekilde okuduğumuza bağlıdır. Bütün resim aslında, göremediğimiz tuvaldeki resim hakkındadır. Sadece aynadaki yansımalarından varsayımaya gidiyoruz. Aynadaki kralla kraliçe resimde hem varlar hem yoklar. Bir tür yer değiştirme yoluyla mevcutlar resimde. Doğrudan temsil edilmemişler, aynadaki yansımaları dolayısıyla yoklukları temsil edilmiştir. Foucault'ya göre resmin anlamı bu karmaşık bulunuşlar (varlık-yokluk) tarafından ortaya çıkartılmaktadır. Yani temsil sadece gösterilen anlamıyla değil, ya da olduğu şey anlamıyla değil gösterilmeyen üzerinden de işlemektedir. *Dördüncü madde;* resimdeki kişilerin konumundan mı seyirci konumundan mı baktığımıza göre değişen resmin iki konusu ve merkezinin olduğudur; çocuk prensesle yoklukları yoluyla var olan kral ve kraliçe. Resimdeki temsil açık ve sağlam olmasına rağmen iki merkez, iki konu, iki bakma konumu ve iki anlam arasında gidip geldiğimiz için resimle ilgili mutlak bir doğruya varamıyoruz. Dolayısıyla da resmin anlamı her zaman ortaya çıkış sürecinde olduğu için nihai anlama ulaşamaz. *Beşinci madde;* ressamın resimde bakışı nasıl düzenlediğine/yönettiğine bakarak resmin bir söylem olarak nasıl işlediğini söyleyebiliriz. İzleyici konumundaki resme bakan bizlerin bakışı resimdeki temsil edildiği şekliyle bakış ilişkilerini takip eder. Nedimelerin bakışının yöneldiği çocuk prenses önemlidir, ama resimdeki diğer figürlerin bakışlarının yöneldiği kralla kraliçe de önemlidir. Resmin söylemine tabi tutulan izleyici esasında iki tür bakış atmaktadır; Sahneye dışarıdaki bir konumdan, resmin önünden bakmaktadırlar. Ama aynı zamanda da sahnenin dışına bakmaktadırlar. Bunu, kendilerini resimdeki figürlerin bakışıyla özdeşleştirerek yaparlar. Yani biz hem sahnenin içine, resme bakarız, hem de onların baktığı yeri düşünürüz. Kendimizi resmin özneleri, konusu haline yansıtarak ona bir anlam verebiliriz. Söylem tarafından gösterilen konumu alır, onunla özdeşleşir, kendimizi onun anlamına tabi tutar ve onun özneleri, konuları haline geliriz.⁴⁰

Altıncı madde; Foucault, bu resmin anlamının tamamlanmamış olduğunu düşünür. Bunun nedeni de resme bakan seyirciye göre anlamın değişmesidir. Anlam

⁴⁰ Hall, a.g.e., s: 58-60

bu yüzden de resimle izleyici arasındaki diyalogda inşa edilir. Velazquez elbette ki, seyirci konumunda kimin duracağını bilmiyordu. Bir resme herkes bakabilir, yine de resim bir anlam ifade edecekse hangi bakış noktasının ideal olacağı düşünülerek kurulmuştur. Seyirci resmin önündeki konumda resmedilmiştir, yani Velasquez seyirciyi de resmetmiştir. Bu anlamda söylem, izleyici özne için özne konumu üretmektedir. Resmin işlev görebilmesi için izleyici, öncelikle kendisini resmin söylemine tabi tutmalıdır, özne kılmalıdır. Ve ancak bu biçimde resmin ideal izleyicisi, anlam üreticisi yahut “öznesi” haline gelebilir. Ressam izleyiciyi gözetmiş, resimdeki bir bakışı seçerek onu özne haline getirmiştir. Söylemin izleyiciyi bir özne olarak inşa etme meselesi budur. Ancak bu sayede biz, ona bakan ve ondan anlam üreten bir özne seyirci için yer inşa etmesini sağlıyoruz. *Yedinci madde*; temsilin resimde üç konumda ortaya çıkmasıdır. İlki resimde gösterilmeyen ama anlamın üretilmesinde mevcut olması gerektiği için özne olarak konumlandırılan seyircidir. İkincisi hem seyirci nasıl bakıyor diye seyircinin bulunduğu yerde olan hem de seyirciye karşıdan bakarak resmi resmeden ressamdır. Dolayısıyla ressamın iki konumu vardır. Üçüncüsü de arka taraftaki merdivenlerde duran figürdür ve o her şeye bakmaktadır. Seyircinin ve ressamın konumunu birleştiren bu figür hem bütün manzaraya dışarıdan bakıyor hem de ressamın baktığı kral ve kraliçeye bakıyor. *Sekizinci madde*; arka taraftaki ayna eğer gerçek bir aynaysa seyirciyi de yansıtır olması gerekirdi, çünkü seyirci, tam olarak herkesin baktığı yerde ve her şeyin anlam ürettiği yerde duruyor ancak ressam seyirciyi göstermiyor. Seyircinin yerinde İspanya kralı ile kraliçesini gösteriyor. Resmin söylemi seyirciyi bir şekilde egemen konumuna yerleştiriyor. Foucault temsilin söylemi, seyircinin baktığı özne konumundan bakıldığı takdirde bir anlam üretileceğini söyler. Bu aynı zamanda bir kameranın da sahneyi resmetmek için konulacağı yerdir. Velazquez’in bu pozisyonda oturtmayı seçtiği kişiler tam da egemenlerdir, kral ve kraliçe. Bütün araştırmaların sahipleridir, yani hem resmin konusudur, resim onlar hakkındadır, ama aynı zamanda resimdeki konudur. Onlar bütün araştırmaların sahipleridir, içerideki resim kral ve kraliçeyi konu alırken genel resim de onlar hakkındadır. Böylece söylem yerine oturmaktadır, ama aynı zamanda da hem söylemi yerine oturtan onlardır hem de bir üstün egemenin yerinden bakarak resmi anlaşılabilir kılmaktadırlar.⁴¹

⁴¹ Hall, a.g.e., s: 60-61

2-TEMSİL VE İLGİLİ TARTIŞMALI ALANLAR

İmgelerin toplumsal işlevlerini resim sanatından örneklerle incelediği *Sanatta Anlamanın Görüntüsü* adlı metninde Richard Leppert, temsil aracılığıyla kandırma siyaseti yapıldığını öne sürer. Görme duyusunun insanoğlunun elindeki en önemli araçlardan bir olduğunu ve bu aracın gerçekliğin hem açıklanmasında hem de denetlenmesinde kullanıldığını söyleyen Leppert, bu dünyanın mimetik bir temsilini çizme, yani üç boyutlu bir şeyi iki boyuta “uydurma” kabiliyetinin kimi toplumlarda büyü ve benzeri özel güçlerle bir tutulduğunu, bunun da hiç şaşırtıcı olmadığını belirtir. *Trompe l’oeil* yani “gözü aldatmak” resim türünü temsildeki kandırma örneklerinden biri olarak tespit eden yazar, “*muzip ve övgüye değer bir aldatmayla, aslında olmayanı varmış gibi gösteren bir ayna, doğanın aynası gibidir*” şeklindeki mükemmel resim tekniğinden bahseder. Bir tablo içerisinde başka bir resim tablosunun arkasının yer alması bu türe örnek olarak gösterilebilir. Batı sanat tarihinin başından beri görülen bu türde eserler veren ressamırlar arasında William M. Davis (Bir Tablo Arkası, 1870) ve Cornelius Norbertus Gijsbrechts (*Trompe-L’oeil: Ters Çevrilmiş Tablo*, 1670) gibi sanatçılar yer almaktadır. Seyirciyi kandırma kabiliyeti ve hedefi ile bu tarz temsil biçimleri filozofların yüzyıllar boyunca tartıştığı temsilin genel içeriğine dair soruları da ortaya sermektedir.

Leppert’in temsil konusundaki eleştirileri aslında Platon’un mimesis ile ilgili uyarılarından farklı değildir:

“Trompe l’oeil konusunda eski filozofların canını sıkan en önemli şey, temsil ile etik arasındaki ilişkiydi; yani, imgelerin insan karakteri üzerindeki etkisinin, tasvire bir toplumu ve bu toplumun kültürünü biçimlendirme gücü vermesiydi. Başka bir deyişle, Batı uygarlığının doğuşundan itibaren şu gerçek çok iyi anlaşılmıştı: Temsil, polis’i biçimlendirmede büyük bir potansiyele sahipti; temsil, özü itibarıyla siyasiydi. Bu durumda şu soruldu: temsil, düşüncüyü uyarmak ve böylelikle de fikirler üretmek yoluyla gerçekliğin mahiyetini anlamamızda bize yardım mı eder, yoksa duyuları uyarmak ve böylelikle de bilişten yoksun bir fiziksel tepki üretmek yoluyla yüzeylerin –dış görünüşün- kopyasıyla bizi kandırır mı? Yüce zihne mi hitap

ediyordu, yoksa pespaye bedene mi? İçgörüye giden bir bulvar mıydı yoksa sahteliğe uzanan bir otoyol ve sahtekârlığın muteber kılınması mıydı?”⁴²

Leppert temsilin tehlikesinin ideolojik kullanımından dolayı olduğunu ileri sürerken aslında oldukça haklı görünmektedir. Leppert’in özellikle üzerinde durduğu, görme ve temsil ikilisinin birlikte ürettiği bilgi konusudur. Temsil nasıl özü gereği siyasiyse, bilgi de iktidarın olmazsa olmazlarından olan bir araçtır:

“Fakat burada hala bir zorluk var: Temsil tehlikelidir; tam da mahiyeti gereği, asla temsil ettiği şeyin kendisi olmadığı için ve bu ölçüde yanıltıcıdır; “gerçek” gerçekliğin özü kavrayışımızın dışında kalırken, bu arada bunun tersini düşünerek kendimizi aldatabiliriz. Nitekim Platon’un temsille uğraşmasının bir nedeni de, inanmak için görmenin yeterli olduğuna inanma tehlikesini algılamış olmasıydı.”⁴³

A- Benzerlik Kavramı

Semiyotikçi Charles Sanders Peirce, göstergeleri nesneleriyle kurdukları ilişkileri dolayısıyla kazandığı anlama göre *görüntüsel gösterge* (icon), *sembol* (symbol) ve *belirtisel gösterge* (index) olarak üçe ayırmıştır. İkon, nesnesini benzerliği ile temsil edebilen göstergedir ve resim, fotoğraf, harita ve diyagram bu sınıflandırma içinde yer alan görsel gösterge biçimleridir. İndeks, gösterge ile nesnesi arasındaki bir bağ veya belirtinin sonucuyken (duman=ateş) sembolde gösterge ile temsil ettiği nesnesi arasında benzerlik veya bağlantı olmadan, o nesneyi nitelemesi konusunda, uzlaşma sonucu ortaya çıkmış bir durum söz konusudur (terazi=adalet). Peirce’ın ikon ayrımı temsilin benzerlik üzerinden kurulması anlamında fotoğrafı oldukça güçlü bir şekilde içine alır. Bununla birlikte fotoğraf indeks özelliğini de taşıdığı için ikisinin bileşimi olarak kabul eder. Çünkü fotoğraflar, nesnelere benzerliklerinin yanı sıra nesneleriyle fiziksel olarak bağlantılıdır. Fotoğrafik temsil, üç boyutlu dünyanın iki boyutlu doğrudan bir

⁴²Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çeviri: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2002, s:35

⁴³ Leppert, **a.g.e.**, s:36

kaydı olduğu için benzerlik derecesi oldukça güçlüdür ve bu açıdan temsil mi, kusursuz bir kopya mı tartışmalarını yaratmaktadır.

Benzerlik (resamblance), temsil kavramı konusunda özellikle Nelson Goodman'ın üzerinde durduğu kilit bir kavramdır. *Sanat Dilleri (Languages of Arts)* adlı metninde benzerlik konusuna eleştirel bir yaklaşımdadır ve metninde özellikle üzerinde durduğu konu Saussure'un tersine bir düşünceyle, dilin sanatları da kapsayan sembolik sistemlere en iyi modeli sağlayacağı ifadesidir. Bilindiği gibi Saussure dilin, yeni kurulacak olan göstergebilim içinde yer alması gerektiğini yani onun kapsamı içinde yer alabileceğini savunmuştu. Daha sonraki göstergebilimcilerin çoğu ise bunun tam tersini savunmuş ve bütün sembol sistemlerinin dil üzerinden ve dilbilim yöntemleriyle anlaşılacağını yönünde düşünceler geliştirmişlerdir. Goodman doğadaki her şeyin az çok birbirine benzeyebildiğini dolayısıyla da benzerliğin resimde veya diğer ikonik temsillerde zorunlu veya yeterli bir koşul olmadığını savunur:

“Bir nesne/obje, maksimum derecede kendisine benzer, ancak kendi kendisini nadiren temsil eder; oysa temsil yansıtıcıdır. Yine, temsilin aksine, benzerlik simetriktir: A B'ye ne kadar benziyorsa, B de A'ya o kadar benzer; fakat bir resim Wellington Dükü'nü temsil edebiliyorken, Dük resmi temsil etmez. Ayrıca, birçok durumda, birbirine çok benzer nesne çiftlerinden her biri diğerini temsil etmez: montaj ürünü otomobillerin hiçbirisi geriye kalan herhangi birinin temsili değildir; ve normalde bir insan ikiz kardeşi olsa bile diğer insanın temsili değildir. Açıktır ki, herhangi bir derecede benzerlik temsilin yeterli şartı değildir... Benzerlik referans için zaruri de değildir; hemen her şey başka bir şeyi temsil edebilir. Bir nesneyi temsil eden resim –tanımlayan bir pasaj gibi- ona atıfta bulunur ve çok daha özelde ona delalet eder/işaret eder. Delalet etme/işaret etme temsilin çekirdeğidir ve benzerlikten ayrı bir şeydir.”⁴⁴

⁴⁴ “Nelson Goodman, **Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols**, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis, 1976, s:4” den aktaran W.J.T. Mitchell, **İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji**, Çeviri:Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2005, 1.baskı, s:72

Alıntıda delalet veya işaret etme olarak çevrilen *denotation* göstergebilimin önemli kavramlarından biridir ve düz anlam veya temel anlam olarak da karşılık bulmaktadır. Goodman metnindeki ilk bölümü bu kavrama ayırmıştır. “*Temel anlam temsilin özüdür, çekirdeğidir ve bu benzerlikten (benzeşimden) bağımsızdır*”⁴⁵ belirlemesi, özellikle Walton tarafından oldukça eleştirilmişti. Goodman, gerçekliğin temsil yoluyla yeniden üretilmesinde benzerliğin hiçbir derecede yeterli bir durum olmadığını ama resimsel temsilin farkının benzerliği kullanması olduğunu vurgularken biz buradan fotoğrafın benzerliği daha da güçlü bir şekilde muhafaza ettiğini kabul etmek durumundayız. Ama bu fotoğrafın temsil derecesini veya bir temsil formu oluşunu engellemez.

Burada aslında vurgulanmak istenen sanat yapıtının ne olduğu sorgulaması yapılmasının yerine bir nesnenin ne zaman sanat yapıtı işlevini kazandığıdır. Goodman’ın düşüncesinde işaret etmenin ön plana çıkmasının nedeni de budur. Benzerlik değil ama belli bir nesnenin sanat yapıtına dönüşmesi, onu alımlayan öznenin konumu ile birlikte nesnenin göndergesel özelliği temsili belirler. Nesne belirli bir alanda ve biçimdeki sergileniş şekliyle ve süresiyle simge işlevi görüp sanat yapıtı sayılabilir. Örneğin bir çöp kutusunun yanındaki kırık bir kola şişesi bulunduğu yerde hiçbir anlam ifade etmezken, bu şişe tüketim ile ilgili bir çağdaş sanat sergisinde, bir sanatçı tarafından, galeri veya müzede sergilendiğinde sanat yapıtı işlevi kazanır. Yanı sıra aynı kırık şişenin fotoğrafı çekilip, bir sanatçının, bunun bir sanat eseri olduğuna dair beyanı ile birlikte, benzer bir konseptteki sergide sergilendiğinde de aynı temsil gücünde bir sanat yapıtı olarak değerlendirilir. Buradaki simgesel temsili sanat yapıtı işlevi sadece benzerlikle kurulmamıştır; mekan, sergileme biçimi, öznenin konumu ve kırık şişenin hem metaforik hem de metonimik anlamıyla birlikte bütün bir hakim ve yaygın tüketim anlayışını ortaya sermesiyle oluşmuştur. Dışımızdaki nesneler resmedildiğinde veya fotoğraflandığında simgesel bir işlev kazanır ve sanat yapıtı haline dönüşürler. Biz bu nesneleri, bizim gözümüzde dünyanın bir değişkesini oluşturuyor izlenimi bıraktığı sürece bir sanat yapıtı olarak tanımlamaya devam edebiliriz.

⁴⁵ Goodman, *a.g.e.*, s:5

Goodman, benzerliğin temsil için hiçbir derecede yeterli bir durum olmadığını ısrarla ve tekrar tekrar söyler ve “*bazı objeler benzer diğerlerini çok az temsil eder, bir kardeş ikiziyle bile temsil edilemez.*” derken bir resmin bir objeyi onun bir sembolü olarak, onun yerine geçerek gönderme yaptığını ve göndergesiyle ilişki kurulması için de benzerlik derecesinin olmadan temsil edebileceğini ortaya koyar.

Temsilde benzerlik konusunu ele alırken Umberto Eco’nun ikonik göstergelerden kurtulma isteğine varan karşı duruşundan da bahsetmek gerekiyor. Peirce’in tanımladığı biçimiyle, nesnesini benzerliği ile temsil edebilen ikon Eco’ya göre tutarsız bir kategoridir:

*“İkonik göstergeler kısmen konvansiyonca yönlendirilmekle kalmaz, aynı zamanda motive de edilirler; onların bazıları, diğerleri yeni bir kuralı amaçlarken, kurumlaşmış stilistik kurala atıfta bulunur. ...Diğer durumlarda, operasyonel kurallar yön verse de, benzerliğin oluşumu, kültürel alışkanlıkları sergilemekten çok, temel algı mekanizmalarına bağlı görünüyor. ...Bu noktada yalnızca tek bir sonuç mümkün görünüyor: ikonizm ne tekil bir fenomendir ne de yegâne semiyotik fenomendir. O her amaçlı etiket altında (tıpkı Karanlık Çağlar’da “salgın” kavramının muhtemelen birçok hastalığı içermesi gibi) bir araya getirebilen bir fenomenler koleksiyonudur.”*⁴⁶

Eco’nun bu karşı duruşu aslında metinlerle karşılaştırıldığında imajların daha farklı olduğunu belirlemesinden kaynaklıdır. Benzerlikten kaynaklı olarak bu göstergelerin gösterdikleri şeylerle doğal ve zorunlu bağlantı içinde olmaları yani motive edilmiş olma durumları dil temelli gösterge sistemiyle çelişmektedir.

Eco’nun ikonik göstergeye karşı olan bu eleştirel yaklaşımı fotoğrafa yönelik eleştirel yaklaşımları da aydınlatmaktadır. Fotoğrafik gösterge gösterdiği şeye, nesneye bağlı olması ve görünenleri olduğu gibi kaydetmesi fotoğrafçının teknik ve

⁴⁶Umberto Eco, **A Theory of Semiotics**, Bloomington: Indiana University Press, 1976, s:216’dan aktaran W.J.T. Mitchell, a.g.e., s:73

içeriksel seçimlerinin göz ardı edilmesine ve motive edilmiş olması onun bir temsil olamayacağını iddia etmeye kadar vardırırmaktadır.

Sanat alanında temsil söz konusu edildiğinde, üzerinde en fazla tartışılmış konu olan benzerlik, sanat felsefesi ve tarihçisi E.H. Gombrich tarafından da ele alınmıştır. Betimlemenin gelişimini ve ruhbilimini belirlemeye çalıştığı bütün yapıtlarında sorguladığı temel konu, doğaya bağlılığın sanatsal yetkinliğin ölçütü olup olmadığıdır. *Sanat ve Yanılsama*'da, ilkel kavimlerin ve Mısırlılar'ın betimlemede "bildiklerine" dayanan kavramsal yöntemlerine karşın özellikle İzlenimciler'in başyapıtlarında gözlemlenen "gördüklerini" yansıtmayı başardıkları evrimsel süreci "bilmek" ve "görmek" üzerinden belirleyerek aralarındaki geleneksel karşıtlığa dikkat çeker.

Gombrich, *görünen dünya, ayrı zamanlarda ve çeşitli halklarca, neden bunca değişik biçimler içerisinde betimlenmiştir?* sorusundan yola çıkarak, temsilde ortaya çıkan değişimlerin nedenlerini araştırır. Sanatta, doğrudan nesnel doğalcılığın veya nesnel benzerliğin olmadığını, sanatın kaynağının, görünen dünya değil, insanın iç dünyası ve dış dünyaya karşı verdiği tepkiler olduğunu söyler. Rönesans sanatında, gerçekliğin temsil edilirken, tek bir bakış açısına göre konumlanmış ve düz bir çizgi izleyen perspektifin genel geçerliğini kabul eder.

Dil, varolan nesneleri veya bağlamları adlandırmaz, içinde yaşadığımız dünyayı bizim için sınıflandırır diyen Gombrich, sanatın kullandığı resimsel göstergelerin de aynı şeyi yaptığını ileri sürer:

*"Üsluplar da tıpkı diller gibi, malzemenin düzeni ve sınıflandırılmasıyla, sanatçıya sorma olanağını kazandırdıkları sorular bakımından birbirinden ayrılırlar; fakat görünen dünyanın bize yolladığı bildirişim o denli karmaşık niteliktedir ki, hiçbir resim herhangi bir zamanda bunu bütünüyle yansıtamaz. Aynı motifin iki betimi arasında bile özdeşlik yoksa, bu durum görmenin öznelliğinden değil, görsel izlenimlerin çokluğundan kaynaklanmaktadır."*⁴⁷

⁴⁷ E. H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, Çeviri: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s: 99

Temsil kavramını ele alırken daha çok Rönesans sanatı ve sonrasında yola çıkan Gombrich'e göre Rönesans'ın temsil ilkesi, doğanın yansılama yoluyla bire bir tuvale yansıtılmasıdır. Bunun için eski çağlardan beri kullanılan ortak şemalar (formlar) mevcuttur ve bu şemalarla çağdaş sanat eserlerinde de karşılaşabiliriz.

B-Temsilin Bağlamları / Belirleyicileri

Kendall L. Walton (d. 1939), *Mimesis as Make-Believe* adlı çalışmasında temsili sanatlarda temsil nesnelerini belirlemeye çalışır. Görsel sanatlar ve roman gibi edebi kurmaca yazında temsilin insan yaşamında ve kültüründeki önemini ve bunun gerçeklikle bağını bulgulamaya çabalar. Çalışmasını daha çok edebiyat, resim, heykel, tiyatro ve sinema üzerinden örneklerle oluşturan Walton, temsilin nesnelerinin çeşitlilikler gösterebileceğini tespit eder ve temsilde *eşleştirme* (*matching*), *benzerlik* veya alegorilerle kurulan *gönderme yapma edimi* (*referring*), eserde yaratıcısının belirlediği öz-düşünümsellik özelliği (*reflexivity*) ile nesne kullanımının gereksiz olduğu ve gerçek olmayan nesnelerin kullanıldığı durumlar üzerinden konuyu tartışır.

Walton, romanlar ve resimler üzerinden örneklemelerle temsilin bağlamını kurmaya çalışır. Rus yazar Lev Tolstoy'un romanı *Savaş ve Barış*, Napolyon ile ilgili bir romandır ve aynı zamanda Napolyon bu romanın bir nesnesidir. Roman boyunca okuyucu bu tarihi figür ve onun hakkında (described as being “of” or “about” something) kurgu veya kurgu olmayan pek çok unsurla karşılaşır. Walton bütün bu unsurların temsili gerçekleştirdiğini ileri sürer. Bir şey, bir önerme hakkında, kurmaca olarak temsili verebiliyorsa, temsil nesnesidir. Veya bir şey, eğer temsilin gerçekleştirdiği kurmaca hakkında bir önermeye sahipse, verilmiş olan bir temsilin nesnesidir/konusudur ve bu kurmacadan yola çıkarak biz gerçek şeyleri bulgularız. Yani bir çalışmanın temsil ettiği, betimlediği veya tasvir ettiği şey ne ise o (of) veya onun hakkında (about) olma durumunu özel nesnelerle kurar.⁴⁸ Örneğin eşleştirme (*matching*) gibi bir yöntemle, şişman bir adamın bir eserde temsil edilmesi bütün

⁴⁸ Bkz. Kendall L. Walton, **Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts**, Harvard University Press, 1990, s:106-109

şışman adamlar hakkında ve şışmanlık hakkında söz söyleyebilir. Bu adam kısa boylu ve fakir veya uzun boylu ve zengin olabilir.

Walton temsilin belirleyicilerinin neler olduğu üzerinde dururken, bunun bazen sıradan dilsel referansla olabildiği gibi (örneğin Napolyon veya Sezar gibi bildik isimlerle) bazen de dilsel olmayan simgelerle (dinsel simgeler gibi) gerçekleşebildiğini vurgular. Sanatçı kendi niyetini belli simgelerle yansıtmaya çalışır. Walton bu noktada tıpkı Roger Scruton gibi fotoğrafı ayrı bir yere koyar ve resimde ressamın niyetini içeren nesnelerin yer almasına karşın, fotoğrafta fotoğrafçının niyetinin dışında da nesnelerin fotoğrafta bulunabileceğini savunur.⁴⁹

Burada bizim konumuz olan fotoğrafik temsil için önemli olan vurgulama şu ki, Walton temsilin belirleyici unsurları arasında *causal link* yani Scruton'un da bulguladığı *nedensel bağ* belirlemesini kabul eder ama şu farkla; bunu temsilin bir biçimi/yöntemi olarak ortaya koyar. Scruton fotoğrafın bu özelliğe sahip olduğunu (nesneye bağlılık) ve bu yüzden temsil olamayacağını iddia ederken, Walton nedensel bağın hem resimde hem de fotoğrafta olduğunu çünkü yaşamda ne varsa onu yakalama yansıtmaya çabasının söz konusu olduğunu savunur.

*“İtalyan ressam Filippo Lippi, Lucrezia Buti adlı yerel bir rahibeyi Madonna della Cintola adlı çalışmasında model olarak kullanır. Rahibe resimde, ressamın portresi için tıpkı bir asilzade gibi poz verir. Artık Madonna della Cintola rahibe Lucrezia'nın portresiyle aynı anlamda değildir, aynı hissi uyandırmaz. Rahibe, onun nesnesi değildir; daha çok kutsal kitaba ait olan Meryem'dir. Resimde kavranan şeyler Meryem hakkındadır, Lucrezia hakkında değildir.”*⁵⁰

⁴⁹ Walton, **a.g.e.**, s:111

⁵⁰ Walton, **a.g.e.**, s:112



Resim 3: Filippo Lippi, *Madonna della Cintola*, 1460

Walton'un Filippo Lippi'nin 1460 tarihli resmi ile örneklediği bu durumu fotoğraftan da örnekleyebiliriz. Fred Holland Day, 1898 yılında gerçekleştirdiği *The Seven Last Words of Christ* adlı fotoğraf çalışmasında, model olarak kendini kullanmış ve İsa şeklinde portre serisi çekerek birleştirmiştir. Bizim fotoğrafta gördüğümüz artık fotoğrafçının kendisi değil daha çok İsa imgesidir.

Temsilde *gönderme* (referring), Walton'un üzerinde durduğu diğer bir konudur. Temsil nesnesi, kendinden başka bir şeye gönderme yaptığı zaman veya kendinden başka bir şeyi gösterdiği zaman temsil etme bir çeşit başvurma durumudur. (Yukarıda bahsettiğimiz örnekte olduğu gibi Lippi'nin resmi rahibe Lucretia'yı temsil etmez çünkü ona gönderme yapmaz, Meryem'e gönderme yapar ve onu temsil eder.) Walton, referansın bazen, saf bir kurgusal karakterin, kimi işaret ediyorsa veya kimin yerine geçiyorsa, o gerçek karakteri akla getirmesi şeklinde olabileceğini belirtir ve örnek olarak da Voltaire'in *Candide* adlı romanındaki Dr. Pangloss karakterinin filozof Leibniz'i simgelemesini gösterir. Okuyucu bu başvurma durumunu iki karakter arasındaki benzerlikler (resemblances) üzerinden kurar ve bu bir çeşit alegoridir. *Candide*, Leibniz hakkındadır veya onu temsil eder buna karşılık Madonna della Cintola, rahibe Lucrezia Buti'nin bir resmi olarak tasvir edilmesine karşın ne onu temsil eder ne de ona gönderme yapar. Bu iki farklı temsil

biçimi karıştırılmamalıdır. Bunların yanı sıra, Kafka'nın Dönüşüm'ü ve Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'inde olduğu gibi başkalaşmış / dönüşmüş, daha az belirgin olan alegorik göndermelerin olduğu temsil biçimleri sanatlardaki yeni anlatı biçimlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte gözlenmiştir.

Temsil nesnelerinin kullanımında önemli olan nokta temsil edilen konuya en uygun araçla bunun gerçekleştirilmesidir. Gerçek şeylere dair ifade veya iddia içeren bazı temsiller gönderme (reference) gerektirir ve bu gönderme yapma bizim gördüğümüz gibidir yani temsile ihtiyaç duymaz. Bununla birlikte temsil etme seçilmiş bir yöntem olabilir. Walton alegorik dolaylılığın göndermeyi saklama etkisinden kaynaklanan kullanışlı bir yöntem olduğunu ve bununla birlikte açık alegorik referansların da sahte bir tavır / hile havası taşıyabileceğini vurgular. Tarihi romanlar, portre, dinsel ikonlarda basit ve apaçık göndermelerle temsil etme tercih edilebildiği gibi bir ifade özellikle güçlü ve zorlu bir durumun temsili de olabilir.⁵¹ Bir şeyin temsil edilmesi için o şey hakkındaki yönlendirmenin anlaşılması, bir nesneyle bağlantılandırılarak o konunun anlaşılması kolaylaştırabilir. Bazen de ifade bile gereksiz olabilir, sadece temsilde kullanılan nesneler öne sürülen savın anlaşılmasını mümkün kılabilir.

Nesnelerin kullanımındaki diğer bir yöntem ise, genel bir gerçeklikten yola çıkılarak (örneğin belirli bir savaş veya belirli yaşanmış bir afet), özel bir anlatının kurgulanmasıdır. Bunun yanı sıra olağandışı yaratıklar gibi nesneler kullanılarak temsilin gerçekleştirilmesi de söz konusu olabilmektedir; sinemada New York şehriyle ilgili kaygıları uç boyutta yansıtan Merian Cooper ve Ernest B. Schoedsack'ın 1933 yılında yönettiği *King Kong* filmi; edebiyatta Jonathan Swift'in *Gulliver's Travels* metni gibi örneklerde bu yöntem kullanılmıştır. King Kong'un New York'ta olması nedeniyle New York ile doğrudan bağlantı kurmamızı değil, bu kentin gerçek olması ve gerçekte var olan, tanıdık bir yer olması temsilin genel bir gerçeklikten yola çıkılarak kurgulanmasını sağlar. *Gulliver's Travels*'da ise tam tersi, fantastik bir yerde kurgulama vardır. Somut, bilindik bir nesneyle temsilin

⁵¹ Bkz. Walton, *a.g.e.*, s:113

gerçekleşmesi gerekmez ve örneğin tek boynuzlu at gibi gerçek dışı, mitolojik bir imgenin kullanılmasıyla da bu olanaklı olabilir.

Walton'un üzerinde durduğu önemli konulardan biri de *öz-düşünümsel temsilin* (*reflexive representation*) niteliğidir. Walton'un öz-düşünümsel temsille kastettiği şey, özellikle edebi kurmacalardan mektup, günlük ve gezi günlüklerinde görülen, eser sahibinin, eserinde kendini temsil ettiği genel bir durumdur. Örneğin, Samuel Beckett'in *Malone Dies* adlı metni, ölüm döşeğindeyken, düzensizce karaladığı kendi notlarından oluşan bir yazarın son günlerini anlatan bir metindir. Eserde, yazarın kendine gönderme yapma durumu söz konusudur, yani öz-düşünümsel olarak temsil edilen yazarın kendisidir.

Walton, temsilde öz-dönüşüm özelliğinin yinelenen bir tema olma durumunun da söz konusu olabileceğini, Saul Steinberg'in *Drawing Table* (1966) başlıklı çizimini örnek göstererek açıklamaya çalışır. Karikatürist bu çiziminde kendini de betimlemeye çalıştığı masa ile birlikte tasvir eder ve tam bir iç içe geçme durumu söz konusudur.

Genel olarak bakıldığında modern sanatın gelişimi ve evrimiyle birlikte temsil biçimleri de değişmiştir ve bir temsil her zaman başka bir şeyin temsili değil, kendi kendisinin temsili de olabilmektedir. Ancak Walton dönüşümlülüğü sanatın başlangıcından günümüze var olan bir gerçeklik olarak örneklerle ortaya koyar;

“Resmin resmi (Matisse'in 'The Red Studio'su, hikâye hakkında hikaye (Keith Fort, 'The Coal Shoveller'), oyun hakkında oyun (Hamlet), heykelin heykeli (İ.Ö.30 yılına ait Romalı bir asilzadenin kendi atalarına ait bir büstle olan heykeli), film hakkında film (Truffaut'nun Day for Night filmi), roman hakkında roman (Italo Calvino'nun If on a Winter's Night a Traveler romanı), resim hakkında roman (Oscar Wilde'in Picture of Dorian Gray romanı), resim hakkında şiir (Keats'in 'Ode on a Grecian Urn'), film hakkında roman (Manuel Puig'in Kiss of the Spider

Woman), ve daha sayılabilir. Bütün bu temsillerin temsilleri farklı bir önermenin kurgusal bir çalışmasıdır.”⁵²

Walton’un örneklerine ek olarak biz de fotoğraf sanatından, fotoğrafın fotoğrafı olan örnekler verebiliriz; Richard Prince’ın 1989 yılında yayımlanan *Spiritual America* adlı kitabında yer alan bir fotoğrafı bu konuya oldukça denk düşmektedir ve bu bir sigara reklam fotoğrafından tekrar kurgulayarak bir kesitini alıp oluşturduğu *Untitled (Cowboy)* adlı fotoğraftır. Sherrie Levine’ın 1981 tarihli çalışması *After Walker Evans*, Levine’ın Evans’ın fotoğraflarını tekrar fotoğraflamasıyla oluşturduğu bir çalışmasıdır. Bu iki örnek, fotoğrafın kendi röprodüksiyon özelliğinin yanı sıra temsilin temsili olma özelliğini de taşımaktadırlar. Bunların yanı sıra bazı öz-dönüşümlü temsiller kurgusal bir çalışma olmayabilir, kendilerini biyografi, tarih, haber ve makale olarak da temsil edebilirler. Yukarıda bahsettiğimiz Beckett’in *Melone Dies* adlı çalışmasını yine bu duruma örnek gösterebiliriz.

Fotoğraf için çok geçerli olmamakla birlikte, Walton’un temsille ilgili tespit ettiği bir nokta da, *nesnenin gereksizliği* durumudur. Bunu daha çok gerçek nesnelerin temsiliyi ayrıksı tutarak bütün temsillerin nesneye bağımlı olmadığını belirlemek amaçlı ifade eder. Bütün temsillerin nesnesi yoktur ve bir şeyi temsil etme olanağı temsil kavramının temelidir. Fakat bir nesneye bağımlı olan kavramlar, sadece o şeyle temsil edilebilirler çünkü onun temsil edilmesi fikri nesnesini zorunlu kılabılır. Örneğin savaşın temsiliyi gerçekleştirmek için, görsel veya yazınsal olması fark etmez, savaşa ait bir konuyu/nesneyi/izi betimlemek zorunluluğu vardır. Ama burada asıl vurgulanan şudur; temsilde kullanılan bir nesnenin neden olduğu temel anlam aslında vurgulanmak istenen anlam olmayabilir. Vurgulanmak istenen başka bir şey olabilir. Walton bu noktada Nelson Goodman’ın “*denotation is core of representation*” yani “*temel anlam temsilin özüdür*” sloganına vurgu yaparak bunun tam olarak doğru olmadığını çünkü temel anlamla birlikte eşleştirmeye veya göndermeye dayalı olarak başka anlamların da ortaya çıkabileceğini savunur.

⁵² Walton, *a.g.e.*, s:121

Walton'a göre temel anlam temsili özde değildir ve ona göre bu yanlışlık temsil etme ile eşleştirme arasındaki karışıklıktan ileri gelmektedir.⁵³

Bu belirlemelerden yola çıkarak mağara resimlerinin temsili olmadığını, bir gerçekliğin doğrudan betimlenmesi olduğunu söyleyebiliriz. Gombrich'in tespitlerinde ortaya çıkan bir gerçeklik olarak, M.Ö. 60 bin ile 10 bin arası dönemin bizon resimlerinin, öncesinde sanatsal veya amaçsal bir geleneğin olmaması, bu doğrudan insan izleğinin kaydını mümkün kılmıştır. Temel anlam burada tek varolan anlamdır ve işlevsellik ile gerçeklik oldukça güçlüdür. Oysaki daha sonraki temsili sanat pratiğinde Walton'un da iddia ettiğı gibi temel anlam yoktur. Temsili olmanın nosyonu temel anlamsal nosyondan bağımsızdır. Bir şeyi temsil etmekle onun anlaşılması aynı değildir ve temel anlam terimleriyle temsil gerçekleşmez. Temsil nosyonu sonradan kazanılan bir özellik olabilmektedir. Bu noktada fotoğraf sanatının farkını ortaya koymak gerekirse, fotoğrafta temel anlam nesneye bağılı bir temsil olması nedeniyle mevcuttur.

Günümüz için öne sürülen simülatif yaşam ve onun ürünü olan sanatsal imgelerde ise hem gerçekliğin kaybı hem de temsili yokluğu/belirsizliği durumu yaşanmaktadır. Melez sanat eseri hem geçmişin deneyimini, hem kavramsal yönelişini hem de temsili krizini aynı anda bünyesinde taşımaktadır. Sanat eseri hem mağara resimlerindeki gibi gerçeklikten hem de pratik işlevselliğinden sıyrılmış zamanlararası ve metinlerarası bir yapıya bürünerek karmaşıklaşmıştır.

3- FOTOĞRAFİK TEMSİLİN NİTELİĞİ

Fotoğrafın diğersel sanatlar gibi bir sanat olup olmadığı tartışması yapıldarsun asıl sorunu çözecek tartışma fotoğrafın temsili bir sanat olup olmadığıdır. Bu konuda karşıt pek çok fikir mevcuttur. Yapılması gereken ise bütün bu fikirleri tek tek inceleyip bir sonuca varma girişimidir. Eğer temsil kavramı gerçeğin anlamlandırılarak mevcut kılınması veya yapılandırılması ise özellikle

⁵³Bkz. Walton, a.g.e., s:122-125

günümüzde fotoğrafın da bu bağlamdaki varlığı görmezden gelinemeyecek kadar etkili bir boyuttadır.

A-Fotoğrafik Temsilin Niteliği Tartışmaları

Avner Ziss, *Estetik* adlı metninde, estetik biliminin konusunun gelişip büyümesinde ve estetik etkinlikte fotoğrafçılık, sinema ve televizyon gibi yeni sanatların ortaya çıkışının, estetiğin sorunlarının ve etkinlik amaçlarının değişiklik geçirmesinde etkili olduğunu ileri sürer.⁵⁴ Fotoğraf sanatı, Ziss'in de vurguladığı gibi artık estetiğin alanı içerisindeki yerini sağlamlaştırmıştır.

Alexandre G. Baumgarten ile birlikte felsefenin ana dallarından biri haline gelen estetik, Kantçı düşüncede güzelliğin sağladığı duyusal hazzın incelenmesine indirgenmiş, Hegel tarafından ise güzel sanat kuramı olarak ele alınıp incelenmişti. Marksist estetik yaklaşımsa, biçim içerik uygunluğunu ön plana çıkararak, gerçeğin özümsemesinde ve değiştirilmesinde sanatın katkısını önemser. Estetiğin günümüzdeki algılanışına bakıldığında, bir iç içe geçme gözlenir çünkü artık bilimsel estetik yaklaşım, dünyanın estetik olarak özümsemesini ve sanatsal yaratıyı –yani temsili- içerdiği gibi gerçekliğin dönüştürülmesinde sanatın katkısını da önemli görmektedir. Fotoğrafın estetik ürün olarak genel sanat kuramında ele alınışı da bu iç içe geçmiş algılama doğrultusundadır.

Fotoğraf, kendi miladından günümüze, diğer bütün özelliklerinden en önce belge niteliği yüzünden gerçekliğin temsilde birincil olarak görevlendirilmiş görsel bir araçtır. Görsel dünyanın nesneleri ve özneleri olarak varlığını sürdüren fotoğraflar, 1980'lerden günümüze, betimleyicilik nesnellik, netlik ve tekillik gibi sadece modernistlere hitap eden özellikleriyle değil, anırtırma, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık ve gizem gibi postmodernist özellikleriyle⁵⁵ de değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra fotoğrafın temsil niteliği ile ilgili

⁵⁴ Avner Ziss, **Estetik**, Çeviri: Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, 2009 İstanbul, s: 5

⁵⁵ Andy Grundberg, **Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat**, Çeviri: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, 84.Sayı'nın içinde, YKY, İstanbul, 2002, s: 119

yaklaşımlarda teknik ve estetik yönü ile birlikte seyircinin anlamlandırma pratiği üzerinden de tartışmalar yapılmaktadır.

“Temsil ettiği şeyin yerine geçme eğilimi bilimsel araştırmalardan belgelemeye kadar epeyi geniş bir alana yayılma olanağı verir fotoğrafa; ama bunun bedelini kendisine rağmen üstlenmek zorunda kaldığı sorumlulukla, sonuçta hayli ağır bir biçimde ödemek zorunda kalır. Bu nedenle diğer sanat dalları ile karşılaştırdığımızda, fotoğrafı hiçbirinde olmadığı kadar pratik amaçla kullanırız; hatta bu fiilin sadece fotoğrafta gündeme geldiğini söylemek mümkündür. Öyle ki, fotoğrafın keşfinden bu yana karşılaştığımız örnekler dikkate alındığında, pratik amaca yönelik olanların ezici bir çoğunluk oluşturduğuna kimse karşı çıkamaz. Nitekim ilk günden beri fotoğrafik görüntüyü zorunlu kılan, bu görüntüde zorunlu olanı hep aşmıştır; bu da –hiç değilse yaygın kanıya göre-, gerçekte beslenen fotoğrafın borcunu yine gerçekte ödemek zorunda kalarak ağır ve bitmeyen bir sorumluluk aldığını gösterir bize. Deklanşöre her basış, fotoğrafın gerçeğe karşı vergi mükellefiyetini bir kez daha kabullenmedir.”⁵⁶

Hal böyleyken estetiğin konusu olan sanat dallarındaki temsil krizi tartışması, fotoğrafın gerçeğe –en azından nesneye- mahkûmiyeti yüzünden daha az söz konusudur denilebilir. Çünkü belgesel örnekler kadar kurmaca stillerde bile belirli bir tarihsel dönemdeki baskın estetik yönelimi ve gustoyu yansıtmaları dolayısıyla belge olma özelliği mevcuttur. Öte yandan, gerçeğe en fazla uygun olması düşünülen fotoğrafik savaş temsillerinde sorunsallaştırılan savaş değil savaş aracılığıyla sanatçının kendi varoluş sorgulaması, estetik yönelimin baskınlığı veya bizzat savaş fotoğrafının kendisi olabilmektedir. Bütün bunlar çalışmanın son bölümünde örneklerle ayrıntılı bir biçimde ele alınacak. Burada yapılması gereken gerçek, temsil, sanat ve estetik tartışmaları boyunca fotoğrafik temsil yaklaşımlarını incelemektir.

Mekanik yeniden üretimin, sanat eserinin biriciklik özelliğini, ona ait olan kutsal “aura”yı parçalayarak yok ettiğini savunan Walter Benjamin, fotoğrafın

⁵⁶ Mehmet Ergüven, **Fotoğraf: Gizemli Kayıt**, Sanat Dünyamız, 84. Sayı, 2002, s:184

röprodüksiyon özelliği üzerinde durur. Sayısız mekanik çoğaltma ile estetik temsillere demokratik bir biçimde herkesin ulaşabilmesini ilk başlarda olumlu olarak değerlendirse de daha sonra farklı düşünür:

“Benjamin’in fotoğraf üzerine düşünceleri, teknik ve tarihsel “ilerlemeyi” yorumlama biçimine göre, her ikisi de belirsiz ama ters yönde vurgulanan iki zamanda gelişir: Önceleri fotoğrafı coşkuyla karşılar, özgürleşme ve laikleşmenin itici gücü olarak görür fotoğrafçılığı (1931-1936); bunun bedeli de geleneğin silinişidir, ancak bu da siyasal yönde yeni bir gelenek adına kabul edilebilir. İkinci aşamadaysa, siyasal savaşım için bir çıkış yolu olarak düşünülen fotoğrafa kuşkuyla yaklaşır (1936-1940); ilericilik kör, bu nedenle de karanlıkçıdır; gelenek –özel bir anlamda- bu uğurda feda edilemeyecek kadar değerli bir zenginliktir; artık onu kurtarmak, fatihler tarihinin her zaman gizlediği anlamsal potansiyellerini korumak söz konusudur.”⁵⁷

Benjamin, ilk fotoğrafçıların başarısının fotoğraflarındaki gerçek ve ölümü, teknik ile nesne arasındaki mükemmel uyumla temsil ederek sağlamalarından kaynaklandığını, uzun poz sürelerinin yarattığı yoğunlaşmanın ise *aura*’ya yol açtığını düşünüyordu. Tekniğin ilerlemesi ve hız bu *aura*’yı parçalar ve geleneksel kült değer yok olur. Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden böylece ayırır. Benjamin, fotoğrafın sergileme değerinin kült değerini geri plana ittiğini düşünür –sadece portre fotoğrafları buna bir süre direnmiştir- ve zamanla Atget’nin Paris fotoğrafları örneğinde de olduğu gibi belli bir biçimde algılanması istenen –güdülenmiş- fotoğrafların ortaya çıktığını ifade eder:

“Bu fotoğraflar artık belli doğrultuda bir alımlamayı, yaklaşımı gereksinirler. Özgürce kanat çırpıp bir derin düşüncelere dalma eylemi, onlara uygun düşmez. Bu fotoğraflar, izleyiciyi tedirgin eder; izleyici, onlara uzanan belli bir yolu aramak zorunluluğunu duyumsar. Bununla eşzamanlı olarak resimli gazeteler, izleyiciye yol göstericilik yapmaya başlarlar. Gösterilen yolların doğruluğu ve yanlışlığı birbirini dengeler. Gazetelerde alt yazılar, ilk kez zorunlu olmuştur. Ve bu alt yazıların, bir

⁵⁷ Rainer Rochlitz, **Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık, Deneyim ve Yeniden Çoğaltılabilirlik**, Çeviri: Esra Özdoğan, Sanat Dünyamız, 84. Sayı, s: 189

*tabloya konan addan çok farklı karakterde olduğu da açıktır. Resimli dergilerdeki resimlere bakan izleyicinin altyazılar aracılığıyla aldığı direktifler, kısa süre sonra sinema filmlerinde daha kesin ve buyurgan bir nitelik kazanır; sinema filminde tek tek her resmin anlamının kavranma biçimi, önceki resimlerin oluşturduğu zincir tarafından saptanmış gibidir.”*⁵⁸

Benjamin’in üzerinde durduğu sergileme değeri, temsili, alımlama veya anlamlandırma boyutunda etkilemesinin yanı sıra izleyiciyi yönlendirme etkisi sayesinde ideolojik işleve sahiptir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla oluşan ve daha çok görselliğe dayalı kitle kültürü bu ideolojik işlev sayesinde oluşur ve devamlılığını sağlar.

Roland Barthes, fotoğrafın temsil özelliğini, izleyicisinde yarattığı etki bakımından incelerken, temel anlam ve yan anlam tanımlamalarını daha ileri düzeye taşıyarak, kendi özel kavramları olan *studium* ve *punctum* ile açıklar. Barthes, fotoğraf üzerine düşüncelerini yazdığı metni *Camera Lucida*’da, fotoğrafta temsil edilen gerçekliğin, ortak kültürel kodlar aracılığıyla, ortak olarak algılanan bilgilenmeye dönük niteliğini *studium* olarak adlandırır. “*Studium, ...belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir.*”⁵⁹ der Barthes, yani ortalama duygular uyandıran bir ilgi. *Punctum* ise, fotoğrafçının bilinçli veya bilinçsiz olarak temsile dahil ettiği bir ayrıntının kişisel olarak algılanan etkileyici, kodlanmamış niteliğidir. Deneyimler ve bilgi, bu ilgiyi belirlemez.

Barthes, fotoğrafta *studium*’dan çok *punctum*’u önemser. Ona göre, fotoğrafın etki noktası *punctum*, fotoğraf, izleyicinin önünde değilken ve onu düşünürken de açığa çıkabilir. Ve bir fotoğrafı iyice görebilmenin yolu başka bir yana bakmak ya da gözleri kapatmaktır:

⁵⁸ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çeviri: Ahmet Cemal, YKY Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 4. Baskı, İstanbul, 2002, s: 60-61

⁵⁹ Roland Barthes, **Camera Lucida**, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayın, 3. Baskı, İstanbul, 2000, s: 43

“Fotoğraf sessiz olmalıdır (yaygaracı fotoğraflar vardır, onları sevmem): bu bir ölçülülük sorunu değil, bir müzik sorunudur. Mutlak olan özellik ancak bir sessizlik hali ve çabası içinde sağlanabilir (gözlerimizi yummak görüntüyü sessizlikte konuşturmadır). Fotoğrafın beni duygulandırması için onu her zamanki zirvalarından geri çekmem gerekir: “Teknik”, “Gerçeklik”, “Röportaj”, “Sanat”, vb.: susmak, gözlerimi kapatmak, ayrıntının kendi ahengiyle etkin bilince yükselmesine izin vermek.”⁶⁰

Barthes’ın, fotoğraftaki *punctum*’un açığa çıkışı için kurguladığı bu sahne aslında fotoğrafı teknik, estetik ve gerçekliği temsil derecesi tartışmalarının dışına çıkarıp özel bir konuma yerleştirir. Bu sahne kurgusunu öznel olarak yapar ama Barthes’ın nasıl bir entelektüel kişilik olduğu bilindiği için dikkate değer bir yüceltme olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, ritüele dönüştürdüğü *punctum*’u açığa çıkarma yoğunlaşmasını anlattığı bölümün adı “*gerçek sonrası ve sessizlik*” de oldukça anlamlıdır çünkü fotoğrafa atfettiği değer gerçeğin temsilinin ötesine taşınır, gerçeği delip geçmeğe davettir bu.

Fotoğrafın alışlagelmiş görüntü tartışmalarına sokulmasına ve fotoğraf yorumcularının fotoğrafın temsil ettiği şeyi yapay kabul ettikleri için onu dünyanın bir benzeri/andıranı olmadığını ileri sürmelerine karşı çıkar Barthes. Çünkü ona göre hiçbir şey fotoğrafın analogik olmasını engelleyemez ama aynı zamanda da fotoğrafın *noeması*’nın (*düşünce içeriği* anlamındaki Husserl’in kavramı olan *noema*, burada *fotoğrafın içeriği* anlamındadır) analogi ile hiçbir ilişkisinin olmadığını da ileri sürer:

“Dâhil olduğum, hatta Fotoğrafın –bazı kodlar okumamızı çekse de- kodsuz görüntü olduğunu ileri sürdüğüm zamanlarda da dâhil olduğum gerçekçiler, fotoğrafı gerçekliğin bir “kopyası” olarak değil, ancak geçmiş gerçekliğin bir yayılışı olarak alırlar: yani bir sanat değil, bir sihir. Bir fotoğrafın andırımsal mı, yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak pek iyi bir çözümleme yolu değildir. Önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması ve tanıklığının nesneye değil,

⁶⁰ Barthes (2000), *a.g.e.*, s: 71

zamana dayanmasıdır. Olaybilimsel açıdan bakıldığında Fotoğraf'ın doğruluğu kanıtlama gücü, temsil gücünün üzerine çıkar"⁶¹

Barthes, geçmiş bir gerçeklikten kaynaklandığı ve temsil ettiği geçmiş varoluşu doğrulamasından dolayı fotoğrafı sanat değil bir büyü olarak kabul eder. Ona göre fotoğrafın doğrulama (authentication) gücü temsil gücünü aşar. Diğer temsil sistemlerinden farklı olan fotoğraf gerçekten varolanı resmeder; resim ve edebiyattaki sözcük ve fırça darbelerinin işaret ettiği şeyler ise doğru olmak zorunda değildir. Barthes, nesnenin ışık yardımıyla kaydının sadece gerçekten olmuş olanı açığa çıkardığını ve fotoğrafların gerçekliği reddetmediği üzerinde durur.

Platon, *Devlet* adlı yapıtının 7. Kitabında, dünyaya dair asıl gerçeklik olan İdealar'ın insanlar tarafından görülemeyeceğine dair iddiasını mağara metaforu aracılığıyla açıklar. Bu metafora göre, yeraltında mağaramsı bir yerde, girişteki ışığa arkaları dönük olarak zincire vurulmuş insanların görebildiklerinin sadece karşılarındaki duvara yansıyan gölgeler olduğu, bütün nesneleri bu gölgelerden görüp bildiklerini açıklamaya yardım eder. Platon, kendi aralarında konuşacak olsalar “*Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez.*”⁶² der ve mağaradan çıkınca ışıktan gözleri kamaşacak olan insana, mağara duvarında boş gölgelerini gördüğü şeyler, dışarıdaki gerçek nesnelerden daha gerçek gibi gelecek diye ekler.

Platon'un mağara metaforu, Susan Sontag'ın, 1977'de kaleme aldığı *Fotoğraf Üzerine*'de (*On Photography*), görüntü çağında fotoğrafın varlığının, duvardaki yansımaları daha gerçekçi kılarak tutsaklık koşullarını değiştirdiğini öne sürerken kullandığı kült örnektir. “*Bize yeni bir görsel şifre öğreten fotoğraflar, neyin bakmaya değer olduğu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi değiştiriyor, genişletiyor. Bunlar bir dilbilgisi ve daha da önemlisi bir görme töresi oluşturlar.*”⁶³ Sontag, *gerçeklik minyatürleri* diye adlandırdığı

⁶¹ Barthes, **a.g.e.**, s: 107

⁶² Eflatun, **Devlet**, Çevirenler: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, s: 200

⁶³ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş, İstanbul, 1993, s: 17

fotoğrafların, gözle görülür gerçeklikle öteki mimetik nesnelere oranla daha masum ve bu yüzden de daha doğru bir ilişkisi olduğunu, bunun yanı sıra, resimler ve çizimler kadar gerçekliğin birer yorumu olduğunu ısrarla belirtir.⁶⁴

Sontag'ın fotoğrafın bir sanat formu olup olmadığı yönündeki düşünceleri çok net değildir. Bir yandan, fotoğrafın, başlangıçta daha çok *sanatsal bir etkinlik* olarak kendini var ettiği, fakat sanat olma yönündeki iddiasının az olduğunu ama kendi endüstrileşmesinden sonra sanat olarak layık olduğu yere oturduğunu vurgularken öte taraftan fotoğrafın bir sanat olmadığını hatta bunun sorgulanmasının yanıltıcı olduğunu savunur:

*“Her ne kadar fotoğraf sanat denilebilecek işler üretirse de –fotoğraf öznellik gerektirir, yalan söyleyebilir, estetik zevk verir- fotoğraf bir kere bir sanat biçimi değildir. Dil gibi, o da içinde (başka şeylerin yanında) sanat eseri de üretilen bir ortamdır. Dil kullanılarak bilimsel söylem, bürokratik notlar, aşk mektupları, bakkal listeleri ve Balzac'ın Paris'i yapılabilir. Fotoğraftansa pasaport fotoğrafları, meteoroloji fotoğrafları, pornografik fotoğraflar, röntgenler, düğün fotoğrafları ve Atget'nin Paris'i yapılabilir. Fotoğraf, örneğin resim ve şiir gibi bir sanat değildir. Bazı fotoğrafçıların etkinliği, geleneksel güzel sanat anlayışına uysa bile, kendi içinde değerli olan ayrı ayrı nesneler üreten olağanüstü yetenekli bireylerin etkinliği de, ta fotoğrafın başından beri sanatın modası geçmiş olduğunu iddia eden o sanat kavramına destek vermiştir. Fotoğrafın gücü –ve onun bugünkü estetik kaygıların en ortasında yer alışı- onun her iki sanat düşüncesinin de onaylamasıdır. Ancak fotoğrafın sanatı modası geçmiş kılma biçimi, uzun vadede daha güçlüdür.”*⁶⁵

Gerçek dünyanın yerini giderek görüntü dünyasının almasına karşı geliştirilen çağdaş tepkiler, görüntünün Platoncu değer yitirilişini yansıtır. Gerçek bir şeye benzediği sürece doğru, bir benzerlikten öteye geçemediyse yalan sayılan temsilin varlığı tartışmaları fotoğrafik görüntüler çağında anlamını yitirir. Sontag'a göre, ressamın sehпасı üzerindeki resim, ressamın konusuyla aynı değerde değildir, onu sadece temsil eder ya da gönderme yapar; fotoğraf ise konusuna benzemekle kalmaz,

⁶⁴ Bkz. Sontag (2003), *a.g.e.*, s:20- 21

⁶⁵ Sontag, *a.g.e.*, s: 156-157

aynı zamanda ona gösterilen saygıyı ifade eder. O konunun bir parçası, bir uzantısıdır fotoğraf ve onu elde etmenin ve üzerinde egemenlik kurmanın etkili bir yoludur.

“Fotoğraf başka hiçbir görüntü sisteminin tadına varamadığı güçlere sahiptir. Çünkü, daha öncekilerin tersine, fotoğraf görüntüyü yapan kişiye bağımlı değildir. Fotoğrafçı görüntü yaratma sürecine ne denli dikkatle müdahale ederse etsin, bu sürecin kendisi optik-kimyasal (ya da elektronik) bir süreç olarak kalır, bu sürecin ürünleri otomatik olur, bu sürecin makinaları gerçeğin daha da ayrıntılı ve bu yüzden daha yararlı haritalarını çıkaracak biçimde değiştirilir. Bu görüntülerin mekanik yoldan doğuşu ve verdikleri gücün birebirliği, görüntü ve gerçeklik arasındaki yeni bir ilişkiyle sonuçlanır. Ve eğer fotoğrafın aynı zamanda o en ilkel ilişkiyi –görüntü ve nesnenin kısmi özdeşliğini- yeniden oluşturduğu söylenebilirse, artık görüntünün gücü çok başka bir biçimde yaşanır. Görüntünün yararını belirten ilkel düşünce görüntülerin gerçek nesnelerin niteliklerine sahip olduğunu varsayarken, bizim eğilimimiz gerçek nesnelere görüntü nitelikleri atfetmektir.”⁶⁶

Marksist kuramcı, fotoğrafçı ve aynı zamanda film yapımcısı Allan Sekula (d. 1951) ise fotoğrafın sanat yönüyle değil, somut toplumsal ilişkilerde bir iletişim biçimi olarak görülmesi gerektiğini savunur. *“Sanatı insanlar arası iletişimin bir biçimi gibi gördüğümüzü varsayın; katıksız, dokunaklı deneyimlerin ve ifadelerin gizemlileştirilmiş, dumanlı, tarih-dışı alanı olmak yerine, somut toplumsal ilişkilerde demirlemiş bir söylem.”⁶⁷* Sekula’nın sanatın ve doğal olarak fotoğrafın işlevsel yönüne dair belirlemeleri, toplumsal fayda ve etki açısından önemini ön plana çıkarmak amaçlıdır. Fotoğrafların işlevi görmezden gelinenleri açığa çıkarmak olmalıdır.

⁶⁶ Sontag, a.g.e., s: 165

⁶⁷ Allan Sekula, **“Dismantling Modernism, Reinventing Documentary”** (notes on the Politics of Representation), Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983 içinde (Halifax, Nova Scotia; The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984), s: 53’den aktaran Terry Barrett, **Fotoğrafı Eleştirmek, İmgeleri Anlamaya Giriş**, Çeviri: Yeşim Harcanoğlu, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009, s: 197-198

Toplumsal gerçekçiliğin eleştirel olarak yeniden ele alınışının öncülerinden olan Sekula, ekonomik ve siyasal mücadele veren topluluklara, özellikle de neoliberal politikalar sonucunda yerlerinden edilen topluluklara odaklanan film ve fotoğraf çalışmaları yapmaktadır.⁶⁸ Kuramsal metinlerinde yer alan görüşlerini film ve fotoğraf çalışmalarında yansıtan Sekula, fotoğrafı tarihsel ve toplumsal belleğin inşasında etkili bir araç olarak görür. Bu yüzden de geleneksel belgesel fotoğraf anlayışını reddeder:

*“Örneğin tüm iyi niyetine rağmen Eugene Smith Minamata’da, civadan zehirlenen Japon balıkçılarının çevreyi kirleten şirkete karşı ceza istemiyle sürdürdükleri mücadeleyi değil, daha çok onlar için duyduğu merhameti temsil ediyor. Tekrar söyleyeceğim: liberal estetiğin öznel manzarası kolektif mücadeleden çok merhamettir. “Büyük Sanat”ın takdiriyle dolayımlanmış olarak merhamet, siyasi anlayışın yerine geçer.”*⁶⁹

Eleştirel toplumsal belgenciligi savunan Sekula, sanat fotoğrafçılığı aracılığıyla oluşan merhametin yeterli olmadığı gibi doğacak tepkinin de yönünü değiştirip direnişi teşvik etmediği için geleneksel belgenciligi reddeder.⁷⁰ Fotoğraf sadece yüzey görünümüleriyle ilgilenmemeli, görünüşlerin altında yatan karmaşık toplumsal güncel ilişkileri açıklığa kavuşturmalıdır.

B- Scruton’un İdeal-Aktüel Fotoğraf Ayrımı

Fotoğrafın resim ve diğer sanatlar gibi bir temsil formu olup olmadığını tartışan çağdaş felsefecilerin başında, *Fotoğraf ve Temsil (Photography and Representation)* adlı makalesiyle bu konudaki tartışmaların merkezi konumuna yerleşmiş olan Roger Scruton (d. 1944) gelmektedir. Scruton fotoğrafın bir temsil biçimi olmadığını ileri sürerken bunu resimle karşılaştırmalı olarak yapar ve kendi kavramlarıyla konuyu belirlemeye çalışır. İdeal resim/aktüel resim ve ideal

⁶⁸ <http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=81> 11.10.2010

⁶⁹ Allan Sekula, **a.g.e.**, s: 62’den aktaran Terry Barrett, **a.g.e.**, s: 221

⁷⁰ Barrett, **a.g.e.**, s: 222

fotoğraf/aktüel fotoğraf kavramları onun anahtar kavramlarıdır. Scruton, fotoğrafın ne olduğunu tartıştığı makalesinde, ideal fotoğrafı ve aktüel fotoğrafı ayrı ele alır.

İdeal resim fotoğrafın icat tarihi olan 1839 yılına kadarki olan dönem eserlerini kapsarken *aktüel resim* sonraki dönemin karışmış tarzlarını ifade eder. Da Vinci'nin *Mona Lisa* tablosu ideal resim örneği iken Marcel Duchamp'ın *Mona Lisa: LHOQQ* (1919) tablosu aktüel resim örneğidir. Fotoğrafa kadar resim şeylerin görünümünü gerçeğe en yakın şekilde resmetme çabasıyken sonrasında daha özgür kalmış ve ifade biçimleri çeşitlenmiştir. Scruton'a göre, ideal resim aktüel resimden farklı olduğu gibi ideal fotoğraf da aktüel fotoğraftan farklıdır. *İdeal fotoğraf* özellikle 19.yüzyıla ait saf, bağımsız fotoğraf örnekleriyle “*aktüel fotoğraf resim sanatına ait yöntem ve amaçlarla birlikte fotoğrafçıların kendi el sanatlarıyla kirllettikleri çabaların sonucudur.*”⁷¹ Scruton temsil konusundaki tartışmalarını daha çok ideal resim ve ideal fotoğraf üzerinden yapar.

Scruton aktüel fotoğrafla ilgili değil, ideal fotoğrafla, daha doğrusu ideal resimle bir tutulabilecek olan bir ideal fotoğrafla ilgilidir. Makaleden çıkan sonuç aslında Platoncu anlamda bir fotoğraf ideali arayışıdır. Fotoğrafı aşkın düzeyde kavramsal olarak ele alıp ideal örnekler üzerinden bunun temsil açısından olanaksızlığını ortaya çıkarmaktadır. İdeal ile kastettiği mantıklı bir idealdir.

Bu ayrımların yanı sıra Scruton'un asıl üzerinde durduğu iki kavram ‘intentional’ ve ‘causal’ dir. Intentional ‘amaçlı/niyetli’ olarak, causal ise ‘nedensel’ olarak dilimize çevrilebilir. Scruton, resim sanatında ressamın eserinde niyetini, amacını (intention) betimlediğini belirlerken fotoğrafta bunun olmadığını, sadece nedensel (causal) bir bağ bulunduğunu ileri sürer. Şöyle ki ressam resmini oluştururken kendi düşüncesini, yorumunu katarak bunu gerçekleştirir ve konunun/nesnenin eserde bulunması koşulu yoktur. Oysaki fotoğraf konusuna/nesnesine bağımlıdır ve ne görüyorsak onun kayıdır. Scruton bu tespiti ideal resim ve ideal fotoğraf üzerinden yapmakla birlikte fotoğrafın temsili bir sanat olması için nedensel bağın yeterli olamayacağını ileri sürer. Bir resim eğer bir

⁷¹Roger Scruton, **Photography and Representation**, Critical Inquiry, 7: 3 (1981: Spring), s:578

konuyu temsil ediyorsa, o konunun direk olarak eserde yer alması gerekmez, eğer ki yer alıyorsa da resim konusunu olduğu gibi temsil ediyor anlamına gelir. Bununla birlikte eğer x bir adamın resmiyse bu resimde adama özgü bazı özellikler yer almayabilir. Resmin konusuyla olan amaçsal bağının kurucusu sanatçıdır ve sonuçta ortaya çıkan temsili bir durumdur.

İdeal fotoğraf ise konusuna kesin bir bağla bağlıdır, yani bir fotoğraf bir şeyin fotoğrafıdır ve ilişki amaçsal değil nedenseldir. Eğer bir fotoğraf bir konunun fotoğrafıysa, o konu fotoğrafta mevcuttur. Eğer x bir adamın fotoğrafıysa, fotoğrafta özel bir adam mevcut olmalıdır ve nasıl görünüyorsa öyle yer almaktadır. Fotoğraf ve konusu arasındaki bu nedensel bağ temsil için yetersizdir. Scruton bu durumu şöyle formüle eder;

“Temsili basit bir şekilde tanımlamak gerekirse, x’in y’yi temsil etmesi durumunun doğruluğu, eğer x y hakkında bir düşünciyi ifade ederse veya eğer x y’lerden birinin yerine geçmek için tasarlanmışsa gerçekleşir ve her ne olursa olsun sadece nedensel bağın varlığı temsil için yeterli olmayacaktır.”⁷²

Bu belirlemelerin ötesinde görünüm bir niyetin gerçekleştirilmesi olarak değil aktüel bir konunun nasıl gerçekleştirildiğinin kaydıdır ve ideal fotoğraf bir konunun nasıl görüldüğünün görünümüdür. Fotoğraftaki nesneye bağımlılık resimde yoktur ve fotoğraf sonuç olarak vardır. Resme baktığımızda inanmamız gerekmiyor ama fotoğrafta inanıyoruz ve inanmak istiyoruz. Fotoğrafçının niyetinin fotoğrafa girmesi ne mümkündür ne de gereklidir, o sadece nesnenin/konunun nasıl görüldüğünün kaydıdır.

Scruton, resimde temsil için gerekli üç nesne olduğunu ve bunların birincisinin konuya bakışın niyeti (örneğin bir tanrı), ikincisinin temsil edilen konu (örneğin bir savaşçı) ve üçüncüsünün de gözlem malzemesi olan resim olarak belirler.⁷³ Resme bakarken nasıl görmek istiyorsak öyle görürüz. Bir savaş resminde savaşçıyı tanrı olarak görebiliriz. Sanat bilgisine sahip olmak temsil edileni

⁷²Scruton, **a.g.e.**, s:579-580

⁷³Scruton, **a.g.e.**, s:580

anlamamızı sağlamakla birlikte resmin araçları da görme biçimini etkilemektedir. Resimdeki niyeti, ortak düşünceyi algılamamız için ortak bilgi, ortak hissiyat gereklidir ve düşüncenin toplumsal ve nesnel karakteri bunu belirlemektedir. Fotoğrafta ise nesneye bağlı kayıttan kaynaklanan, özel bir an'ın sözkonusu olduğu görünümle gerçekliğin iç içe geçmesi durumu vardır ve bu realite alımlayıcı tarafından doğru veya yanlış anlaşılabilir. Nesnenin nasıl fotoğraflandığı anlık olarak ortaya çıkmış bir düşünceden kaynaklanır ve an'ın manası ön plandadır. Resimde, görüntü düşüncenin ifadesi iken fotoğraftaki görüntü görünenin nasıl görüldüğünün kayıdır. Fotoğrafçının niyetinin görüntüye girip girmemesi önemli değildir.

Scruton, ressamın resmindeki detaylara olan hâkimiyetinin fotoğrafçının fotoğrafında asla bulunamayacağını da ileri sürer. Ona göre fotoğrafçının kontrolü dışında pek çok detay nedensel sürecin sonucudur. Oysaki bir tablodaki her ince ayrıntı sanatçı tarafından bir anlam ifade edecek şekilde betimlenir. Scruton'un bu belirlemeleri aslında Witkin'in fotoğraflarındaki olağanüstü detay hâkimiyetini akla getirir. Witkin'in her bir fotoğrafı, olağanüstü titizlikle kurgulanmış, her ayrıntı, nesnelerin yerleştirilmesi, kontrastlık en ince detaylarına kadar düşünülmüş fotoğraflardır. Sadece Witkin örneği bile Scruton'un bu iddiasının geçerliliğini yitirmesine yetebilir.

Eğer ki fotoğrafçı tıpkı bir ressam gibi temsili bir sanat yapmaya çabalarsa, ideal fotoğraftan uzaklaşıp kaçınılmaz olarak aktüel resme doğru kayar düşüncesi de yine Scruton'un iddiaları arasında yer almaktadır. Fotoğrafın tarihi boyunca kendini hep estetik ideallerle temsili bir sanat olarak kurmaya çabaladığını Henry Peach Robinson, Laszlo Moholy-Nagy ve Hannah Höch'ün fotomontaja dayalı sürrealist ve fütüristik çalışmalarıyla örneklendirir.⁷⁴ Bu çaba aslında fotoğrafın nesne ile olan nedensel bağı koparıp temsili boyuta taşıma çabasıdır ona göre. Bu bağı kırma çabası, fotoğrafı çekmeden önce fotoğrafçının konusunu çevresel düzenlemeler yaparak kurgulaması veya çekim sonrası manipülasyonlarla gerçekleşir. Yani Scruton'a göre fotoğrafta temsil süreci fotoğraf çekilmeden önce (veya karanlık oda müdahaleleriyle) oluşturulur.

⁷⁴ Scruton, **a.g.e.**, s:595

Fotoğrafçının konu seçimi, çerçeve, ışık vb. gibi düzenlemelerle fotoğrafı çekmesi, fotoğrafın temsil özelliği için yeterli değildir. Bu seçimler fotoğrafik üretim sürecinin teknik yönlerini kapsar ve dış gerçekliği birebir yansıtması bakımından ayna olma özelliğini engellemez. Aynaya baktığımız zaman birini görürüz, onun temsilini değil, ayna görüntüyü bozan bir ayna bile olsa. Bütün bu iddialar temsilin ayna gibi olmadığını, benzerliğin yetersiz kaldığını ortaya koymak amaçlı olarak Scruton tarafından ortaya atılmış iddialardır.

Scruton'un makalesindeki önemli noktalardan biri de fotoğrafçının seçimleri olsa da, ortaya çıkan fotoğrafla konu içeriği arasında diğer temsili sanatlarda olduğu türden temsili eylem (representational act) ilişkisinin olmamasıdır. Diğer bir nokta, izleyicilerin resimleri anlamlandırırken birikimleri ve deneyimleri doğrultusunda hareket ettikleri düşüncesidir. Biz bu anlamlandırma biçiminin fotoğraf için de geçerli olduğunu çok rahatlıkla söyleyebiliriz. Yüz elli yılı aşkın bir geçmişe sahip olan fotoğraf günümüzde yaygın görsel araçlar sayesinde izleyiciye ulaşarak belli bir görsel algılama ve birikim yaratmakta, sonuçta da izleyiciler fotoğrafları bu yönde anlamlandırmaktadır. Yanı sıra fotoğrafın kendi gelenekleri ve kendine özgü stilleri de mevcuda gelmektedir. Örneğin, bugün artık fotojurnalistik bir gelenekten de stilden de bahsedebiliriz, belgesel bir gelenek ve stilden de. Örnek bir isim olarak Simon Norfolk'u bu noktada anabiliriz ve savaş bölgelerinde savaşın izlerini takip ederek çektiği pitoresk fotoğraflarının hem manzara fotoğrafı stilini hem de geleneğini temsil ettiğini belirtebiliriz.

Scruton'un makale boyunca sıkça vurguladığı diğer bir noktada, resimle fotoğrafın en önemli ayrım noktasının resimde gerçekliğin yorumunun fotoğrafta ise bu gerçekliğin nasıl görüldüğünün bulunduğuudur. Fotoğraf gerçekliğin karşılığıdır, değiştirme dönüştürme yoktur. Resimde ise görsel unsurların yanı sıra yorumu da görürüz, neye benzediğini değil, ressamın onu nasıl gördüğünü görürüz. Özel bir anda öznenin nasıl görüldüğünü fotoğraf bize verir, resimde de bir zamanı yakalama çabası mevcuttur ama bu uzatılmış (extended) bir zamandır. Bütün bunların ötesinde ideal fotoğrafın sadece benzerlik (resemblance) sayesinde temsil yapabileceğini kabul eden Scruton bunun bir nesnenin kendisi olarak değil de başka bir şeye

benzeyen bir nesne olarak kaydedilmesi sonucu oluşabileceğini savunur. Yani x y'nin z olarak kaydedildiği bir ideal fotoğrafı bu söz konusu olabilir.⁷⁵

Bütün bu belirlemelerin sonucunda yazar, temsilin sadece fotoğrafın nesnesini belirtmek anlamında bir bağ veya ilişki olduğunu belirler. Fotoğrafta, resim gibi bir temsil olma (being a representation) durumu değil de temsili bir kullanıma sahiplik (having a representational use) durumu vardır.⁷⁶ Yani bir kadını Venüs gibi fotoğrafladığımızda, aslında Venüs'ün temsiline fotoğrafını elde ederiz, onun fotoğrafik temsiline değil. Scruton'un burada ortaya attığı, fotoğrafta temsili bir kullanıma sahip olma durumu aslında diğer sanatlar için de geçerlidir diyebiliriz. Venüs'ün resimsel imgesini yaratmak isteyen bir ressam veya heykeltıraş model kullanabilirler, o zaman ortaya çıkan eser de temsilin resmi veya temsilin temsidir diyebiliriz. Venüs şeklinde fotoğraflanan belirli bir kadının fotoğrafı, fotoğraftaki kadını değil Venüs'ü temsil eder. Biz kendi deneyimlerimizden, birikimlerimizden yola çıkarak fotoğrafçının bu figürü kullanma, betimleme biçiminden, ifade edilmeye çalışılan düşüncüyü bulgulamaya çalışırız.

Daha çok merak duygusu içeren fotoğrafa izleyici estetik bir ilgiyle yaklaşırsa, onu bir temsil aracı olarak görüp değerlendirirse o zaman fotoğrafın temsili bir sanat olabileceğini kabul eden Scruton, bunun tamamen bizimle ilgili bir şey olduğunu da vurgular. Kabulleniş ve yaklaşım tarzı aracın özelliğini belirleyebilir. Örneğin Luc Delahaye'in savaş fotoğraflarını incelerken, fotoğrafta daha çok onun estetik yönelimlerini görmeye çalıştığımızda, bu imgeler bizim için artık estetik birer temsildir.

Nesneye bağlılık, eserde sanatçının niyetinin görülmemesi, detaylara hâkim olamama gibi özelliklerin fotoğrafı, temsili bir sanat statüsüne taşıyamaz gibi belirlemelerinin yanı sıra, Scruton'un fotoğrafa dair iki tespiti daha vardır. Bunlardan birincisi kurgusal (fictive) bir yapıya sahip olmaması, diğeri de fotoğrafçının eserinde individual stiline belirgin olamayacağıdır. Dış dünyayı olduğu gibi mekanik bir şekilde kaydeden, ayna gibi yansıtan fotoğraf kurgu içermez, kopya eder

⁷⁵ Scruton, **a.g.e.**, s:590

⁷⁶ Scruton, **a.g.e.**, s:597

sadece. Bu yüzden de sanatçının bireysel stili fotoğraflarda yer almaz. Bu yaklaşım da eleştirilebilir, şöyle ki; belki tek bir fotoğrafa bakarak bir fotoğrafçının individual stilini göremeyebiliriz (ki bu diğer sanat alanlarındaki sanatçılar için de geçerli bir durumdur) ama birden çok fotoğrafın yan yana gelmesi bize fikir verebilir. Hem belirgin bir stil hem de ifade edilmeye çalışılan konuyu böylece tanımlayabiliriz. Bunun yanı sıra tek bir karede bile bir stili belirlemek mümkündür. Steve McCurry'nin tek bir fotoğrafına baktığımızda belki ilk anda fotoğrafik stili hakkında kesin bir bilgi sahibi olamayabiliriz ama birden çok çalışmasını gördüğümüzde onun savaş bölgelerinde çektiği fotoğraflardaki renk arayışını ve bunu mükemmel bir şekilde yakaladığını tespit edebiliriz. Fotoğrafçının individual bir tarzı vardır ve hem konusu hem de kendi düşüncesi bu görüntülerin arkasından görülebilir.

C- Temsili Bir Sanat Olarak Fotoğraf (Robert Wicks)

Estetik tarihi üzerine çalışmaları bulunan Robert Wicks, Scruton'un makalesinden sekiz yıl sonra *Photography as a Representational Art* adlı iddialı makalesi ile fotoğrafın sanatsal ve temsili niteliği üzerine düşüncelerini dile getirmiştir. Wicks, fotoğrafın nedensel (causal) ve mekanik bir süreç olması özelliğine dayanarak bazı estetikçilerin fotoğrafı sanat, fotoğrafçıyı da sanatçı kabul etmemeleri gibi geleneksel düşüncenin geçerliliğini yitirdiğini; çünkü iyi bir fotoğraf elde etmenin deklanşöre basmaktan fazlasını gerektirmesinden yola çıkan usta fotoğrafçıların, fotoğraflarında içerik ve kompozisyonu estetik yargı anlamında bir bağla oluşturarak kurmakta olduklarını ifade etmiştir.

Wicks makalesinde Scruton'un tam karşısında yer alarak, fotoğrafın estetik ve sanatsal kapasitesinden yola çıkarak fotoğrafın temsili bir sanat olma niteliğini belirlemeye çalışır.

“Scruton, fotoğrafta sanatsal olarak varolan şeylerin fotoğrafik araca özgü özelliklerden kaynaklanmadığını iddia eder. Edebi, dramatik, resimsel veya heykelsi anlamdaki bir temsil gibi fotoğrafik temsilin olduğuna inanmaz. Scruton'a göre, fotoğrafın bir şeyin temsili olarak estetik değeri onun yalnızca temsil edilen

nesnenin estetik özelliklerinden sağlanır, fotoğraf yapılmadan önce nesnenin varolan özelliklerinden.”⁷⁷

Wicks, Scruton’un fotoğrafik aracın temsil özelliğini tamamen reddetmesinin ötesinde, ideal bir fotoğrafın bir nesnenin görünümünün mükemmel bir kaydını sağladığını kabul ettiğini, böylece de fotoğrafı bir kayıt aracı olarak kabul ettiğini vurgular. Aslında temel sorun estetik bir ilginin temsil edilmesidir ve bu yaklaşım da geleneksel estetik teorisinin sorunudur. Scruton ideal fotoğraf ile estetik bir ilginin temsiline imkânsızlığına zaten vurgu yapmıştı çünkü ona göre ideal fotoğrafik mükemmel yeniden üretim bir nesnenin görsel görünümünü ve çıplak gözle ne görüyorsak onun sadece bir kopyasını, suretini verir ve bunun ötesinde de nesne ile ilgili bize hiçbirsey söyleyemez. Yani ideal fotoğraf, tıpkı ayna gibi nesneleri gösterir; bizim bir fotoğrafı güzel bulmamız demek fotoğraftaki nesnenin veya konunun güzel olmasından kaynaklanır.

Scruton’un bütün bu savunduğu fikirlerin karşıtı olarak Wicks, fotoğrafın tıpkı bir ayna gibi çıplak gözle görülen nesneleri olduğu gibi yansıtmasından yani görüntüyü tekrarlamasından farklı olarak, fotoğrafın -ideal veya aktüel- nesnenin veya konunun görüntüsünü yakaladığını ve sakladığını savunur. Böylece nesneyi inceleme fırsatı bulur ve çıplak gözle olduğundan daha çok şey görebiliriz. Fotoğrafın bu özelliği, Edward Muybridge’in koşan atların fotoğraflarını seri halde çekip, atların dört ayağının da havadayken ikisinin tam arkada, ikisinin de tam önde durduğuna dair yanlış inancı yerle bir edip dört ayağın da karın bölgesinde toplandığını fotoğrafik olarak belgelediği zamandan beri bilinmektedir. Çıplak gözün algılayamadığını fotoğrafın kaydetmesi ve saklaması görsel bilinci de evrimleştirmiştir. Wicks, fotoğrafın nesnesiyle aynı estetik özellikleri her zaman paylaşmadığı için ikisinin estetik olarak birbiriyle değiştirilebilir olmasının yanlış bir inanış olduğunu ileri sürer. Yani nesnesiyle fotoğraf aynı estetik değerde veya özellikte değildir.

⁷⁷ Robert Wicks, **Photography as a Representational Art**, British Journal of Aesthetics, 29:1 (1989:Winter), s:2

Scruton'un, fotoğrafla estetik bir ilginin ifade edilememesi tezine Wicks karşı çıkar ve bunun nasıl olası olabileceğini örneklerle göstermeye çalışır. Örneğin bir fotoğrafçı bir fabrikayı görüntülerken, pozlandırma boyunca veya öncesinde fabrika hakkındaki düşüncelerini ifade edecek bir tarzı benimseyip ona göre davranacaktır. Bunu, seçtiği teknik, bakış açısı, ışığın kullanımı, çerçeveleme, çekim zamanı vb. gibi unsurlarla kurabilir. Oluşturduğu görüntüyle sadece fabrikada yapılan işlere de dikkat çekebilir, bacadan çıkan dumanı ön plana çıkartarak fabrikanın neden olduğu hava kirliliğine de...

Konusunu dondurarak kaydeden fotoğrafta “resimsel veya elişi gibi etkilerle kirlenme” Scruton tarafından aktüel fotoğraf olarak tanımlanmıştı. Bu durumu anlamak için Wicks “resimsel metodlar ve amaçlar” nedir sorusunu sorar ve asıl önemli olanın hangi genel metodlarla resimde ve fotoğrafta temsilin bağımsız olarak yapılabildiğinin belirlenmesi olduğunu vurgular. İlk olarak ele aldığı konu, Scruton'un da bahsettiği, temsili sanat çerçevesinde kurgusal (fictive) temsil kapasitesidir. Scruton, resim ve edebiyatın bu yeteneğe sahip oldukları için temsili sanatlar olduğunu fotoğrafınsa nesnesine mutlaka bağlı olduğu için böyle bir kurgusal karakterden yoksun olduğunu savunurken Wicks, bu bakış açısının oldukça geleneksel olduğunu savunur; fotoğrafın kurgusal olamama durumunun, resimle karşılaştırmalı olarak, sadece konu içeriği bağlamında sınırlandırıldığında olabileceğini çünkü resmin hem gerçek hem de olası olanla ilgili olabileceğini fotoğrafınsa sadece gerçek olanı kapsadığını savunur.

*“Fotoğrafın temsili bir sanat olup olmadığı problemini çözmek için, aynı zamanda, şöyle bir karşılaştırma da yapmak zorundayız: bir nesne hakkındaki gerçek düşünceleri vurgulayan gerçek nesnenin resmi ile, aynı nesnenin fotoğrafını karşılaştırmalıyız. Sadece bu anlamda fotoğraf ve resim arasındaki temsili ifade kapasitesi farklılıkları belirgin hale gelecektir.”*⁷⁸

Wicks, bu düşüncesini sağlamlaştırmak için, bir kişinin ekspresyonist bir portresinin izgesel(spectral) maviler, sarılar ve morlarla resmedilmesinin o kişinin iç

⁷⁸ Wicks, a.g.e., s:5

dünyasını doğru olarak ortaya koyup koyamadığını düşünmemizi salık verir ve resmin de bunu tam olarak gerçekleştiremeyeceğini belirtir. Temsil edilen düşüncenin ifadesi, kurgusal temsil kapasitesi burada da çok belirgin değildir. Nesnelerin görüntüsüne doğrudan bağımlı olan natüralistik temsil ise bu bağımlılık yüzünden Scruton tarafından daha az temsili olarak kabul edilmişti.

Wicks, Scruton'un özellikle ideal fotoğraftan yola çıkarak, fotoğrafın gösterdiği şey hakkında bir düşünce ifade edemeyeceğine dair fikirlerini maddeleştirerek hepsinin anti-tezini belirginleştirir. İlk olarak, Scruton'un, bir nesnenin görünümünün mükemmel bir kopyası o nesne hakkında bir düşünce ifade edemez, bu yüzden de sadece nesnenin nasıl görüldüğünün kopyasını üretir (it can only replicate how the object looks)⁷⁹ görüşüne karşı çıkar. Wicks, pek çok nesnenin anlam değiştirerek veya anlamı güçlendirecek şekilde sembolik olarak pozlandırılmış fotoğrafların varolduğunu, bunun bir örneği olarak da dur işareti/fabrika fotoğrafının hem ideal hem de aktüel olabileceğini ileri sürer. Diğer önemli nokta ise, Scruton'un ressamın resmindeki ifadeci detaylara fotoğrafçıya göre daha çok hâkim olması yolundaki düşüncesidir. Wicks fotoğrafta ayrıntıların kontrolünün bir sorun teşkil etmediğini, çünkü bir fotoğrafçının objektifini yavaşça çevirerek, objektifine takacağı bir filtreyle veya değişik ebattaki bir objektifle görüntüdeki bütün detayları en ince ayrıntısına kadar elde edebileceğini öne sürer.

Tüm bunlardan yola çıkarak fotoğrafın temsili bir sanat olarak görülmesi gerektiğini savunan Wicks, fotoğrafın temsili bir sanat olarak ifade kapasitesini resimle karşılaştırarak belirlemeye çalışır. Öncelikle fotoğrafa özgü, düşüncenin temsili bir biçimde ifade edilme biçimlerini belirler: ilki, hareketli bir nesnenin imgesini dondurmak suretiyle tartışmasıdır. Diğer temsil biçimleri, fotoğrafçının özel film seçiminden (renkli, siyah/beyaz, infra-red, değişik grenli filmler, baskı ve slayt) ve çekim teknikleriyle (zamanlı pozlama, uzun süreli pozlama, kaydırarak veya teleskopik pozlama) ortaya çıkar. Bütün bu fotoğraflık seçenekler fotoğrafçıya

⁷⁹Wicks, **a.g.e.**, s:6, Burada kullanılan kavram 'replicate' önemlidir ve 'imitate' ile karıştırılmamalıdır. Replicate, -çoğunlukla çoğaltmak için- aynıını yapmak, kopyalamak anlamındadır, imitate ise taklit örnek almak, andırmak, benzerini yapmaktır. Replicate daha çok uygulama anlamında kullanılmaktadır.

çıplak gözle deneyimlenenden yola çıkarak nesnenin imgesini yaratması imkânını sağlar. Fotoğrafik imgenin üretimi, özel bir araç (medium) olarak fotoğrafçılığın kendine özgü yöntemleriyle ortaya çıkan görsel özellikler kullanılarak mümkün olabilir. Wicks, bütün bu özelliklerin konu içeriğine uygun bir şekilde yoğrularak düşüncenin fotoğrafik temsilinin mümkün olduğunu savunmaktadır.⁸⁰

Sonuç olarak, Wicks Scruton'un ortaya koyduğu nedensel bağın temsil için yeterli olmadığı yönündeki tezini geleneksel bularak reddetmekte ve fotoğrafın bu yönünün avantaj sayılabileceğini, resim sanatının da hem kurgusal temsil hem de natüralist temsil kapasitesine sahip olduğunu ifade etmektedir. Yanı sıra, gelişen teknolojiyle birlikte sınırsızca artan teknik imkânlar ve bu teknikler içinde kaybolan konu içerikleri de her iki sanat alanında da ortak olarak yaşanmaktadır.

⁸⁰ Wicks, **a.g.e.**, s:7

İKİNCİ BÖLÜM

SAVAŞIN FOTOĞRAFİK TEMSİLİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1-SAVAŞ KAVRAMI VE SAVAŞ FOTOĞRAFÇILIĞINDA İLK DÖNEMLER

A- Savaş Kavramı

Savaş, ilk toplumlardan günümüze değişik biçimlerde ve yıkıcılıkta hep varolmuş, ilkel toplumlarda daha çok çatışmalar şeklinde, uygar toplumlarda ise kurumsallaşmış bir yapı olarak varlığını sürdürögelmiştir. Sanayileşmeyle ve sonrasında gelen teknik icatlarla modernize olmuş, hayatla birlikte savaş yöntemleri ve araçlarının da modernize olmasını getirmiş ve toplu kıyımların yaşandığı, askerlerin yanı sıra sivillerin de öldürüldüğü kuralsız savaşları doğurmuştur. Günümüzde ise savaş, artık savaş uçaklarından atılan bombaların yüzlerce parçaya ayrıldığı ve bu parçalardan bazılarının hemen patlamadığı, ısıya duyarlı ve oyuncak şeklinde bile olabilen bu parçaların çocukların ellerinde patlatıldığı acımasız planları içeren bir görünümüdür.

İnsandaki içgüdüsel yıkıcılığın ve öldürme arzusunun dizginsiz bir şekilde ortaya çıktığı savaş olgusuna yaklaşımlar çeşitlilik gösterir. Sigmund Freud'a dayanarak, savaşın nedeni olarak sadece insandaki yıkıcılık içgüdüğü olduğunu ileri sürenler vardır ancak bu yanlıştır. Freud, *“İnsanlar savaşa çağrıldığı zaman, içlerindeki birçok motif, yani soylu ve bayağı, açık açık ortaya dökülen ve suskunlukla geçirtilen türdeki motifler bu çağrıyı evetleyebilir.”*⁸¹ derken insandaki yıkıcılık içgüdüğüünün savaşın temel nedeni olmadığını, savaş halindeyken ortaya çıkan insani kötücüllükler olduğuna vurgu yapar. Bir savaşın nedeni sadece ekonomik, politik, kültürel, ulusal ve dinsel olabildiği gibi bunlardan bir kaçının birlikte neden olduğu durumlar da söz konusudur. Hitler'in II. Dünya Savaşı'na da yol açan saldırganlıklarını ve Yahudi katliamını sadece ırkçılıkla

⁸¹ Sigmund Freud, *“Barış ve Savaş Sorunu Üzerine”*, Yarın Dergisi, Çeviri: Oğuz Özügöl, Ankara, Sayı: 32, Nisan 1994, s: 13-14'den aktaran Ertan Yılmaz, *“Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri”*, Antrakt Sinema Kitapları, İstanbul, Eylül 1997, s: 18

açıklayamayacağımız gibi sadece ekonomik büyüme ve güçlü olma çabası olarak da açıklayamayız.

Savaş üzerine düşünen ve yazan pek çok kişi olmuştur ama günümüzde hiçbir savaş metni yoktur ki Napolyon'a karşı savaşmış Prusyalı General Carl Von Clausewitz'den * (1780-1831) bahsetmesin. Clausewitz, "Savaş Üzerine" (On War-1832) adlı çalışmasını, savaşın ne olduğunu, savaşın olduğu toplumsal ve politik ilişkileri nelerin belirlediğini ve barışın tahsis edilmesi için hangi koşulların gerekli olduğunun yer aldığı bu çalışmayı Napolyon Savaşları ve Fransız Devrimi deneyimlerine dayanarak düzenlemiştir. Clausewitz'in önemi savaşın, politikanın başka araçlarla devamı olduğu tespitini yapmasından gelir:

*"Savaş politikanın başka araçlarla devamından başka bir şey değildir. Böylece savaşın sadece politik bir eylem olmakla kalmayıp gerçek bir politik araç, politik ilişkilerin bir devamı ve bunların başka araçlarla gerçekleştirilmesi olduğunu görüyoruz. Savaşın bütün özelliği kullandığı araçların özelliğinden ileri gelir."*⁸²

Bu sav, bugün çıkartılan savaşlara bakıldığında anlamını biraz kaybetmiştir. Clausewitz'in savaş kuramı *klasik devletler savaşı* veya *modern savaşlar* bağlamındadır. Başlama nedeni ve sonucu belli olan, hasımların askeri, ekonomik ve birçok yönden eşit olduğu, genellikle sonucunu nihai büyük bir muharebenin belirlediği, daha çok askerlerin öldüğü ve yaralandığı ve yasası-mekânı-süresi belirli savaşlardır. Oysaki kapitalizmin ikinci büyük krizinin 1970'li yıllarda yaşanması ve bunun sonucunda uygulamaya konulan neo-liberal politikaların getirdiği sermayenin uluslararasılaşması, hammadde kaynakları ve ucuz işgücü neredeyse o bölgeyi kültürel, ekonomik ve siyasi açıdan ele geçirme planı ile dünyanın pek çok

* C.V. Clausewitz, askeri eğitimini aldıktan sonra, Prens August ile birlikte Fransa'nın 1806'da Prusya'ya karşı açtığı savaşa katıldı ve aynı yıl Fransızlara esir düştü. Prusya'nın yenildiği bu savaşı eleştirel bir şekilde inceledikten sonra 1808'de reformcu subayların yanında yer alan Clausewitz, 1812 yılında Prusya Kralı II. Friedrich Wilhelm'in Fransa ile yaptığı barış kararını eleştirerek Prusya Ordusu'ndan ayrılıp Rusya'nın hizmetine girdi. Napolyon'a karşı savaşta (1812) Rus Ordusu'nda yarbay olarak görev yapan Clausewitz Prusya ordusuna tekrar geri döndü ve 1818-1830 yılları arasında Harp Okulu Komutanlığı yaptı. Savaş Üzerine adlı yapıtını da bu dönemde yazdı. Polonya Özgürlük Savaşı (1831) sırasında Pozen'de kurulan ordunun kurmay başkanlığı görevini de yapan Clausewitz aynı yıl kalp krizinden öldü.

⁸²Carl Von Clausewitz, **Savaş Üzerine**, Çeviri: Şiar Yalçın, Spartaküs Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 1997, s: 53

noktasında yaşanan savaşlar ve işgaller, klasik devletler savaşından farklılıklar gösterir. Modern savaşlar daha çok siyasi saiklerden kaynaklanırken neo-liberal sistemdeki yeni savaşların ana nedeni ekonomiktir. Dinsel ve etnik nedenlerle de savaşlar çıkmaktadır ama küresel kapitalist sistemde bu unsurlar da özde ekonomik nedenler için bahane edilmektedir. Sermayenin uluslararasılaşması ve pazar oluşturması önündeki engelleri kaldırma yolundaki, güç kullanımı baştan beri devletler aracılığıyla olmaktadır.

*“Burjuvazinin hizmetçisi olarak devlet pre-kapitalist sınıfların ve devletlerin kapitalist meta ihracının kısıtsız genişlemesine karşı koydukları engelleri aşmak için siyasal ve çoğu zaman askeri güç kullanmak zorunda kaldı. Serbest rekabetçi kapitalizm çağının en “liberal” ve “saf” burjuva devletleri bile hiçbir zaman uluslar arası pazarları ele geçirmek için güç kullanmaktan vazgeçmedi: İngiliz kapitalizminin Çin’deki Afyon Savaşları ve İngilizlerin Hindistan’daki fetih ve konsolidasyon seferleri, ABD’nin Meksika’daki genişleme savaşı, Fransa’nın Cezayir’deki savaşı vb örnekleri hatırlamak yeterlidir”*⁸³

Ernst Mandel’in 70’lerin başında yazdığı bu metinden sonra “pazar için savaş” daha çılgın bir boyuta vardı ve bu günümüzde de hammaddeye serbest erişim ve yatırımların küresel bazda sürdürülebilmesi için pek çok coğrafyada devam ettirilmektedir. Sadece ABD’nin dünyayı ele geçirme tarihine baktığımızda 1893’ten 2003’e kadar olan sürede dünyanın farklı bölge ve ülkelerinde on dört darbe, saldırı/işgal düzenlediğini görüyoruz.⁸⁴ Öncelikle Hawaii Adası, Küba, Porto Riko, Honduras ve Nikaragua gibi ülkelerle başlayan işgaller, Soğuk Savaş ile birlikte Guatemala, İran, Vietnam ve Şili’de uygulanmış ve günümüzde de Afganistan ve Irak ile devam etmektedir.

Günümüzde artık savaş politikanın başka araçlarla devamı olmaktan çıkmış, barış ve demokrasi getirmek bahanesiyle yapılr duruma gelmiştir. Bu durum savaşın bir araç olarak kullanılmasını ve daha da ötesine geçilerek inandırıcılığı olmayan

⁸³ Ernest Mandel, **Geç Kapitalizm**, Çeviri: Candan Badem, Versus Kitap, Şubat 2008, s:413-414

⁸⁴ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bakınız Stephen Kinzer, **Darbe, Hawaii’den Irak’a Amerika’nın Rejim Değişiklikleri Yüzyılı**, Çeviri: Zeynep Beler, İletişim Yayınları, 2007

sunı savaş gerekçeleri yaratılmasına kadar varmaktadır. Uluslararası sermaye için cazip coğrafyalardaki Irak benzeri ülkelerde, yönetim biçimleri anti-demokratik bulunmakta ve demokrasi götürme görevi üstlenilerek işgal gerçekleştirilmekte; varlığı meçhul yeni terör örgütleri yaratılmakta veya bir ülke toptan terör ülkesi addedilmekte fakat ama aslında bölgenin petrol ve diğer zenginliklerini rahatça kullanabilmek için kendi hareket alanını rahatlatma projesi için binlerce insan öldürülmektedir. Reel sosyalizmin çöküşüyle birlikte hareket alanı rahatlayan ve muhalefet veya ciddi bir karşı gle karşılaşmayan başta ABD olmak üzere batılı kapitalist ülkeler, bu savaş oyunu sırasında uç boyutlarda yaşanan savaş suçlarını bile kapatmaya çalışmamakta, hatta teşhir etmektedirler. Irak'taki Ebu Garip cezaevi fotoğrafları buna en iyi örnektir. Yanı sıra savaş gerekçesi olarak Amerika'nın ileri sürdüğü Irak'ın nükleer silah bulundurduğu gerekçesi de (Irak'a 2003 yılında yapılan işgalin ilk nedenlerinden biriydi) ispatlanmayınca nükleer silah bulamadıklarını rahatça kabul etmekte ama işgali ve savaşı sürdürmeye devam edebilmektedirler.

Clausewitz'in savaş teorisi -çok ilginçtir ki- hem Adolf Hitler⁸⁵ hem de Vladimir İlyiç Lenin⁸⁶ tarafından benimsenmiştir. Savaşın araçsallığı bakımından ele alındığında Savaş zerine'de yer alan bütün taktik ve stratejilerin farklı dünya görüşüne sahip liderler tarafından kabul edilmesi çok da anlaşılmaz bir durum gibi görünmemektedir. Bu kabullerin ötesinde savaşın politikanın devamı olduğu gerçeği günümüzde de açık bir şekilde gözlemlenmektedir.

Lenin, savaşı saldırgan ve savunucu (haklı) savaşlar şeklinde ikiye ayırır ve I.Dünya Savaşı'nı kastederek bu savaşın emperyalist bir savaş olduğunu söyler. Sosyalistlerin savaşa karşı tutumunu ise Lenin şöyle açıklar:

⁸⁵John Keegan, **Savaş Sanatı Tarihi**, eviri: Füsun Doruker, Yeni Yüzyıl Tarih Dizisi (Sabah Kitapları), İstanbul, 1995, s:552

⁸⁶Pierre Naville, "Carl Von Clausewitz, **Savaş zerine**, eviri: şiar Yalçın, Spartaküs Yayınları, İstanbul, İkinci Baskı, 1997" adlı metinde nsz, (1954), s:20-21 Naville bu iddiasını tabii ki Lenin'in Sosyalizm ve Savaş adlı metninde geçen şu sözlerinden dolayı ne sürmektedir: "*Savaş politikanın başka araçlarla devamıdır (yani şiddet araçlarıyla). Bu nl söz, savaş üzerine derin bilgisi olan yazarlardan birisi, Clausewitz tarafından söylenmiştir. Marksistler, haklı olarak, bu beliti, daima, her savaşın özelliğini kavramada teorik temel olarak görmüşlerdir. Marx ve Engels de savaşlara işte bu görüş açısından bakmışlardır.*" Wladimir İlyiç Lenin, "**Sosyalizm ve Savaş**", eviri: N. Solukçu, Sol Yayınları, Ankara, Ekim 1976, s:16

“Sosyalistler, halklar arasındaki savaşları daima barbarca ve canavarca bulmuşlar ve kötülemişlerdir. Bizim savaşa karşı tutumumuz gene de aslında burjuva pasifistleri ve anarşistlerden farklıdır. Her şeyden önce, biz, bir yanda savaşlar ile öte yanda ülke içindeki sınıf savaşimleri arasındaki ayrılmaz bağlılığı; sınıflar ortadan kaldırılmadan ve sosyalizm kurulmadan savaşların ortadan kaldırılmasının olanaksızlığını ve iç savaşların, örneğin, ezilen sınıfın ezene, kölenin köle sahiplerine, serflerin toprak beylerine, ücretli işçilerin burjuvaziye karşı verdikleri savaşların haklılığını, ilerici niteliğini ve gerekliliğini tamamen kabul ederiz. Biz Marksistler, hem pasifistlerden, hem anarşistlerden, her savaşın ayrı ayrı, Marx’ın diyalektik materyalizmi görüşü açısından, tarihsel bir inceleme yapılması gereğini kabul ederiz. Her savaşta kaçınılmaz bir biçimde olagelen dehşete, zulme, sefalete ve işkenceye karşın, tarihte ilerici nitelikte pek çok savaş vardır; bu savaşlar (örneğin mutlakiyet ya da kölelik gibi) çok kötü ve gerici kurumların yıkılmasına ya da (Türkiye ve Rusya’da olduğu gibi) Avrupa’da en barbar despotlukların ortadan kalkmasına yardım ederek, insanlığın gelişmesine hizmet etmişlerdir.”⁸⁷

Sermayenin uluslararasılaşması ve kapitalizmin dünya üzerinde egemenliğini kurduğu evreye yani emperyalizme geçiş, teknolojinin yardımıyla olmuştur. Dolayısıyla teknoloji, savaşların da belirleyici unsuru haline gelmiştir. Sosyalist bir bakış açısıyla ve teknolojiyi hesaba katarak savaşı tanımlayan Walter Benjamin olmuştur:

“Savaşın ekonomik nedenlerinin önemini ortaya koyan açıklamalara hiç girişmeksizin, emperyalist savaşın en kötü ve en tehlikeli yanının, çağdaş teknolojinin dev boyutlara varan gücü ile, aynı çağdaş teknolojinin aracılığıyla günümüz toplumlarında erişilebilmiş bulunan moral aydınlanmanın sınırlılığı arasındaki uçurum olduğu rahatlıkla söylenebilir. Gerçekten, günümüzdeki burjuva toplumları, kendi ekonomik doğalarına uygun olarak, teknolojiyi “insanal değer” denebilecek olan her şeyden tüm gücüyle ve alabildiğine ayırmakta; teknolojinin, toplumsal düzenin gelişmesinde, kendisini doğal-gelişme yönünden alakoyan varolan toplumsal ilişkilerin karşısında kendisi için ayrı söz hakkına sahip bir birlikte-

⁸⁷ Lenin, a.g.e., s:10-11

belirleyici öge konumuna gelmesinin engellemektedir. Bu durum yüzündendir ki, Birinci Dünya Savaşında görüldüğü üzere, gelecekteki savaş da, teknolojinin “köle isyanı” olarak ortaya çıkacaktır.”⁸⁸

Top, tüfek, tabanca, tank ve bomba gibi savaş araçlarının teknolojik gelişimi savaşı ve savaştaki kahraman asker tanımlamalarını değiştirmiş, tek bir atom bombası II. Dünya Savaşı sonunda Japonya'nın savaşı bitirmesinde yeterli olabilmisti. Soğuk Savaş dönemi ise nükleer bomba paranoyası ile beslenmiş, uzaya çıkan insanın uydular aracılığıyla savaşdaki gücü elinde bulundurması düşüncesi yaygınlaşıp gündelik hayatı dahi belirlemiştir. Dijital teknolojinin devreye girmesiyle ise gece görüşlü kamera ve gözlüklerle, yakın savaşta bile teknolojiye hâkim olan taraf üstün hale gelmiştir.



Resim 4: Jacques Callot, *Köylülerin İntikamı*, 1633

Savaşın fotoğrafik temsiliinin tarihsel gelişimine geçmeden önce, savaşı belki de savaş kuramcılarının daha etkili tanımlayan Jacques Callot (1592-1635) ve Francisco Goya'nın (1746-1828) oymabaskılarına değinilmelidir. Fransız Barok sanatının önemli isimlerinden Jacques Callot, Avrupa'da Otuz Yıl Savaşları (1618-1648) tüm şiddetiyle sürerken, 1633 yılında, 18 oymabaskıdan oluşan *Les Miseres et les Malheurs de la Guerre* adıyla bir seri çalışma yapar. Daha çok halk ve saray

⁸⁸ Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Sunan: Ünsal Oskay, Der Yayınevi, İstanbul 1995, s: 104

şenlikleri ile tarihsel konuları başarıyla işleyen Callot, Fransız Ordusunun kendi memleketi Lorrain'i istila ve işgal edişi sırasında sivillere uyguladıkları vahşeti teknik ustalığıyla etkili bir biçimde betimlemiştir.

“Bunlar geniş ve derin bir perspektife sahiptir; çok sayıda figürün olduğu geniş açılı manzaralardır, tarihten gelen büyük sahneler; onlara eklenen her yazı da, görüntülerde resmedilen felaketler üzerine veciz bir yorum. Callot, askerlerin küt'alarına sevk edilmelerini gösteren bir kalıpla başlar, sonra da göğüs göğüse süren vahşi çarpışmaları katliamı, yağmayı ve ırza geçmeyi, işkence ve idam etme yöntemlerini (esiri bileklerinden iple yukarı çekip sonra tekrar bırakarak düşürmek suretiyle öldürme, darağaçları kurma, ölüm mangaları oluşturma, kazığa oturtma, tekerleğe bağlama) köylülerin askerlerden aldığı öcü gözler önüne serer ve ganimetlerin nasıl paylaştırıldığını göstererek serisini noktalar. Başka bir ülkeyi fetheden bir ordunun vahşeti üzerine eserler yapmakta ısrar etmek ürkütücü ve emsali görülmeyen bir durumdur, fakat Fransız askerleri de şiddet orjisinin uğursuz figüranları olmaktan başka rol oynamazlar. Callot'nun, Hristiyanlığın hümanist duyarlılığını resmetmesinde yalnızca Lorraine Düklüğü'nün sona ermesine yas tutmaya değil, bunun yanı sıra, savaş bittikten sonra, iki büküm vaziyette bir yol kenarında sadaka dilenen, üstü başı yırtık pırtık askerlerin sefilliğini göstermeye de yer vardır.”⁸⁹



Resim 5: F. Goya, *Bu daha da kötü*, 1810-14



Resim 6: F. Goya, *Ne de burası*, 1810-14

⁸⁹ Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çeviri: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, s: 42-43

Francisco Goya, 1810-1820 yılları arasında ürettiği *Savaşın Felaketleri* adlı gravür serisini, Fransa'nın İspanya'yı işgali sırasında yaşanan olaylardan yola çıkarak oluşturmuştur. Fransız Devrimi'ni desteklemesine karşın, onlarla savaş halinde olma durumu sanatçıyı ikileme sürüklemiştir. Goya savaşı sadece tarafı olduğu ülke açısından ele almaz, savaşla birlikte ortaya çıkan başıbozuklukların sonuçlarını her iki tarafın insanları açısından eşit betimler:

“Goya, savaşın partizan ve sovenist yanını benimsememiştir. Savaşı kötü adamların açıkça belli olan bir tiyatro oyunu biçiminde görmemiştir. Büyük acılar çektiren ve acımasızca suçladığı savaşın tarafları değil, tüm vahşetiyle savaşın kendisi ilgilendirmiştir sanatçıyı. Onun gözünde, populacho (güruh, ayaktakımı) olarak nitelediği bazı İspanyollar, en az yüzüstü cellâtlar ve Fransız ordusunun vahşi tecavüzcüleri kadar tiksindiricidir. Goya'nın resmettiği savaşın kahramanca, soylu ya da yüce bir yanı yoktur. Ressamın tam olarak anlatmaya çalıştığı “savaşın iğrenç yanıdır: ateş hattının arkasında, en temel içgüdülerin başıboş bırakılmasıyla ortaya çıkan korkunç sahneler, tarih kitaplarında ve destanlarda karşılaşmadığımız ikiyüzlülükler”.”⁹⁰

Goya'nın gravürlerinde savaş sahnelerinin yanı sıra savaşın yol açtığı açlık ve salgın hastalıklar da yer alır. Bütün olumsuz yönleriyle savaşı gerçekten tam bir felaket gibi betimleyen sanatçının figürlerindeki yüz ifadeleri savaşa bakışını ele verir niteliktedir. Figürlerin yüzlerindeki dehşet ifadeleri, vahşice öldürme sahneleri, ölümlerin üstündeki kıyafetleri çalan fakirlerin durumları, yanında bebeği ile birlikte ölmüş kadının betimlenişi savaşı olanca çıplaklığıyla yansıtan çok güçlü tanımlamalardır.

Yeni savaş kavramına ve zamanla değişen savaş yöntemlerine, savaşın fotoğraflık temsilde estetize etme yönelimlerini inceleyeceğimiz çalışmamızın üçüncü bölümünde tekrar değineceğiz. Fakat bizim için asıl önemli olan savaş fotoğrafı ve temsil biçimleri olduğu için konudan çok fazla uzaklaşmamak adına bunu gerekli olduğu kadar ve kısaca yapmaya çalışacağız.

⁹⁰ Alfonso E. Perez Sanchez, **Goya'dan Savaşın Felaketleri**, Çeviri: Ayşegül Hatay, P Dünya Sanatı Dergisi içinde, Savaş ve Sanat Sayısı, Sayı 30, Yaz 2003, s:128

Savaşın fotoğraf aracılığıyla kaydı, tarihsel önemi olan diğer olayların kaydında olduğu gibi daha etkili ve yarattığı gerçeklik duygusu çok daha yüksek olmuştur. Bunun en büyük nedeni benzerlik ve bu benzerliğin yarattığı gerçeklik yanılsamasıdır. Oysaki fotoğrafın kaydettiği benzerlik seçilmiş bir sahnenin, seçilmiş bir zamanda ve yine seçilmiş teknik özelliklerle kaydettiği benzerliktir. Bütün bunları seçen fotoğrafçının kaydettiği an'ın görüntüsü gerçekle hiçbir zaman birebir değildir. Gombrich, benzerliğin sınırlarını tartışırken sadece ışığın bile dış dünyadakiyle asla birebir yansıtılamayacağını ve bunun fotoğrafta bile imkânsız olduğunu söyler:

“Fotoğrafın en küçük parçasının bile aynı noktadan tutulacak bir aynanın yansıtacağı bir görüntüye uymayacağı konusunda hiçbir kuşumuz yoktur –bunun nedeni fotoğrafta renklerin değil, ama sınırlı bir yelpaze içerisinde grinin az sayıdaki tonlarının bulunmasıdır; doğal olarak bu tonlardan hiçbirini, bizim “gerçeklik” diye adlandırdığımıza uymaz. Konumuz açısından daha da önemli nokta ise, tonlar yelpazesinin kendiliğinden ortaya çıkmamış oluşudur. Bildiğimiz gibi, bu tonlar geniş ölçüde filmin işlenişine bağımlı olduğundan, yine geniş ölçüde fotoğrafçı tarafından belirlenir. Birbirlerinden iyice farklı görünen her iki fotoğraf da aynı negatiftan basılmadır. Grinin çeşitli tonları arasındaki ayrımların çok küçük olduğu kopya, yumuşak, hafif puslu bir ışıklandırma yapılmış izlenimini uyandırmaktadır. Kontrastlardan yana daha zengin olan ikinci kopyanın etkisi ise bambaşkadır. Dolayısıyla fotoğraf yoluyla oluşturulan resim, doğanın tam bir kopyası olmak bir yana, kendisine kaynaklık eden negatifin bile tam bir kopyası değildir.”⁹¹

Benzerlik yanılsaması nedeniyle fotoğraf, tarihi olayların kaydında o kadar etkili bir araç olarak kullanılmıştır ki çoğu zaman politik amaçlar için çeşitli manipülasyonlar uygulanarak propaganda malzemesi olmuştur. Kitleleri inandırmak veya kandırmak için güçlü bir araç olarak kullanılagelen fotoğrafın bu özelliğini çalışmamız boyunca tartışmaya çalışacağız.

⁹¹Gombrich, a.g.e., s: 48

B- Kırım Savaşı: “Ölümün Gölgesi Vadisi”

Her ne kadar, Meksikalılarla Teksaslılar arasında 1847 yılında yaşanan savaş Charles J. Betts ve diğer bazı anonim fotoğrafçılar tarafından ilk fotoğraflanan savaş olarak kabul edilse de savaşa dair çarpıcı, kalıcı ve tanımlayıcı ilk fotoğraflar, Roger Fenton’un (1819-1869) Kırım Savaşı’nda çektikleridir. İngiltere, Fransa, Osmanlı İmparatorluğu ve Sardunya’nın Rusya ile karşı karşıya geldiği bu savaş (1853-1856) iki buçuk yıl sürmüş ve toplam 240 bin kişinin ölümüyle sonuçlanmıştır.



Foto1: Roger Fenton, *Ölümün Gölgesi Vadisi*, Kırım, 1855

Fenton’un, Kırım Savaşı fotoğrafları ilk defa gazete ve dergilerde litografik baskıları ile yer almış ve cephe gerisi fotoğraflarla da olsa savaşı görsel olarak yansıtmıştır. Fotoğraflardan oluşan bir seçki Londra ve Paris’te galerilerde sergilenmiş, ayrıca bazılarının röprodüksiyonları kartpostal şeklinde basılıp satışa sunulmuştur. Daha çok teatral bir düzenlemenin ön plana çıktığı bu fotoğraflarda, savaşın yıkıcı yönü, çarpışma sonraları gösterilerek sansürlenmiş bir vaziyettedir. Bu hem Savaş Bakanlığı’nın savaşın olumsuz yönlerinin halka gösterilmesini engellemesinden (ölüler, sakatlar, hasta askerler asla fotoğraflanmayacaktı) hem de oldukça hantal aletlerle çalışması ve çarpışma sahnelerini anında kaydedecek bir hızla fotoğraf teknolojisinin henüz ulaşmamış olmasından kaynaklanmıştır.

Fenton'un çektiği fotoğraflar dönemin alışlagelmiş savaş ressamlarının savaş temsilleriyle karşılaştırıldığında aslında çarpışma anlarını göstermemesi bakımından ve daha çok cephe gerisi ile savaş alanlarını betimlemesi nedeniyle çok çekici savaş fotoğrafları sayılmayabilir. Ama gerek on beş dakika süren pozlandırma süreleri gerekse uzun ve zahmetli ıslak levha yöntemi ile yapılan kalotip baskı tekniğinin kısıtları⁹² bu fotoğrafları anlamaya çalışırken önemli noktalardır. Tekniğin belirleyiciliğini bir yana koyarsak Fenton'un fotoğrafçılığa başlamadan önce ressam Paul Delaroche'dan aldığı resim eğitiminin etkisini bu fotoğraflarda gözlemleyebiliriz.

Savaşın fotojurnalistik anlamda ve bir süreci kapsayan bu ilk kayıt örnekleri fotoğrafın bir temsil olma özelliğini mükemmel olarak yansıtır. Tekniğin belirleyici olma derecesini, o dönemi göz önünde bulundurarak ve bugünden bakarak söyleyemeyiz ama Fenton'un şarapnel parçalarının oraya buraya saçıldığı, bir çatışmanın yaşandığı bir vadide çektiği fotoğraf savaşın bugünkü fotoğrafik temsilleriyle karşılaştırıldığında savaşı oldukça güçlü ve etkileyici bir şekilde tanımladığı bir imgedir. İlk bakıldığında sıradan bir manzara fotoğrafı gibi duran bu görüntü daha dikkatli bakıldığında savaşın izlerinin belirginleşmesiyle orada neler yaşandığına dair ipuçlarını bize verir ve bu muhteşem soyutlamayla savaş-ölüm-öldürme gibi kavramlar belirginleşmeye başlar. Fenton'un bu çok hüznü fotoğrafını “*Ölümün Gölgesi Vadisi*” olarak adlandırması da bu yüzdendir, burada ölümler oldu ama şimdi sadece izleri, gölgesi mevcut der gibidir. Kutsal kitapta, Davud'un 23. Mezmur'unda* da geçen Ölümün Gölgesi Vadisi adlandırmasının hikâyesi bir yıl öncesine dayanır:

⁹² Kalotip, daguerreotip gibi kullanımı çok zor ve pahalı bir tekniktir. İngiliz Scott Archer'in 1851'de geliştirdiği bu teknik uzun işlemler gerektirir: “Mercek (cam) üzerine içine gümüş tuzları katılmış, eter içinde eritilmiş pamuk barutundan oluşan bir madde dökülüyordu. Bu zehirli madde (kolokyum), kurutma işleminden önce kullanılmamalıydı, çünkü bir kez kurudu mu tüm duyarlılığını yitirmekteydi. Bu kısa zaman zarfında –toplam 15 dakika kadar- fotoğrafçının plakaları hazırlaması ve plakaların da işlem görmesi için gerekli tüm malzemeleri hazırlaması gerekmektedir. Gerçek gezgin laboratuvarlar (fotoğraf çekilen yerde kurulan çadırlar ya da at arabalarının karanlık oda haline getirilmesi) fotoğrafçılara eşlik eder. Örneğin Mathew Brady, İç Savaş sırasında bir şarap satıcısının eski at arabasını kullanacaktır.” Pierre-Jean Amar, **Basın Fotoğrafçılığı**, Çeviri: İnci Çınarlı, Kırmızı Yayınları, Mart 2009, İstanbul, s: 20

* Davud'un ilahileri olan mezmurlar kutsal kitapta toplam 150 tanedir. Mezmur 23 ise şöyledir: “*RAB çobanımdır, Eksikim olmaz. Beni yemyeşil çayırda yatırır, Sakin suların kıyısına götürür. İçimi tazeler, Adı uğruna bana doğru yollarda öncülük eder. Ölümün gölgesi vadisinden geçsem bile, Kötülükten korkmam. Çünkü sen benimlesin. Çomağın, değneğin güven verir bana. Düşmanlarımla*

“Roger Fenton’un Ölümün Gölgesi Vadisi fotoğrafının çekildiği yerde yaklaşık bir yıl önce 25 Ekim 1854’te İngiliz Işık Süvarileri büyük bir hezimetle uğramıştı. Rus Ordusu stratejik olarak daha avantajlı konumdaydı. İngiliz Ordusu ise aynı zamanda yanlış strateji ve eksik koordinasyon kurbanı olmuştu. Sonuçta 637 askerin 247 tanesi hayatını kaybetti. Askerler şehit olan arkadaşlarının anısına buraya Ölümün Gölgesi Vadisi adını verdiler.”⁹³

Susan Sontag, bu fotoğrafın Fenton’un Kırım’da çektiği ve iyi şeyleri belgeleme çabasının dışına çıkan tek fotoğraf olduğunu belirtir ve ekler:

“Fenton’un unutulmaz fotoğrafı, olmayan şeyin, ölüsüz ölümün portresidir. Üstelik bu, çorak bir oavadan uzakta bir boşluğa doğru kıvrılan, kayalar ve güllerle kaplı, geniş, tekerlek izlerinin belli olduğu bir yolu göstermesine rağmen, onun çektiği fotoğraflar arasında, bir mizansen şeklinde tasarlamaya ihtiyaç duymaması gerektiği tek örnektir.”⁹⁴

Fenton’un Ölümün Gölgesi Vadisi fotoğrafı, savaş fotoğrafçılığı için ilk klasik örnektir:

“-Kırım Savaşının metonimik bir ifadesidir.

-Savaş fotoğrafına özgü şimdiki zaman ile manzara fotoğrafına özgü zamansızlığın kesişmesidir.

-Varlığın içinde yokluğu, yokluğun içinde varlığı algılayan metafizik bilince işaret eden bir göstergedir.

-Kıyamet sonrası ikonografisi bağlamında şiirsel bir yorumdur.

-İlk savaş fotoğrafçısının savaş fotoğrafının geleceğini ebediyen tanımladığı bir söylemdir.

-Bir savaş kültürü ikonudur.

önünde bana sofraya kurarsın, Başıma yağ sürersin, Kâsem taşıyor. Ömrüm boyunca yalnız iyilik ve sevgi izleyecek beni, Hep RAB'bin evinde oturacağım.”

⁹³ Simber Atay Eskier, **Roger Fenton’un “Ölümün Gölgesi Vadisi” & Postmodern Savaş Muhabirliği**, <http://www.fotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier--roger-fentonun-olumun-golgesi-vadisi--postmodern-savas-muhabirligi&bulunanlar=simber%20atay> 15.10.2010

⁹⁴Sontag (2004), **a.g.e.**, s: 50

-Bir fotoğraf tarihi klasiğidir.

-Klasikleşmiş bir savaş metaforudur.

-Savaş fotoğrafçısının eleştirel, evrensel ve individüalist konumunun ideal bir temsilidir.”⁹⁵

Savaş alanı peyzaları ve cephe gerisi görüntülerinin ağırlıkta olduğu Fenton’un Kırım Savaşı fotoğraflarında yerlerdeki cansız bedenler de mevcuttur. Savaşın yıkıcılığını ve dehşetini sadece savaş anlarında değil, savaş sonrasında ve savaşı yaşayan askerlerin, örneğin dilenirkenki halleriyle gösteren savaş temsillerinde poz vermelerin yoğunlukta olması, savaşın gerçekliğini günümüzdeki örneklerdeki gibi yansıtmaya da fotoğrafların etkisini azaltmaz.

Bununla birlikte bugün de savaşa kavramsal olarak yaklaşan pek çok fotojurnalistin çalışmasında savaşın izleri üzerinden savaşın tanımlanmasına gitmek gibi tercihlere sık rastlamaktayız. Simon Norfolk’un Irak ve Afganistan gibi coğrafyalarda çektiği bombalama sonrası oluşan boş mermi kovanları, yıkık bir havuz, kent ve bina görüntüleri; Stanley Green’in Çeçenistan sokaklarında ve yerlerde kaydettiği siyah beyaz kan izleri, yıkıntı ve harabe görüntüleri; Antonin Kratochvil’in eski Yugoslavya’da ve Irak’ta çektiği yıkık kentler ve tank izlerinin silik bir şekilde belirdiği yol görüntüleri hep savaşın izlerini takip ederek yaşanan dehşeti göstermeye çalışan günümüz fotoğraf çalışmalarıdır. Fenton teknik sınırlılık ve sansür anlayışıyla bunu yapmış gibi görünse de aslında bugün de peşinden gidilen bir fotoğrafik anlayışın -farkında olmadan- öncüsü olmuştur. Farkında olma veya olmama üzerine de kesin konuşulamaz aslında, çünkü daha öncesinde aldığı resim eğitimi onun oldukça pitoresk görüntüler peşinde olduğunu bize düşündürtebilir.

C- Amerikan İç Savaşı ve Gettysburg Muharebesi

Amerikan İç Savaşı, 1861-1865 yılları arasında, ülkenin kuzey ve güney eyaletleri arasında yaşanmıştır. Ekonomisi daha çok tarıma dayalı olan güney eyaletlerindeki toprak sahipleri, tarlalarda çalıştırmak üzere Afrika’dan getirilen

⁹⁵ Atay Eskier, **a.g.e.**

köleleri ucuz işgücü olarak kullanıyorlardı. Dönemin ABD başkanı Abraham Lincoln'un köleliği kaldırma girişimi karşısında, güney eyaletleri ayaklanır ve bağımsızlık ister. Sonuçta savaşı kazanan taraf kuzey olur ve kölelik kalkar. Demir yolları, modern savaş gemileri, havan topu, alaybozan tüfeği ve parça etkili top gibi unsurların ilk defa kullanımı, iç savaşın gidişatını önemli derecede belirler. Bununla birlikte, telgraf teknolojisinin, muharebe alanı ile merkez komuta arasındaki aktif kullanımından dolayı, bu savaş ilk telekomünikasyon savaşı olarak nitelenebilir.

Savaşın en önemli muharebelerinden birisi olan Gettysburg Muharebesi 1-3 Temmuz 1863'te Pennsylvania'nın güneyindeki Gettysburg kasabasında gerçekleşmiştir. Üç gün boyunca süren şiddetli çarpışmalar sonucunda güneyliler büyük bir yenilgi yaşamış ve sonuçta yaklaşık 50 bin ölü sayısıyl, Amerikan tarihine, bu kadar kısa sürede en çok kayıp verilen savaş olarak kaydedilmiştir. Amerikan İç Savaşı Mathew B. Brady ve ekibindeki Alexandre Gardner ve Timothy O'Sullivan gibi eğitimli fotoğrafçılar tarafından belgelenmiştir. Muharebe alanları, cephanelikler, askeri birlikler öncelikle belgelenen konulardı. Abraham Lincoln'un bizzat görevlendirdiği bu kuzeyli ekip tarihsel bir olayın görsel kaydını resmi olarak ilk defa bu kadar detaylı oluşturuyorlardı. Yanı sıra savaş gerçekliğini daha etkileyici göstermek için düzenlemeler yapıp öyle fotoğraf çekiyorlardı.

Gettysburg'da yaşanan savaşın fotoğraflarında en dikkat çekici olanları hiç kuşkusuz muharebe alanlarında çekilmiş ölülerin olduğu fotoğraflardır. Çarpışma anı sonrası sessizliğini ve durağanlığını gösteren bu kareler, temsili sınırlandırarak sadece gösterebildiği alanda nelerin yaşanmış olabileceğine dair ipuçlarını barındırır. Bu temsilin en önemli özelliği ve yetersizliğidir diyebiliriz. Görebildiğimiz kadarını yorumlayabiliriz. O'Sullivan'ın ölü askerlerin olduğu fotoğraf, o muharebeye ait istatistikî veriler açıklandığında asıl anlamını bulabilir; aksi halde yarattığı anlam hep kadrajla sınırlıdır diyebiliriz. Bilgi temsili belirleyen unsurlardan biridir.



Foto 2: Timothy O’Sullivan, *Ölüm Hasadı*, Gettysburg, Temmuz 1863

O'Sullivan'ın bu fotoğrafıyla birlikte Fenton'un bir vadi boyunca kaydettiği güllerin yerini ölü asker bedenleri almıştır. Savaşta kullanılan silah kalıntıları ile ölü asker bedenleri, yaşanan trajediyi eşit derecede temsil edebilirler mi? Yanıt her zaman için tabii ki hayır olmalıdır. Fakat bu cevabı geçersiz kılacak durumlar da vardır. Örneğin bir binaya yapılan silahlı saldırıdan sonra binanın duvarlarında ortaya çıkan sayısız mermi izinin görüntüsü, o saldırı sırasında ölen bir insanın görüntüsünden daha etkili olabilmekte ve saldırının boyutunu daha etkili ortaya koyabilmektedir.

Savaş fotoğrafçılığının bu ilk dönem örnekleri dikkatle incelendiğinde hep bir düzenleme yapılmış ve öyle kaydedilmiş izlenimi yaratmaktadır. Fotoğraf eleştirmenleri ve araştırmacılar tarafından da çokça tartışılan konuların başında gelen bu durum fotoğrafların gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı üzerinde odaklanmaktadır. Fenton'un güllerini kendisinin oraya buraya saçarak düzenlediği ve kaydettiği; Gardner'ın, kayalıklar üzerindeki ölü askeri, başka bir yerden oraya taşıdığı ve fotoğrafladığı; O'Sullivan'ın yere serilmiş konfederasyon askerlerini bir araya toparlayıp görüntülediği birçok fotoğraf metninde ileri sürülür. Bu tartışma İspanya İç Savaşı'nda Robert Capa'nın çektiği *Vurulup Düşen Asker* fotoğrafı, II. Dünya Savaşı'nda Joe Rosenthal'in çektiği *Iwo Jima* fotoğrafında ve daha birçok fotoğrafta

sürmüştür. “Sahte (fake) fotoğraf” tartışması fotoğrafa yüklenen gerçekliği birebir yansıtma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Oysaki dediğimiz gibi fotoğrafın ilk özelliği elbette ki kayıt aracı olmasıdır ama sonuçta fotoğrafçının teknik, tematik ve estetik seçimleri/düzenlemeleri onu bir temsil aracına dönüştürür. Temsil kavramını açıklarken, ilk bölümde, Richard Leppert'in de vurgusundan yola çıkarak belirlendiği gibi temsil ideolojiktir. Fotoğrafçı gerçekliği açıkladığı/gösterdiği gibi aynı zamanda da denetlemektedir.

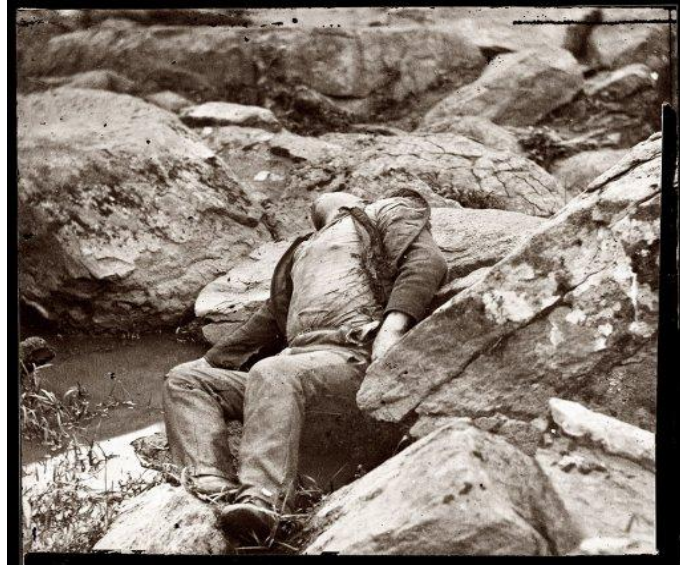


Foto 3: Alexander Gardner, *Ölü Keskin Nişancı*, Temmuz 1863

İç savaşı belgeleyen fotoğrafçılardan biri de Alexander Gardner'dır (1821-1882). Gardner'ın, ölü bir keskin nişancıyı kayaların üzerinde ve oldukça yakından fotoğraflaması, savaşı bizzat yaşamayanlar ve sadece duydukları/okudukları kadarıyla bilen izleyiciler için şok etkisi yaratacak kadar serttir. Sert kayaların üzerinde yığılıp kalmış ve taşlaşmış ölü bir beden savaşı ölüm-öldürme kavramları üzerinden temsil eder ve Sontag'ın da vurguladığı gibi gösterilenin ardına saklanan gösterilmeyeni düşündürtmeye başlar: “*Hicks'inkiler gibi resimlerin uyandırdığı acıma ve iğrenme duyguları, sizi hangi resimlerin, hangi zulümlerin, hangi ölümlerin gösterilmediği sorusunu sormaktan da alıkoymamalıdır.*”⁹⁶ Sontag'ın burada bahsettiği, Tyler Hicks'in, 2001 yılında Kabil'de çektiği ve bir Taliban askerinin öldürülüşünü gösteren kareleridir. Gardner'dan farklı olarak Hicks Taliban askerinin

⁹⁶Sontag (2004), **a.g.e.**, s:12

öldürülüşünü aşama aşama kaydetmiş ve bir süreci fotoğraflamıştır. Ama son kareye bakıldığında sonuç ikisinde de aynıdır. İki savaş arasında tarihsel, teknolojik, ideolojik sayısız farklılıklar mevcuttur. Benzer olan savaşın tanımlanması ve ölüm üzerinden betimlenmesidir. İki bakış açısında da örtük olarak ortaya çıkan şey, bazı şeyler gösterilirken bazı şeyler gösterilmemektedir. Gösterilecek olan, fotoğrafçı tarafından seçilmektedir.

Amerikan İç Savaşı fotoğrafları, başta Harper's Weekly olmak üzere dönemin periyodik dergileri North American Review, The Atlantic ve National Geographic Magazine'nde yayınlanmış⁹⁷ ve savaş alanına uzak olan insanlara savaşı göstermiştir. Brady, Gardner ve O'Sullivan'ın ölü asker fotoğrafları bu dergilerle evlere kadar girmiştir.

2- SAVAŞ FOTOĞRAFINDA İKİNCİ DÖNEM

A- 1.Dünya Savaşı Fotoğrafları: Askeri Estetik

20.Yüzyılın ilk yarısında iki büyük dünya savaşı yaşanmıştır. Teknolojik yenilikler hem savaşları hem de savaş fotoğrafçılığını önemli ölçüde belirlemiştir. En büyük yıkım ikincisinde yaşansa da ilk yaşanan dünya savaşı, içine aldığı coğrafyalar göz önüne alındığında ve tarihsel dönüşüm etkisiyle oldukça büyük boyuttadır. 28 Temmuz 1914 yılında Avrupa'da başlayan ve dört yıl süren savaş, diğer kıta ülkeleri ve sömürgelerinin de katılmasıyla bütün dünyaya yayılmıştır. Daha çok ekonomik nedenlerle ortaya çıkan ve sonuçta Avrupa ekonomisinin çökmesine yol açan bu savaşta 9 milyon asker ölmüş, 11 milyon insan da sakat kalmıştı. İmparatorluklardan ulus devletlere geçiş, sonrasında ise faşizm ve II. Dünya Savaşı'na doğru evrilme 1.Dünya Savaşı'nın yarattığı sonuçlardandır.⁹⁸

Öncekilerden farklı olarak 1.Dünya Savaşı'nda teknik ve taktiksel farklı yeni yöntem ve silahlar kullanılmıştır. Savaş, cephe gerisi saldırılar ve sabotajlarla savaş

⁹⁷ <http://www.ipeters.de/photography.html> 22.03.2008

⁹⁸ Nur Bilge Criss, **Barışı Olmayan Savaş**, Doğu Batı Dergisi, Savaş ve Barış Sayısı, Sayı:24, 2003, s:29-53

alanı dışına çıkartılmış, askerlerin dışında sivillerin de ölümüne yol açmış, sosyal hayatı doğrudan etkilemiştir. Ağır silahlarla donatılmış siperlerde ilk defa *siper savaşı* gerçekleştirilmiştir. Mitralyöz, yarı otomatik tüfekler, tank ve zırhlı araçlar, 15 km. uzağa ateş edebilen toplar, klor gazı (Almanya, Ypres çatışmalarında kullandı), savaş uçakları ve zeplin ilk defa kullanılmıştır.

1.Dünya Savaşı fotoğraflarına geçmeden önce savaşa bizzat katılarak yaşamış ve resmetmiş dışavurumcu Alman ressam Otto Dix'i anmak gerekmektedir. Gönüllü olarak Alman Ordusu'na katılan Dix savaş gerçeğini, siperde yaşam ve ölümün biraradalığını yakından görür ve resmeder. Savaş sırasında toplumun nasıl kötülük üzerine kurulduğunu gören Dix'in savaşa yaklaşımı Goya'yla benzerlikler taşır:



Resim 7: Otto Dix, *Yaralı Asker*, 1916

“Dix denemelerini sonuna kadar götürür, Somme’da, Flandres’da, Champagne’da çalışır. Geceleri mitralyöz kullanır ve güllerden, mermilerden korunur. Gündüzleri füzen ve kara kalem, zaman zaman da guvaş çalışmaları yapar. Modern savaşın dehşetini modern bir üslupla dile getirir. Tutkulu bir anlatım içinde eriyen kübizm, fütürizm ve dışavurumculuk patlamaların, kundaklamaların, ışıklı bombaların gösterdiği etleri yanmış cesetlerin anlatılması için çok uygun yöntemlerdir. Bu dehşet arşivlerini Dresden’de bir dostuna yollar muhafaza etmesi

için; bu parçaları, genel olarak insanlığa karşı ve özel olarak da Almanya'ya karşı bir barbarlık davası için kullanacaktır.”⁹⁹

Dix, savaştan sonra da benzer çalışmalar yapar ve savaş kurbanlarının yücelikleriyle alay ettiği suçlamasıyla karşılaşır. Eserleri Hitler faşizmi döneminde yozlaşmış sanat sayılır ve sanatçı sürekli gözetim altında tutulur. Savaşa katıldığı için adeta bir canavara benzeterek resmettiği otoportresi, siper betimlemeleri savaş konusundaki karamsar görüşlerini yansıtır. *Yaralı Asker* (1916) adlı çalışması savaşın yarattığı dehşet ve korkuyu betimler niteliktedir.

Dix'in karamsar bir şekilde tanımladığı 1.Dünya Savaşı'nda, savaş araçları değişmiş ve modernize olmuş, savaş taktikleri değişmiş ve savaşın fotoğrafik temsili de değişmiştir. Kırım'da devletin görevlendirdiği ve finanse ettiği fotoğrafçılar savaşı görüntülemişti. Amerikan İç Savaşı'nda ise galeriler, bağımsız finansörler ve devlet savaşı görüntülemek için fotoğrafçılar tayin etmişti. Oysa 1.Dünya Savaşı'nda sansür daha fazla devredeydi ve asker fotoğrafçıların çektiği fotoğraflar dışında ulaşabildiğimiz kareler çok az mevcut. “1914-1918 savaşının görüntüleri o dönemin basınında çok az yayınlandı çünkü askeri sansür çok güçlüydü ve birlikler ve sivil halkın moralini bozmaktan kaçınmak gerekmiştir. İki savaş arası anlaşmazlıklar çok daha iyi işlenecektir ve İspanya Savaşı bunun en mükemmel örneğidir.”¹⁰⁰ Sansür daha önceki savaşlarda da söz konusuydu ama 1.Dünya Savaşı'ndan bugüne kalan fotoğraflara bakınca durumun farkı ortaya çıkmaktadır:

“Sansür her zaman vardı tabii, fakat o sıralarda ve uzunca bir süredir her şey generallerin ve devlet başkanlarının keyfine kalmıştı. Cephedeki basın fotoğrafçılığına ilk bilinçli yasak Birinci Dünya Savaşı'nda konmuştu; hem Almanların hem de Fransızların yüksek komuta merkezleri, yalnızca birkaç seçme askeri fotoğrafçının fiili çarpışmaların yakın bölgelerine girmesine izin veriyorlardı. (Britanya Genelkurmayı'nın basına uyguladığı sansür onlarınkine kıyasla biraz daha esnekti.) Kaldı ki, şok edici nitelikteki fotoğrafların ülke içinde kamuoyunu ne kadar

⁹⁹ Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, *İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü*, Çeviri: İsmail Yergüz, Sel Yayıncılık, Birinci Baskı, Nisan 2004, s:200

¹⁰⁰ Amar, *a.g.e.*, s:68

derinden sarsabileceğini kavramak için de aradan elli yılın daha geçmesi -ve savaş haberlerinin ilk defa televizyonda verilmesiyle birlikte sansürün fiilen gevşemesinin beklenmesi- gerekecekti. Vietnam Savaşı döneminde, savaş fotoğrafçılığı, mesleğin doğası gereği savaşın bir eleştirisine dönmüştü.”¹⁰¹



Foto 4: Topçu bombardmanı sonrası ağaçlı yol, Guillemont, Fransa, Ağustos 1916

Asker fotoğrafçıların görevlendirildiği ve sansürün belirleyici olduğu bu büyük savaşa ait görüntüleri incelediğimizde çarpıcı bazı sonuçlarla karşılaşırız. Siperler, yaralı askerler, askeri birlikler ve savaşta kullanılan silah ve mühimmat görüntülerinin yanı sıra bombardıman sonrası ağaçlı bir yol üzerinde zarar görmüş ağaç görüntülerinden, vücutlarının yarısı çamura gömülmüş ölü asker fotoğraflarına kadar farklı kayıt örneğiyle yüz yüze gelmekteyiz. Savaşın doğada yarattığı tahribat kaydedilerek savaşın izleri sürülmektedir. Günümüzdeki savaş fotoğrafçıları arasında sıkça rastladığımız bu tavır ilk defa asker fotoğrafçıları tarafından büyük savaşta görülmektedir.

¹⁰¹Sontag (2004), a.g.e., s:65



Foto 5: Yaralı askere siperde ilk müdahale,
Toulon, Fransa, 22 Mart 1918



Foto 6: Siperde ölü askerler

“Birinci Dünya Savaşı bütün büyük güçleri ve aslında İspanya, Hollanda, üç İskandinavya ülkesi dışında bütün Avrupa devletlerini kapsadı. Dahası, denizaşırı dünyadan askeri birlikler ilk kez kendi bölgelerinin dışına savaşmaya ve faaliyet göstermeye gönderildiler. Kanadalılar Fransa’da savaştilar, Avusturyalılar ve yeni Zelandalılar kendi ulusal bilinçlerini Ege’deki bir yarımada -onların ulusal miti haline gelen “Gelibolu”-işlediler ve daha önemlisi, Birleşik Devletler, George Washington’ın “Avrupa’nın karışık işleri” konusunda yaptığı uyarıyı reddetti ve yirminci yüzyıl tarihinin biçimlenişini belirleyecek şekilde oraya savaşmak için asker gönderdi. Hintliler Avrupa’ya ve Ortadoğu’ya gönderildiler, Çinlilerden oluşan çalışma birlikleri Batı’ya geldiler, Afrikalılar Fransız ordusuyla birlikte savaştilar.”¹⁰²

Hobsbawm’ın, coğrafi sınırlarını/sınırsızlığını tespit etmeye çalıştığı bu büyük savaş en kanlı biçimiyle daha çok batı cephesinde yaşandı. Uzun süren siper çatışmaları ve bekleyişler askerlerde psikolojik travmalara neden oldu. Siperlerde

¹⁰²Eric Hobsbawm, **Kısa 20.Yüzyıl, 1914-1991, Aşırılıklar Çağı**, Çeviri: Yavuz Alagon, Sarmal Yayınları, s:37-38

yaşanan yaralanmaların, bekleyişin ve ölü bedenlerin fotoğraflarını incelediğimizde bu gerçekliği biraz daha iyi anlayabiliriz. Fotoğrafı çekenler de asker olduğu için, bu durumu oldukça yakından kaydedebilmişlerdir.



Foto 7: Ölü Fransız askerleri, Argonne, Fransa

Asker fotoğrafçılar hem savaşı yakından, olduğu gibi kaydederken hem de savaşın izlerini soyutlayarak takip etmişlerdir. Günümüzdeki örnekleriyle karşılaştırıldığında daha doğrudan kayıt örnekleri gibi görünseler de çoğu karenin hem kompozisyon hem de teknik olarak oldukça özenli oluşturulduğu ve estetik bir unsura sahip olduğu gözlenmektedir. Savaş fotoğraflarından bahsederken estetik vurgusunu yapmak sorunlu gibi görünse de çalışmanın ana odak noktası, tam da savaş gibi bir trajedinin görüntülenmesinde bile estetize etme gerçeğinin ta Kırım'dan beri var olduğunu ortaya koymaktır. Burada değindiğimiz sorunlu görünme durumu trajik bir olayın estetik -veya güzel- olamayacağı genel düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Sontag, Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırının fotoğraflarının güzel bulunmasının neden saygısızlık olarak görüldüğü üzerinde durur ve usta ellerden çıkmış o fotoğrafların güzel olduğunu özellikle vurgular:

“Kanlı bir savaş alanının güzel olabilmesi -'güzel' olanın yüce, korkunç ya da trajik biçimde kaydedilmesi-, sanatçıların elinden çıkan savaş görüntüleriyle ilgili olarak çok sık tekrarlanan bir düşüncedir. Gerçi bu fikir, kameraların çektiği görüntülere uygulandığında tam yerine oturmaz: Savaş fotoğraflarında güzellik görmek, kalpsizlikle eşanlamli sayılmaktadır. Oysa, yıkım manzarası da nihayetinde

bir manzardır: Burada söz konusu olan, yıkıntılar içinde bir güzelliştir.....Fakat fotoğraflar, nesneleri ne olursa olsun, hep dönüştürücü bir etki yaparlar; herhangi bir şey, bir görüntü halini aldığı anda, gerçek hayatta olmadığı şekilde güzel - korkutucu, dayanılmaz- olabilir pekala.”¹⁰³

Sontag'ın güzellik diye indirgediği aslında estetize olma durumudur da diyebiliriz. Kulelerin yıkımı fotoğraflarında karşılaşılan benzeri durumlar her ne kadar usta/sanatçı fotoğrafçılar için sınırlandırılrsa da 1.Dünya Savaşı'nda adlarını ve eğitim seviyelerini tam bilemediğimiz asker fotoğrafçılar için de geçerli görünmektedir. Fotoğrafları incelediğimizde ölümü, öldürmeyi, yıkımları ve acıyı çok net görebiliyoruz ama bu görüntülerin amatörce kayıtlarıyla da profesyonelce kayıtlarıyla da karşılaşabiliyoruz. Sonuçta Sontag'ın da belirttiği gibi savaş zaten görüntü halini alıp dönüştüğünde gerçek hayatta olmadığı şekilde estetik olabiliyor. Estetik veya güzel olurken de o gerçekliği temsil etmeye devam ediyor.



Foto 8: Amerikalı askerler çatışma sırasında, Argonne Ormanı, Fransa, 1918

Büyük savaşa ait, o dönem yayınlanan ve daha sonradan ortaya çıkan fotoğraflara baktığımızda bazı çarpıcı ilkler ve özelliklerle karşılaşırız. Bunlardan ilki savaşın trajedisini olanca çıplaklığıyla yansıtan yakın çekim yaralı-ölü asker görüntüleridir. Çatışma anında orada/siperde bulunan ve koşulları çok iyi bilen asker fotoğrafçıların elde edebildiği görüntüler savaşı olanca gerçekliğiyle yansıtır. Yakın

¹⁰³Sontag (2004), a.g.e., s:76

tanıklık ve kayıtlar o dönemde sansürlense de, pek çoğu sonradan gün ışığına çıkmış ve günümüzde, kitapların yanı sıra internet üzerinden de herkesin kolaylıkla erişilebileceği duruma gelmiştir.

1- İlk Renkli Savaş Fotoğrafları

1.Dünya Savaşı fotoğraflarındaki diğer bir özellik, otokrom (autochrome) tekniğiyle çekilen ilk renkli savaş fotoğraflarıdır. 1907 yılında Lumiere Kardeşler tarafından gerçekleştirilen bu teknik, fotoğrafların otokrom işlemi ile renklendirilmesine dayanıyordu:

“Cam plakaların üzerine çok ufak mozaik parçaları şeklinde kırmızı, yeşil ve mavi boyalı patates nişastası ile kaplanarak işleme başlanıyordu. Kullanılan bu nişastaların ana görevi emülsiyon üzerinde ışığa duyarlı filtre görevi görmeleriydi. İşlem süresince hazırlanan emülsiyon tabakası ilk olarak siyah-beyaz pozitif bir görüntüye dönüşürdü. Daha sonra renklendirme işlemine başlanırdı. Autochrome ile renklendirme işlemi 1930’lu yıllara kadar devam etti ve bu yıllarda renkli filmlerin ve baskıların çıkmasıyla son buldu.”¹⁰⁴

Lumiere Kardeşler’in geliştirdiği ilk pratik renkli fotoğraf cam tabaka süreci olan otokrom yöntemiyle elde edilen fotoğraflar noktasal renklendirme yapıldığı için daha çok resim görümüne sahiptir. Renkler mat ve ışık solgundur. Bu yöntemle oluşturulan savaş fotoğrafları da oldukça pitoresk bir görünümündedir.

Savaşa katılan askerlerin amatör çekimlerinden oluşan fotoğrafların yanı sıra Fransız ordusu tarafından görevlendirilmiş Fernard Cuville (1887-1927), Paul Castelnau (1880-1944), Jules Gervais Courtellemont çok sayıda renkli savaş imgesi oluşturmuştur. Alman fotoğrafçı Hans Hildenbrand Alsas ve Champagne bölgesinde aynı teknikle 1915-16 yıllarında savaşı renkli fotoğraflamış diğer bir fotoğrafçıdır. Lumiere Kardeşler’in 1903 yılında renkli fotoğrafın patentini almaları ve 1907’de ilk renkli film prosesinin geliştirilmesiyle yaygınlaşmaya başlayan renkli fotoğraf savaş

¹⁰⁴ <http://www.hisse.net/forum/entry.php?b=713> 11.07.2010

alanından da daha çarpıcı ve gerçekçi görüntülerin yakalanmasına olanak vermiştir. Kendilerini otokromatistler olarak adlandıran Cuville ve Castelnau, savaşı, savaşın etkilediği gündelik hayatı ve denizaşırı ülkelere gidip savaşan Fransız kolonilerine ait askerlerin portrelerini çekerek büyük bir görsel tarih arşivi oluşturmuşlardır.¹⁰⁵



Foto 9- Fernand Cuville, *Oyuncağıyla Oynayan Küçük Kız*, Reims, 1917

Cuville'in *Oyuncağıyla Oynayan Küçük Kız* adlı fotoğrafında, silahların ve askeri malzemelerin hemen yanı başında kendi oyununu sürdüren küçük bir kız yer almaktadır. Fotoğrafa ilk baktığımızda bizde uyandırdığı his kurgulanmış bir görüntüyle karşı karşıya olduğumuzdur. Cuville, savaşın acımasızlığını ve masumiyeti sahne düzenlemesiyle geleceğe göndermektedir. Çocuk imgesi, günümüzde de savaşı tanımlamada ve karşı duruşu simgelemekte kullanılan bir araç halindedir. Cuville'in bu renkli fotoğrafı savaş karşıtı ilk fotoğraflardan biridir diyebiliriz.

¹⁰⁵ <http://www.awm.gov.au/exhibitions/captured/french/index.asp> 02.05.2009



Foto 10: Paul Castelnau, *Katedral'in Kuleleri*, Reims, 1917

Castelnau'nun, *Katedral'in Kuleleri* adlı fotoğrafı, savaşın mekânsal yıkımını/tahribatını göstermektedir. 1. ve 2. Körfez Savaş'ında hafızalara kazınan Saddam'ın sarayı, müzeler ve tarihi birçok yerin harabeye dönmüş görüntülerini çağrıştıran bu fotoğraf savaşın yıkıcılığının boyutlarını göstermektedir. Arka tarafta görülen iki kule ise 11 Eylül saldırısını çağrıştıırarak bugünden geçmişe bakmanın ve değerlendirmenin hiçbir zaman bugünden soyutlanamayacağının ısrarındır.



Foto 11: Hans Hildenbrand, *350 bin askerin öldüğü Verdun*, Yaz 1916

Alman fotoğrafçı Hans Hildenbrand'ın Verdun fotoğrafı fotoğraftan çok empresyonist bir resim gibidir. Otokrom tekniğiyle elde edilen fotoğraf şiddetli çatışmaların yaşandığı Verdun'un 1916 yaz aylarındaki yıkık halini göstermektedir. Fotoğrafçı savaşın en fazla kayıp verilen bölgelerinden birini kaydetmiştir ama kullandığı teknik sayesinde yıkım estetik bir hal almıştır. Estetize etme teknikten kaynaklı bir sonuçtur.

2- Kolonyal Asker Portreleri

Fransız savaş fotoğrafçısı otokromatistler Cuville ve Castelnau yeni tekniğin icadıyla büyük savaşın baş göstermesi arasındaki zamansal yakınlığı kendi lehlerine çevirip hem savaşı hem de kolonilerden gelen ve Fransa için savaşan askerlerin renkli portrelerini çekerek büyük bir antropolojik görsel arşiv oluşturmuşlardır. Bu asker portreleri, Fransa'nın genişleyen kolonyal büyümesinin boyutlarını da göstermektedir.



Foto12:P.Castelnau, *Senegalli asker*, Foto 13-14: F. Cuville, *Vietnamlı ve Cezayirli askerler* 1917

İki fotoğrafçının asker portrelerine baktığımızda, bu savaşın diğer kayıtlarında olduğu gibi yakından kayıt söz konusu olsa da konuya karşı hep bir 'mesafe' göze çarpmaktadır. Durumu/kişiyi var olduğu biçimiyle soyutlayarak tanımlama, kaydetme çabası söz konusudur. Seri, farklı ırklara mensup askerlerin, kendi ülkelerine özgü askeri kıyafetleriyle verdikleri rahat pozlardan oluşmaktadır.

Cuville ve Castelnau savaş sonrasında da otokrom tekniğini sanatsal bir form olarak kullanmayı sürdürmüşler ve toplumsal coğrafya araştırmalarına devam etmişlerdir. Amatör ve profesyonel pek çok fotoğrafçı tarafından kabul gören yeni renkli fotoğraf teknolojisinin doğal detayları mükemmel biçimde yansıttığı düşünülüyordu.

3- Frank Hurley'in Spiritüel Kurgu Fotoğrafları

Avustralya Savaş Müzesi'nde, 1.Dünya Savaşını fotoğraflayan Frank Hurley'in (1885-1962), çoğunluğu kurgudan oluşan yüzlerce fotoğrafı bulunmaktadır. Avustralyalı fotoğrafçı, daha dramatik bir etki yaratmak için, iki veya daha fazla cam negatiften meydana getirdiği pozitif baskının yeniden fotoğraflanmasıyla yeni bir tek negatif elde ettiği çalışmalar gerçekleştirir. Hurley *War Photography* adlı denemesinde birden çok negatifi neden kurguladığını şöyle açıklar:

“Fotoğraf makinasıyla modern savaşı fotoğraflamanın aşılamaz zorlukları vardı. Olayı tek bir negatifte toplamak için defalarca deneme yaptım ancak sonuç ümitsizdi. Şimdi ise modern savaşın neye benzediği farklı negatiflerin birleşimiyle elde edilmiş oldu.”¹⁰⁶

Hurley'in modern savaşın neye benzediğini etkili bir şekilde göstermek için yaptığını söylediği bu “sahtelik” aslında günümüzün çağdaş savaş fotoğrafçıları tarafından da yapılmaktadır ama Hurley daha çok ticari olarak ilgiyi çekmek için yapmıştır bu fotoğrafları.

Ölüm Meleği (Death the Reaper) isimli fotoğrafında önde ölü bir asker yatmaktadır. Üst planda ise bir patlama sonrası oluşan duman bulutu içerisinde bir iskelet formu oluşmuştur. Bu fotoğraf, Büyük Savaş boyunca ve sonrasında

¹⁰⁶ Frank Hurley, “**War Photography**”, The Australasian Photo-Review (15 February 1919) adlı çalışmadan aktaran Robert Dixon, “**Spotting the Fake: C. E. W. Bean, Frank Hurley and the Making of the 1923 Photographic Record of the War**”, History of Photography, Volume 31, Number 2, Summer 2007, Routledge, s:166

spiritualizme olan ilginin artışının da bir göstergesidir.¹⁰⁷ İki adet negatifin birleştirilmesinden elde edilen bu görüntü, savaşın neden olduğu çok sayıdaki ölüm karşısında ruhun ebediyen yaşadığına işaret ederek direnme duygusunu güçlendirir durumdadır.

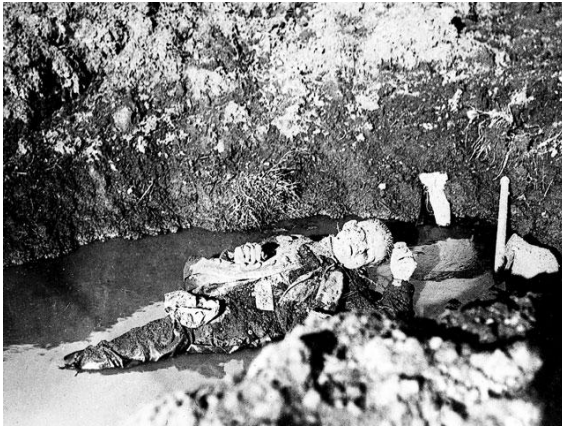


Foto 15:F.Hurley, *Mermi çukurundaki ölü Alman askeri*, Zonnebeeke, 4 Ekim 1917



Foto16: F. Hurley, *Ölüm Meleği*

Cloth Hall Yıkıntıları (1917) isimli fotoğraf, Ypres'teki ünlü Cloth Hall'ın gotik kemeri arasında kasabanın yıkıntılarını göstermektedir. Askeri araçların yer aldığı caddenin üzerinde güneş ışınlarıyla çevrelenmiş koyu bir bulut kümesi görülür. Fotoğrafı güçlendirmek için farklı zamanlarda çekilmiş negatifler bir araya getirilmiştir. *Zonnebeeke Muharebesi* adlı çalışma ise üç adet negatifin bir arada kullanılması sonucu elde edilmiş ve siperlerden çıkmakta olan askerleri savaş uçakları ve ilerde patlayan bombalarla birlikte kompoze ettiği için muharebe anında yaşanan bütün olayları tek bir karede toplayabilmiştir.

¹⁰⁷ Dixon, a.g.e., s: 171



Foto 17: Frank Hurley, *Zonnebeeke Muharebesi*, 1917

Bu fotoğraflar kayıt ve propaganda fotoğrafçılığı arasında bir yerdedir. Daha çok ilgi çekmek ve spiritüel bir etki yaratmak üzere kurgulanmıştır. Şu an hangisinin daha önemli olduğunu söylemek zordur: kayıt yapmak mı, yoksa bir kompozisyon oluşturmak mı? Diğer yandan fotoğraf tarihçisi Martyn Jolly, Hurley'nin kompozisyonlarının sağladığı ikon etkisinin, hiçbir kayıtlı fotoğrafta bulunmadığına işaret eder.¹⁰⁸ Ama şu da unutulmamalıdır ki Hurley öncelikle “ticari” (commercial) bir adamdır.

1.Dünya Savaşı kapsadığı coğrafya, yıkıcılığı ve sonuçları bakımından XX. yüzyılı belirleyen bir anlama sahiptir. Ekim Devrimi nedeniyle Rusya savaştan çekilmiş; savaştan yenik çıkan Almanya'nın bu yenilgiyi tolere etme girişimi Hitler faşizmini doğurmuş, ardından 2.Dünya Savaşı patlak vermiş, sonrasında ise savaş gezegenin değişik coğrafyalarında sürekli hale getirilmiştir. Bununla bağlantılı olarak savaş fotoğrafçılığı da fotojurnalizmin kurumsallaşması, tekniğin olanakları ve dönemsel estetik yaklaşımların etkisiyle hem tarih yazımını görsel olarak yapmaya başlamış, hem de savaş coğrafyalarında fotoğrafçıların bireysel hikâyelerinin takibini yaptıkları bir araç haline gelmiştir. Zamanla basında düzenli kullanılmaya başlanan fotoğraf, belge olmasının yanı sıra iletişim aracı haline gelecektir. Renkli fotoğraf teknolojisi gelişse de büyük savaş fotoğraflarında yer almayan kan ve parçalanmış

¹⁰⁸ Dixon, a.g.e., s: 177

bedenlerin detaylı görüntüleri savaşın fotoğrafik temsilinde kullanılmaya başlanacaktır.

B- İspanya İç Savaşı: ‘Ölüm Anı’nın Kaydı

İspanya İç Savaşı, 17 Temmuz 1936 - 1 Nisan 1939 tarihleri arasında cumhuriyetçilerle milliyetçiler arasında yaşanmış ve büyük bir yıkıma yol açmış iç savaşıdır. Seçimle işbaşına gelen cumhuriyetçi “Halk Cephesi” koalisyonuna karşı, General Francisco Franco’nun başında bulunduğu milliyetçi güçlerin ayaklanmasıyla başlayan savaş, güçlü olmalarına karşın dağınıklık ve -sol içinde hala tartışılan bir konu olan- yanlış politikalar sonucunda cumhuriyetçilerin yenilgisiyle sonuçlanmıştır. Anarşistlerin de katıldığı iç savaşta Cumhuriyetçilerin yenilgisinin ardından General Franco, 36 yıl sürecek olan faşist diktatörlüğünü kurmuştur.

Bu savaşta sağ Almanya ve İtalya, solu ise Sovyetler Birliği desteklemişti: *“Sağ Almanya’dan ve İtalya’dan asker, danışman ve malzeme olarak büyük yardım aldığından, o zamana kadar Batılı demokrasilerin hükümetlerinin yatıştırma politikası izlemeleri karşısında çaresizlik içinde bekleyen dünyanın dört bir yanındaki faşizm karşıtları, İspanya İç Savaşı’nı uluslararası faşizme sözden başka bir şeyle de karşı çıkma fırsatı olarak görmüşlerdi.”*¹⁰⁹ Bu düşünce doğrultusunda dönemin pek çok aydını savaşa aktif olarak katılmak ve cumhuriyetçileri desteklemek üzere İspanya’ya gitmiştir. Bunlar arasında George Orwell, Ernst Hemingway ve André Malraux gibi isimler yer almaktadır.

Uluslararası gönüllülerin katılımının yoğun olduğu iç savaşı* ilk defa bağımsız ajans ve dergiler için birçok fotoğrafçı takip etmiş ve kaydetmiştir. Fotojurnalizmin altın çağlarının başladığı bu dönemde sayfalarında fotoğrafa daha ağırlıklı yer veren Life gibi resimli dergiler çoğalmış, Vu gibi ajanslar da

¹⁰⁹ Richard Whelan, **Robert Capa**, Çeviri: Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, s: 95

* Hobsbawm, İspanya İç Savaşı’nda, elliden fazla ulustan, kırk binden fazla gönüllü genç yabancının Cumhuriyetçiler için savaştığını ve çoğunun öldüğünü; Franco saflarında ise sayıları bini aşmayan yabancı gönüllünün bulunduğu anlamı olduğunu vurgular. Bkz. Eric Hobsbawm, **a.g.e.**, s:198

bünyelerinde profesyonel fotoğrafçıları çalıştırmaya başlamıştı. Robert Capa, Gerda Taro ile birlikte Fransız haber ajansı Vu için İspanya İç Savaşı'nı takip etmişti ve Capa'nın dünya çapında tanınmasını sağlayan fotoğrafları Life dergisinde yayımlamıştı. Capa ve Taro'nun yanı sıra Chim (David Seymour), Henri-Cartier Bresson ve daha birçok fotoğrafçı, savaşın medya aracılığıyla dünyaya duyurulmasında etkin olan çarpıcı savaş fotoğraflarını üreten isimlerdi.

Fotoğrafçıların savaşı kolaylıkla izlemelerini ve kaydetmelerini sağlayan en önemli etmenlerden biri teknolojik yeniliklerdir. Bu savaşta, Capa Leica ile Taro ise Rolleiflex marka fotoğraf makinesiyle çalışmıştı.¹¹⁰ Az ışıktaki görüntü almaya yarayan küçük ve taşınabilir fotoğraf makinesi Ermanox, Almanlar tarafından icat edilmişti ama asıl önemli gelişme Leica ve Rolleiflex'in üretilmesiyle oldu:

“Ancak en önemli buluş, 1925’de Leitz firması tarafından piyasaya sürülen Leica makinede kullanılan 35 mm. rulo filmidir (pelikül) ve Oscar Barnack tarafından 1913’de sinema filmlerinin çekiminde kullanılan 24 x 36’lık ebattaki bu makine, özellikle de değişebilir objektiflerle donandıkları andan itibaren pek çok basın fotoğrafçısının makinesi haline gelecektir. 1929’da Franke ve Heidecke firması, üst üste iki objektifli, rulo film üzerine 6 x 6 cm. formatta 12 görüntü veren Rolleiflex’i piyasaya sürer. 1950’lerin sonuna kadar kullanımı çok yaygındır. Bu yeni makineler fotoğrafçılara sezgilerini izleyerek, saniyenin yüzde birinde çalışabilecekleri büyük bir hareket özgürlüğü verir. Yeni stilleri daha gerçekçi fotoğraflara neden olur. “Özen gösterilmiş” ve mükemmel ölçüde net fotoğraflar daha az aranır. Fotoğrafik belgelere daha fazla gerçekçilik ve doğruluk getiren grenlerin, flu görüntünün ya da deformasyonun bazı kusurları kabul görmektedir.”¹¹¹

Özetle, fotoğraf teknolojisindeki yenilik, politik durum, 1920’li yıllarda başlayan günlük gazete ve dergilerde fotograferden fotoğraf kullanımına geçiş ve bağımsız ajansların kurulması İspanya İç Savaşı’na, medya aracılığıyla dünya çapında en yakından takip edilen ilk savaş olma özelliğini kazandırmıştı. Bu durum savaşın fotoğrafik temsilde de bir evrimi getirmiştir. Bu savaşla birlikte fotoğraf,

¹¹⁰ Whelan, a.g.e., s:100

¹¹¹ Amar, a.g.e., s:53

siyasal olayları temsil eden bir form haline gelmiş ve savaş medyada estetize edilerek yaygın olarak yeniden üretilmeye başlanmıştır. İspanya’da yaşanan savaşa dair gerçeklik resimli dergilerdeki, minimal yazılı ve bol fotoğraflı haberler üzerinden kurulmuştur. Yazılı medyada görselliğin yoğun bir şekilde kullanımı ortak görsel bir hafızayı da böylelikle inşa etmeye başlamıştır.

Önceki savaşlara ait fotoğraflara bugün baktığımızda temsil özelliği taşıyor diyebiliriz ama bazı farklılıklar mevcuttur. İspanya İç Savaşı’nın olduğu dönemde fotoğrafların medya aracılığıyla çok fazla insana ulaşması ve Capa’nın *Vurulup Düşen Asker* fotoğrafında olduğu gibi fotoğrafın savaşı ikonik düzeyde temsil eder duruma gelmesi söz konusudur. Oysaki Fenton’un *Ölümün Gölgesi Vadisi* fotoğrafı, Kırım Savaşı’nı fotoğrafik bilgiye ve ilgiye sahip insanlar için temsil edebilir.



Foto 18-19-20: Robert Capa, Gerda Taro, Barselona, 1936

Robert Capa ve Gerda Taro savaşın başlamasından iki buçuk hafta sonra ülkeye giderek birçok cepheyi gezip fotoğrafladılar. Barselona’da anarko-sendikalistlerin çoğunlukta olduğu CNT (Ulusal İşçi Federasyonu), Troçkist POUM (Marksist Birleşik İşçi Partisi) ve komünistlerin hâkim olduğu PSUC (Katalonya Birleşik Sosyalist Partisi) üç büyük fraksiyondur. PSUC Rusya’dan gelen silahları kontrol ettiği için merkezi hükümeti ele geçirmiş ve CNT ile POUM’u bastırmıştı. Capa ve Gerda PSUC Milis Kadınlar Birliği’nin talimlerini görüntülediler: “*Fransız ve İngiliz dergileri o zamana göre bir yenilik olan İspanyol kadın milislerini istiyorlardı. CNT ve POUM milisleri arasında kadınlar da vardı, ama sadece*

kadınların olduğu bir birlik PSUC'ye özgüydü"¹¹² Kadın milislerin fotoğraflarını çeken ikili daha sonra da savaş sırasında devam eden gündelik hayatı da fotoğrafladılar:

*"Capa'yla Gerda Barselona'dayken sokaklarda ve kafelerdeki insanları, barikatlar üzerinde oynayan çocukları ve kapılarında fraksiyonlarının baş harfleri yazılı el konmuş arabaların sokaklarda hızla geçişlerini görüntülediler. Her tarafta kiliselerden dumanlar yükseliyor ve öfkeli kalabalıkların çatışmaların başında ateşe vermediği kiliseler anarşistler tarafından kundaklanıyordu. Kiliselerin yıkıntıya dönüşmüş içleri, ya garaj ya da zenginlerin el konulmuş mallarının depoları olarak kullanılmaktaydı."*¹¹³



Foto 21:Robert Capa, *Vurulup Düşen Asker*, Cerro Muriano, Eylül 1936

Savaşın fotoğrafik temsilinde, 'ölüm anı'nın kaydını ilk defa yapmış olması dolayısıyla Capa'nın *Vurulup Düşen Asker* fotoğrafı çok önemli bir adımdır. Savaşın başlangıcından üç ay sonra çekilen bu fotoğrafta, Cerro Muriano'da, vücuduna kurşun isabet etmiş ve yere düşmekte olan cumhuriyetçi bir asker görülmektedir. Kurşun henüz isabet etmiştir ve asker sol elindeki tüfeğini bırakmak üzeredir. Capa'nın oldukça yakından çektiği bu fotoğraf askerin (Federico Borrel Garcia) 'ölüm anı'nı belgeleyerek savaşı en dolaysız biçimde gözler önüne sermektedir.

¹¹² Whelan, a.g.e., s:98

¹¹³ Whelan, a.g.e., s:98

Fotoğraf, ilk önce Vu'nun 23 Eylül 1936 tarihli sayısında daha sonra da Life'da yayınlanır.

Capa'ya 'en büyük savaş fotoğrafçısı' unvanını kazandıran bu fotoğraf, günümüzde daha çok 'sahte' (fake) olduğuna dair tartışmalarla gündeme gelmektedir. Bu konudaki bir dizi iddiayı Capa'yla ilgili yazdığı kitabında sıralayan Richard Whelan, fotoğrafın gerçek mi poz verdirerek mi çekildiğini ve o gün o tepede neler olduğunu tam bilemeyeceğimizi, fotoğrafın gücü ve sembolik değerinin daha önemli olduğunu söyler:

*"...Ancak bütün spekülasyon ve çelişkilere rağmen Capa'nın Vurulup Düşen Asker fotoğrafının çok güçlü bir görüntü, savaşta ölen tüm Cumhuriyetçi askerlerin, hatta Cumhuriyetçi İspanya'nın sembolü olduğu gerçeği değişmez. Fotoğrafın gerçekten bir insanın vurulduğu anda mı çekildiğini öğrenmekte ısrar etmek önemsizdir, zira resmin büyüklüğü, bir tek adamın ölümünün doğru olup olmamasında değil, sembolik anlamında yatmaktadır."*¹¹⁴

Capa, iç savaşın ilk bir yılında, Vu, Regards, Ce Soir ve Life için aralıklarla İspanya'da bulunmuş, çatışma olan cepheleri, savaşın ortasındaki insanların hayatta kalma çabalarını, varoşları, askerlerin boş zamanlarda yaptıkları satranç oynama, mektup yazma, kitap okuma hallerini fotoğraflamıştır. Savaş devam etmekte ama gündelik hayat da sürmektedir. Capa'nın ve Gerda'nın savaş zamanı İspanya'da çektikleri fotoğrafların bazıları, savaşı gündelik hayatın izleri üzerinden oldukça güçlü bir şekilde temsil etmektedir.

Kadınların ilk defa aktif olarak katıldığı bu savaşta kadın bir fotoğrafçının bulunması da anlamlıdır. *Regards* ve *Daily Mail*, sık sık savaşta İspanyol kadınlarının fotoğraflarını sürekli olarak sayfalarında yayınlıyordu. *Daily Herald* ise 17 Ekim 1936 tarihli sayısında, R. N. Currey imzalı haberini, *İspanyol Amazonlar* adıyla yayınlamıştı.¹¹⁵ Gerda Taro, bazen Capa ile birlikte bazen de kendi başına cephede savaşan milisleri fotoğraflamıştı ancak adı çok duyulmadığı için onun

¹¹⁴ Whelan, a.g.e., s:104

¹¹⁵ Caroline Brothers, **War and Photography**, Routledge, 2.nd Published, New York, 2005, s: 79-80

fotoğrafları da Capa adıyla veya adsız olarak gazete ve dergilerde yayımlanmaktaydı (*Regards, Weekly Illustrated, Life, Schweizer Illustrierte Zeitung ve Ce Soir*). 1936 yılının Şubat ayına kadar süren bu durumdan sonra Gerda'nın fotoğrafları ya kendi adıyla ya da Capa ile birlikte yayınlanmıştır.



Foto 22- Gerda Taro, *Cumhuriyetçi Kadın Milis*, Barselona, 1936

Gerda Taro tıpkı sevgilisi Robert Capa gibi Cumhuriyetçi milislerin tarafında yer alarak “yandaş” bir pozisyonda savaşı fotoğraflamıştır. Ölümü de yine bu savaş sırasında 29 Temmuz 1937’de olan fotoğrafçının kareleri bir kadının gözünden savaş temsilleridir. *Cumhuriyetçi Kadın Milis* fotoğrafında, karşıya ateş etmek için, dikkatlice nişan alan kadın bir milis yer almaktadır. Kadın milis çevresinden soyutlanarak ve cepheden görüntülenmiştir. Kurgu hissi vermesine rağmen iç savaşta kadınların da olduğunu sembolü haline gelen fotoğraf aynı zamanda siyasal yaşamın içinde kadınların da söz sahibi olduğunu işaretidir.

3- II. DÜNYA SAVAŞI VE KORE SAVAŞI

A- II. Dünya Savaşı

II. Dünya Savaşı, binlerce fotoğrafçı (asker fotoğrafçıları ve fotojurnalistler) ve sanatçı tarafından milyonlarca görüntüsü kaydedilmiş ilk büyük savaştır. Savaşa dair her türlü konunun geniş bir skalada fotoğraflandığı bu olayın öncelikle nedenlerini ortaya koymak gerekmektedir. İki dünya savaşı arasındaki ekonomik ve siyasal gelişmelerle birlikte teknolojik yenilikler, dünyayı etkisine alacak ikinci büyük savaşın koşullarını hazırlamıştır. 1.Dünya Savaşı'ndan galip çıkan ABD, İngiltere, Fransa ve İtalya mağlup ülkelerle antlaşmalar imzalamışlar fakat bu antlaşmalar uzun süreli uygulanamamıştır. Savaş sonrası dünyada ortaya çıkan istikrarsız durum sadece yenik ülkelerin değil yenen ülkelerin de hoşnutsuzluğundan kaynaklanmaktaydı. Hitler'in 1933'te iktidarı aldığı Almanya kadar İtalya da saldırgan bir politika izliyordu.

Avrupa, Ortadoğu ve Uzakdoğu haritalarının yenilenmesine doğru giden süreçte Rusya'da yaşanan Bolşevik Devrimi ve ekonomisi zor durumda olan ülkelerin bunu aşma girişimleri gibi nedenler savaşın çıkışında etkili olmuştur. Almanya ve Japonya'nın (bir yıl sonra İtalya, ardından Macaristan ve İspanya) SSCB'nin olası bir saldırısına karşı birlikte hareket etmek üzere Anti-Komintern Paketi'ni 25 Kasım 1936'da imzalayarak oluşturdukları cephe aslında savaşın kimler arasında olacağının ilk sinyallerindendir. 1.Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsız bir devlet haline gelen Polonya'ya, 1 Eylül 1939'da Almanya'nın saldırısıyla resmen başlayan II. Dünya Savaşı, altı yıl boyunca sürmüş, atom bombası saldırısıyla ve toplama kamplarında insanlığın daha önce hiç maruz kalmadığı şekilde çaresizce toplu kıyımlar yaşamasına neden olmuş en acımasız savaş olmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın en önemli aktörü ve nedeni Hitler Almanyası'dır diyebiliriz. İktidara geldiği günden itibaren Alman ulusunun yüceliği ve birliği üzerine söylem geliştiren Adolf Hitler, tüm Almanları tek bir devlet çatısı altında toplamak ideali yönünde hareket etmiştir. Bu amaçla Mart 1938'de Avusturya'dan,

aynı yılın Eylül ayında da Çekoslovakya'dan Almanların yaşadıkları bölgeleri Almanya'ya katmaya başlamıştı.¹¹⁶ Bu saldırısına uluslar arası bir tepki almayan Hitler, tam bir yıl sonra Polonya'ya saldırınca Fransa ve İngiltere Almanya'ya savaş ilan ettiklerini açıklarlar. Yanı sıra Stalin yönetimindeki Rusya Hitler'i ekonomik ve diplomatik yönden destekler ta ki Almanya Haziran 1941'de Rusya'ya da saldırıncaya dek. Başlangıçta Rusya'daki ilerlemesini sürdüren Alman Ordusu, kış aylarıyla birlikte aşırı soğuk karşısında asker gücü ve teknik bakımdan yetersiz kalır. Özellikle 1942 ve 1943 yıllarında savaş daha çok Rus cephesinde yoğun çatışmalı geçer. Bu arada Aralık 1941'de Japonya, Pearl Harbor'daki ABD filosuna saldırmış ve böylece ABD'de da savaşa girmiştir.

Rus Ordusu 1944 yazının sonlarına doğru savaş öncesi sınırları geçip Berlin'e doğru ilerlemeye başlar. Aynı tarihlerde Amerikan birlikleri de Normandiya kıyılarına çıkartma yapar ve Ren'e doğru ilerlemeye başlar. Alman Ordusu Nisan 1945'e kadar dayanır ve sonunda yenildiğini anlayan Hitler 1 Mayıs 1945'de kendini öldürür. Sonuçta Almanya ikiye ayrılır; Federal Alman Cumhuriyeti ve Demokratik Alman Cumhuriyeti.

Savaş batıda bitmişti ama doğu cephesinde hala sürüyordu. *“Doğuda savaşın sona ermesi için Japonya'nın kararlılığında en ufak bir çatlak belirtisi yoktu. Japonlar'ın hızla teslim olmalarını sağlamak için Hiroşima ve Nagazaki'ye nükleer silah atılmasının nedeni budur. 1945'te zafer topyekun, teslimiyet kayıtsız şartsızdı.”*¹¹⁷ Franklin D. Roosevelt yönetimindeki ABD, savaşı atom bombasıyla bitirmişti ama sonuçları bakımından oldukça trajikti: 6 Ağustos 1945'te Hiroşima'ya atılan atom bombası sonucunda yılsonuna kadar yaklaşık 140 bin kişi, 9 Ağustos 1945'te Nagazaki'ye atılan atom bombasındansa yaklaşık 74 bin kişi hayatını kaybetmişti. Sonuçta Japonya teslim olmuştu ama yaşanan trajedi savaşın toplama kamplarıyla birlikte en çok anılan olayı olmuştu.

¹¹⁶ William H. McNeill, **Dünya Tarihi**, Çeviri: Alaeddin Şenel, 8. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 2004, s:781

¹¹⁷ Hobsbawm, **a.g.e.**, s:61

1- İki Savaş Arası Kültürel Ortam ve Fotojurnalizm

İki dünya savaşı arasında Avrupa’da etkili olan yenilikçi akımlar ilk dünya savaşının karamsar sonuçlarını, Ekim Devrimi’nin coşkusu ve Hitler Faşizmi’nin izlerini taşır:

“Brecht’in “Baal”ı, Bloch’un “Ütopya Tini”, Thomas Mann’ın “Bir Apolitiğin Görüşleri”, Rus gelenekçilerinin “Devrimci Antolojisi” hep 1918’de yayımlanır. Mondrian ünlü Stijl dergisini, Max Ernst Ventilator’u, Tristan Tzara Dada’yı aynı yıl yayın yaşamına sokar. 1919, daha da etkili olacaktır. Aragon-Breton-Soupault üçlüsü Litterature dergisini çıkartırlar; İspanya’da Borges’in etkili olduğu Ultra dergisi de yeni bir atılımdır; Berlin’de Dada gösterileri yapılır; Benn ve Trakl’in şiirleri yayımlanır; Bauhaus kurulur; Roma, Floransa ve Taranto’da faşist gelecekçilerin “kulüp”leri açılır.”¹¹⁸

Sanat anlayışları bakımından ortaklıklar taşıyan bu dönemin aydınları, siyasal görüşleri açısından farklı uçlara sürüklendikleri görülecektir:

“İtalyan fütüristleri faşizme, Rus fütüristleri komünizme bağlanır; gerçeküstücülerden Eluard ve Aragon Stalinci çizgiye yaklaşırlar. Breton ise Troçki’yi yeğler; dışavurumcuların iki önemli kafasından ilki, Brecht, sosyalist savaşıma katılırken, Gottfried Benn Nazileri destekler; Eliot yüzünü monarşiye, Pound Mussolini’ye dönerken, Hemingway İspanya iç savaşında Cumhuriyetçilerin yanında yer alır; İspanya’da ise Dali Franco’ya, Picasso karşı kutba yönelir.”¹¹⁹

İki savaş arasında aydınların genel eğilimi ‘yenilik adına geçmişi sorgulama’ biçimindedir ve bu hem sağ hem de sol eğilim içinde yaygındır. Yenilikçi sanat felsefesinin bu temel özelliği fotoğraf sanatını da etkilemiştir. Avant-garde anlayış savaşın fotoğrafik temsiliinde, Lee Miller’in sürreal savaş imgelerindeki gibi ve Margaret Bourke-White’in savaş sanayisini kaydettiği konstrüktivist karelerindeki

¹¹⁸ Enis Batur (Der.), **Modernizmin Serüveni**, YKY, 3.Baskı, 1999, İstanbul, s:102-104

¹¹⁹ Batur (Der.), **a.g.e.**, s: 104

gibi kendini açığa çıkarır. Ama öncelikle modern fotojurnalizmin kendi öznel gelişimini ele almak gerekmektedir.

2.Dünya Savaşı'nın fotoğrafik temsilindeki farkı anlamak için öncelikle bazı gelişmelere bakmak gerekmektedir. Öncelikle modern fotojurnalizmin kurumsallaşması önemlidir. Basında fotoğrafın kullanılmasıyla basın fotoğrafçılığı fotojurnalizm olarak adlandırılrsa da modern fotojurnalizmin kurumsallaşması Almanya'da Weimar Cumhuriyeti döneminde (1919-1933) olmuştur. Bu dönem Almanya için ekonomik ve siyasi yönden görece refah bir zaman dilimidir. Savaştan büyük bir yenilgiyle ve borçla çıkan Almanya 1923 yılında ekonomik krizi kontrol altına almıştır; Yeni anayasası da özgürlükleri, kanun önünde eşitliği ve demokrasiyi savunan ilerici ve liberal bir yapıdaydı. Bu özgür koşullar sanat ve edebiyat alanında büyük gelişmelerin yaşanmasına olanak sağlamıştır. Yanı sıra savaş sonrasında pek çok Yahudi kökenli aydın ve sanatçı da Almanya'ya göç etmiş, bunların arasında özellikle Dr. Erich Salomon gibi fotoğrafçılar editörlük, ajans sahipliği gibi özellikleriyle fotojurnalizmin kurumsallaşmasında etkili olmuşlardır.

Öte yandan avant-garde sanat akımları ve teknolojik yenilikler bu kurumsallaşmada etkin olan diğer faktörlerdir. Fotomontajı politik bir araç olarak kullanan Berlin Dada grubundan John Heartfield'in çalışmaları; Bauhaus sanatçılarından Lazslo Moholy-Nagy ve Bayer gibi isimlerin fotoğrafın yaratıcılık sınırlarını zorladıkları röntgen, fotogram, solarizasyon ve soyut fotoğrafçılık alanlarındaki deneyleri; Sovyet avant-garde sinemasının önemli ismi Vertov'un olayları olduğu gibi yansıtmaya çalışan ve kurguyu ön plana çıkaran "sinema gözü"; Alman fotoğrafçı August Sander'in objektif portre çalışmalarıyla ortaya çıkan Yeni Nesnellik akımı fotojurnalizmin kurumsallaşmasında etkili olmuştur.¹²⁰

Fotoğraf teknolojisindeki yenilikler kamera ve optik ile görüntünün oluştuğu duyarlı malzemenin gelişiminde, duyarkat hızında yaşanmıştı. Ermanox ve Leica'nın

¹²⁰ Modern fotojurnalizmin Wiemar Cumhuriyeti dönemindeki kurumsallaşması için daha ayrıntılı olarak bakınız: Merter Oral, **Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2000, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

küçük ve taşınabilir olmasından kaynaklanan pratikliği, hızlı ve daha gerçekçi kayıt olanağı sağlarken, 1930'da Leica'nın objektifi değişebilen yeni bir kamera üretmesi tek bir makine ile çekim seçeneklerinin artmasına olanak vermişti.

Weimar Cumhuriyeti Almanyası'nın kültürel ortamı ile teknik ve estetik yenilikler bir araya gelince, fotojurnalizmin gelişiminde etkili olacak resimli haber dergilerinin sayısının artması ve fotoğraf ajanslarının öncü fotoğrafçılar tarafından kurulması kolaylaşmıştır. Berliner Illustrierte Zeitung, Münchner Illustrierte Presse ve Arbeiter Illustrierte Zeitung gibi resimli haber dergilerinin sayısı 10'u geçmişti. Bu dergiler kendi bünyelerinde çok fazla fotoğrafçı çalıştırmadıkları için ajanslara bağımlıydılar. Dephot, Mauritiusi Keystone, Wide World, A.B.C. , Hanke ve Atlantic & Pacific gibi ajanslar bu dergilerin fotoğraf kaynağıydı. Dergiler ve ajansların yanı sıra Salomon, Tim Gidal, Martin Munkasci, Wolfgang Weber ve Felix H. Man gibi Yahudi kökenli fotoğrafçılar, bu dönemde modern fotojurnalizmin kurumsallaşmasında etkili olan isimlerdir.

2- Savaşın Elejik (Hüzünlü) Temsili: Baltermants

Dmitri Baltermants (1912-1990), Rus Komünist Partisi'nin dergisi İzvestia için savaşı takip eder ve Ukrayna, Polonya ve Almanya'da çatışma anlarını ve alanlarını fotoğraflar. “*Onun fotoğrafları savaşın tarihini evrensel bir trajedi olarak anlatır.*”¹²¹ Savaşa yaklaşım biçimi Goya ve Otto Dix'le benzerlikler taşır; savaşın yol açtığı trajedi ve yıkımı olduğu gibi yansıtır fakat bir farkla, o da hüznün yoğun bir şekilde karelerinde yer almasıdır.

Fotoğrafçı dış dünyaya ait bir görüntüyü ele geçirip, onu kadraja alıp düzenler ve bir teknik kullanarak düzenleyip izleyiciye sunar. Sunulan bu fotoğrafik temsil fotoğrafçının seçtiği kadarla sınırlıdır. Sonuçta ortaya çıkan imge gerçeğe diğer temsil biçimlerinden daha yakın kabul edilir. Bu yaygın kanı eleştiriye açıktır ama Rus fotoğrafçı Blatermants'ın “Keder” fotoğrafı “o tarihte, orada, bunlar yaşandı ve biz o acının gerçekliğine inanmak zorundayız” ön kabulünü daim kılacak

¹²¹ http://www.artdaily.org/index.asp?int_sec=11&int_new=37977 05.09.2008



Foto 23: Dmitri Baltermants, *Keder*, 1942

bir yapıdadır. Kırım'daki Kerch Köyü'nde Nazi katliamı sonrasında, askerlerin su birikintileri ve çamurlar üzerinde geniş bir alana yayılmış ölü bedenleri çevresinde, yakınlarının yaşadığı çaresizlik ve acıyı, gökyüzündeki bulutların kontrast halleriyle bütünleştiren Baltermants, 2.Dünya Savaşı'nın en etkili ve estetik fotoğrafını kaydetmiştir. 2.Dünya Savaşı'nın ikonik imgelerinden biri olan bu fotoğrafta estetik mükemmellik gerçeği saklamak, ikincil plana atmak yerine daha da güçlü kılmaktadır.



Foto 24: Dmitri Baltermants, *Tchaikovsky*, Almanya, 1945

Baltermants'ın, savaşın hüznünü taşıyan diğer bir fotoğrafı da, Almanya'da Rus askerlerini yıkık bir evde kaydettiği *Tchaikovsky*'dir. Fotoğrafta yıkıntılar arasındaki piyanoyu bir askerin çaldığı ve diğerlerinin de onu sakin bir şekilde dinlediği görülmektedir. Romantik Dönem Rus klasik müzik besteci Pyotr İlyiç Tchaikovsky'nin adını taşıyan fotoğraf, Almanya'ya giren Rus birliklerine bağlı askerlerin –tahminen- savaşın sonlarına doğru yaşadıkları bu anın, savaş gerçeğinden sıyrılma ve daha insani şeylerle ilgilenme isteğini işaret etmektedir. Bu karede Baltermants, savaşın yol açtığı kederin yanında umudu da fotoğraflamıştır.

3- Margaret Bourke-White

Life dergisinin 23 Kasım 1936'da yayımlanan ilk sayısının kapağında Margaret Bourke-White'ın (1904-1971) Fort Peck Barajı fotoğrafı yer almıştır. Bu fotoğraf, dönemin avant-garde akımı konstrüktivizmi oldukça etkili bir şekilde yansıtır. Margaret Bourke-White, endüstriyel fotoğrafçılık alanına yoğunlaşmış ve Amerika'nın yanı sıra Almanya ve Rusya'da çektiği grafik endüstri fotoğraflarıyla makine estetiğini yakalamaya çalışmıştır.

“Endüstrinin kendine has içten estetik ifadesini, tekrar eden formların güçlü perspektiflerini, normal hayatta her gün karşımıza çıkmayan devasa eserleri ve alışlagelmişin dışındaki figürleri görüntüleyen usta fotoğrafçı; endüstriyi, endüstriyel süreç ve yapıları, tasarımın modern dünyanın oluşmasındaki güçlü rolünü ve sonunda endüstriyel üretimin temel taşı olan insan emeğini keşfetmeyi, yüceltmeyi amaçlamış; bunu da istisnai (ve belki de ütöpic) bir şekilde gerçekleştirmiştir. Işık-gölge oyunları ile içeriği dramatize ederek, alışlagelmişin dışındaki bakış açıları ve perspektifler ile bildik formları yepyeni bir kimlikle sunarak donuk endüstriyel ortamlardan “sanat” çıkarmıştır.”¹²²



Foto 25: M. Bourke-White, *Bombalama Sonrası* Foto 26: M. Bourke-White, *Alman Siviller Ulusal Krupp Fabrikası, Essen Almanya, Temmuz 1945 Suçlarına Yüz Çeviriyor, Buchenwald Kampı, 1945*

Modernist endüstriyel yapıyı estetik bir ifade aracına dönüştüren Bourke-White, II. Dünya Savaşı'nın bu yapıyı nasıl yerle bir edip çözdüğünü de fotoğraflarıyla kaydeder. Savaşı hem mimari hem de insani anlamdaki yıkımla takip eder. Lee Miller gibi Almanya'daki toplama kamplarını da fotoğraflar, hava

¹²² Murat Germen, **Margaret Bourke-White: Tasarımın Fotoğrafı / Fotoğrafın Tasarımı**, <http://www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--margaret-bourke-white-tasarimin-fotograf--fotografin-tasarimi> 12.11.2010

bombardımanı sonrası yıkılan ünlü Krupp Silah Fabrikası'nı da, yıkık demir köprüleri de...

Krupp Silah Fabrikası'nın hava bombardımanı sonrası yıkılmış halini yansıtan fotoğraf oldukça ironiktir. Silah üreten bir fabrikanın silahla yerle bir edilmesinin ironisidir bu. Küçük bir çelik döküm atölyesi olarak Fredrich Krupp'un 1811'de kurduğu fabrika kısa zamanda büyür ve zamanla silah üretmeye de başlar. Savaş gemisi ve zırhlı levha üretimi de yapan fabrikada Versay Antlaşması sonrası Almanya silahsızlanmaya zorlanınca silah üretimi durur. Hitler zamanında yeniden silah üretimine başlanan fabrikada 2.Dünya Savaşı boyunca silah üretilmiş ve savaş sonunda fabrika sahipleri savaş suçlusu olarak yargılanmıştı. Firmanın pek çok savaşın çıkmasında payı olduğu iddia edilmişti.¹²³

Bertolt Brecht'in, Krupp fabrikalarının fotoğrafları dolayısıyla yaptığı gerçeklik sorgulaması, bu fotoğrafı daha da anlamlı kılmaktadır:

*“Krupp ya da A.E.G. fabrikalarının fotoğrafı bize bu kurumlar üzerine fiilen bir şey öğretmez. Gerçek anlamıyla realite işlevsel muhtevasından soyutlanmıştır. İnsan ilişkilerindeki şeyleşmenin, (a.b.ç.) örneğin fabrikadakilerin yerli yerine oturtulmasına izin vermez. O halde gerçekten ‘bir şeyler kurmak’, ‘yapay bir şeyler’, ‘ortaya koymak’ gerekmektedir. Öyleyse tamamen sanat gereklidir, ama görgü-bilgiden hareket eden eski sanat kavrayışının bir hükmü kalmamıştır.”*¹²⁴

4- Gerçek İçin Gerçeküstü: Lee Miller ve Henry Cartier-Bresson

Adorno'nun *“Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır.”*¹²⁵ sözü Auschwitz'i anlatmak ve anlamak için önemli bir mottodur. Polonya'nın Auschwitz kasabasında Alman Nazi Ordusu'nun 1942'de kurduğu ve üç yıl içinde altı milyondan fazla Yahudi'nin öldürüldüğü toplama kampına ait fotoğraflar, modern

¹²³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Krupp> 12.11.2010

¹²⁴ Bertolt Brecht, *“Sur Le Cinema”*, s:171' den aktaran Mutlu Parkan, *“Brecht Estetiği ve Sinema”*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1983, s:24

¹²⁵ Prismen, Vol 10a, s:30

insanın gördüğü ilk toplu insan kıyımının görüntüleridir. Naziler, 2.Dünya Savaşı boyunca Avrupa'nın değişik kentlerinden topladıkları Yahudi, komünist, çingene, sakat ve homoseksüelleri trenlerle Auschwitz'e ve orası da yetmeyince ek olarak inşa ettikleri Birkenau ve Maidanek toplama kamplarına taşıyıp çoğunu öldürmüşlerdi. İnsanları topluca sistematik bir biçimde yok ederken üstlerinde tıbbi deneyler de yapmışlardı. Bu trajedinin ardından insanlık için çok şey anlamını kaybetmiş, genel bir umutsuzluk ve karamsarlık yaratmıştı.

Kamlarda gizlice çekilen ve sonradan ortaya çıkan fotoğraflar yaşanan insanlık trajedisinin boyutlarını açıkça ortaya sermektedir. Naziler bu toplama kamplarında yaptıklarını dünyadan gizlemeye çalışmışlar, kapatıldıktan sonra kampları yakarak suç delillerini yok etmek istemişlerdi. Ama sonradan ortaya çıkan fotoğraflar ve kamplarda kalanların anlattıkları, gizin üzerindeki perdeyi kaldırmıştır. Savaş sırasında yapılan soykırım ve her türlü insanlık dışı uygulama böylece ortaya çıkmıştır.



Foto 27: Lee Miller, *Buchenwald Toplama Kampı*, 1945

Lee Miller'in *Buchenwald Toplama Kampı* fotoğrafında da görüldüğü gibi, iskelet haline gelmiş yaşayan sıska bedenlerin görüntüleri ve öldürüldükten sonra üst üste istiflenerek oluşturulan sıska ceset yığını görüntüleri kadar kamplarda ölen

insanlara ait ayakkabı, mücevher ve altın dişlerden oluşan yığınlar da yaşananların boyutunu sergilemeye yetmektedir. Bazı fotoğrafçılar bu kampları fotoğraflamayı reddetse de (Capa gibi) Lee Miller, Margaret Bourke-White, George Rodger (Bergen-Belsen Kampı) ve bazı amatör ve asker fotoğrafçılar bu trajedinin fotoğrafik kaydını tutarak orada yaşananları görsel tarih arşivine eklemişlerdir.

Lee Miller (1907-1977) modellikten fotoğrafçılığa geçmeyi tercih etmiş ve Paris'te dönemin ünlü sürrealistleriyle tanışıp bu minvalde çalışmalar yapmış bir isimdir. 1929 yılında Paris'te Man Ray ile tanışmasının ardından onun hem öğrencisi hem de modeli olmuştur. Bu birliktelik sırasında bir gün film banyosunda negatiflerin olduğunu unutarak karanlık odanın ışığını açarlar, tesadüfen oluşan bu görüntüyü 'solarizasyon' olarak adlandırırlar.¹²⁶ Yeni buldukları yöntemle Man Ray Miller'ın pek çok portresini çeker. Bu arada, İngiliz Vogue dergisi için Paris fotoğrafları çeken Miller, aynı dergi için savaş muhabirliği de yapar:

*“Aynı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla Miller, kadınların ön saflarda yer alması yasak olmasına rağmen İngiliz Vogue dergisinin tek yetkili muhabiri olarak cepheye gitmiş. Miller, cephedeki askerlerin, Napalm saldırılarının, hava saldırıları ve muharebelerin bol bol fotoğraflarını çekmiş. Ama onu gelmiş geçmiş en iyi savaş fotoğrafçılarından biri yapan, bunlar kadar savaşın sivil yanını da gösteren portreleri olmuş. Kadın gönüllüler, dehşet içindeki savaş mağdurları, intiharının hemen ardından genç bir Alman kadın subayın fotoğrafı...”*¹²⁷

Lee Miller'ın savaş fotoğrafları tıpkı Paris fotoğrafları gibi nükteli sürrealist bir özelliktedir. İki dünya savaşı arasında, Freud'un düşler ve bilinçaltı kuramlarından yola çıkarak Sürrealist felsefe ve yaşam biçimini belirleyen Andre Breton “*Varoluş başka bir yerde.*”¹²⁸ diyerek bitirdiği ilk manifestoyu 1924 yılında yayımlar. Yaratıcı bilinçaltını irdelemek ve özgür kılmakla toplumu geliştirici bir politika belirleyerek olumlu yönde yaratıcılığı savunan sürrealistler arasına Eluard,

¹²⁶ Carolyn Burke, **Lee Miller on Both Sides of the Camera**, Artpress, Vol:349, Octobre 2008, s:69

¹²⁷ Ferhan İstanbullu, **Sürrealistlerin İkonu**, Radikal Cumartesi, 20-09-2008

¹²⁸ Andre Breton, **Sürrealist Manifestolar**, Çeviri: Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, Altı Kırkbeş Yayın, 2009, s:53

Aragon gibi şairlerin yanı sıra Arp, Ernst, Miro, Dali, Magritte ve daha bir çok sanatçı dâhil olmuştur.

*“Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlenmesi değil, usun betimlenmesi olarak değerlendiriyor ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratıyorlardı.”*¹²⁹

Sürrealist çevrede bulunan ve bu düşünceden etkilenen Miller, savaş alanlarında kadın bir fotoğrafçı olarak üstelik sürrealist bir kadın fotoğrafçı olarak bulunması, sürüp giden bir muharebedeki sıra dışı ve basit olan görüntüleri yakalamasına olanak vermiştir. Sürrealist fotoğrafçıların çoğunluğu montaj ve kolajı kullanarak ifadeyi seçseler de Lee Miller, arkadaşı Henry Cartier-Bresson’un sürrealist vizyondaki tarzını çağrıştıran yaklaşım benzerliği ile, basitlikteki derin gerçeğin anlamını ortaya çıkarmaya çağrılı fotoğraflarla savaşın temsilini ortaya koyar. Yangın maskeli kadınlar fotoğrafı, kadınların maskelerle garip görüntü sergilemelerinin ötesinde, bombalı saldırıların olduğu savaş günlerinde gözlerini korumak zorunda kaldıklarını işaret eder. Sürrealist retoriği ve araçlarını kullanarak savaşın neden olduğu travmatik gerçekliği güçlü bir şekilde sunan Miller’in savaş fotoğraflarında umutla umutsuzluk, gerçekle gerçeküstü, gelecekle geleceksizlik arasında gidiş gelişler gözlenmektedir. Sürrealist avant-garde estetik ve düşünceyle oluşan bu fotoğrafik savaş temsilleri, sosyal ve kültürel içerikleriyle de güçlü birer yorumdurlar.

Miller’in Hitler’in küvetindeki pozunu arkadaşı Dave Scherman tarafından çekilmiştir. Life’in fotoğrafçılarından ve aynı zamanda Miller’in arkadaşı olan Scherman bu fotoğrafı, Hitler’in intiharının ardından Münih’teki villasını İngiliz Vogue için gezen ve Temmuz 1945 sayısında “Hitleriania” adlı makaleyi yazan Miller’la birlikteyken çekmiştir. Hitler’in Eva Braun ile yaşadığı villayı inceler.

¹²⁹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1.Cilt, s:670



Foto28:Lee Miller, *Yangın Maskeli Kadınlar*,
Downshire Tepesi, Londra, 1941



Foto29: D. Scherman, *Hitler'in küvetinde Lee Miller*,
1945

Miller ve iç dekorasyonun tıpkı Nazi rejimi gibi oldukça sert ve kuralcı dizayn edildiğini görür ve yazar.¹³⁰ Nazi dehşetinin yaratıcısının ev dizaynını hem vasat, kişiliksiz ve bir miktar da sanatsal hem de sürreal bulur Miller ve Hitler'in küvetine girerek aslında bir performans (gösteri) sanatı gerçekleştirir. Bu gösteride sahne Hitler'in banyosudur ve binlerce insanı saf bir Alman ırkı yaratmak uğruna toplama kamplarında öldürten bir diktatörün küvetine girip banyo yaparak izleyiciyi şok eder. Scherman'ın kaydettiği fotoğraf aracılığıyla izleyiciyle buluşan bu gösteri, sanatçının kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği bir çeşit ele geçirme operasyonudur. Kendi banyosunda bile kendi fotoğrafı olan bir diktatörün özel mekânının dilini çözmeye çalışır. Ama bizzat yaşayarak, içine girerek. Bu performatik fotoğraf, dünyanın büyük kısmını kapsayan savaşın aktörlerinden birinin yaşadığı ev dolayısıyla savaşın temsilidir ve bu da sürrealist bir hamledir. Benzer görüntüleri Irak işgali sonrası Saddam'ın sarayında Amerikan askerleri de gerçekleştirecektir ama farklı bir minvalde.

“Goethe'nin Elective Affinities'ine yazdığı giriş paragraflarında anlattığı üzere, bir sanat ürününün iki yanı vardır: aradığı ve iletmek istediği hakikat (truth content) ve işlediği konu (subject matter). Sanat ürününün peşinde olduğu hakikat,

¹³⁰ Becky E. Conekin, **Lee Miller: Model, Photographer, and War Correspondent in Vogue, 1927-1953**, Fashion Theory, Volume 10, Issue ½, s:110

işlediği konu ile ne denli derinden ve ne denli incelikle bağlanabilmişse sanattın koşullarına o denli uyulmuş olur. Sanat ürününün zaman karşısındaki kalıcılığı da buna bağlıdır. Ürünün realia'sı ortadan kalkmış bile olsa, zaman içinde, yeni yeni okuyucu kuşaklarının bu realia'yı ürünün metninde tekrar tekrar bulabilmeleri de buna bağlıdır.”¹³¹



Foto 30: Henri Cartier-Bresson, *Gestapo İspiyoncusu*, 1945

Lee Miller gibi Henri Cartier-Bresson'un sürrealist vizyondaki savaş fotoğrafları, Walter Benjamin'in düşüncesini Ünsal Oskay'ın yukarıdaki özetinden anladığımızın tersine zaman geçse bile konularından sıyrılmadan da realia'yı ve ötesini bugünün fotoğraf okuyucularına taşırlar. Benjamin elbette ki daha uzun bir zaman dilimini kastetmektedir ve gelecekte bu sıyrılma gerçekleşebilir ama günümüzde 2.Dünya Savaşı sürekli bir yeniden üretim malzemesi olarak sanat hayatında önemini korumakta (özellikle film endüstrisinde) ve güncel kalmaktadır. Yanı sıra savaşa ve toplama kamplarındaki kitlesel imhaya ait sürekli yeni belgeler ve fotoğraflar ortaya çıkmakta ve yayımlanmaktadır.

¹³¹ Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Çeviri ve Sunu: Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul 1995, s:11

Henri Cartier-Bresson (1908-2004), tıpkı Lee Miller gibi sürrealist bir bakış açısı ve düşünceyle savaşı kaydetmiş bir fotoğrafçıdır. Paris'teki avant-garde çevreyle iç içe olan fotoğrafçı daha çok sürrealistlere yakın durmuştur. Savaş başlayınca Fransız Ordusu'na alınan ve sonrasında Almanlar'a esir düşen fotoğrafçı, kaçışından savaşın sonuna kadar yeraltında yaşamak zorunda kalır ve savaş esirlerinin kaçmasına yardım eden gizli bir dayanışma örgütünde çalışır. İşgal altındaki Fransa ve Paris'i fotoğraflayan Cartier-Bresson, *decisive moment* (karar anı) şeklinde tanımladığı an fotoğrafçılığı bağlamında, yaşanan bir olayı en etkili biçimde temsil eden an'ı yakalayıp kaydetmekteki önemi öne çıkarmıştır.

Susan Sontag'ın *Zaten bütün fotoğraflar sürrealisttir* düsturuyla birlikte Cartier-Bresson'un sürrealist vizyona sahip fotoğrafları ele alındığında o an'a dair gerçeklik sorgulaması sadece görünenle kalmaktan kurtulur. Gestapo İspiyuncusu fotoğrafında olduğu gibi, savaşın tam ortasında ortaya çıkan insani zaafılar ve Goya'nın çok daha önceden savaş tasvirlerinde betimlediği, insanın zor zamanlarda ortaya çıkan kötücüllüğüne vurgu yapar. Belirli bir an üzerinden insanın varoluş özelliklerine götüren ve tartıştıran bir görüntüdür bu.

5- Mit ve Simge Savaşı: Rosenthal ve Khaldei

II. Dünya Savaşı'nın son günlerinde, Joe Rosenthal'in, Iwo Jima'ya ABD bayrağı diken deniz subaylarının fotoğrafıyla, Yevgeny Khaldei'nin Almanya'nın yenilgisiyle Reicshtag binasına Rus askerlerin orak çekiçli SSCB bayrağını diktiği anları gösteren fotoğrafları mitsel ve simgesel anlamlarıyla ön plana çıkarlar. Fotoğrafları daha iyi yorumlamak için mit kavramına değinmek yerinde olacaktır.

Klasik anlamıyla mit, dünyevi gerçekliği doğaüstü biçimde açıklama çabasında kullanılan araçlar olarak kabul edilmektedir. Fransız Antropolog Claude Levi-Strauss, yapısalcı bir yaklaşımla miti dile benzetir ve onun tıpkı dil gibi belirli karşıtlıklar temelinde kavranabileceğini vurgular. Bu karşıtlıklar diğer geniş söylemler, toplumsal pratikler ve kodlar sistemidir.¹³² Roland Barthes ise, burjuva

¹³² Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 3.Basım, Ankara 1998, s:314

toplumdaki mit kavramının, göstergelerin yan anlam düzeylerinden biri olduğunu *Çağdaş Söylenler* metninde belirtir. Barthes, mit'i (söylen), politikadan arınmış bir söz şeklinde tanımlar ve burjuvazinin (kenter sınıfı) kültürel tahakkümünü yeniden üretmede kullandığı bir silah olduğunu şöyle ifade eder:

“Şimdi kenter toplumunda söylenin göstergebilimsel tanımını tamamlayabiliriz: söylen politikadan arınmış bir sözdür. Kuşkusuz, politikayı derin anlamda, gerçek, toplumsal yapıları içinde, dünyayı oluşturma güçleri içinde insan ilişkilerinin bütünü olarak anlamak gerekir; burada özellikle “arınmış” sözcüğüne etkin bir değer vermek gerekir; burada işlemsel bir yönelişi belirtmekte, durmamacasına bir yok edişi gerçekleştirmektedir. Örneğin asker-zenci durumunda, boşaltılmış olan Fransız imparatorluksallığı değildir kuşkusuz (tam tersine, hazır kılınması gereken budur); sömürgeciliğin olumsal, tarihsel, tek sözcükle, üretilmiş niteliğidir. Söylen nesneleri yadsımaz, tam tersine, işlevi onlardan söz etmektir; şu var ki, arıtır onları, günahsızlaştırır, doğa ve sonrasızlık olarak temellendirir, onlara açıklamanın değil de saptamanın ürünü olan bir açıklık verir: Fransız imparatorluksallığını açıklamadan saptarsam, onu doğal, kesin diye benimsemem için fazla bir şey gerekmez: işte güvene gelmişimdir. Tarihten doğaya geçerken, söylen bir tutumluluk örneği verir: insan edimlerinin karmaşıklığını yok eder, onlara özlerin yalınlığını kazandırır, her türlü eytişimi, doğrudan görünenin ötesine varma yolundaki her çabayı siler, derinlikten yoksun olduğu için çelişkiden de uzak bir dünya, her yanıyla açık bir dünya düzenler, mutlu bir açıklık kurar: burada nesneler kendi başlarına anlam belirtir gibidir.”¹³³

Barthes, hem ilkel hem de çağdaş mitlerin tarihsel bir dönemin baskın gücü tarafından üretildiğini ve bu mitlerin ideolojik olarak işlediği üzerinde özellikle durur. Mitlerin değişimi ise bağlı oldukları kültürün değerlerinin ve ihtiyaçlarının değişmesiyle olmaktadır. İki fotoğrafta da görüldüğü üzere savaşın sonucunda zafer kazanan taraf zaferini, simgesel aracı olan bayrak dolayımıyla kanıtlamaktadır.

¹³³ Roland Barthes, **Çağdaş Söylenler**, Çeviri: Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1990, s:179 Tahsin Yücel'in çeviri dili ve imparatorluksal gibi kendine özgü kavramsallaştırmaları, çeviri metni anlamayı hayli zorlaştırır da bu durumun yapısalcı dilbilimcilerin yaygın bir tavrı olduğunu belirtmek gerekiyor. (S.O.)

Amerikalılık miti ve devrim yapmış ve onu korumaya çalışan güçlü sosyalist devlet miti, bayraklar aracılığıyla sabitlenmeye çalışılmaktadır. Barthes'ın, *belirgin bir yokluk* olan mitin burjuva toplumundaki işlevinin gerçeği boşaltmak olduğunu vurguladığı gibi burada da savaş gerçeğinin yokluğu ve ama güç ve zafer vardır.



Foto 31: J. Rosenthal, *Iwo Jima'da Bayrağın Yükselişi*, Foto 32: Y. Khaldei, *Orak Çekiçli Bayrağın Reichstag'da Yükselişi*, 2 Mayıs 1945

Pasifik Okyanusu'nda küçük bir ada olan Iwo Jima'da, Japonya ile ABD arasında 16 Şubat- 26 Mart 1945 tarihleri arasında gerçekleşen savaş sonunda, ada ABD'lilerin eline geçmişti. Çatışmalar sürerken ise 6 ABD deniz subayının adadaki en yüksek volkanik tepeye ABD bayrağını dikmelerini Joe Rosenthal (1911-2006) kaydetmiş ve fotoğraf, kendi toprakları dışında savaşarak zaferler kazanan ABD askerini, kendi halkının gözünde Iwo Jima miti üzerinden kahramanlaştırmıştı. Fotoğrafta göğe doğru yükselen ABD bayrağı, zaferi ve gücü simgelerken, savaşın ekonomik, politik ve diğer nedenleri ulusallık vurgusu ardına saklanmaktadır. Rosenthal'ın Pulitzer ödülü aldığı bu ikonik fotoğraf, zaman içinde savaşı simgeleyen en popüler ve yeniden üretilen fotoğrafik savaş temsillerinden biri haline gelmiştir.

“Barthes, mitlerin ana işlevinin tarihi doğallaştırmak olduğunu ileri sürer. Bu işlev mitlerin aslında belirli bir tarihsel dönemde egemen olmayı başarmış toplumsal sınıfın ürünü oldukları gerçeğine işaret etmektedir; mitlerin yaydıkları anlamlar bu tarihi beraberlerinde taşırlar, ancak mit olarak işleyebilmeleri için yaydıkları anlamların tarihsel ya da toplumsal değil doğal olduğunu vurgulamaları gerekmektedir. Mitler kendi kökenlerini ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal

*boyutlarını gizemleştirirler ya da gizlerler. Mitolog, mitlerin gizemini çözerek (büyüsünü bozarak) gizli tarihlerini ve dolayısıyla sosyo-politik işleyişlerini açığa çıkarır.”*¹³⁴

Rosenthal’ın fotoğrafının, daha önce yaşanan anın, fotoğrafçı tarafından yeniden kurgulanarak kaydedilmesinden elde edilen görüntü olduğu gerçeği artık çoğu kişi tarafından bilinmektedir. Bu durum, bu fotoğrafın ideolojik işlevinin geçerliliğini daim kılar. Barthes’ın vurguladığı gibi, fotoğraflarla yaratılan kahramanlık miti savaştaki insan eylemlerinin karmaşıklığını ve bütün çelişkileri ortadan kaldırıp yalınlık verir.

II. Dünya Savaşı’nın fotoğrafik ikonlarından birini de, savaşı Kızıl Ordu adına kaydeden Yevgeny Khaldei (1917-1997) kaydetmiştir. Berlin’deki Parlamento Binası Reichstag’a Sovyet bayrağı asan askerlerin olduğu fotoğrafın arka planında yıkık, harabe ve hala yanmakta olan kent görülmektedir. Arka plandaki bu görüntülerle sert çatışmaların yaşandığı fikri vurgulanırken, binanın tepesine asılan ve ön planda yer alan orak çekiçli bayrak, zafer kazananın gücünü ispatlamaya yarayan bir araç işlevini görmektedir.



Foto 33: Yevgeny Khaldei, *Savaş Şokundaki Ren Geyiği*, Murmansk, 1941

¹³⁴ John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çeviri: Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları/ARK, Ankara, 1996, s: 119

Yevgeny Khaldei, dönemin Sosyalist Gerçekçilik anlayışından etkilenmiş ve eleştirel gerçekçiliği fotoğraflarında yansıtmaya çalışmıştır. Savaşı, gündelik hayat ve sıradan olaylar üzerinden tanımlamaktan çekinmemiştir. Bununla birlikte, fotoğrafları incelendiğinde, fotojurnalizmin gerçek ve ideal etkisinin arasında kaldığı söylenebilir. Örneğin, Rusya'nın kuzeybatısında yer alan Murmansk'ta çektiği *Savaş Şokundaki Ren Geyiği* adlı fotoğraf, savaşı eleştirel bir yaklaşımla tanımlayan en etkili fotoğraflardan biridir. Khaldei'nin *Yasha* adını verdiği geyik, bombalamalar sırasında tundradan çıkıp askerlerin yanına gelmiş, uzun süre onlarla birlikte kalmıştır.¹³⁵

1.Dünya Savaşı sırasında bir ikmal limanı olarak kurulan Murmansk, II. Dünya Savaşı sırasında İngiliz ve ABD konvoylarının Kuzey Buz Denizi üzerinden SSCB'ye savaş malzemesi taşıdıkları liman olarak kullanılır. Khaldei, kentin savaş uçakları tarafından bombalanması sırasında bir ren geyiğinin tedirgin izleyişini yakalamış ve kaydetmiştir. İlk bakışta kolaj sanılma ihtimali çok yüksek olan fotoğraf, Hristiyanlık'ın Noel simgelerinden biri olan geyiğin hem o mitsel dünyadan hem de kendi doğal gerçekliğinden sıyrılıp Khaldei'nin savaşı temsilinde doğal bir figür haline gelmiştir. Bu güçlü fotoğraf, insanın doğaya yaptığı tahribatın doğrudan ifadesidir. Ve izleyici bu tahribatın gerçekleşmesine ren geyiğinin gözünden bakmaktadır. Daha doğrusu kendi yaptığına, kendine bakmaktadır.

Rosenthal'in İwo Jima ve Khaldei'nin Reischtag fotoğraflarındaki ideolojik baskınlığın aksine bu fotoğraf savaş olgusunun geldiği boyutu ve teknolojik yıkımın doğaya zıtlığını tanımlamaktadır. İlk iki fotoğraf da savaşı, savaşmayı ve sonunda kazanılan zaferi mitleştirip yüceltirken, Murmansk fotoğrafı savaşın anlamsızlığına işaret eder.

¹³⁵ Alexander and Alice Nakhimovsky (Biographical Essay), **Witness to History, The Photographs of Yevgeny Khaldei**, Aperture, New York, 1997, s: 8

6- Capa, Rodger ve Smith

II. Dünya Savaşı çok sayıda profesyonel fotojurnalist tarafından fotoğraflanmıştır ancak bunların hepsinden tek bir çalışmada bahsetmek olanaksız görünmektedir. Savaşın fotoğrafik temsilde belirgin stilleri olan ve klasikleşerek ardıllarını etkileyen isimlerden bahsederken, savaşın bitiminden iki yıl sonra Magnum Fotoğraf Ajansı'nı kuracak veya içinde yer alacak birkaç öncüye değinmek gerekmektedir.

İspanya İç Savaşı sona erince Paris'e dönen Robert Capa, Naziler tarafından işgal edilmiş bu şehirde fazla duramaz ve ABD'ye gitmek zorunda kalır. Uzun uğraşlar sonunda oturma izni alır ve 6 Ağustos 1943 tarihinden itibaren II. Dünya Savaşı'nı Life adına izlemeye başlar. Tunus, Cezayir, İtalya, Fransa, Belçika ve Almanya'da ABD askeri birlikleriyle birlikte savaşı izleyen ve kaydeden Capa, bu savaşa dair en önemli karelerini, ABD birliklerinin Normandiya kıyısındaki Omaha Sahili'nde yaptıkları çıkartmanın ilk gününde yakalar. ABD birliklerinin, 6 Haziran 1944'de, hava ve denizden yaptıkları büyük çıkartmanın beş kolundan birinin yaptığı bu çıkartma ile Almanlar büyük kayıp vermiş ve savaşın sonucunu belirlemede etkili olmuştur.



Foto 34-35-36: Robert Capa, *D-Day (Çıkartma Günü)*, Omaha Sahili, Normandiya, 6 Haziran 1944

Capa, ABD birliklerinden 2. Tabur'un E Bölüğüyle Omaha Kumsalı'na iner. Kumsala iki mil kala gemiden çıkartma botlarına nakliye olurlar ve bir yandan iki metreye varan dalgaların olduğu denizden mayın döşenmiş kumsala varmaya çalışırken bir yandan da Capa çıkartmayı görüntülemeye çalışır. Whelan'ın aktardığı Capa'nın şu sözleri çıkartmanın ilk günü sahilde yaşananları anlamaya yeterlidir:

“...su çok soğuktu ve kumsal hala yüz metreden fazla uzaktı. Kurşunlar çevremdeki suda delikler açarken ben en yakın çelik engelin ardına sığındım... İyi fotoğraf çekebilmek için çok erken ve hava çok griydi, ama gri sular ve gri gökyüzünde, Hitler’in çıkartmaya karşı oluşturduğu sürrealist yapılar arasında küçük insanların koşmaya çalışmaları çok etkiliydi.”¹³⁶

D-Day olarak tarihe geçen çıkartma sırasında Capa iki rulo 35 mm’lik filmde 72 poz çarpıcı görüntü kaydeder ve Life’ın Londra bürosuna gönderir. Ancak karanlık odanın kurutma bölümünde yaşanan bir kaza sonucu sadece on biri basılacak durumda kurtarılır ve olaydan dolayı karanlık odada çalışan on sekiz yaşındaki Larry Burrows suçlanır. Burrows ileride Vietnam Savaşı’nın en etkili karelerini çekecek fotoğrafçıdır ve aslında olayda onun bir suçu yoktur. Kurtarılan on bir poz oldukça bulanıktır ama çıkartmaya dair anları oldukça çarpıcı şekilde yansıtır. Bu durumu bir ay sonra öğrenecek ve Life’ın editörü Wilson Hicks tarafından çıkartmayı en iyi o görüntülediği için kutlanacak olan Capa, aynı zamanda Life’ın kadrosuna dâhil edilecektir. Olayı öğrenince başta umursamaz tavır gösteren Capa, ailesine yazdığı bir mektupta, “basılan üç beş tane, yananların yanında hiç sayılır” demişti.¹³⁷

Capa’nın, D-Day (Çıkartma Günü) fotoğrafları bulanıklığına rağmen oldukça çarpıcı karelerdir. “Kalan resimlerin bulanık olması resimlere neredeyse elle tutulabilir bir aciliyet duygusu verdiğinden dramatik etkileri artmıştı. Hem Capa her zaman savaşın heyecanını iletmek için kamerayı hafifçe sallamak gerektiğini söylerdi.”¹³⁸ Oldukça zor koşullarda elde edilen görüntülerdeki bulanıklık hem dramatik etkiyi hem de gerçeklik duygusunu oldukça artırırken aslında tezat olarak fotoğrafın gerçeğin temsilindeki konumunu da kabul edilenin aksine yerle bir ediyordu. Flu olan fotoğraf görüntüsü gerçeğin bire bir aynısı değildir burada, çünkü

¹³⁶ Whelan, a.g.e., s: 231

¹³⁷ Whelan, a.g.e., s: 233 ve 236. Whelan, bu olaydan dolayı yıllarca Burrows’un suçlanmasının doğru olmadığını aynı kitabındaki şu notuyla vurgular: “Bunlara ek olarak, Capa’nın çıkartmadan önce ve sonra Rolleiflex’iyle çektiği görüntüler sağlam kalmıştır. Daha sonra Vietnam’da savaş fotoğrafçısı olarak ün yapacak olan Larry Burrows’un Capa’nın Çıkartma Günü negatiflerini yaktığı doğru değildir. O sırada on sekiz yaşında olan Burrows, gerçekten de o gece Life’ın karanlık odasında çalışıyordu, ama banyo edilmiş filmin kurutulmasından o sorumlu değildi.” s: 233

¹³⁸ Whelan, a.g.e., s: 233

gerçek bu değildir. Somut koşullar çekimi teknik olarak etkilemiş ve zaten fotoğrafik kayıta ve bunun metinleştirilmesinde gerçekle biraz oynamayı tercih eden ve seven Capa'nın işine gelmişti. Whelan, *Robert Capa* kitabı boyunca, *Death in the Making* ve *Slightly Out of Focus*'ta, Capa'nın, yaşadığı birçok olayı olduğu gibi değil de olmasını istediği gibi yazdığını belirtmiştir.

Capa'nın, savaşın sıcak bir anındaki koşullardan dolayı elde ettiği bu bulanık fotoğraflar, daha sonra Antonin Kratochvil gibi bazı savaş fotoğrafçıların estetik biçim tercihinine ilham verecektir. Krotachvil'in özellikle Ebu Garib kurgularındaki bulanıklık Capa'nın D-Day fotoğraflarını çağırıştır. Flu fotoğraflar, fotoğrafın bir temsil olduğunu ve gerçeği bire bir asla yansıtamayacağını kanıtlayan fotoğraf örneklerindendir.

George Rodger (1908-1995), savaş sırasında Time ve Life dergileri için çalışmış fotoğrafçıdır. Normandiya çıkartmasını ve Paris'in özgürlüğüne kavuştuğu günü Capa ile birlikte izlemiş ve kaydetmiştir. Savaşın daha çok Burma, Ürdün, Libya, Mısır ve Hindistan cephelerinde bulunmuş Rodger savaşın bitiminde de Bergen-Belsen toplama kampını fotoğraflamıştır.



Foto 37:Rodger, Burma, 1942



Foto 38:Rodger, Deve ve Asker, Ürdün, 1941



Foto 39: Rogder Libya, Doğu Çölü, 1941

Rodger'ın savaş fotoğrafçılığı açısından önemi, çöllerde develerin üstünde savaşan Arap lejyonu askerlerini fotoğraflayarak batılı savaş izleyicisine doğuyu yansıtmış olmasındadır. Egzotik topraklarda süren savaş, eski ve yeni silahlarla

yapılmaktadır. Japonya'nın sürekli bombaladığı Burma, geniş çöl arazisi boyunca develer eşliğinde yoluna devam eden Arap asker kabileleri ve otantik giysili sivil halk Rodger'ın savaş fotoğraflarındaki etkiyi artırmaktadır. Savaşın ortasındaki çocukların korkulu yüzlerinde savaşın izlerini sürer Rodger. Bütün bunlara benzer görüntüler yarım asır sonra Ortadoğu'da çağdaş savaş fotoğrafçıları tarafından tekrar kaydedilecek ama daha çok renkli olarak.

W. Eugene Smith (1918-1978), Pasifik kıyılarında, Guam, Tarawa, Saipan, Leyte, İwo Jima ve Okinawa'da Life için savaşı fotoğraflayan isimlerden biridir. Amerikan deniz birliklerindeki askerleri yakın çekim kaydeden Smith, savaşın verdiği yorgunluğu ve tedirginlikle karışık umursamazlığı özellikle Yunan asıllı Amerikan askeri Er Angelo Klonis'in yüz ifadesinde yakalamıştır.



Foto 40: Smith, *Er Angelo Klonis*, Saipan, Temmuz 1944 Foto 41: Smith, *Ölü Bebek*, Temmuz 1944

Life'ın *World War II* adlı kitabının kapağında da yer alan Er Klonis'in üstteki fotoğrafı, iki dudağı arasındaki sigarası, kirli sakalı ve dikkatli bir şekilde arkasındaki bir yerlere bakışı fotoğrafı ikonlaştıran nedenler arasındadır. Ölümün her an gelebilmesi ihtimalinin farkında ve ama umursamaz bir halde varlığını sürdürmeye devam etme durumudur savaşta yaşam. Angelo Klonis 10 Ağustos 1942'de Amerikan Ordusu'na katılmış ve savaşın sonuna kadar çatışmalara katılmış, Life

dergisinde fotoğrafları yayınlanınca sadece fotoğrafı değil kendisi de ikonlaşmıştır.¹³⁹ Matarasından su içerkenki pozu pullara bile basılmıştır.

W. Eugene Smith'in bu savaşta kaydettiği diğer önemli poz Saipan'da bir askerin ölü bir bebeği elinde tutup ona dikkatli ve şaşkın bir şekilde baktığı anın kayıdır. Eğimli arazinin biraz aşağısında başka bir asker onlara bakmaktadır. Ölüm savaşın en somut sonucudur. Zaferler veya yenilgiler, ardında sayısız ölü, yaralı bırakır savaş. Kentleri, evleri yerle bir eder. Ama en acımasız bebek ve çocukların ölümüdür. Dünyaya yeni gelmiş bir bebeğin, her şeyden habersiz varoluşu, yine her şeyden habersiz bir şekilde son bulur. Smith'in bu fotoğrafındaki askerin kucağındaki ölü bebeğe bakışında kilitlenen durum savaşın en doğrudan tanımlanmasıdır. Fotoğrafın gücü, izleyicinin bakışında da bu tanımlı yaptırmasında ve sorgulatmasındadır.



Foto 42: W. Eugene Smith, *Japon İntiharcıları Takip*, Saipan, 1944

W. Eugene Smith'in *Japon İntiharcılarını Takip* adlı fotoğrafında, yerde yatan ölü bir Japon askeri ve hemen onun sağ tarafında, silahını karşıya doğrultmuş ve mevzilenmiş bir halde düşman askerlerini dikkatle izleyen Amerikan askerleri yer almaktadır. Ölümün normalleşip sıradanlaştığı en belirgin anlardan biridir bu an.

¹³⁹ <http://www.helleniccomserve.com/angeloklonis.html> 19.03.2010

Savaş fotoğrafçısı da bu normalleşmeyi kaydettiği için çoğu zaman suçlansa da yapacak bir şey yoktur. Ölmek ve öldürmek üzerine kurulu savaş gerçeğini kaydederken, mutlak sonucu olan ölümü kaydetmemek savaşı eksik kaydetmektir.

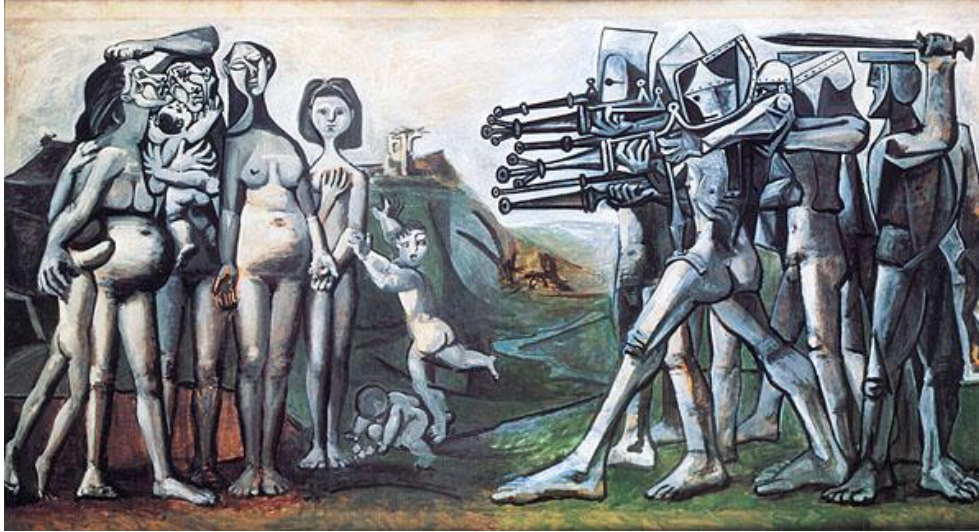
Zamanla, medya aracılığıyla izleyicisine ulaşan, savaştaki ölü ve yaralı fotoğrafları, en çok merak edilen ve tüketilen bir konulardan biri haline gelmiş; savaşın pornografik görüntülerinin estetize edilerek insanlara sunulmasında etik sınırlar zorlanmıştır. Ama bu sonuçsuz ve iki uçlu bir konu olarak varlığını tartışmalar boyutunda sürdüreceğe benzemektedir. Bir yanda savaşın olanca gerçekliğiyle kaydedilmesi ihtiyacı, bir yanda da fotoğrafçının kişisel başarı kaygısıyla bu durumu suistimal edip ölümden nemalanması eleştirisi birlikte ilerlemektedir. Niyetler sorgulanabilir ama Goya'nın *Savaşın Felaketleri* serisi hatırlanarak savaşın yol açtığı sonuçları göstermeye çalışma çabası da anlaşılmalıdır.

B- Kore Savaşı

II. Dünya Savaşı sonunda, ABD ve SSCB'den oluşan iki kutuplu bir dünya ve bu iki kutba da dâhil olmayı reddeden, koloni imparatorluklarının ortadan kalkışıyla birlikte Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nda oy hakkı oluşan “yeni uluslar”dan müteşekkil bir “üçüncü dünya” bloğu meydana gelmişti. Kore ise savaş sonunda, Sovyet yanlısı Kuzey Kore ve Amerika yanlısı Güney Kore olarak ikiye ayrıldı ve 38.enlem sınır oldu. Kuzey Kore'nin 38. enlem sınırını ihlal ettiği gerekçesiyle başlayan Kore Savaşı, Soğuk Savaş döneminin ilk sıcak savaşı olmuş ve 25 Haziran 1950 ile 27 Temmuz 1953 tarihleri arasında gerçekleşmiştir.

“Kuzey Kore'deki komünist yönetim (1950'de) Güney Kore'ye saldırdığı zaman, Çin komünistleri iktidarı daha yeni (1949) ele geçirmiş bulunuyorlardı. Amerikalılar, Kuzey Kore'nin saldırısını, komünist yayılma planını gerçekleştirme yolunda atılmış yeni bir adım saydılar. Ruslar o tarihlerde Birleşmiş Milletler'in oturumlarını boykot ettiklerinden, Birleşik Amerika, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nde, saldırgan Kuzey Kore'ye karşı yaptırımlarda bulunulması yönünde oy verilmesini sağlayabildi. Bunun üzerine, Birleşmiş Milletler'in öteki üyelerinden

gelen küçük birliklerle birlikte Amerikan birlikleri, Kuzey Kore komünistlerine karşı savaşa katıldı. Kuzey Koreliler yenilmek üzereyken Çinliler yardımlarına koştular ve çok geçmeden, Birleşmiş Milletler güçlerini, savaştan önceki Kuzey ve Güney Kore'yi ayıran sınır çizgisine yakın bir noktaya kadar sürdüler.”¹⁴⁰



Resim 8: Pablo Picasso, *Kore'de Katliam*, 1951

İki tarafın da hoşnut olmadığı bir ateşkesle biten savaşın sonunda 3 milyon insan ölmüş ve yine eski sınırlar korunmuştur. Savaşın sonucunda en kazançlı çıkan ülke ise Amerika'nın etkisiyle, Birleşmiş Milletler birliklerinin gereksindiği malzemelerin başlıca satıcısı durumuna gelen Japonya oldu. Japonya için bu savaş, “İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıntılarından kendini kurtararak yeniden derlenip toplanıp canlanması için gereksindiği dürtüyü veren talep artışını sağladı ve aynı tarihlerde Almanya'da görülen ekonomik toparlanma çabasını bile aşan bir kalkınmaya yol açtı.”¹⁴¹

Birleşmiş Milletler kararı doğrultusunda birçok ülke gibi Türkiye'de Kore'ye asker göndermiş ve sonuçta 721 Türkiyeli asker bu savaşta hayatını kaybetmiştir. Bu savaşın sonunda Türkiye, Kore Savaşı'na desteği göz önüne alınarak, batı bloğu için

¹⁴⁰ McNeill, **a.g.e.**, s: 808

¹⁴¹ McNeill, **a.g.e.**, s: 809

güvenilir bir müttefik olduğunu ispatladığı için bloğun ortak savunma sistemi olan NATO'ya dâhil edilmiştir.

Pablo Picasso'nun *Kore'de Katliam* adlı tablosu, tıpkı Goya'nın kiler gibi savaşın insana yaptığı ve yaptırdıklarının çıplak bedenler üzerinden temsilidir. Tabloda savaşın ortasındaki sivil kadın ve çocukların onlara silah doğrultmuş askerler karşısındaki savunmasız hallerini ürkek ve korkmuş çıplak bedenleriyle çarpıcı bir biçimde yansıtır. Silahlı olmalarına karşın askerler de çıplak resmedilmiştir. Savaşın ortasındaki insanların hangi tarafta olurlarsa olsunlar ölüme karşı savunmasız olduklarının ifadesidir bu. Picasso'nun bu resmi, savaş nedeniyle ortaya çıkan şiddetin bedensel anlatımıdır.

Kore Savaşını fotoğraflayan birçok fotoğrafçı vardır, fakat özellikle etkileyici asker portreleri ile David Douglas Duncan (d. 1916) bahsedilmesi gereken ilk isimdir. Savaş başladığında Tokyo'da olan Duncan, Life için Kore Savaşı'nı izlemek üzere bu ülkeye gider ve savaşın ilk aylarında çektiği fotoğrafları 1951'de *This Is War: A Photo Narrative of the Korean War* adıyla kitaplaştırır. Pusan bölgesindeki çarpışmaları ve Chosin Reservoir'dan geri çekilmeyi, hatırlanmaya değer karelerle kaydeder Duncan.

Duncan'ın savaş fotoğrafçılığının evrimi bağlamındaki önemi, bu savaşta görüntülediği askerlerin yakın çekim yüz ifadelerinde yakaladığı savaşa dair korku, endişe ve yorgunluktur. Askerlerin gözlerindeki bakışlarında yakalanan derin ifade savaşın bireysel yönünü yansıtır. Savaşçı asker daha önce defalarca yakından fotoğraflanmıştı ancak Vietnam'da iyice belirginleşecek olan savaşın bireyselleşmesindeki etkili ilk adımlar Duncan'ın portreleriyle başlamıştır. Burada bahsettiğimiz bireyselleşme sadece savaşın bireyselleşmesi değil, savaşın fotoğrafik temsilindeki bireyselleşmedir, yani genel bir adla adlandırılan *asker*'in bir birey olarak savaşta varoluşunun kabulüdür.



Foto 43: D. D. Duncan, *İsimsiz Denizci*, Koto-ri, Kuzey Kore, 9 Aralık 1950



Foto 44: D. D. Duncan, *Yaralı Asker Ölen Arkadaşı İçin Acı Çekiyor*, Kore, Eylül 1950

Duncan'ın üstteki iki asker portresi savaşın iki farklı zorluğunun yansımalarını taşır. İlk portre, aralık ayında eksi 40 derecede hem soğukla hem de düşmanla savaşan askerin sert ve etkili bakışlarının objektife dolayısıyla da izleyiciye yönelmiş halini; ikinci portre ise kendisi yaralanan ama kaybettiği arkadaşının acısını yaşayan askerin üzüntüsünü taşır.¹⁴² İlk portredeki keskin donukluk ile ikinci portredeki acıyı yaşayış, askerlerin savaşın ortasındaki çaresizliğinin temsilidir. Daha öncesinde, savaşan asker hep kahraman olarak tanımlanmış, zayıf halleri sansürlenmiş veya hiç gösterilmemiştir. Duncan'ın Kore Savaşı portreleriyle bu sansür durumunda ilk defa belirgin bir şekilde kırılma yaşanmıştır.

Bert Hardy (1913-1995), Picture Post için Kore savaşını görüntülemek üzere derginin editörü Tom Hopkinson tarafından görevlendirilir. Muhabir James Cameron ile birlikte Amerikalı General Douglas MacArthur'un Inchon indirmesini izleyen ve görüntüleyen Hardy'nin bu savaşa dair en etkili kareleri Pusan tren istasyonundaki kareleridir.

¹⁴² <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/ddd/gallery/war/263.html> 10.07.2010

Bert Hardy'nin, 1 Eylül 1950'de, Güney Kore'deki Pusan tren istasyonunda çektiği bir dizi fotoğrafta, yarı çıplak ve yere çömelmiş halde bekletilen politik tutsaklar yer almaktadır. Yaşları 14 ile 70 arasında değişen yaklaşık altmış Güney Kore'li, komünist Kuzey Kore'ye sempati duydukları düşünüldüğü için orada tutulmaktadırlar.¹⁴³

O tarihlerde, Birleşmiş Milletler Güçleri'nin kontrolündeki tek Kore kenti olan Pusan'da yaşanan bu olay, Nazi Almanyası'nın toplama kamplarındaki görüntüleri hatırlatırken aynı zamanda da Küba'daki Amerikan üssü Guantanamo'da, 2002'den itibaren Taliban ve El Kaide mensubu olduğu zannıyla tutuklanan insanların maruz kaldığı psikolojik ve fizyolojik işkencelerin görüntülerini hatırlatmaktadır. Tutsakların uzun süreli belirli bir pozisyonda tutularak etkisizleştirilmesine dayalı bu işkence yöntemi savaş dönemlerinde olduğu kadar toplumsal muhalefetin yaşandığı dönemlerde de yıldırma ve sindirme amaçlı sıkça kullanılır olmuştur.

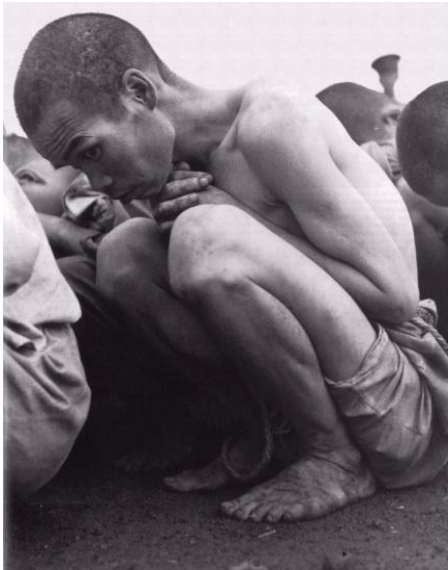


Foto 45: B. Hardy, *Pusan'da Güney Koreli Siyasi Tutsaklar*, 1 Eylül 1950



Foto 46: B. Hardy, *Pusan Tren İstasyonunda Güney Koreli Siyasi Tutsaklar*, 1 Eylül 1950

¹⁴³ <http://www.gettyimages.com/detail/84010528/Hulton-Archive> 12.07.2009

Bert Hardy'nin üstteki ilk fotoğrafında gördüğümüz Güney Koreli tutsak, oldukça tekinsiz bir halde ve fotoğraflandığının farkındadır. Yarı çıplak haldeki tutsak, dua eder gibi ellerini çenesinin altında birleştirmiş ve yan gözle onu kaydeden Hardy'e bakmaktadır. Çaresizliğinin kaydedilmesinin anlamını bulmaya çalışır gibi düşüncelidir.

Duncan ve Hardy'nin yanı sıra AP fotoğrafçılarından Max Desfor, Gene Smith ve Robert Schutz Kore Savaşı'nı özgün biçimde kaydetmişlerdir. Genel savaş görüntülerinin yanı sıra iki fotoğrafçının da çektiği soyut fotoğraflar savaşa dair etkili verileri bilgiye gerek kalmadan ortaya serer.

Max Desfor, aslında Kuzey Kore'de bulunan Pyongyang'da, Taedong Nehri üzerindeki yıkık bir köprüden geçmeye çalışan mültecileri görüntülediği fotoğrafıyla tanınmış ve Pulitzer ödülü almış bir fotoğrafçıdır. Desfor'un bir savaş esirine ait bir çift bağlı el ve nefes nedeniyle karda oluşmuş bir deliğin olduğu fotoğraf, savaştaki insanın çaresizliği ve kurban olma durumunu yansıttasındaki gücü ile ön plana çıkmaktadır. Beyaz zeminde gördüğümüz cansız bağlı ele ait donmuş parmaklar ve alınan son nefeslerin ısıyla oluşmuş küçük bir delik dışında bir şey yoktur. Ölmeye/donmaya terk edilmiş bir asker.

Gene Smith'in savaşın son aylarında fotoğrafladığı boş top mermileri yığını, savaşın sadece dört günlük çarpışması sırasında kullanılan miktarı olduğu¹⁴⁴ bilgisi ile birlikte değerlendirildiğinde anlamını bulmaktadır. Savaşın geneline ait korkunç saptamayı yapmak bu yığından yola çıkarak mümkün olabilmektedir.

¹⁴⁴ http://www.boston.com/bigpicture/2010/06/remembering_the_korean_war_60.html



Foto 47: M. Desfor, *Bir Çift Bağlı El ve Kardaki Nefes Deliği*, Yangji, Kore, 27 Ocak 1951



Foto 48: G. Smith, *Boş Top Mermileri*, 18 Haziran 1953

Gene Smith'in fotoğrafı, öte yandan, savaşın savaş malzemeleri kalıntılarıyla tanımlanması ve temsilinde, Fenton'un Kırım Savaşı'nda çektiği Ölümün Gölgesi Vadisi fotoğrafından sonraki gelinen noktaya işaret eder. Benzer görüntüleri Simon Norfolk 1990'larda Afganistan'da renkli olarak tekrar kaydedecek ve savaşın atıklarından savaşın dehşetini tanımlamaya devam edecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA SAVAŞIN ESTETİZE EDİLMESİ

1- GÜNÜMÜZ SAVAŞLARININ YAPISI VE VİETNAM SAVAŞI İLE BAŞLAYAN DEĞİŞİM

A- “Yeni Savaşlar”

Kapitalist sistemde, aşırı sermaye birikiminin yol açtığı ekonomik krizler, her zaman önemli dönüşümlerin başlangıcı olmuştur. XX. yüzyılın son çeyreğinde dünya, krizlerle beslenen kapitalizmin ikinci büyük ekonomik krizine sahne oldu. 1929’daki ilk krizde, Keynesyen politikalara sarılıp, krizi çözmek için devleti devreye sokan sermaye bileşenleri, 1970’lerin ortasında yaşanan ikinci büyük krizde devletçi politikayı terk edip devletin küçülmesini savundular. Ekonomik krizin ardından, devletin, bireylerin doğumlarından ölümüne kadar refahlarından sorumlu olduğu *refah devleti* anlayışının çöküşüyle yeni iktisat politikaları küresel boyutta yayılmaya başladı. Devletçi Keynesyen anlayıştan neo-liberal sisteme geçiş, devletin küçülmesini, özelleştirmeleri ve pazarın egemenliğini tüm dünyada ön plana çıkardı.

Pazarın egemenliğini elde tutmak ve yeni pazarlar yaratmak için de sürekli yeni savaşlar sahneye konuldu. Bu savaşların çoğunluğu, geçen yüzyılın başına dek dünyaya egemen olmuş imparatorlukların kenar bölgelerinde ya da kırılma noktalarında ortaya çıktı; Yugoslavya’nın parçalanmasıyla son bulan Balkan Savaşları, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu’nun karşı karşıya geldiği nüfuz bölgesiydi; Kafkasya ve sınır bölgelerdeki savaşlar, Rus Çar İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu’nun mücadele ettikleri ortak noktalardı. Günümüzde bile bir tülü bitmek bilmeyen İsrail-Filistin çatışması, Afganistan Savaşı ve Pakistan Savaşı yine Rus, Britanya ve Osmanlı İmparatorlukları’nın nüfuz bölgeleriydi. Endonezya, Somali, Gine gibi savaş bölgeleri olan Afrika ülkeleri ise Avrupalı sömürgecilerin elinden II. Dünya Savaşı sonrası kurtulmuştu.

Neo-liberal ekonomik yapılanma, 1960'lı yılların sonundan itibaren tüm dünyada, yaşamın bütün alanlarında belirleyici olmaya başlamıştır. Pek çok şeyin başına “neo” önekinin getirildiği bu dönem, savaşlar için de benzer şekilde işlemektedir. Siyasi düşünce tarihi ve savaş kuramı üzerine önemli araştırmaları olan Herfried Münkler, 2002’de kaleme aldığı “*Yeni Savaşlar*” (*Die neuen Kriege*) adlı kitabında, neo-liberal sistemde savaşların devletin kontrolünden çıktığını ve özelleştirildiğini ileri sürer:

“Siyasi kamuoyu tarafından uzun süre fark edilmediyse de, savaşın çehresi son on-yirmi yılda adım adım değişti: Soğuk Savaş senaryolarına bile büyük ölçüde damgasını vurmuş olan klasik devletler savaşı bir savaş modeli olarak artık miadını doldurmuşa benziyor; savaşların gerçek tekelleri olmaktan çıkan devletlerin yerini giderek devlet-benzeri aktörler, hatta kısmen özel aktörler –yerel savaş lordları, gerilla grupları, dünya çapında faaliyet gösteren paralı askerlik şirketlerinden uluslar arası terör ağlarına kadar- aldı ve savaş, bu aktörler için verimli bir faaliyet alanı haline geldi. Hepsi olmasa da çoğu, savaşı kendi hesabına yürüten ve bunun için gereken gelirleri çok çeşitli biçim ve yöntemlerle sağlayan savaş girişimcileri: Bu girişimciler zenginlerden, devletlerden ya da göçmen cemaatlerinden maddi destek alıyorlar, kendi kontrollerindeki bölgelerde sondaj açma ve maden arama hakkını satışa sunuyorlar, uyuşturucu ve insan ticaretine giriyorlar ya da haraç ve fidye için şantaj yapıyorlar, üstüne üstlük mülteci kamplarının (ya da en azından bu kamplara ulaşım yollarının) kontrolünü de ellerinde bulundurduklarından, uluslar arası örgütlerin yardımlarından da kar sağlıyorlar. Fakat savaşan taraflar gerekli kaynaklara nasıl ulaşırlarsa ulaşınsınlar, klasik devletler savaşından farklı olarak, savaş finansmanı bu savaşların yürütülmesinde çok önemli bir rol oynuyor. Finans biçimlerinin değişmiş olması, yeni savaşların ufukta herhangi bir son görünmeden genellikle onlarca yıl sürmesine de yol açıyor.”¹⁴⁵

Münkler, erken Yeniçağ Avrupası’nda oluşan klasik devletler savaşının pek çok özelliğinin yeni savaşlarda olmadığını belirtir. Klasik devletler savaşı, savaş ilanıyla başlayan ve barış antlaşmasıyla sonlanan başı sonu belli savaşlardı (I. ve II.

¹⁴⁵ Herfried Münkler, **Yeni Savaşlar**, Çeviri: Zehra Aksu Yılmaz, İletişim Yayınları, 1.Baskı, İstanbul 2010, s:11-12

Dünya Savaşı gibi) ve belirli savaş hukuku kuralları çerçevesinde askerler tarafından yürütülürdü. Cephe, cephe gerisi ve vatan ayrımları belirgindi. Clausewitz'in de vurguladığı gibi savaşın can alıcı noktası olan *nihai ana muharebe* klasik devletler savaşında sonucu belirlerdi. Ama yeni savaşlarda bunların hiçbiri yoktur. Yeni savaşlarda ne belirli bir cephe ve asker vardır, ne de savaşın süresi bellidir; nadiren çatışmaların olduğu *düşük yoğunluklu savaşlar* söz konusudur artık. Askerlerden çok sivillerin öldüğü ve yaralandığı, şiddetin devletin kontrolünden çıktığı, savaş alanlarının bilgisayarla yönetildiği, sapan, bıçak ve taşlarla yapılan arkaik savaş biçimleriyle uçak gemileri, uydular, lazer güdümlü bombalar, nükleer silahlar ve füzelerin kullanıldığı son teknoloji savaş biçimlerinin iç içe geçtiği savaşlar yaşanmaktadır artık.¹⁴⁶

Münkler'e göre yeni savaşların en önemli özelliği *asimetrik* oluşudur; klasik devletler savaşında hâkim olan simetrik ilişki, temelde güçleri eşit olan hasımların savaşıyla kurulurdu. Oysa özellikle 80'li yıllardan sonra yaşanan savaşların çoğu eşit olmayan hasımların asimetrik savaşlarıdır. Asimetrik savaşın yaşandığı en çarpıcı örnekler Vietnam Savaşı, 1. ve 2. Körfez Savaşları ile Filistin-İsrail Savaşı'dır. Bu asimetrinin en büyük nedeni de ABD'dir:

“Askeri aygıtların asimetrik stratejiler karşısında ne kadar güçsüz olabileceğini ABD ilk kez Vietnam Savaşı'nda, silah teknolojisi bakımından çok üstün olmasına rağmen, partizan usulü mücadele eden hasmını bir türlü yenemediğinde gördü –yirmi yıl sonra Sovyetler Birliği de Afganistan'da benzer bir deneyim yaşadı. ABD'nin yüksek güvenlik açıkları daha sonra Lübnan'da ve Somali'de de açıkça gözler önüne serildi: ABD deniz kuvvetlerinin Beyrut'taki karargahının bir bombalı saldırıda yerle bir edilmesi, Somalili savaş lordu Aidid'i tutuklama denemesinin büyük kayıplarla başarısızlığa uğraması, Amerikalı bir askerin cesedinin sokaklarda sürüklenmesinin görüntüleri ABD'nin birliklerini apar topar geri çekmesine ve siyasi iradesini artık dayatamadığını tüm dünyanın gözleri önünde kabul etmesine yol açtı. “Mogadişu Etkisi” denen bu durum Amerikalıların

¹⁴⁶ Bkz. Münkler, **a.g.e.**, s: 17-57

askeri tehditlerinin inanırlılığını hayli yitirmesine, postheroik zihniyetin ABD'nin tüketim ve lüks toplumuna yenildiği şüphesiyle küçümsenmesine neden oldu.”¹⁴⁷

Ekonomik, teknolojik, askeri güç ve kültür endüstrisi bakımından güçlü olan bir ülkenin kendi topraklarından çok uzaktaki coğrafyalara yaptığı saldırılara karşı verilen cevap partizan savaşı şeklindedir. ABD saldırılarını hep kendi toprakları dışında gerçekleştirdi ve 11 Eylül saldırısıyla birlikte ilk defa kendi sınırları içinde bir savaş sahnesini yaşadı. Zaman ve mekânın belirsiz olduğu yeni savaşlarda böylece büroların bulunduğu gökdelenler de savaş alanı haline geldi.

Yeni savaşların diğer önemli özelliği, devletin tekelden çıkan savaşın özelleştirilmesi ve ticarileştirilmesidir. Devlet benzeri aktörlerin ve özel aktörlerin sayılarının artmasını bunun önemli bir göstergesi olarak gören Münkler, bu durumdan en çok kar sağlayanların savaş lordları*, yerel komutanlar ve bölgeler ötesi girişimciler olduğu üzerinde durur. Mülteci kamplarına yapılan uluslararası yardımlara silah zoruyla el koyanlar; isyanları bastırmak için kendi ordusuna güvenemeyen devlet başkanlarıyla işbirliği içinde olanlar ve savaş veya isyan bölgelerindeki üretim tesislerine koruma hizmeti veren uluslararası paralı askerlik şirketleri bu sistemin önemli bileşenleridir.¹⁴⁸ Bunların yanı sıra silah sanayisi savaşların hem çıkartılmasında hem de uzun süre sürdürülmesinde önemli bir etkidir. Savaşan tarafların her birine silah satan uluslararası şirketler, yatırımlarının devamı ve karlılık oranlarının artışı için savaşı daim kılma yolunda elinden geleni yapar durumdadırlar.

Diğer bir özellik olarak yeni savaşların devlet kurmaktan ziyade devlet yıkma savaşları olduğunu Münkler şöyle ifade eder:

“Genç ve henüz istikrarsız devletlerin çöküşüne yol açan günümüz savaşları sürekli olarak dışarıdan siyasi müdahalelere maruz kalırlar, her şeyden önce, kendi

¹⁴⁷ Münkler, **a.g.e.**, s: 51

* Münkler kitabında, savaş lordlarının en çok, devlet düzenin tamamen çöktüğü yerlerde, özellikle piyasaların devlet tarafından korunmadığı, şiddete dayalı olmayan mal ekonomilerinin şiddet yoluyla sağlanmış mal, hizmet ve yasal ünvanlarla bir arada olduğu yerlerde ortaya çıktığını vurgular.

¹⁴⁸ Münkler, **a.g.e.**, s: 35-44

ulusal ekonomilerinin gelişimini siyasi kontrol altında tutmalarını imkansız hale getiren dünya ekonomi piyasası sistemlerine tabidirler. Özellikle de yer altı zenginlikleri, petrol ve maden, elmas ve değerli metaller biçimindeki ulusal servet bağımsız bir ekonominin gelişimine katkıda bulunmak şöyle dursun, çoğu zaman bu zenginliklere sahip olmayı ya da bunlardan pay kapmayı amaçlayan çatışmaları kışkırtmıştır. Nitekim günümüzdeki başarısız devletler (failed states), salt kültürel ve toplumsal olarak yeterince bütünleşmemiş toplumlara özgü kabilecilik yüzünden değil, özellikle de sağlam devlet yapısının olmadığı yerlerde yıkıcı etkilerini gösteren ekonomik küreselleşmenin çekimine kapılarak başarısızlığa uğradılar.”¹⁴⁹

Günümüz savaşlarını (özelikle Afganistan, Angola, Kongo, İsrail-Filistin), Otuz Yıl Savaşlarıyla karşılaştırarak ele alan Münkler pek çok benzerlik de bulur. 1618-1648 yılları arasında, çoğunlukla Alman İmparatorluğu topraklarında geçmiş olan Otuz Yıl Savaşları’nın yeni savaşlarla benzer olan yönü, savaş şiddetinin düşmanın silahlı kuvvetlerinden çok sivil halka yöneltilmesi ile talan ve soygun amaçlı düzensiz seferlerin yapılmasıdır. Ayrıca düşmanı askeri yenilgiye uğratma çabasından çok ekonomik olarak tüketmeyi hedefleyen stratejilerin benimsenmesi ve nihai askeri bir sonuç alınamaması da diğer ortak özelliktir.

Şiddetin silahlı düşmandan çok sivil halka yöneltildiği günümüzün savaş coğrafyalarında, savaş bir yaşam biçimi haline gelmiştir, Savaş aktörlerinin nemalandığı soygun ve talan ekonomisi, korku ve şiddet aracılığıyla sürdürülmektedir. Özellikle 2. Körfez Savaşı sırasında Ebu Garip cezaevinde Amerikan askerlerinin kendi kayıtlarından dünyaya teşhir edilen Iraklılara uyguladıkları işkence, aşağılama ve cinsel şiddet görüntüleri yeni savaşların en uç boyuttaki uygulamalarıdır. Yanı sıra tecavüzler, kurbanların organlarının kesilerek beden parçalarının ganimete dönüşmesi yaygınlaşmıştır. Liberya iç savaşını anlatan Hans Christoph Buch, orada yaşanan şiddetin boyutunu şöyle anlatır:

“Savaş insanın içini dışına çıkarır: Monrovia’daki bir kavşakta trafik lambasının yerini alan ve sürücülere buradan öteye geçilmez sinyalini veren kesik

¹⁴⁹ Münkler, **a.g.e.**, s: 22-23

başı gördüğümde bu metafor kelimenin tam anlamıyla gerçek oluyor. Biraz daha dikkatle bakınca, köprüye girişi engellemek için yola enlemesine gerilmiş ipin katledilen kişinin bağırsakları olduğunu anlıyorum, kurbanın başsız gövdesi ise korkunç bir natürmort gibi bir büro sandalyesinde oturuyor.”¹⁵⁰

Burada kısaca özetlemeye çalıştığımız Münkler’in yeni savaş kuramına göre, günümüz savaşları Clausewitz tarafından yorumlandığı biçimiyle politikanın başka araçlarla devamı olmaktan çıkmıştır. Münkler’in, “*Savaş, kendini politikanın bir aracı olan nesne konumundan kurtarıp, politikanın yerini almıştır.*”¹⁵¹ diyerek vurguladığı gibi, siyasi bir araç olmaktan çıkan savaş günümüzde artık bağımsız bir yaşam biçimi halini almıştır. Ortadoğu’da, Afrika’da, Kafkasya’da hala devam eden ve düşük yoğunluklu çatışmalarla gündelik hayatı belirleyen savaş kendi ekonomisi, şiddeti ve yasadışılığıyla bölge coğrafyalarında gündelik hayatı belirlemektedir.

B- “Postmodern Savaş”

Günümüz savaşlarının, Clausewitz’in devletler savaşı yaklaşımıyla artık tanımlanamayacağı üzerinde duran bir diğer önemli bir isim de Chris Hobles Gray’dır. Gray’in 1997’de kaleme aldığı ve 2000 yılında dilimize çevrilen *Postmodern Savaş* adlı kitabında, çağımızın dijitalleşen savaşları, postmodern terimiyle nitelendirilmektedir. Gray, günümüz savaşlarının 1950’ye kadar olan modern savaşlardan çok farklı olduğunu, enformasyonun ön plana çıktığını ve nihayet siber-savaş ile bilgisayar teknolojileri yanında, klasik savaş teknikleri ve araçları dışında her yöntemin kullanıldığını söyler ve postmodern savaş tanımlamasını bu nedenle yaptığını belirtir.¹⁵² Gray’e göre, savaş artık politikanın başka araçlarla devamı değil postmodern modaya uygun olarak barış için yapılmaktadır ve politikanın bir biçimidir. Savaşın gerekçelendirilmesinde kullanılan barış, “*topyekün savaşın yerini alan dehşet verici olan bir barıştır. Bu barışın adı*

¹⁵⁰Hans Christoph Buch, *Blut im Schuh. Schlachter und Voyeure an den Frontes de Weltbürgerkriegs*, Frankfurt am Main, 2001, s: 117’den aktaran Herfried Münkler, *a.g.e.*, s: 32

¹⁵¹ Münkler, *a.g.e.*, s: 60

¹⁵² Chris Hobles Gray, *Postmodern Savaş*, Çeviri: Derya Kömürcü, Alfa Yayınları, İstanbul 2000, s: 25-30

Pax Amerikana 'dır. ABD'ye ve Batı'ya barış, geri kalanına yıkım ve ölüm anlamına gelen bir barıştır bu.”¹⁵³

Reel sosyalizmin yıkılmasıyla son bulan soğuk savaş, ABD'nin komünizm paranoyası dolayısıyla yarattığı düşman imgesinin yok olmasına neden olmuştur. Silahlanma ve savaş psikolojisi için gereken yeni düşman imgesi, neo-liberal ekonomik yapılanma için gereken küresel yayılmacılığın karşısında engel veya tehdit olarak gördüğü üçüncü dünya ülkeleri, devrimci hareketler ve her türlü ekonomik, politik oluşumdur. II. Dünya Savaşı sonrası ABD'nin bazı batılı ülkelerle birlikte, üçüncü dünya ülkelerine karşı türlü bahanelerle saldırması kendi gücünü ve nüfuz alanını genişletmek amaçlıdır. Bu amacına ulaşmak için de her türlü şiddet, terör, komplo ve darbeye başvurmaktadır.

Gray, cyborg asker ya da asker cyborglarla yürütülen günümüzdeki savaşın niteliklerini maddeler halinde sıralar. Bunlardan bazıları şunlardır:

“-Savaş için asli ahlaki haklılık gerekçesi artık barıştır. -Baskı için asli pratik haklılık gerekçesi özgürlük mücadelesidir. -Güvenlik, gezegenin geleceğini ciddi bir tehlikeye atmaktan geçer. -İnsanlar yeni öldürücülük düzeyleri için aşırı zayıftır; makineler savaşın karmaşıklığıyla baş edemeyecek kadar aptaldır. Savaş siborglaşıyor. -Bedenlerle makineler arasında sürekli bir gerilim vardır. Salt askeri terimlerle, tanklar, gemiler, füzeler ve silahlar gibi askeri terimler insanlardan daha önemlidir. Ama birçok ülkede insan askerler, siyasal olarak çok daha değerlidir. -Muhaberenin hızını makineler belirler, ama insanlar tarafından hayata geçirilir; İleri silah sistemleri ne makine ne de insandır; ikisidir, yani siborgdur. Savaş alanı, gerçekten bir savaş alanıdır. Şimdi artık üç boyutludur ve atmosferin ötesine uzanır. Binlerce elektronik dalga boyu üzerinde savaş verilir. Savaş alanı, cephe olduğu kadar “evdir” de. -Savaş mekânları da genellikle fazlasıyla sınırlandırılmıştır. Birçok hedef muhtemelen saldırı dışı kalır. Savaş bölgelerinde bile postmodern silahların öfkesi; özel öldürme kutuları, serbest atış bölgeleri, politik olarak kabul

¹⁵³ Çetin Veysal, **Çağımızın Bazı Düşürlerinin Savaş Hakkında Düşünceleri ve Günümüz Savaşlarının Nitelikleri**, Felsefelogos Ortak Kitabı, **Günümüzde Savaş** sayısı içinde, 22. Sayı, 2004/1, Bulut Yayınevi s:38

edilebilir hedefler ve-eğer varsa- fiili savaş hattıyla sınırlandırılmıştır. -Muhabere artık insani boyutları aşmıştır; lazer ışınları kadar hızlıdır; günde 24 saat sürer. Sınır çizgisi ultra düşük ve ultra yüksek frekans boylarıyla belirlenir ve binlerce mil genişliğindedir. -Politika o kadar askerileşmiştir ki, her savaş eylemi politik hazırlık ve haklılık gerekçesine ihtiyaç duyar. Bütün önemli kararların askeri temelde alındığı sadece çok sınırlı bir savaş mekânı kalmıştır. Savaşlar ancak siyasal olarak kazanılabilir. Askeri araçlarla yapılabilecek en iyi şey kaybetmemektir. -Bugün artık teknolojik olarak kolay olan açık soykırım, pek çok insan için ahlaki olarak imkânsızdır; ama aslında hiç de öyle değildir. -Sanayileşmemiş ve sanayileşmekte olan bölgelerdeki bazı insanlar, Batı kültürü olmaksızın, Batılı teknolojiyi istiyor, bazıları ikisini de; ötekiler hiçbirini. -Takım elbiseli savunma bakanlığı görevlilerinden cephe boylarındaki kadın doktorlara, ajanlara, muhabirlere, analistlere, komandalara, teknisyenlere, özel görevlilere... değin askerler artık üniformalı değildir. -Savaşçıların geleneksel “erkek” cinsiyeti (...) mutlak anlamda olmasa da çöküyor. Kadınlar artık doğrudan öldürmekle ilgili görevler dışında (savaş pilotluğu dışında) postmodern savaşın hemen her alt kategorisinde hizmet verebiliyor. -Savaşta siviller ve doğa, genelde askerlerden daha çok tehlikeye maruz kalıyor. -Yeni savaş türleri bulundu ama eski tür savaşlar sürüyor. -Enformasyon savaşıyla (“siber-savaş” ya da “info-savaş” olarak da bilinir) birlikte, en gelişmiş uygulamacılar, saldırıya en açık olanlardır. -Savaş genel kültürün içine yayılıyor.”¹⁵⁴

Yeni dünya düzensizliğinin sonucu ya da nedeni olan savaşların, günümüzdeki gerçekleşme biçimine eleştirel yaklaşan Gray’ın yukarıdaki belirlemelerinin açıkça gösterdiği gibi insan ve doğa, küresel kapitalist sistem için artık en önemsiz varlıklardır. Savaş, gündelik hayatın içinde önemli bir belirleyendir. Yol açtığı korku ve kaygı aracılığıyla hedefteki kitleler kontrol altında tutulabilmektedir. Enformasyon ve bilgisayar teknolojileri bu kontrolü sağlamada en etkin belirleyicilerdir. Gray, bütün bunların karşısında insanlığın son bir şansı kaldığını, zor olmasına rağmen tek çözümün, insanlığın uluslararası siyasal düzeni değiştirmesinde olduğunu söylemektedir.

¹⁵⁴ Gray, a.g.e., s: 222-224

Günümüzün yeni veya postmodern savaşları, klasik devletler savaşından veya modern savaşlardan yapısal farklılıklar gösterse de kolektif bellekte yer etmiş savaş gerçeği ile birlikte anlamlandırılmaktadır. İtalyan tarihçi Enzo Traverso, *Geçmiş Kullanma Kılavuzu* adlı metninde, son yıllarda yaşanan savaşların aynı zamanda bellek savaşları olduğunu şöyle açıklar:

“Bellek daima şimdiki zamandadır ve bu durum belleğin tarzını belirler: olayların ayıklanarak anının (ve dinlenmesi gereken tanıkların), yorumların, “ders”lerin korunması. Bellek politik bir koza dönüşür ve etik bir buyruk biçimini alır –“bellek görevi”- ve bu da çoğu zaman suistimal kaynağı olur. Bunun örnekleri eksik değildir. Son yıllardaki bütün savaşlar, Birinci Körfez Savaşı’ndan ikincisine, Kosova ve Afganistan savaşlarını da unutmadan, aynı zamanda bellek savaşlarıydı, çünkü görevin ve belleğin ritüel olarak anımsanmasıyla meşruluk kazanmışlardır. Saddam Hüseyin, Arafat, Milosevic ve George W. Bush gösterilerin sloganlarında, afişlerde, medyada ve kimi politik liderlerin söylevlerinde Hitler’le karşılaştırılmışlardır. Siyasal İslam genellikle Nazi fanatizmiyle özdeşleştirilmiştir. İsrailli tarihçi Tom Segev, Menahem Begin’in 1982 yılında İsrail’in Lübnan’ı işgalini ödünleyici bir eylem olarak yaşadığını; 1943 yılında Nazileri Varşova’dan kovan hayali bir Yahudi ordusu olarak gördüğünü belirtir. Daha yakın dönemde, 2002 yılında, Fransa’daki İsrailoğulları Merkez Haham Kurulu, Fransa’nın 1938 Kasım’ındaki Kristal Gece sırasında Nazi Almanyası’nda patlak verenle kıyaslanabilir bir anti-semitizm dalgasının arifesinde olduğunu ilan ediyordu. Buna karşılık, Portekizli yazar José Saramago’ya göre, Filistin topraklarını İsrail işgali, Holocaust’la kıyaslanabilir. Eski Yugoslavya’daki savaş sırasında Sırp milliyetçiler Kosovalı Arnavutlara karşı etnik temizlikleri eski Osmanlı baskısına karşı bir rövanş olarak görürken, Fransa’da antikomünizmi meslek edinmiş profesyoneller Belgrad’a atılan bombaları totalitarizme karşı özgürlüğün savunulması olarak niteliyorlardı. Liste uzayıp gidebilir. Kolektif belleğin politik boyutu (ve buna eşlik eden suistimaller) tarih yazımını etkileyebilir yalnızca.”¹⁵⁵

¹⁵⁵ Enzo Traverso, *Geçmiş Kullanma Kılavuzu*, Çeviri: Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul, 2009, s: 7-8

Günümüz savaşlarının en önemli nedenlerinden biri olarak gösterilen *terör*, devlet ve kurulu düzenler tarafından ideolojilerine bakılmadan, şiddete başvuran bütün hareketleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Bilindiği gibi, ABD'nin 2003 yılındaki Irak işgali, *terörle mücadele* kapsamında gerçekleştirilmişti. Aslında, Saddam Hüseyin'in, Ortadoğu'nun petrol kaynaklarına ve petrolün dünyaya ulaşmasına yönelik bir tehdit olduğuna inanıldığı için yapılan işgal için, teröre destek vermesi ve kitle imha silahları bulundurması gerekçe gösterilmişti. 1980'li yıllarla birlikte siyasal terminolojiye iyice yerleşen terörizm kavramıyla birlikte, toplumda kurbanın herkes olabileceği kanısı uyandırılarak hareket edilmektedir. Bu, ulusal ve uluslar arası ölçeklerde işleyen bir mekanizma haline gelmiştir. Ömer Laçiner, terörizm kavramı ışığında ele alınması gereken olgulardan en önemlisinin, 1980'li yıllarda aşikar hale gelen derin *siyaset buhranı* olduğunu öne sürer:

*“Modern çağları kuran fikir ve dinamikler üzerine teşekkül etmiş olan “siyaset alanı”, yani siyasetin icra edildiği, yönetenler ve yönetilenler arasındaki “siyasi ilişki”nin hemen tüm kurum, kuruluş ve kanalları, bugün hangi ülkeden bakılırsa bakılsın, derece derece ya şekilden ibaret kalmış, ya işlevini yerine getiremez olmuş, ya işlevini fiilen kuruluş mantığına aykırı oluşumlara terk etmiş veya başkalaşarak aynı aykırılıkta bir işlev ya da etkide bulunur hale gelmiştir. Bu olgunun yönetilenler katındaki görünümü, ya siyasete karşı tam bir ilgisizlik veya siyasi tercih ve tavırların gayri siyasi kıstaslarla tayini biçiminde tezahür eden bir apolitikleşmedir.”*¹⁵⁶

Toplumun özellikle orta-alt katmanlarında ortaya çıkan bu apolitikleşme, fikir ve değerlere inancın sarsılışı gibi bir çözümsüzlüğü doğurmaktadır. Laçiner, siyaset alanında yaşanan bozulmayla birlikte, tabanda yaşanan inanç sarsılışının doğurduğu tepkinin, terör mantığına uygun oluşumlara dönüşebildiğini belirtir. Amaç ise, siyaset alanını yeniden düzenlemek ve tarihi boyunca kaynağında yer alan fikir ve değerlere daha uygun hale getirmektir.

¹⁵⁶ Ömer Laçiner, **Bir Modern Çağ Pratiği Olarak Terör**, Cogito, Şiddet Sayısı 6-7, 1996, s: 258

Vietnam'dan günümüze yaşanan savaşlar, kültürel, ekonomik ve teknolojik farklılıklara karşın şiddeti, yıkımı ve acıyı aynı derecede yaşatmaktadır. Sebastiao Salgado'nun 1986-1992 yılları arasında gerçekleştirdiği fotoğraf projesi *Workers (İşçiler)* ile, dünyanın az gelişmiş, gelişmekte olan ve gelişmiş bölgelerinde, kullanılan teknoloji seviyesi değişse de emek sömürsünün değişmediği gerçeğini açığa çıkarmasına benzer şekilde savaşlar da farklı teknolojiler ile yapılsa da sonuçta ortaya çıkan görüntüler benzerdir.

C- Vietnam Savaşı İle Başlayan Değişim

Nasıl ki fotoğrafın icadı ve yaygınlaşmasıyla birlikte resim sanatı dış gerçekliğin aslına en uygun temsilini yapmaktan kurtulup farklı arayışlara girebildiyse, Vietnam Savaşı ile birlikte televizyonun, hemen sonrasında da dijital yayıncılığın yaygınlaşmasıyla, savaş fotoğrafçılığı savaşın en önemli kayıt aracı olmaktan kurtulup yeni özgür arayışlara girebilmiştir. Bu demek değildir ki savaş fotoğrafçılığının etkisi yok olmuştur tam tersine, nasıl ki resim sanatı daha özgür ve avant-garde yapılanmayı kurduysa savaş fotoğrafçıları da savaş coğrafyalarında hem çatışmaların izlerini sürmeye devam edip tarihi fotoğraflarla yazarken bir yandan da belirli kavramsal yaklaşımlarla ve individüalist tavırlarıyla savaşı sorunsallaştırıp anlatmaya eğilim göstermişlerdir. Simon Norfolk'un *Afghanistan: Chronotopia* projesi, Antonin Kratochvil'in Ebu Garib fotoğraflarını yeniden kurgulayarak kendi geçmişinin izlerini araştırdığı *Homage to Abu Ghraib* (Ebu Garib'e Saygı) bu tarz projelerdendir. Bunların yanı sıra Luc Delahaye, Paolo Pellegrin, Stanley Greene gibi daha birçok önemli fotojurnalistin savaş bölgelerinde yaptıkları fotoğraf projelerini sıralayabiliriz.

Bu olayın bir yönüdür, diğer yönü ise yine Vietnam ile başlayan ve televizyon haberciliğiyle rekabette ayakta kalmak ve savaş fotoğraflarını sattırabilmek için savaş fotoğrafçılarının, şiddet dozajı yüksek çarpıcı ve şok edici fotoğraflar üretmeye meyletmeleridir. Bununla birlikte Magnum gibi ajansların fotoğrafçılarının çizgilerinde zamanla oluşan fotojurnalistik estetik üslup ve disiplinlerarası etkileşimler, savaş fotoğrafçılığının estetik bir alan olarak varoluşunu sağlamıştır.

Ama bu tartışmalı bir alandır, belgesel fotoğrafçılara yöneltilen sefalette estetik aramak suçlaması gibi, hepsi birer *memento mori* (ölümü hatırla) olan savaş fotoğraflarında ön plana çıkan estetik eğilimler kimi zaman savaşın gerçekliğini arka plana atabilmektedir. Bu durumun etik yönü sorunsallaştırılabilir ama bu çalışmanın asıl konusu estetize etme biçimlerini bulgulamadır.

Aslında karmaşık gibi görünen durum çok nettir: Clausewitz'in *savaş, politikanın başka araçlarla devamıdır* sözünden yola çıkarak diyebiliriz ki, politikanın devamı olan savaşın medyada –dolayısıyla fotoğraflarda- yer aldığı biçimiyle estetize edilmesi aslında politikanın estetize edilmesinden başka bir şey değildir.

Vietnam Savaşı'nın fotoğrafik temsili önceki savaşlara göre çok farklıdır. 1958 yılından itibaren özellikle batıda yaygınlaşan yeni bir kitle iletişim aracı olan televizyon, savaşın fotoğrafik temsilini büyük ölçüde değiştirmiştir. I.Dünya Savaşı sırasında propaganda amaçlı çekilen belgesellerin sinemalarda gösterimiyle başlayan süreç II. Dünya Savaşı sırasında da devam etmiş, gerçek savaş sahneleri hareketli olarak insanlara ulaştırılmış ve radyonun da yoğun kullanımıyla birlikte basılı yayın organları dışında yeni iletişim araçları etkin bir biçimde devreye girmiştir. İki dünya savaşı sırasında bu durum savaş fotoğrafının konumunu çok fazla etkilememiş ancak Vietnam'a gelindiğinde yaygınlaşan televizyon yayıncılığı savaşın fotoğrafik temsilinde yeni arayışlara gidilmesine neden olmuştur.

ABD'de üç büyük televizyon kanalı ABC, CBS ve NBC'in yayınları aracılığıyla Vietnam Savaşı'nı evlerinde izleyen Amerikalıların savaşla ilgili kanaatleri, bu kanalların yayın politikaları doğrultusunda oluşmuştur. Hükümet yanlısı yayın yapan ve ticari sponsorların isteği doğrultusunda hareket eden kanalların halka gösterdikleri savaş yanlıdır. Ama bu sadece televizyonlar için geçerli bir durum değildir, resimli dergiler ve gazetelerde de sansür ve oto sansür her zaman söz konusu olmuştur. Ancak televizyonun araçsal özelliğinden kaynaklı hızı nedeniyle toplum üzerindeki etkisi daha fazladır. Resimli dergilerdeki sansürcü editör baskısına karşı 1947'de Capa ve arkadaşlarının kurduğu Magnum Ajansı en

büyük olumlu tepkisel cevaptır. Öte yandan savaşın televizyonlarda yayımlanması savaş karşıtı hareketin oluşmasında da etkili olmuş ve bu durumu araştıran resmi görevlilerin “*eğer kameralar Vietnam’a girmeseydi biz bu savaşı kazanırdık*” demesine bile yol açmıştır. Oysaki ABD medyası, bazı istisnalar hariç, savaşı destekler yönde yayın yapmaktaydı ama bugünden baktığımızda biraz da acemilik yüzünden medya neyi gösterip neyi göstermeyeceğini -bugün ki kadar- tam hesaplayamamıştı.

Bizim dilimize Vietnam Savaşı olarak yerleşmiş ancak Vietnamlıların Amerikan Savaşı dedikleri savaşın nedenleri, II. Dünya Savaşı sonrası başlayan eski sömürge sistemlerinin parçalanma sürecinde yatmaktadır. Vietnam, 21 Temmuz 1954’te yapılan Cenevre Konferansı’nın ardından ikiye bölünmüştü. Kuzey Vietnam olarak bilinen Vietnam Demokratik Cumhuriyeti’nde yönetimde Vietminh, Güney Vietnam olarak anılan Vietnam Cumhuriyeti’nde ise Fransa’nın denetimi altında bir hükümet kuruldu. Güney Vietnam’da ki muhalefet 1957’de silahlı ayaklanmaya dönüştü. 1960’da Vietkong tarafından desteklenen ve Güney’in Komünist partisi olarak anılan Ulusal Kurtuluş Cephesi kuruldu. 1963’te mevcut hükümet düşürüldüyse de bunun yerine askeri bir cunta geldi. 1961 yılında ABD ve Kennedy hükümeti Güney Vietnam’daki asker sayısını birkaç yüzden 16 bine çıkardı. Amaç, Kuzey ile Güney arasındaki sızmaları engellemektir. Kruşçev de 1961’de Bağımsızlık mücadelesini destekleyeceklerini açıklamıştı.¹⁵⁷

ABD, 1965’de Güney Vietnam’daki saldırıları bahane ederek Kuzey Vietnam’a hava saldırısı başlattı. Bu saldırı Güney Vietnam’daki gerilla savaşının daha da genişlemesine yol açtı. Savaş ve aynı zamanda yürütülen görüşmeler 15 Ocak 1973’e kadar sürdü, 25 Ocak’ta Paris’te silahların bırakılmasına karar verildi. 15 Mayıs tarihinde de Güney Vietnam’da geçici devrim hükümeti kurularak birleşme süreci başladı. 2 Temmuz 1976’da birleşme resmen gerçekleşti ve Vietnam Sosyalist Cumhuriyeti kuruldu. Soğuk savaş döneminin en sıcak bölgesi olan Vietnam’da ABD on yıl kadar savaştı, “...ve bu mutsuz ülkenin üzerine bütün İkinci Dünya

¹⁵⁷ Bkz. **Devrimler Ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi**, Cilt 3, Çağdaş Devrimler, Gelişim Yayınları 2. Baskı 1987, s. 570-585

Savaşı'nda kullandığından çok fazla patlayıcı bırakarak nihayet yenilgiye uğradı ve 1975'te çekilmek zorunda kaldı.”¹⁵⁸

Vietnam Savaşı, televizyondan yayımlanan ilk savaş olmasının yanı sıra hem kendi ülkesinde hem de Avrupa'da savaş karşıtlığını dolayısıyla da askere gitmemeyi destekleyen öğrenci gençliğin muhalefetine yol açmıştır. Yeni teknolojik araçların insanların gündelik hayatını kapsadığı ve belirlediği noktada yaşanan kültürel dönüşümü, savaşla birlikte yaşanan protestoları da hesaba katarak anlayabiliriz. Avrupa'da artan öğrenci sayısı ile birlikte üniversitelerde başlayan savaşa ve her şeye karşı muhalefet, isyan ve itaatsizliği körüklemişti:

“Ve eğer 1945'ten sonraki altın yıllarda, devrimcilerin 1917'den sonra düşünüyüş gördükleri eşzamanlı ayaklanmaya denk düşen tek bir an var idiyse, bu an kuşkusuz 1968 idi; kıta çapında ayaklanmanın merkezi olan Paris'te 1968 Mayısındaki olağanüstü isyanın harekete geçirdiği öğrenciler, Batı'da ABD ve Meksika'dan, sosyalist Polonya, Çekoslovakya ve Yugoslavya'ya kadar her yerde ayaklandılar. ...1968'in (1969 ve 1970'e kadar sürdü) devrim olmamasının ve asla bir devrim olarak görülmemesinin ve görülemeyecek olmasının nedeni, sayıları ve eylem yetenekleri ne olursa olsun öğrencilerin tek başlarına bir devrim yapamayacak olmalarıdır.”¹⁵⁹

Bütün bu çalkantılara yola açan Vietnam Savaşı, Larry Burrows, David Burnett, Don McCullin, Gilles Caron, Philip Jones Griffiths, Horst Faas, Tim Page, Dirck Halstead, Catherine Leroy, Nick Ut ve daha birçok fotoğrafçı tarafından kaydedilmiştir. Farklı uluslardan 135 fotoğrafçının öldüğü bu ilk medyatik savaş sırasında alışlagelen dergicilik anlayışı da ölmüştür diyebiliriz:

“1960 ve 1975 yılları arasında, televizyon yayınlarının sayısı, telekomünikasyon uydularının sayesinde 10 kat artar, görüntüler bir kıtadan diğerine çabucak seyahat eder. Bu anımsalikle mücadele etmek zorlaşır; bunun da çok büyük sonuçları olacaktır. Sayfalarca süren konular yayınlayan dergiler, sayfa

¹⁵⁸ Hobsbawm, **a.g.e.**, s:268

¹⁵⁹ Hobsbawm, **a.g.e.**, s:364

çoğalmasını azaltacak, “şok” görüntüleri ve daha yapay fotoğrafları tercih edeceklerdir. Aktüaliteye kapılmaya daha az hevesli olacaklar, böylelikle de bu amaç, televizyona ait olacaktır. Aynı zamanda konularını çeşitlendirme zorunluluğu hissedeceklerdir. “People”, seyahat ya da turizm hakkında içaçıcı fotoğraflar bundan böyle en çok “sattıran”lar olacaklardır. Dergiler, fotoğrafçıların fotoğraflarını kendileri oluşturma, hatta kimi zaman da bunları organize etme eğlencesine sahip olacakları konular ısmarlayacaklardır. Kullanılan teknik olanaklar sinemanınkilere yaklaşılmaktadır: aydınlatmalar, asistanlar, mizansen gibi.”¹⁶⁰

Dergilerin daha yumuşak konulara yönelmesi, siyah-beyaz fotoğraftan uzaklaşıp renklinin ağırlıklı tercih edilmesi, sıcak haber fotoğraflarından belgeselci bir tarza geçişin yaşanması, ticari sponsorların daha çok televizyona kayması gibi nedenler sonucu dergicilikte yaşanan kriz had safhaya varır ve ilk fire verilir: 29 Aralık 1972’de Amerikan gazeteleri “*Life öldü!*” diye manşet atarlar. Televizyonla rekabet basın fotoğrafçılığının dev isminin ölümüne neden olmuştur. Life’ın yanı sıra, 1956’da Collier’s, 1969’da The Saturday Evening Post ve 1971’de Look yayın hayatına son verecektir. Life 1978 yılında aylık olarak tekrar yayımlanmaya başlasa da hiçbir zaman eski kalitesine ulaşmayacaktır.¹⁶¹

Savaş fotoğraflarının yayımlandığı dergiler bu durumdayken Gamma, Sygma ve Sipa gibi Paris merkezli yeni fotoğraf ajansları kurulur¹⁶² ve savaşın fotoğrafik temsili de yönünü belirler. Daha çok renkli fotoğraflanan Vietnam Savaşı görüntüleri, kan, şiddet ve *şok* ağırlıklıdır. Televizyondan sürekli olarak savaş helikopterleri görüntüleri yayımlanırken fotoğraflarda da sanki televizyon görüntüsünden bir kesitmiş gibi benzer sahneler kaydedilir. Kan ve şiddetin sınırsızca *şok* amaçlı da olsa Vietnam Savaşı fotoğraflarında fazlasıyla tercih edilmesi yeni oluşan bu durumda var olma çabasıdır diyebiliriz.

¹⁶⁰ Amar, **a.g.e.**, s:88

¹⁶¹ Amar, **a.g.e.**, s:89

¹⁶² Michel Frizot (Edt.), **A New History Of Photography**, Könnemann, Köln, 1998, s: 604

Resimli dergiler ve gazetelerin dışında televizyon aracılığıyla evlere kadar giren hareketli savaş görüntüleri, izleyicinin artan merakı doğrultusunda çok fazla tüketilmeye başlanmış ve ideolojik propaganda soslu şiddet, ölüm, yaralanma ve yıkım görüntüleri normalleşmeye başlamıştır. Savaşa dair gerçeklik televizyon haberleri üzerinden kurulmaya başlanmış, yanı sıra da gerçeklik kavramı temsiller üzerinden bulgulanmaya ve sorgulanmaya başlamıştır. Televizyon görüntülerinin yanı sıra savaşın renkli fotoğrafik temsilleri de gerçekliğin taraflı yapılandırılmasında etkin rol almıştır.

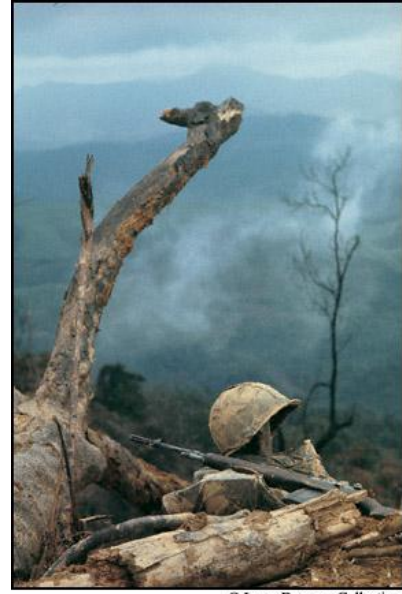
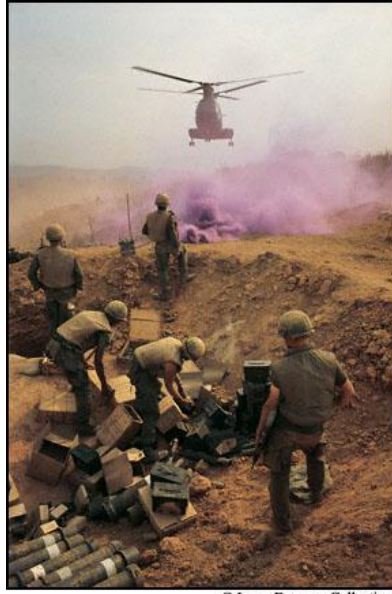


Foto 49-L. Burrows, Khe Sanh yakınları, Nisan 1968 Foto 50: L. Burrows, 484 Tepesi, Ekim 1966

Vietnam Savaşı ile savaş fotoğrafçılığında yaşanan dönüşümü anlamak için öncelikli incelenmesi gereken isimler vardır. Bunlardan ilk akla gelen Larry Burrows (1926-1971), henüz 16 yaşındayken okuldan ayrılmış ve Life dergisinin Londra bürosunda çalışmaya başlamıştır. Capa'nın D-Day fotoğraflarını kurutma odasında yakmakla suçlanan Burrows, *savaş fotoğrafçısı* olarak anılmaktan hoşlanmamasına rağmen, Kongo, Ortadoğu ve Vietnam gibi savaş bölgelerinde çok fazla zaman geçirmişti.¹⁶³ 1962'den 1971 yılına kadar Vietnam Savaşı'nı Life için fotoğraflayan Larry Burrows, fotojurnalist arkadaşları Henri Huet, Kent Potter ve Keisabura Shimamoto ile birlikte, 10 Şubat 1971'de Laos'da helikopterlerinin düşmesi sonucu ölmüştür.

¹⁶³ Catherine Leroy (Edt.), **Under Fire, Great Photographers and Writers in Vietnam**, Random House, New York, 2005, s:26

Larry Burrows, *helikopter savaşı* diye anılan Vietnam Savaşı'nın, televizyon haberlerinde de yayımlanan toz duman arasında kalkan ve inen helikopter görüntülerinin fotoğraflarını çarpıcı bir renk kullanımıyla kaydetmiştir. Askerlere ait kep ve silah gibi nesneleri *memento mori* olarak, yaralı askerleri ve yanı başındaki yorgun siper arkadaşlarının çaresizliğini, kısaca savaşa dair en şok edici sahneleri yakalayabilmiş fotoğrafçıdır. Sontag, 1960'lı yılların ortalarından itibaren savaşları görüntüleyen en ünlü fotoğrafçıların kendilerine biçtikleri rolün, savaşın gerçek yüzünü gözler önüne sermek olduğunu düşündüklerini ve Burrows'un da bunlardan biri olduğunu söyler: “Burrows, *bütün savaşı renklerle yansıtan (gerçeğe benzetmeye yeni bir kazanım getiren, yani 'şok'u devreye sokan) ilk önemli fotoğrafçıydı.*”¹⁶⁴

Burrows'un fotoğrafları, sadece şok edici özellikte değildir, yanı sıra askerleri yorgun ve bitkin bir halde, yaralı askerleri kanlar içinde kaydettiği için ve patlayan bombalar sonrası Vietnam'ın yeşil tarlalarının ortasından yükselen duman bulutları karelerinin çoğunluğunda merkezde olduğu için savaşa eleştirel bakışı da yapılandırır durumdadır. Fotoğraflardaki askerler, kanıksatılmaya çalışıldığı gibi ABD'nin kahramanları değil, yorgun ve umutsuzlardır. Binlerce kilometre ötede ve hiç bilmediği bir ülkedeki savaşta yer alışının derin nihilizmini yaşayan umutsuzlarının bakışlarını yakalamıştır Burrows.

Vietnam Savaşı'nın televizyonlarda ve diğer medyada yer alış biçimini inceleyen Mustafa Mutlu, savaşı kaydetmek üzere ülkeye giden 500'e yakın muhabirden çok azının gerçek savaş haberlerini aktardıklarını, daha çok Amerikan halkına moral verecek iyi ve olumlu haberleri iletmeyi yeğlediklerini belirtir. Mutlu, teknik ve ulaşım ile ilgili somut koşullardan dolayı, televizyonlardan aktarılan savaş görüntülerinin çoğunlukla, helikopterlerin iniş ve kalkışları, ABD askerlerinin cephelere çıkışı ve yarım mil uzakta yanan Vietkong cephaneliklerinden yükselen dumanlardan oluştuğunu ileri sürer.¹⁶⁵

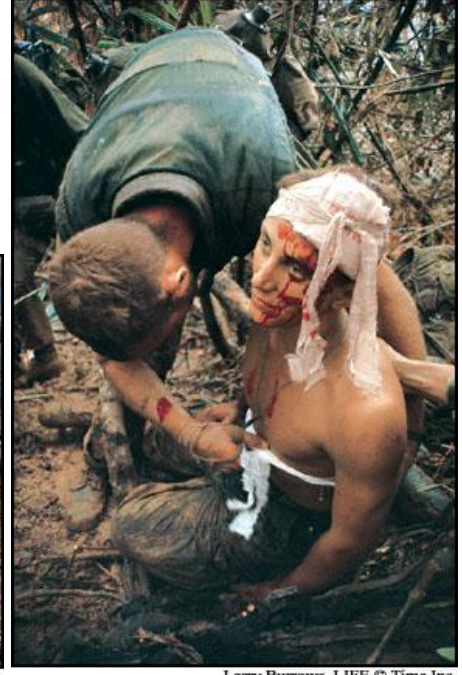
¹⁶⁴ Sontag (2004), *a.g.e.*, s: 37

¹⁶⁵ Mustafa Mutlu, **Vietnam'dan Körfez'e: Savaşlarda Kamuoyu Oluşumu**, Okumuş Adam Yayınları, İstanbul, 2003, s: 220 Mutlu, televizyonlardan yansıyan savaş haberlerinin Vietnam Savaşı'nı destekler tarzda olduğunu ama bunda teknolojinin de payı bulunduğunu söyler: “Savaşın büyük bölümü kameraların zaten görüntü alamadığı gece vakti cereyan etmiştir. Askeri operasyonlar gece yapıldığından düşmanla doğrudan, yüz yüze temas çok nadir gerçekleşiyordu. Ayrıca, 1960'lı yıllarda kameraların büyük ve hantal oluşu kameramanların işini zorlaştırıyordu. Bundan başka o



© Larry Burrows Collection

Foto 51: L. Burrows, *Uzaniş*, 1966



Larry Burrows, LIFE © Time Inc.

Foto 52: L.Burrows, *Saldırı Sonrası*, 1966

Savaşın televizyonlarda bu şekilde eksik verilmesinin tek nedeni teknik sorunlar değildir elbette. ABD hükümetinin, savaşı kazanacağına dair propagandası ve yönlendirmesiyle savaş bölgesine giden muhabir ve fotoğrafçıların çoğunluğu ilk başlarda göstermedikleri savaşın gerçek yüzünü My Lai katliamı ve benzer olaylar yaşandıktan sonra göstermeye başlarlar. Ancak Larry Burrows'un fotoğraflarına baktığımızda, yaşanan savaşın, askerlerde yarattığı bireysel yıkımdan, ülkenin doğal yapısında yarattığı tahribata kadar pek çok yönünü görebiliriz: yerde yatan yaralı arkadaşına doğru uzanan başka bir yaralı ABD askerinin çamur içindeki perişan hallerini gösteren ikonlaşmış fotoğrafta olduğu gibi. Bu fotoğrafın detaylarında açığa çıkan çarpıcı etki, başından yaralanmış ve yüzü kanlar içinde kalmış bir askerle, ona ilk müdahaleyi yapan arkadaşının olduğu fotoğrafta da açığa çıkar. Bu fotoğraf, savaşın tek bir askerın çaresiz bakışları dolayısıyla tanımlanmasıdır. Vietnam ile birlikte savaş artık bireyselleşmiştir ve savaşın fotoğrafik temsili de tek tek asker görüntüleriyle yapılmaya başlanmıştır. Kore Savaşı sırasında Duncan'ın asker portrelerinden farklılık taşıyan bu portrelerden izleyiciye kahramanlık değil anti-

yıllarda uydu iletişimi yeterince gelişmediğinden, çekilen görüntülerin New York'a uçakla ulaşması 2-3 günü alıyordu.” s: 220

kahramanlık öyküsü iletilir. Hâkim söylemin dışına çıkan Burrows'un bu fotoğrafları *Life*'in sayfalarında fazla yer almaz, fotoğrafçının, daha çok ağzında sigarasıyla görev başında olan ve askeri mühimmatı kontrol eden dinç ABD askerlerinin olduğu kareleri dergi sayfalarına taşınır.¹⁶⁶

Philip Jones Griffiths'in (1936-2008), Vietnam Savaşı fotoğraflarından oluşan 1971 tarihli ilk kitabının adı *Vietnam Inc. (Vietnam A.Ş.)*, onun bu savaşa bakışını anlamak için yeterlidir. *Vietnam Inc.*, savaş döneminde halkın gündelik hayatını, insanların yüzlerindeki korku ifadeleriyle yansıyan yaşadıkları trajediyi, kanlar içindeki yaralı ve ölümlerle, yakınlarının acısını, savaş kurbanlarını ve askerleri ilgili coğrafya ile birlikte anlatır. Bu çalışma Griffiths'in görsel tanıklığıdır.¹⁶⁷ Savaşta yaşanan dehşeti ve özellikle de sivil halka yönelik etkilerini çarpıcı biçimde yansıtan fotoğraflardan oluşan kitabı yayımlandıktan sonra Vietnam'a girişi yasaklanan fotoğrafçı, 1980 yılında bu kez savaş sonrası *agent orange* kurbanlarını belgelemek üzere tekrar ülkeye gider. Vietnam Savaşı karşıtı düşüncenin oluşumunda, diğer fotojornalistlerin savaş temsilleri kadar Griffiths'in fotoğraflarının da etkisi büyüktür.

Griffiths'in, çoğunluğu siyah beyaz olan Vietnam Savaşı fotoğraflarındaki keskin kontrastlık ve ayrıntılara vurgu, yaşanan savaşın fotoğrafik temsilinde gerçeklik derecesini yükseltirken, oluşturduğu çarpıcı kompozisyonlar yeni bir fotoğraf estetiğinin ilk örneklerindendir. Fotoğrafta ön plana çıkarmak istediği ölü ya da yaralı savaş kurbanlarının bazen sadece başını, bazen de çamur içinde acıdan kıvranan bedeninin büyük bölümünü, tanımlayıcı çevresel elemanlarla birlikte kadraja dahil eder fotoğrafçı. Ortaya çıkan fotoğraflar, izleyiciyi rahatsız edecek kadar savaşın gerçek yüzünü açığa çıkaran ayrıntılarıyla ekspresyonist estetiğin özelliklerini taşır.

¹⁶⁶ Bkz. <http://www.foammagazine.nl/portfolio?foto=10> linkindeki 16 Nisan 1965 tarihli *Life* sayfaları. 7.12.2010

¹⁶⁷ Bkz. Philip Jones Griffiths, **Vietnam Inc.**, Phaidon, 2005



Foto 53: Griffiths, Piyade ve yaralı Vietkonglu, 1968 Foto 54: Griffiths, Tutuklanan Vietkonglu, 1968

1966 yılında *Magnum* üyesi olan Griffiths, sadece Vietnam Savaşı'nı değil, savaş sırasında ABD Ordusu'nun bir bitki zehiri olan *agent orange*'ı kimyasal silah olarak kullanmasını ve buna bağlı olarak ortaya çıkan kusurlu doğumları da kapsayan pek çok olayı, 35 yıl boyunca Güneydoğu Asya'da takip edip fotoğrafik kaydını tutmuştur. Vietkong gerillalarının ormanda kamufle olmasını engellemek kullanılan için bitki öldürücü agent orange'ın en korkunç etkisi olan doğumlardaki anomalinin sonuçlarını gösteren fotoğraflar, bilim kurgu filmlerindeki sahneleri hatırlatmaktadır. Griffiths'in, ölen ceninleri laboratuvarlardaki kavanozlarda, yaşayanları da evlerinde kaydettiği fotoğraflar, Vietnam Savaşı'nın savaş sonrası (post-war) fotoğraflarıdır. Sonradan oluşacak etkisi düşünülmeden ya da önemsenmeden savaşta kullanılan bir kimyasalın sonuçlarının fotoğrafları, savaşın en doğrudan temsilleridir. Griffiths, bu fotoğrafları, 2003 yılında, *Agent Orange: Collateral Damage in Vietnam* adıyla kitaplaştırmıştır.

2005 yılında yayınlanan kitabı *Vietnam at Peace*'de de yer alan kurbanların fotoğrafları savaşın kalıcı izlerini yansıtır. Fotoğrafçı bu kitabında, savaşın bitiminden 25 yıl sonra hala duran boş mermi kovanları, helikopter ve uçak enkazları ile uluslararası markaların gündelik hayatı kapladığı reklamlarla içi içe bir yaşamın sürüldüğü Vietnam'ı tanıtır. Savaş çoktan bitmiş olmasına rağmen izleri ve enkazı hala durmaktadır.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Bkz. Philip Jones Griffiths, **Vietnam at Peace**, Trolley, London, 2005. Savaşın kaldırılamayan enkaz görüntüleri için özellikle bakınız The Debris of War (Savaşın Enkazı) bölümü, s: 58-69



Foto 55: P. J. Griffiths, Sivil Kurban, Vietnam, 1967 Foto 56: P.J. Griffiths, Deforme Fetüsler, 1980

Bir görevli tarafından etiketlenen, yanık bedeni ve bandajlı kafasıyla Vietnamlı bir kadının eliyle yüzünü kapattığı ikonlaşmış fotoğraf ve Agent Orange Serisinden Ho Chi Minh kentindeki Tu Du Hastanesi'nde, formaldehit sıvılarda saklanan yeni doğmuş deforme fetüslerin görüntüleri savaş karşıtı bir anlayışla oluşturulmuş distopik karelerdir. Yanı sıra her iki kare de sürrealist kurguları çağrışırsa da tamamen gerçek ve ABD'nin insanlığa karşı işlediği suçların dokümanlarıdır.

Kuzey Vietnam'ın Trang Bang bölgesine, 8 Haziran 1972'de, bir ABD uçağından atılan dört napalm bombasından sağ kurtulan çocukların korku içindeki kaçışlarını, AP'nin 21 yaşındaki foto muhabiri Nick Ut belgeler. Fotoğrafın tam merkezinde çıplak bedeni, açık kolları ve çığlık attığı anlaşılan yüz ifadesiyle 9 yaşında bir kız çocuğu (Kim Phuc) yer almaktadır. Norveçli ekspresyonist ressam Edvard Munch'un *Çığlık* (1893) tablosunda betimlediği korku, Ut'un fotoğrafında ete kemiğe bürünmüştür. Edvard Munch (1863-1944), 5 yaşında annesini, 13 yaşında da ablasını tüberküloz hastalığından kaybetmiş, yaşadığı travmayı ilk resimlerinden itibaren hastalık, ölüm ve bunalım temalarıyla ifade etmiştir. I. Dünya Savaşı'nın travmasıyla ortaya çıkan Ekspresyonizm'in ilk başlangıcı kabul edilen *Çığlık* tablosunda sanatçının gelecek için taşıdığı kaygı, korku, hayat ve ölüm gibi bireysel

ögeler yer almaktadır. Nick Ut'un fotoğrafında ise benzer bir biçimde, küçük bir ülkenin savaş travmasının çılgılığı, küçük bir kızın çılgılığıyla temsil edilir. Burada acı çekme sembolü yok, savaş var ve savaşın travmasının fotoğrafik temsili söz konusu. Savaş döneminde ikonlaşmış bu fotoğraf günümüzde Vietnam Savaşı'nın simgesi durumundadır.

Fotoğraflar gelecek zamanı tanımlamazlar, geçmiş ve şimdi'yi içerirler. Tanımlamalarını geçmişte, anlamlandırma eylemini şimdiki zamanda işleten fotoğrafik temsiller gelecek üzerine ipotek koyarlar. Şöyle ki, bu fotoğraflar Vietnam Savaşı'nda neler yaşandığını belgelerken aynı zamanda ABD'nin kendi topraklarından binlerce mil uzaktaki bir ülkede neler yapabileceğini insanlara kanıksatarak korku ve hegemonyayı daim kılar. Sonuçta uzun vadede kazanan ABD'dir. Çünkü insanların bilinçaltına kadar işleyen bu görüntüler, savaş karşıtlığını örgütleyen araçlar olduğu kadar, gezegenin imparatorluğuna soyunan bir devletin uluslararası toplumu sindirmedeki en etkili araçlarıdır. Bu kurgu fotoğrafçılara ait değil, fotoğrafa ve zamana aittir.



Foto 57: Nick Ut, *Napalmden Kaçış*, K. Vietnam, 8.6.1972



Resim 9: E. Munch, *Çılgılık*, 1893

Susan Sontag, durağan fotoğrafların etkisini televizyonun hareketli görüntüsüyle karşılaştırırken Nick Ut'un fotoğrafını örnek gösterir:

“Fotoğraflar bir akış değil, ancak gerçek birer zaman dilimi oldukları için hareketli görüntülerden daha fazla akılda kalırlar. Televizyon, her biri bir öncekini

silen rastgele görüntülerin bir akışıdır. Her bir durağan fotoğraf saklanıp tekrar tekrar bakılabilecek ince bir nesneye dönüşmüş olan ayrıcalıklı bir andır. 1972’de dünyanın pek çok gazetesinin baş sayfasında çıkana benzer (üzerine az önce bir Amerikan napalmı serpilmiş olan çıplak bir Güney Vietnam’lı çocuk yol boyunca fotoğraf makinasına doğru koşuyor, kolları açık, acıyla haykırıyor) fotoğraflar herhalde kamuoyunda savaşa karşı duyulan tiksintiyi arttırmada televizyondan aktarılan yüzlerce saatlik barbarlıktan çok daha etkili olmuştur.”¹⁶⁹

Bu belirlemeler oldukça doğrudur; özellikle Vietnam Savaşı’nın, şiddeti renkli ve çok yakından gösteren şok edici fotoğrafları, o dönemde bu haksız savaşa karşı tepki ve protestoların, özellikle Amerika dışındakilerin *Yankee Go Home!** sloganıyla oluşmasında etkili olmuştur. Ama benzer görüntülerle sürekli karşılaşan insanlar, daha sonraki birçok savaşın şiddet dozajı yüksek fotoğraflarına yalnızca bakıp geçer duruma gelecek kadar duyarsızlaşabilmiştir. Alımlayıcılar sürekli gördükleri benzer görüntülere zamanla alışarak normal karşılamaktadırlar. Fotoğrafın diğer görsel araçlarla birlikte neden olduğu bu normalleştirme edimi, günümüzde, alımlayıcı konumundaki bireylerin vicdanlarını körelterek pasifleştirmektedir.



Foto 58: E. Adams, *Sokakta İnfaz*, 1.2.1968



Foto 59: R. L. Haeberle, *My Lai Katliamı*, 16.3.1968

¹⁶⁹ Sontag (1993), *a.g.e.*, s: 32

* “Yankee Go Home!” sloganı, özellikle 1968 olaylarında, ABD’nin başka ülkelere yönelik askeri müdahalelerini protesto gösterilerinde yaygınlaşmıştır. ABD’nin emperyalist yayılmacılığına karşı çıkan daha çok sol eğilimli politik grupların kullandığı bu slogan, emperyalizm ve sömürgecilik karşıtlığını vurgular.

Eddie Adams (1933-2004), 1 Şubat 1968’de, Güney Vietnamlı polis şefi Nguyen Ngoc Loan’ın, bir Vietkong esirini Saygon’da, sokak ortasında tabancasını çekip kafasından vurduğu ‘an’ı kaydettiğinde savaş fotoğrafı tarihinde bir ikon yaratmıştır. Daha önce, Robert Capa, İspanya İç Savaşı’nda, Cumhuriyetçi bir askeri vurulup düşerken kaydettiğinde savaşta ölüm ‘anı’nı ilk defa belgeleyen fotoğrafçı olmuştu ve sonrasında da *dünyanın en iyi savaş fotoğrafçısı* olarak anılmaya başlanmıştı. Capa’nın klasikleşmiş fotoğrafında kaydettiği an, çağdaş savaşlarda birçok fotoğrafçı tarafından defalarca tekrarlanmıştır. Ama Pulitzer ödülüne de layık görülen Adams’ın fotoğrafının yarattığı etkiyi diğerleri yakalayamamıştır. Merminin ateşlendiği anı gösteren fotoğrafta, arkası dönük polis şefinin yüzünde ve bedeninde gözlenen sakinlik öldürme eyleminin sıradanlığını, Vietkonglu esirin gergin ve korkmuş yüz ifadesi ise ölüm karşısında duyduğu korku ve kaygıyı yansıtmaktadır. NBC televizyon kanalının da yayımladığı sokak infazı belleklerde Adams’ın karesiyle yer etmiştir.

My Lai Katliamı, ABD Ordusunun, Kuzey’e karşı birlikte savaştığı Güney Vietnam’daki üç köyde, My Lai, My Khe ve My Son’da, Vietkong’u destekledikleri düşünülen 500’e yakın insanı katlettiği olaydır. Teğmen William Calley komutasındaki birliklerin, 16 Mart 1968’de, eşzamanlı olarak üç köyde yaptıkları katliamı Amerikan ordu fotomuhabiri Ronald L. Haeberle kaydetmiştir. Yapılan katliamı İngiliz gazeteci Seymour Hersh açığa çıkarmış ve haber yapmış, dört gün sonra da *Cleveland Plain Dealer*’da Haeberle’nin çektiği fotoğraflar yayımlanmıştır. Bu olayın açığa çıkışıyla birlikte ABD yönetimi, gazeteci ve fotomuhabirlerini çatışma bölgelerinden uzak tutmaya başlar. Katliam ABD ordusu tarafından bir yıl sonra kabul edilmiş ve başta Teğmen Calley olmak üzere 14 asker bu savaş suçundan dolayı yargılanmıştır. Yargılama sonucunda askerler beraat etmiş, Teğmen Calley ise önce ömür boyu hapse mahkûm edilmiş, ardından da cezası üç yıl ev hapsine çevrilmiştir.

Silahsız, sivil, genç, yaşlı, çocuk, bebek ayrımı gözetilmeden yapılan katliamın Haeberle tarafından çekilen ve 1969 yılında Life dergisinde de yayımlanan fotoğrafta, öldürülmelerinden hemen önce Vietnamlı kadın ve çocuklar

gösterilmektedir. Sivillerin yüzlerindeki korku ifadesi yaşanan korkunç trajediyi anlamaya yetmektedir. Diğer bir kare ise, toprak bir yolun ortasında yatan, katledilmiş insanların cansız bedenlerini göstermektedir. Savaşta ölen birçok insanın cansız bedeninin bir arada görüntülediği fotoğraflar daha önceki savaşlarda da kaydedilmişti ancak onlar genellikle -toplama kampları hariç- askerdi ve siyah beyaz çekilmişti. Bu renkli karede yer alanlar ise hem hepsi hem sivildir hem de içinde çocuk ve bebekler de bulunmaktadır.

Bugün, Ebu Garib’de yapılan işkenceleri, askerlerin kendilerinin kaydedip basın-yayın organlarında dolaşıma sokmalarının nedenini anlamaya çalışırken, benzer bir durumun daha önce Vietnam’da yaşandığını görüyoruz. ABD Ordusunun yaptığı bir katliam, yine ordunun kendi foto muhabirinin çektiği görüntülerle kaydedilmiş, ardından da gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. Bu durum, genelin savaş suçu olarak gördüğü katliam ve benzeri olayların, yapan kişiler ve taraflarınca savaş rutini sayıldığından kaydında bir mahsur görülmediğini açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla teşhirinde de bir sakınca yoktur düşüncesiyle dolaşıma sokulan görüntülerin etkisi verilen tepkilerle anlaşılabilmektedir.

2- ÇAĞDAŞ SAVAŞ FOTOĞRAFINDA ESTETİK TEMSİL YÖNELİMLERİ

Çalışmanın bu bölümünde, çağdaş fotoğraf çerçevesinde savaş fotoğrafçılığını değerlendirirken tarihsel (kronolojik) bir sıralamadan daha ziyade savaş fotoğrafçılarının yaklaşımlarının kategorizasyonuna gidilmiştir. Son 20-30 yılın İran-İrak gibi sonlanmış savaşları ile İsrail-Filistin, Irak ve Çeçenistan gibi hala sürmekte olan kronik savaşları, fotojurnalistler tarafından realist bir vizyonla belgelenmiştir. Fotojurnalistler, genel olarak bakıldığında, 1970’li ve 1980’li yıllara kadar bütünsel kompozisyonu olan, belirli bir odağa sahip ve yaşanan olayın karmaşıklığını netleştirip düzenleyen fotoğraf stilini benimsemişlerdir. 1980’den sonra ise, postmodern sanatın parçalı ve belirsiz temsil anlayışının etkisi, kavramsal sanatın etkisiyle belirli kavramlarla oluşturdukları projeler çerçevesinde savaşları kaydeden fotoğrafçıların oluşması ve yeni savaşların yapısal özellikleri gibi nedenlerle savaş fotoğrafçılığı tam bir dönüşüm yaşamıştır. Günümüze özgü olarak,

savaşı sadece foto muhabirleri ele almamaktadır. Kavramsal fotoğrafta ve fotoğraf sanatında, savaşı ve savaş fotoğraflarını tema olarak seçen sanatçıların/fotoğrafçıların estetik belirlemeleri savaşın temsiline önemli hale gelmiştir.

Savaşların tanıklık boyutunu temsil eden fotojurnalistler, günümüzde savaşı idealleştirerek değil formülleştirerek estetize etmektedirler. Savaş fotoğrafçılarının, savaşların kaydını yaparken problemleri görüntüleyerek çözmek üzere yüklendikleri hümanist misyon, II. Dünya Savaşı'ndan sonra etkisizleşip yok olmuştur. Artık, daha çok, sadece problemlere işaret eden görüntüler üreten fotojurnalistler, birey olarak konumlarını gösteren sübjektif nitelikli projeler üretmeye başlamışlardır. Teknoloji geliştikçe savaşların da görüntü enflasyonu niceliksel birikime yol açmış, böylece fotoğrafın bir çare olma statüsü sona ermiştir.

Savaş fotoğrafında gittikçe bireysel (individual) yorumların artması, temsilin dönüşümüne neden olmuştur. Bütün insanlığın sorunları, bir fotojurnalistin sorunu haline gelmiş ve öyle temsil edilir olmuştur. Örneğin, Çeçenistan Savaşı, tüm insanlığı ilgilendiren bir sorundur ama Stanley Greene bu savaşı devamlı takip edip kaydettiğinde, onun bireysel hikâyesi haline gelmekte ve bölgede yaşanan savaş Greene aracılığıyla sorunsallaştırılmaktadır. Sadece fotoğraflar değil fotojurnalist de savaşı temsil eder durumdadır. Böylece fotojurnalistin, ikili bir işlevi oluşmaktadır; aktüel ve kültürel. Çeçenistan'da ne olmuştu sorusunun haber anlamındaki yanıtını verirken aktüel, varoluşçu bir yabancılaşmaya neden olan özel bir estetik ifade kullanımıyla da fotoğrafik dil yetisine katkıda bulunan bir kaynak olarak kültürel işlevini gerçekleştirmektedir. Fotojurnalistler, savaşı kaydederken oluşan bireysel estetik üsluplarıyla hem güzelliği yaratırken hem de güzelliği temsil etmektedirler.

“Bir şey bir fotoğrafta genellikle ‘daha iyi’ görünür, ya da ‘daha iyi’ görüldüğü düşünülür. Doğrusunu isterseniz, şeylerin normal görünüşlerini iyileştirmek fotoğraf sanatının temel işlevlerinden birisidir. (Bir şeyi olduğundan daha iyi ya da daha güzel göstermeyen bir fotoğrafın her zaman hayal kırıklığı yaratmasının nedenlerinden birisi budur.) Güzelleştirmek, kameranın klasik işlemlerinden birisidir ve yansıtılan görüntüye moral verici bir hava katar.

Çirkinleştirmek, bir şeyi en kötü haliyle göstermek ise daha modern bir işlemdir: Bu, didaktik özelliğiyle daha etkin bir tepki vermeye çağırır bizi. Fotoğrafların suçlayıcı, muhtemelen de davranışları değiştiren bir içerik kazanması için, mutlaka şok edici bir taraflarının olması gerekir.”¹⁷⁰

Sontag’ın yukarıda özetlediği gibi fotoğraflar bir şeyleri güzelleştirmekte, şeyleri ‘daha iyi’ gösterebilmektedir. Güzelleştirilen ve ‘daha iyi’ gösterilen şeyler arasında savaş da yerini almıştır.

A- Çağdaş Savaş Fotoğrafı Estetiği

Clausewitz’in, endüstrileşmiş ulus-devletlere bağlı orduların yaptığı modern savaş tanımlaması günümüzde fazla geçerli değildir. Münkler’in de Gray’in de üzerinde durduğu gibi neo-liberal dönemde başka türlü bir savaş vardır artık. Kuramcıların yeni veya postmodern olarak tanımladıkları günümüz savaşları, siyasi nedenlerden çok küresel ekonomik nedenlerden/çıkarlardan dolayı çıkartılmaktadır. Enformasyon ve dolayısıyla medya bu yeni savaşların önemli belirleyicileridir. Körfez Savaşları’nda yaşandığı gibi savaşın bazı bölümleri medya aracılığıyla yayımlanan anlık basın toplantılarıyla gerçekleştirilmektedir. Görsel ve işitsel medya, yeni savaşların yeni cepheleri konumundadır artık. Üstelik yine 2. Körfez Savaşı’nda görüldüğü gibi aynı zamanda CNN’e karşı El Cezire’nin de savaşır bu.

Peki Vietnam Savaşı’nda televizyon haberciliğinin yaygınlaşmasıyla başlayan bu yeni süreçte savaş fotoğraflarının temsil konumu ve etkisi nedir? Sanat ve düşünce alanlarındaki yeni durumları adlandırırken ‘neo’ veya ‘post’ öneki modası, fotoğrafta daha doğrusu savaş fotoğrafında hangi yeni durumların oluşmasına neden olmuştur? İnternet ağları sayesinde dijital savaş görüntülerine dünyanın her noktasından anında ulaşılabilmesiyle oluşan hız, savaş bölgesindeki habercinin ve fotojurnalistin konumunu nereye taşır? Düşük yoğunluklu ve ama uzun süreli devam eden kronik yeni savaşlar, savaş fotoğrafçısının görüntü üretimini nasıl etkilemiştir? Ortaya çıkan savaş fotoğrafları incelendiğinde, doğrudan savaş kayıtlarından çok

¹⁷⁰ Sontag (2004), **a.g.e.**, s: 81-82

estetize edilmiş savaş görüntüleri neden çoğunluğu oluşturmaktadır? Bu sorular daha da çoğaltılabilir ve tüm bu soruların cevabını ararken öncelikle fotoğraf teknolojisinde dijitale geçişle yaşanan yeniliklere ve bu yeniliklerin etkilerine değinmek gerekmektedir.

Üç boyutlu nesneleri, belirli bir mekân ve zamanda dondurarak iki boyutlu olarak kaydeden fotoğrafik görüntüde estetik yön, kullanılan teknik ve fotoğrafçının niyetiyle oluşmaktadır. Aslında kullanılan tekniği de fotoğrafçı belirlemektedir ancak teknolojik seviyenin gelişmişliği ayrı bir etkidir. Bir fotoğrafçı eskiden kullanılan teknikleri kullanarak da fotoğraflar üretebilir. Fotoğrafik görüntü estetiği, görüntünün daha iyi algılanmasını sağlayan görsel öğelerin düzenlenmesi ve bu düzenlemenin algılanmasını içermektedir. Fotoğrafın görsel öğeleri teknik, ışık ve görmek (fotoğrafçının bakış açısı), görüntüyü kontrol etmeyi sağlayan sistemlerdir. Fotoğrafçı, seçtiği bir konuyu yine seçtiği tekniklerle, ışık, renk, hareket gibi görsel estetik öğeleri kullanarak kendi bakış açısıyla bir çerçeveye alıp kaydeder.¹⁷¹

Fotoğrafik görüntü estetiği, kayıt aşamasında teknik olarak bu şekilde oluşurken, sanatsal, teknik ve ideolojik etmenlerle bağlantılı olarak baskı ve sergileme biçimi de estetik görünüşü belirlemektedir. Fotoğraf estetiğinin bu belirleyicileri değişik dönemlerde farklı estetik yaklaşımlar ortaya çıkartmıştır. İngiltere’de 1850-1870 yılları arasında görülen sembolist fotoğraf sanat akımı High-Art (Yüksek Sanat) fotoğrafçıları Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson ve Julia Margaret Cameron, çoklu baskı tekniği ve teatral kurgu sahne çekimleriyle daha çok dinsel ve mitolojik konuları işledikleri bir estetik yaratmışlardır. High-Art fotoğrafın gerçek yaşamdan kopukluğunu eleştiren bazı Avrupalı ve Amerikalı fotoğrafçılar, izlenimci resmin de etkisiyle gerçek yaşam kesitlerini kaydetmeyi ama kendi öznel yorumlarını da fotoğraflarda yansıtmayı içeren Pictorialist (Resimsel) Fotoğraf akımını yaratırlar. Yumuşak odaklı objektiflerle elde edilen soft ve gizemli fotoğraflarda estetik özellik konudan daha ön plana çıkartılır. Resim gibi fotoğraflar üreten Pictorialistler kurumsallaşmaya giderler ve İngiltere’de *The Linked Ring Brotherhood* (1893), Amerika’da *Photo-Secession* (1902), Avusturya’da *Vienna*

¹⁷¹ Levend Kılıç, **Fotoğrafa Başlarken**, Dost Yayınları, Ankara, 2002, s: 173-183

Camera Club ve Paris'te *Photo-Club* gibi gruplar kurarlar. Bu dönemde, *fotoğraf bir sanat mıdır* tartışmaları devam ederken, Alfred Stieglitz ve arkadaşları Amerika'da bir yandan *Camera Work* dergisini çıkarırken bir yandan da fotoğrafları *Galeri 291*'de sergiliyorlardı. Fotoğraf, belgesel kayıt özelliğinin yanı sıra artık estetik bir ifade aracı olarak da sanat dünyasında yer edinmişti.

Avant-garde'ın önemli belirleyicilerin biri olan fotoğraf, avant-garde hareketlerle birlikte kendi teknik olanakları çerçevesinde temsil sınırlarını zorlamaya başlamış, modern gündelik hayatın dinamizmini fütürist estetikle, tanımlamasını ve reddiyesini dadacı fotomontajla ve düşselliğini sürreal tespitlerle, mekaniğini konstrüktivist doğrudan kayıtlarla yapmıştır. Man Ray rayogram ve solarizasyonu estetik bir öneri olarak gerçekleştirerek karanlık oda kazalarını fırsata dönüştürmüştür. Gerçeği, benzerlik derecesi diğer sanatlara göre yüksek görüntü üretimiyle temsil eden fotoğraf modernizmin estetik belirleyicisidir. Televizyon ve diğer yeni medya araçlarının yaygınlaşmasıyla başlayan görüntü çağında, dijital (sayısal) görüntüye geçiş en çok fotoğrafik temsili etkilemiştir.

Daguerreotype ve cam negatiflerin duyarlı yüzey olarak kullanımını film dönemi izledikten sonra fotoğrafçılığın mekanik teknolojisi, 1970'li yıllardan itibaren elektronik teknolojiye yönelmiştir. İlk önce fotoğraf makinesinde başlayan mekanik teknoloji kullanımı ile netleme, ışık ölçümü, film sarma ve gösterge sistemlerinde elektronik teknoloji kullanılmıştır. Elektronik teknolojide, duyarlı yüzey olarak film kullanılmaya devam edilmiş ancak dijital sisteme geçince film ortadan kalkmıştır. Bir tür kayıt kopyalama sistemi olan dijital sistem sayılarla çalışan bir kopyalama sistemidir. Görüntünün cam, film gibi yüzeylerin üzerine kayıt edilmesi ve sabitlenmesi optiğin ve kimyanın kullanıldığı dönemken, filmin ortadan kalkarak, yerine görüntü kaydı için bilgisayar disketi, CD ve hafıza kartlarının kullanılması optiğin elektrikle birleştiği dönem, sayısal sistem dönemidir.

“Sayısal (dijital) sistemde görüntüyü oluşturan en küçük birime piksel (pixel) denir. Görüntü piksellerin birleşmesinden oluşur. Grenlerden oluşan film görüntüsü kesintisiz bir süreçtir. Görüntüyü oluşturan grenlerin birini diğerinden ayırmak güçtür. Sayısal sistemin görüntüsünü oluşturan pikselleri ise bir ızgara gibi

düşünmek gerekir. Görüntü, yatay ve dikey olarak yan yana sıralanmış piksellerden oluşur. Bu bir birinden ayırt edilebilen pikseller aynı zamanda görüntünün niteliğini yani çözünürlüğünü belirler. Çözünürlük, görüntünün her bir 2.5 cm'deki piksel sayısı ve buna bağlı olarak görüntünün ortaya çıkardığı renk ve ışık değerleridir. Düşük çözünürlük görüntünün teknik ve estetik olarak yapısını zayıflatır, yüksek çözünürlük ise artırır. Görüntü niteliği açısından çözünürlük, görüntü boyutu ve parlaklık açısından önemlidir.”¹⁷²

Dijital fotoğraf makinelerinin hafızasının bilgisayar hafızasına benzemesi ve hafızaya kaydedilen görüntünün bilgisayara aktarılıp internet üzerinden anında iletebilmesi genelde haber fotoğrafçılığını, özelde de savaş fotoğrafçılığını etkilemiştir. Bilgisayara aktarılan görüntü, fotoğrafçı tarafından bilgisayar üzerinde tekrar işlenebilmekte ve dijital manipülasyona tabi tutulduktan sonra kullanıma sokulmaktadır. Hafıza kartlarının bellek kapasitesi geniş olduğundan, fotoğrafçı bir olaya ait yüzlerce kare çekebilmekte, sonrasında da en iyisi olduğunu düşündüğü fotoğrafı kullanabilmektedir. Bununla birlikte fotoğraf karesindeki gereksiz ayrıntıları anında yok edebilmekte, ışık ve renk düzenlemesini tekrar yapabilmekte, fotoğrafı en çarpıcı ve estetik biçime dönüştürerek dolaşıma sokabilmektedir.

Yeni bir iletişim teknolojisi olarak internet, gazeteciliği etkilemiş ve 1990'lı yıllarda *on-line gazetecilik* kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Günümüzde birçok gazetenin tıpkı televizyon haberciliği gibi internet ortamında on-line versiyonları yer almakta yanı sıra sadece web ortamında yayımlanan gazeteler bulunmaktadır. Sadece gazetelerin değil birçok büyük fotoğraf ve haber ajansının web sayfası da internet haberciliği yapmaktadır. Hal böyle olunca dijital olanaklar savaş fotoğrafçılığını hem kolaylaştırmakta hem de daha çok insana erişimini sağlamaktadır.

Günümüzün savaş fotoğrafları, insanların evlerinde naklen izledikleri ve ölü/yaralı sayısına indirgenmiş yeni savaş görüntüleri, medya ve görsellik çağında hızla bakılıp tüketilen sıradan imgelere dönüşmüştür. Sıradanlık, saniyede binlerce

¹⁷² Kılıç, a.g.e., s: 196-197

sayıda üretilen dijital görüntülerin arasında kaybolup etkisizleşen şok edici dehşet, şiddet ve trajedi görüntülerinin normalleşmesidir. Savaş fotoğrafçılarınin çoğunluğu böyle bir ortamda ilk önceleri sadece, tam ortasında yer aldığı savaşı en etkili ve çarpıcı şekilde görüntüleme derdine düşmüştür (Vietnam Savaşı'nda olduğu gibi). Ama zamanla, Münkler'in bahsettiği düşük yoğunluklu savaşın seyri, savaş bölgesindeki fotoğrafçıya düşünmek için daha uzun zaman vermekte ve savaşın fotoğrafik temsilde farklı estetik eğilimlerin daha çok ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Savaş fotoğraflarında, avant-garde estetik yaklaşımlardan, klasik ve modern peyzaj yaklaşımlarına, renk/form araştırmalarından soyutlamalara kadar pek çok estetize etme biçimi fotoğrafik temsilde öne çıkmaya başlamıştır. Sonuçta da ortaya çıkan estetik savaş temsilleri sayesinde, uluslararası sanat piyasasında, savaş fotoğrafları önemli bir yer edinmeye başlamıştır.

Kapitalizmin kendini yeniden yapılandığı 1970'ler ve 1980'lerde bütün sektörlerde olduğu gibi medya sektöründe de değişiklikler yaşanmış, medya; sanayi, finans ve diğer sektörlerle ortak işleyişi sayesinde, egemen sınıfın söylemini yaygınlaştırdığı hegemonik bir iktidar aracı haline gelmiştir. Medyanın yanı sıra sanat, özellikle de Ranciere'in *mekanik sanatlar*¹⁷³ dediği fotoğraf ve sinema -bazı istisnai muhalif karşı duruşlar dışında- sektörlerarası ilişkiler ağında egemen sınıfın söyleminin yeniden üretildiği araçlar haline gelmiştir. Dolayısıyla savaş fotoğrafında da durum farklı değildir. Fotojurnalist Bruno Barbey bir söyleşisinde savaşın fotoğraflarda estetize edilerek milyon dolarlara satılmasını şöyle eleştirir:

“... savaşın estetize edilmesiyle ilgili bir takım sorunlar olabilir. Bana da öldürülen insanların fotoğraflarının çekilmesi garip geliyor. Trajik insan hikayelerinin kamuya aktarılması esnasında bu tip sorunlar yaşanabilir. Çünkü son dönemde gördüğüm şey bunun bir sanat dalı olarak görülmeye başlanması. Böyle bir eğilim var. Müzeler bunu alıyorlar ve çok büyük paralara satıyorlar. Ölen bir adamın yanındaki karısının fotoğrafını düşünürsek, bu tür fotoğraflar müzeler tarafından milyon dolarlara satılıyor. Birileri bu fotoğraftan milyon dolarlar kazanıyor. Ama oradaki dul kalan kadının durumu ne olacak bu durumda. Onun

¹⁷³ Ranciere (2008), *a.g.e.*, s: 171

hayatından bir şeyler çalılıyorsun ve sen onun üzerinden bir kazanç sağlıyorsun. Beni bu kısmı düşündürüyor. Yoksa ressamilar da savaş üzerine resimler yapıyor. Buna karşı değilim ama gelinen noktada bu işi sanat eğilimi içinde değerlendirmek düşündürücü ve rahatsız edici.”¹⁷⁴

Savaşın trajedisini yansıtan fotoğrafların sanat piyasasında milyon dolarlara satılmasının yanı sıra çok sayıda üretilmeye başlanan ve dolaşıma sokulan benzer görüntüler insanlar üzerindeki etkisini zamanla kaybetmektedir. Görüntülerin insanı uyuşturduğunu savunan Susan Sontag, benzer görüntülerle tekrar tekrar karşılaşan insan için o olayın giderek daha az gerçek hale gelmesini şöyle ifade eder:

“Aynı kural, pornografi için olduğu gibi kötülük için de geçerlidir. Nasıl insanın ilk kez bir pornografik film seyrettiği zamanki şaşkınlığı birkaç film daha izledikten sonra yavaş yavaş yokolursa, fotoğraflanmış gaddarlıkların yarattığı şok da tekrarlanan izlemelerle hafifler. Bizi kızdıran ve üzen tabu duygusu, neyin uygunsuz olduğunu belirleyen tabu duygusundan daha güçlü değildir. Ve bunların her ikisi de son yıllarda fazlasıyla zorlanmışlardır. Dünyayı saran uçsuz bucaksız sefalet ve adaletsizliğin fotoğrafik katalogu herkesi gaddarlıkla tanıştırdı, dehşet verici olanı sıradan bir şey haline getirdi –onu daha bir tanıdık, uzak (“bu yalnızca bir fotoğraf”) ve kaçınılmaz kıldı. Nazi kamplarının ilk fotoğrafları çıktığında bunların hiçbir bayağı yanı yoktu. Otuz yıl sonraysa belki de bir doyum noktasına ulaşıldı. Sorumluluk sahibi fotoğraf şu son yıllarda vicdanı uyandırdığı kadar öldürmüştür de.”¹⁷⁵

Savaşın fotoğraflarda estetize edilmesi, içeriğin biçim yüzünden arka plana atılması veya gerçeğin sulandırılması olarak algılanabilmektedir. Bu karmaşık gibi görünen durumu açıklayabilmek için çağdaş sanat ve estetize etme üzerinde kısaca durmak gerekmektedir. Çağdaş sanat kavramı, modern sanat ve postmodern sanatla bağlantılı olarak ele alınarak anlaşılabilir. 1984 yılında yayımlanan *Sanatın Ölümü*

¹⁷⁴ Selahattin Sevi’nin Bruno Barbey ile yaptığı röportajın tamamına şu linkten erişilebilir: <http://www.fotomuhabiri.com/roportaj/bruno/bruno.html> 8.11.2010

¹⁷⁵ Sontag (1993), **a.g.e.**, s:34-35

adlı derleme kitapta, Arthur C. Danto'ya^{*} ait *Sanatın Sonu* adlı bir makale yer alır. Danto, bu makalesini, modernizme ait büyük anlatıların artık sona erdiğini savunan çağdaş Fransız düşünürü Jean François Lyotard'ın, 1979 yılında yazdığı *Postmodern Durum*'dan beş yıl sonra yazmıştır. Danto ise, benzer bir biçimde, Batı sanatının da Hegelci anlamda sona erdiğini ve sanatın mimesis teorisi ile ideolojilerden arınarak özgürleştiğini savunur. Bu düşünceler ışığında Danto, 1997 yılında yazdığı *Sanatın Sonundan Sonra* adlı metninde, modern ve çağdaş kavramları için şunları söyler: “‘Modern’ nasıl ki ‘en yakın tarihli’ anlamına gelen salt zamansal bir kavram değilse, ‘çağdaş’ da, şu anda cereyan eden her şey anlamına gelen salt zamansal bir kavram değildir.”¹⁷⁶ Danto'ya göre, çağdaş kavramı, sadece zamansal olarak açıklanamaz. Bir dönemin içerisinde üretimde bulunan sanatçılar belirli bir zaman sonra geriye dönüp baktıklarında gerçekleştirdikleri değişimleri algılayabilirler. Çağdaş sanatçılar için de geçerlidir bu. Danto, modern ile çağdaş arasında kesin bir çizgi olduğunu şöyle ifade eder:

“Kanımca, ‘çağdaş sanat’ uzun bir süre şu anda yapılmakta olan modern sanattan başkaca bir anlam taşımadı. Ne de olsa modern, şimdi ile ‘o zamanki’ arasında bir fark bulunduğunu ima eder: Gidişat istikrarını koruyarak büyük ölçüde aynı kalsaydı, bu ifadenin hiçbir işlevi olmazdı. Modern sözcüğü tarihsel bir yapıyı ima eder ve bu açıdan ‘en yakın tarihli’ gibi ifadelerden daha kuvvetlidir. ‘Çağdaş’ ise, en açık anlamıyla, şu anda olmakta olan demektir: Çağdaş sanat da çağdaşlarımızın ürettiği sanat olsa gerektir. Bu sanat, zamanın sınavından henüz

^{*} 1984 yılında, editörlüğünü Berel Lang'ın yaptığı *The Death of Art (Sanatın Ölümü)* (New York, Haven Publishers, 1984) adlı kitapta, Danto'nun *Sanatın Sonu* adlı makalesi yayımlanır. Kitapta sanat kurmacısı Hans Belting'in de bir makalesi vardır ve iki yazar da sanatın sonunu tartışır. Danto, ikisinin de yanlış anlaşıldığını, 1960'larda Batı sanatının Hegelci anlamda sona erdiğini ve sanatta, mimesis teorisinden ve ideolojilerden kurtulmuş yeni bir çağın başladığını belirterek yeni bir eleştiri türü ve estetik anlayışı önerir. Geleneksel estetik kavramların ve anlayışlarının çağdaş sanata artık uygulanamayacağını ve yeni bir estetik kavrayışın zorunlu olduğunu ileri sürer ama çağdaş sanatı tanımlarken de belirli bir üslup değil üslupları kullanma tarzı olarak tanımlar. Belting ve kendisinin ne yapmaya çalıştığını daha sonraki *Sanatın Sonundan Sonra* adlı kitabında şöyle özetler: “*Benim metnim bir kitapta Sanatın Ölümü başlığı altında baş makale olarak yayımlandı yayımlanmasına ama Belting de ben de sanatın ölümünden söz etmiyorduk. Söz konusu başlık bana ait değildi; ben sanat tarihi içerisinde, kanımca nesnel olarak ayırdına varılmış belirli bir anlatı üzerine yazıyordum ve bana kalırsa, sonu gelmiş olan da o anlatıydı. Bir öykü sona ermişti. Artık sanat olmayacak, ki ‘ölüm’ bunu ima ediyor elbette, gibi bir düşüncem yoktu. Ne ki, ortaya nasıl bir sanat çıkarsa çıksın, güven tazeleyici bir anlatıya sırtını dayayamayacak, böyle bir anlatının içinde öykünün bir sonraki, uygun aşaması olarak görülmeyecekti. Sona eren işte bu anlatıydı, anlatının süjesi değil.*” Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, Çeviri: Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, Mayıs 2010, İstanbul, s: 26

¹⁷⁶ Danto, a.g.e., s: 32

geçmemiş olacaktır şüphesiz. Yine de çağdaş sanat bize o sınavdan geçmiş olan modern sanatın bile sunamayacağı bir anlam ifade edecektir: Bize yakın duracak, “bizim sanatımız” olacaktır. Ama sanat tarihi içsel olarak evrilirken çağdaş sanat da kanımca, tüm sanat tarihinin daha önce hiçbir evresinde görülmemiş belirli bir üretim yapısı dâhilinde üretilmiş bir tür sanatın adı haline geldi. Tıpkı “modern” kavramının salt yakın tarihli sanata değil bir üsluba, hatta bir döneme atıfta bulunması gibi, “çağdaş” kavramı da sırf şu anın sanatından daha fazlasına işaret eder oldu. Dahası çağdaş sanat bir dönemden çok sanatın büyük anlatısında dönemlerin tükenişinin ardından ne olacağını gösteriyor bana göre; bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzına işaret ediyor. Daha önce görülmemiş üsluplar kullanan bir çağdaş sanat da var kuşkusuz; ne ki tartışmanın bu aşamasında bu konuya girmek istemiyorum. Yalnızca “modern” ile “çağdaş” arasına çok kesin bir çizgi çekme çabamı okurun dikkatine sunmak istiyorum.”¹⁷⁷

Danto’nun, çağdaş sanatı bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzı olarak tanımlamasından yola çıkarak çağdaş fotoğraf ve çağdaş savaş fotoğrafı için de benzer bir tespit yapabiliriz. Fotoğrafın kendine ait teknik olanakları çerçevesinde, geçmiş ve çağdaş bütün sanat üretme üsluplarının, çağdaş savaş fotoğrafçıları tarafından kullanıldığına günümüzde fazlasıyla tanık olmaktadır. Fotoğrafın kendi geleneksel estetik tarzları, savaş fotoğrafçısının niyeti ve estetik beğenisi ile teknik özelliklerin kullanımı birleştiğinde ortaya çıkan fotoğrafik savaş temsilleri, yaşanan gerçeğin aktarılmasında zayıf kalabilmektedir. Bu noktada fotoğrafçının görüntüye eklediği metin, anlaşılabilirliği sağlamakta ve bilgi vermektedir. Savaş fotoğraflarında görülen şey artık çoğunlukla savaş değil, estetik bir imgedir yani fotoğraftır. Savaşı olduğu gibi doğrudan (straight) görüntüleyen fotoğrafçılar da var elbette ama biz çalışmamızın sorunsallaştırdığı estetize etme üzerinde durduğumuz için sadece bu örnekler üzerinden tanımlamalarımızı yapıyoruz.

Çağdaş fotoğraflarda savaşın estetize edilmesi nasıl gerçekleşmektedir? Tabii ki Danto’nun çağdaş sanat için söylediği gibi fotoğraf da bütün estetik üslupları kullanarak yapmaktadır bunu. Klasik, modern, postmodern veya avant-garde stillerle savaşı belgeleyen örnekler de vardır, sadece fotoğrafa ait teknik olanakların sağladığı

¹⁷⁷ Danto, a.g.e., s:33

flu çekimle belirsizleştirme, değişik açılar kullanarak mekânsal bozmalar yaratma ve dijital efektlerle elde edilen estetik uygulamalar da gözlenmektedir. Vietnam Savaşı fotoğrafları daha öncekilerle sonrakiler arasında bir geçiş veya değişimin başladığı fotoğraflardır. Savaşın fotoğrafik temsili bu süreçte daha çok şok edici ve çarpıcı niteliktedir ama daha önceki örneklerle karşılaştırıldığında belirgin bir yeni estetik nitelik göze çarpar:

*“Vietnam Savaşı haberleri hakkındaki yazısında Moeller, Vietnam’ı yansıtan fotoğrafların, yüzyılın iki savaşında kullanılan estetik değerlerden ayrıldığını iddia etti. Fotoğraflar, özenle planlanmış savaş alanı kompozisyonları yerine, bir sivil veya askerin, savaş ortamındaki bireysel ıstırabını sergiliyordu. Bu yeni üslup, savaşı kişiselleştirmektedir. Aynı zamanda, dünyada meydana gelen olayların yansıtılmasında o zamana kadar geçerli olan habercilik anlayışına meydan okuyor ve onu değiştiriyordu.”*¹⁷⁸

B- Estetik Peyzajlarla Savaş Temsilleri

Batı sanatında peyzaj (manzara) resminin başlangıcı Yunan sanatının Hellenistik dönemine kadar uzansa da, günümüze kadar gelen ilk örnekler Roma sanatına aittir. Konutların oda ve bahçe duvarlarını düşle gerçek karışımı manzaralarla süsleme modası, Ortaçağ’a gelindiğinde sanat üzerinde kilisenin egemenliği yüzünden soyut ve gizemli bir nitelik kazanarak doğal biçimler doğaüstü gerçeğin simgeleri biçiminde betimlenmeye başlanmıştır. Gotik dönemde yeniden doğalcılığa dönülmüş ve Antik Çağ’dan beri tüm anlam ve değerini yitirmiş olan organik yaşam yeniden önem kazanmıştır. Bu dönemde el yazmalarındaki minyatürlerde manzara figürlü konular fon olarak kullanılmıştır. Alman ressam Albrecht Dürer’in (1471-1528), 1494’te bir İtalya gezisi sırasında gezi notları şeklinde yaptığı suluboyalar, manzara resminin ilk saf örnekleri sayılmaktadır. Dürer’in etkisiyle, Almanya’da manzara resmi zamanla bir uzmanlık alanına dönüşmüş, İtalya’da ise Leonardo Da Vinci’nin geliştirdiği doğayla insanı eşdeğerde gören ve izleyiciyi figürle manzara arasındaki birliğin yarattığı ruh durumuyla

¹⁷⁸ Catherine A. Lutz, Jane L. Collins, “National Geographic”i Doğru Okumak, Çeviri: Mefkure Bayatlı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s: 42

etkileyen anlatımcı manzara anlayışı, G. Bellini, Giorgino ve Tiziano gibi Venedikli ressamlar tarafından da kabul görmüştür. El Greko'nun yaptığı Toledo Manzarası adlı tablo bu dönemin en görkemli yapıtıdır.¹⁷⁹

Barok dönem, Reform'un dinsel resme karşı olması ve burjuvaların bir saygınlık ölçütü olarak tablo alımı yaparken kendi ülkelerini betimleyen manzaraları tercih etmeleri, manzara resminin bağımsızlaşmasını sağlamıştır. Barok dönemin öyküsüz ve figürsüz Hollanda (Felemenk) görünümüleri Van Goyen, Hobbema ve Van Ruisdael gibi resamlara aittir. Aynı dönemde İtalya'da ise Antik Çağ ve Rönesans sanatının idealizmi ile doğa gözlemine birleştiren manzara resmi, Annibale Carracci ve onun izleyicileri Poussin ve Claude Lorrain ile gelişmekte, altın bir çağın özlemiyle dolu ideal manzaralar resmedilmektedir. Rokoko döneminin manzaraları ise daha çok parklar ve *veduta* denen büyük ölçüde gerçeğe dayanılarak yapılan ayrıntılı kent resimlerinden oluşur.

19.Yüzyılın başlarında doğa bilim, felsefe, edebiyat ve sanatı etkisi altına almış ve Romantizm de manzara resminin en başarılı dönemi olmuştur. Turner, Constable ve Corot gibi romantik ressamlarla figür resmin önüne geçmiş ve manzara ressamın duygularının da yansması olmuştur. Açık havada yapılan çalışmalarla sadece betimleme eğilimi terk edilmiş, görsel deneyimleri ve ışık değişimleri gibi unsurları da resme yansıtmışlardır. İzlenimci akımla birlikte manzara resmin konusu haline gelmiş, ressamlar bir anlık görsel izlenimlerini resmetmişlerdir. Van Gogh ve Gauguin'in anlatımcı, Cezanne ve Seurat'nın yapısalıcı eğilimleriyle manzaralarda artık dış gerçeklerden uzaklaşmış ve doğa soyutlanmaya başlamıştır.¹⁸⁰

Sanatı hayatlaştıran toplumu dönüştürme çabası içindeki avant-garde sanatın doğayı ele alışı, önce onu geometrik olarak parçalayıp birleştirmek, sonrasında da göstergeler yığını haline gelen kent manzarası (cityscape) aracılığıyla yeni modern hayatı tanımlama çabası şeklinde olmuştur. Avant-garde harekette yüceltilen manzara, sanayileşmiş kentin çöplükleri ve demir yığını köprülerdir, çiçekli kırlar değil. Öte yandan varoluşun başka bir yerde olduğu mottosuyla hareket

¹⁷⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s: 1170-1171

¹⁸⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s: 1171

eden sürrealistler düşler, korkular ve hayallerden esinlenerek düşsel manzaralar betimlemişlerdir.

Klasik ve modern manzara estetik stillerinin pek çoğunu çağdaş savaş fotoğrafçıların çalışmaları gözlemleyebiliriz. Roger Fenton'un Kırım Savaşı sırasında çektiği Ölümün Gölgesi Vadisi, O'Sullivan'ın Amerikan İç Savaşı'nda çektiği Ölüm Tarlaları, I.Dünya Savaşı sırasında Fransız otokromatistlerinin izlenimci savaş peyzajları teknik kısıtların ürünleriyken Vietnam Savaşı'nda yeşil ormanların içinde patlayan bombalar ve yükselen dumanlar ile Körfez Savaşları sırasında yakılan kentlerden ve petrol kuyularından yükselen duman bulutu manzaraları, insanların yanı sıra doğayı ve kültürel mirası da tahrip eden yeni savaşlar ve savaş teknolojilerinin eleştirel kayıtlarıdır.

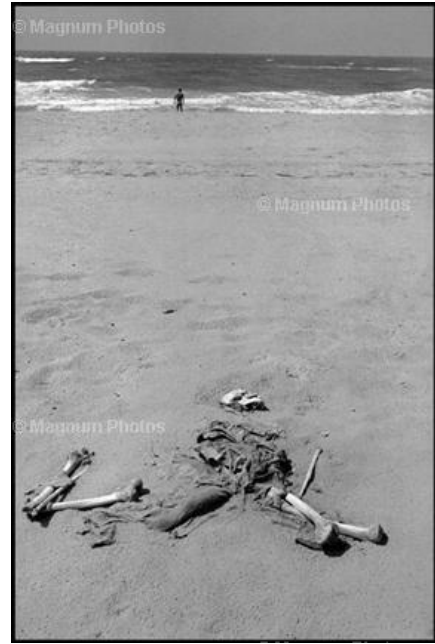


Foto 60: L. Burrows, *Bombalanan Köy*, Vietnam, 1966 Foto 61: L. Freed, *Sahildeki Ölü Mısırlı Asker, Gazze*, 1967

Larry Burrows'un bir Amerikan savaş uçağının küçük bir Vietnam köyünü bombaladığı anda çektiği fotoğraf, evrensel dinamizmi savunan Fütürist Filippo Tommaso Marinetti'nin Etiyopya'daki sömürge savaşına ilişkin manifestosunu düşündürür:

“Yirmi yedi yıldan bu yana biz fütüristler, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmaktayız... Bu bağlamda yaptığımız saptamalar, şunlardır: ...Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin o düşünülen konumunu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşin kesildiği anları, parfüm ve çürüme kokularını tek bir senfoni halinde birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tanklarınki, geometrik uçak filolarınınki, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınınki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şeyler yaratır... Ey fütürizm şairleri, yazarları ve sanatçıları... bir savaş estetiğine ilişkin bu temel ilkeleri anımsayın; anımsayın ki, yeni bir şiir ve yeni plastik sanatlar uğruna harcadığınız çabalar yine sizin ışığınızla aydınlansın!”¹⁸¹

Savaş uçağından atılan bombanın patladığı anda oluşan görüntü, Amerika’nın Vietnam’da Marinetti’nin ütopyasını gerçekleştirdiğini kanıtlar gibidir. Burrows’un yaptığı da bunun kaydını tutmaktır. Bu bir savaş peyzajıdır ve patlamayla oluşan görüntünün estetik veya güzel oluşu önemsizdir. Fotoğraf ilk bakışta, patlamanın yaratacağı tahribat ve ölecek insanları düşündürmektedir.

Magnum fotoğrafçılarından Leonard Freed’in Gazze Körfezi’nde çektiği başka bir savaş manzarası, 1967’de İsrail ile Arap komşuları Mısır, Ürdün, Suriye ve Irak arasında yaşanan *6 Gün Savaşı* sırasında kaydedilmiştir. Üçüncü Arap-İsrail Savaşı diye de adlandırılan bu savaş sonunda, İsrail topraklarını dört kat genişletmiş ve bugün de süren anlaşmazlık ve çatışmaların temelini atmıştır.

Fotoğrafın ön planında, savaşta ölen Mısırlı bir askerin kemikleri yer alırken, ileriye doğru devam eden sakin bir sahil manzarası ve denize doğru bakan silik bir insan bulunmaktadır. Mısırlı askere ait kemikler ölümü hatırlatan anlamda değil, ölümü gösteren daha doğrusu ölüyü gösteren, onun bedenine ait parçalarla arkeolojik

¹⁸¹ Filippo Tommaso Marinetti’den aktaran Walter Benjamin (2002), **a.g.e.**, s:78

anlamda fotoğraflanmıştır. Sembolik değer söz konusu değildir. Öte yandan sadece altı gün süren bir savaşta ölen bir asker ne kadar sürede iskelet haline gelir diye sorular sormamıza yol açan şey, fotoğrafın hangi gün ve ay çekildiğini bilemiyor olmamızdır. Bu yüzden de kurgusal düzenleme yapılmış olma olasılığı yüksek görünmektedir ama fotoğrafın temsil özelliğinden dolayı bunu tartışmak anlamsızdır.



Foto 62: S. Greene, *Cehenneme Hoşgeldiniz*, Grozni, 1995 Foto 63: A. Kratochvil, *Savaş Manzarası*, Irak, 2003

Noor ajansa bağlı çalışan Stanley Greene'in savaş alanı peyzajlarındaki, boş yollar ve mesafe gibi unsurlar, Robert Frank'ın *The Americans* (*Amerikalılar*) (1958) çalışmasında olduğu gibi hüznü ama toplumsal hüznü anlatır. Peyzajın şiirsel bir ifadeye olanak vermesi nedeniyle boş savaş alanı fotoğrafları diğer savaş fotoğraflarının yanı sıra sorunu mükemmel düzeyde temsil etmeye olanak tanır. Landscape (doğa manzarası) fotoğraflarla birlikte harabeye dönmüş şehirlerde çekilen citiscape (kent manzarası) fotoğraflarında da yine hüznün gözlenir. Stanley Greene'in 1995'te Grozni'de çektiği *Welcome to Hell* (*Cehenneme Hoşgeldiniz*), sokaklarda isyancıların asıldığı ipin ön planda görüldüğü fotoğraftaki hâkim duygu hüzündür. Savaşın en dehşet katliamlarının yaşandığı kent sokaklarına ait bu fotoğrafta arka planda yer alan yıkık binalar ve boş yol her açıdan ölümü ve savaşı tanımlar. Savaşın izlerini ifade aracı olarak kullanan Simon Norfolk'un Irak, Afganistan ve Sarajevo gibi savaş alanı coğrafyalarında kaydettiği bombalanmış bir havuz, yıkık bir açık hava sineması ve harabe binaların fotoğraflarında da gözlemlediğimiz bu yaklaşım, savaşın her yerde ve her şekilde yaşam alanlarını, kentleri nasıl harabeye dönüştürdüğünü gözler önüne serer.

Antonin Kratochvil, 2003 yılında Irak'ın işgaliyle başlayan 2.Körfez Savaşı sırasında bölgede bulunan fotojurnalistlerden biridir. Irak'ın sahip olduğu önemli petrol yataklarının bulunduğu Basra kenti savaş sırasında sert çatışmalara sahne olur. Özellikle dış mahallelerde, Irak kuvvetleri koalisyon güçleriyle uzun süre savaşır ama koalisyon güçlerinin eline geçen ilk yerleşim yeri Basra olur. Kratochvil'in, koyu duman bulutları altındaki Basra kentinde kaydettiği savaş manzarası, İngiliz birliklerinin geride bıraktığı izlerdir ve bu izler savaşın belgeleridir. 2010 yılında yayınlanan *Warzone* adlı kitapta da yer alan fotoğraf,¹⁸² Kratochvil'in kendine özgü açı seçimi, eğiklik ve gökyüzünü engelleyen bir çerçeveleme ile basık bir karakterdedir. Kompozisyondaki eğikliğin getirisi ise, yürüyen üç insan figürünü fotoğrafa kazandırmasıdır.

Savaş gerçeğinin tanıklık boyutunu temsil eden fotojurnalistler, bu gerçeğin görsel kaydını değişik biçimlerde tutarlar. Bu biçimlerden biri olan peyzaj, çatışma bölgelerinin fotoğrafları aracılığıyla yaşananları yansıtırken, kayıt zamanı, çerçeveye dâhil edilen çevresel elemanlar, renk ve açı gibi öğelerin fotoğrafçı tarafından yapılan orkestrasyonu, hem anlamı hem de tarzı belirlemektedir. Günümüzde, dilsel anlatım eklentisini tercih eden Simon Norfolk gibi fotoğrafçılar olduğu gibi bunu tamamen reddeden Gilles Peress gibi sadece fotoğrafik görüntünün gücünün yeterliliğini savunan ve bu minvalde hareket eden fotoğrafçılar eş zamanlı olarak çalışmalar üretmişlerdir. Luc Delahaye ise büyük format renkli panoramalarında savaş manzaralarını, klasik resim geleneğindeki *tablo* anlayışıyla izleyiciye sunar. Diğer fotoğrafik görüntüleme politikalarını kullanmalarının yanı sıra peyzajlarla savaşı etkili biçimde temsil eden ve zamanla kendilerine has estetik stilleri belirginleşen fotoğrafçılar Peress, Norfolk ve Delahaye konu açısından ayrıntılı incelenmelidir.

1- Parçalı Kompozisyon: Gilles Peress

Gilles Peress (d. 1946, Fransa), İran, Ruanda, İrlanda ve Bosna'da savaşın izlerini kendine has üslubuyla fotoğraflamış çağdaş fotojurnalistlerden biridir.

¹⁸² <http://www.noorderlicht.com/en/photofestival/land/exhibitions/warzone/> 30.01.2011

Fotoğrafları pek çok müzede de sergilenen Peress'in kitap şeklinde de basılan önemli çalışmalarından bazıları şunlardır: *Telex Iran* (1984), *Farewell to Bosnia* (1994), *The Silence; Rwanda* (1995) ve *The Graves: Srebrenica and Vukovar* (1998).¹⁸³ 1972'de Magnum'a katılan Peress, yirmi yıl boyunca takip ettiği İrlanda'daki çatışmaları ve Avrupa'daki göçmen Türkiyeli işçilerin yaşamlarını da belgesel bir tarzda kaydetmiştir.

Siyaset ve felsefe eğitimi aldığı dönem olan 1960'lı yılların Paris'inde politik ve entelektüel ortamdan etkilenen Peress, entelektüel dil ile gerçeklik arasındaki kopukluğu fark edip eleştirir ve fotoğrafın gerçeği aktarmadaki gücünün dilden daha fazla olduğu kanısıyla fotoğrafa yönelir. Bu konudaki düşüncesini “*Sözcüklere güvenmiyorum, fotoğraflara güveniyorum.*”¹⁸⁴ diyerek ifade eden Peress, yaşanan gerçekliği dilin ve medyanın manipüle ettiğinin ayırtına varır ve ikisine birden şüpheci yaklaşır. Bu şüpheyi kaldırmanın çözümü olarak, doğrudan olayın kendisine tanık olunması gerektiğini düşündüğünden çatışma yaşanan bölgelere gider.



Foto 64: Gilles Peress, Bosna, 1993

Peress'in, 1979'da İran'da yaşanan İslam Devrimi sonrasında gösterileri kaydederken çektiği Tebriz fotoğrafı geleneksel kompozisyon ve temsil anlayışından farklı olarak, çok odaklı, dağınık çerçevelenmiş bir görüntüdür. Peress, peyzajlarındaki çerçevelemeyi de aynı serbestlikle yapar. Bir arabanın içinden çekilen Bosna manzarasında, arabadan kaynaklı yoğun siyahlık, doğal ama yamuk bir çerçeve oluşturur. Bir tarlada bekleyen üç insan ve bir ağaç silik olarak seçilmektedir. İnsanın karada en çok kullandığı ve seyahat ettiği arabaların

¹⁸³ <http://inmotion.magnumphotos.com/insight-photographers/gilles-peress> 13.12.2010

¹⁸⁴ *New York September 11by Magnum Photographers*, Power House Book, 2001, s: 46

camlarından görüldüğü biçimiyle manzarayı kaydetmiştir Peress. Öte yandan, fotoğraf Yugoslavya'da iç savaşın yaşandığı yıllarda kaydedildiği için, bütün belirsizliğine rağmen, bir dönemi, savaş dönemini tanımlamaktadır.

Peress'in, *Farewell to Bosnia (Elveda Bosna)* kitabındaki fotoğraflar, 1 Mart 1992-14 Aralık 1995 tarihleri arasında yaşanan savaşın ve soykırımın görsel tutanaklarına dönüşmüştür. Hırvatistan'ın Yugoslavya'dan ayrılma girişiminin ardından Bosna-Hersekli Müslümanlar da aynı talepte bulununca savaş başlamış ve üç yıl sürmüştür. Özellikle kumandan Slobodan Miloseviç komutasındaki Sırp birlikler ve özel yapılanmaların Bosnalı Müslümanlara uyguladığı işkence, tecavüz, öldürme ve kaçırmaların dışında yaptıkları soykırım açığa çıkarak belgelenmiş ve suçluların bir kısmı savaş bitiminde yargılanmıştır. Yapılan soykırımı ve yaşanan trajediyi Peress'in huzursuz kareleri temsil eder.



Foto 65: Gilles Peress, Sarejevo, Bosna, 1993



Foto 66: Gilles Peress, Nyarabuye, Ruanda, 1994

Sarajevo'da, bir merminin isabet etmesi sonucu kırılan camın ardından görülen ve iki gökdelenin bulunduğu kent manzarası yine bir miktar eğik bir çerçeve içine alınmıştır. Fotoğraf mermi deliği olan camın ardından kaydedilmeseydi, yer ve zaman bilgilerinden dolayı zaten savaş dönemine ait bir kayıt olduğu bilinecekti. Ancak kırık camın ardından kaydedildiği için savaşı temsildeki etkisi ikiye katlanmaktadır. Seyirci fotoğrafa baktığında ilk önce kırık camı görür, bu bir çatışma, kavga veya kargaşayı işaret eder. Camdaki kırık olmasaydı, fotoğrafın bir camın ardından çekildiği belli olmayabilirdi. Bakış daha sonra karşıdaki iki gökdeline kayar ve ardından da kenti ve yolları fark eder. Aslında camdaki kırığa

rağmen, iki gökdelen fotoğraftaki belirginlikleri yüzünden zaman zaman ön plana çıkmaktadır.

Peress'in, Nyarabue fotoğrafı, Ruanda'da da yaşanan soykırım zamanında çektiği şok edici fotoğraflardan biridir. Orta Afrika ülkesi Ruanda'da, Haziran-Ağustos 1994 tarihlerinde, Hutular, azınlıktaki Tutsilerle ılımlı Hutular'ın da içinde olduğu 800 bin insanı katletmiş, 2 milyona yakın insanın da komşu ülkelere mülteci olarak sığınmasına neden olan soykırımı gerçekleştirmişlerdi. Hutular, balta, bıçak, satır ve taş gibi ellerine geçirdikleri her aletle Tutsiler ve ılımlı Hutular'ı en vahşi biçimlerde öldürmüşlerdi. Fransa'nın, siyasi, askeri, diplomatik ve lojistik olarak destek vermekle suçlandığı¹⁸⁵ bu soykırım, bölgede Birleşmiş Milletler Barış Gücü olduğu halde gerçekleşmiştir.

Peress, arkada tamamını almadığı bina ve yanlardaki ağaçlarla Ruanda'da bir manzara kaydetmiştir. Ama manzaranın ve fotoğrafın ön kısmında, yerde yatan ve yüzü bize (ve de fotoğrafçıya) dönük ve gözleri hala açık ölü bir insan yer almaktadır. Peress, *Ruanda'da genel manzara budur* der gibi kaydetmiştir fotoğrafı. Uygar Batı'nın BM'sinin ülkelerinin ve küresel hümanist kuruluşlarının sessiz kaldığı bu trajik olayı insanların gözüne sokar gibidir. Fotoğrafta yaşanan gerçekliği kaydedip iletirken, kendi tepkisi ve öfkesini de yansıtır.

2- Et in Arcadia Ego: Simon Norfolk

Simon Norfolk (d. 1963, Lagos, Nijerya) daha önce savaş yaşanmış bölgelerde, savaşın hala var olan veya silinmiş izleri dolayısıyla manzara fotoğrafları çeken bir fotoğrafçıdır. Çalışmalarının bütünü *Et in Arcadia Ego* olarak tanımlayan fotoğrafçı, hipermetin* şeklinde tasarladığı web sayfasında,

¹⁸⁵ Fransa'nın suçlamaları reddettiği haber için bakınız AA'nın 13 Şubat 2009 tarihli haberinin Hürriyet Gazetesi'nde yer alışı: <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/9588275.asp?gid=229&sz=42222> 10.11.2010

* Hipermetin (hypertext): Gerard Genette'nin, bir metni açık ya da kapalı bir biçimde öteki metinlerle ilişki içerisine sokmak olan metinsel aşkınlığın ya da metinlerarasının (transtextuality) biçimlerinden biri olarak saptadığı ana-metinsellik'i (hypertextualite), bir kapsayım ilişkisine göre değil, bir aktarım ilişkisine göre tanımlar. "*Farklı ana-metinsel olguları, ilişkinin doğasına (ana-metnin taklit edilmesi ya da dönüştürülmesi) ve düzenine göre (oyunsal, yergisel, ciddi) bir sınıflandırma önerir. Bir taklit*

fotoğraflarıyla birlikte, yazılar ve düşünce çerçevesi içine aldığı konulara bağlantılar verir. Okuyucuyu, Claude Lorrain ve Caspar David Friedrich'in resimlerinde yer alan, barbarlar tarafından yıkılmış uygarlık sembolleri saray ve gotik kiliselerin görüntülerine yönlendirir. Yazılarında aktarım ilişkisiyle verdiği bağlantılardaki *Et in Arcadia Ego*, Barok dönem ressamlarından Poussin'in resminin adıdır.¹⁸⁶

İtalyan Barok resminin önemli temsilcilerinden Nicolas Poussin (1594-1665), *Et in Arcadia Ego* adlı tablosunda, eşsiz güzellikteki Arcadia'da eski bir lahiti inceleyen çobanları resmetmiştir. Antik Çağ mitolojisi ile Rönesans sanat anlayışının idealizmini birleştiren ressamın *Arcadai'nın Çobanları* olarak da adlandırılan manzara resminde, çobanların incelediği lahitin üzerinde *Et in Arcadia Ego* yazısı yer almaktadır. *Ben (ölüm) Arcadia'da bile varım* anlamına gelen cümle, ilk çağdan beri sanatsal bir tema olarak kullanılmıştır. Buradaki ben/ego/özne'nin ölüm olduğunu bulgulayan, İngiltere kralı III. George'dur. Çobanlar klasik heykellerin ölçülerine ve beden tasvirlerine göre betimlenmiştir. Poussin'in bu cümleyi *Memento mori (ölümü hatırla)* bağlamında resme dâhil etmesinin amacı, ölümün yaşamın her zamanında ve coğrafyasında kol gezdiğini hatırlatmaktır. Aynı temayı, Poussin'in çağdaşı ve Fransız manzara resminin güçlü temsilcilerinden biri olan Claude Lorrain de (1600-1682) resmetmiştir.

Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* metnindeki *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition* bölümünde, Poussin'in, Ortaçağ Sanatında yaygın bir biçimde yapıldığı gibi “ölüm”ü dramatik bir çerçeveye almadığını vurgular. Çobanların düşler ülkesi Arcadia'da bile olan ölüm, ressam tarafından alışlagelen şekilde kasvet verici bir şekilde değil pastoral bir seyir nesnesi olarak tasvir edilmiştir. Ölüm teması hoş bir tefekkür (contemplation) nesnesi olarak betimlenmiştir.¹⁸⁷

ilişkisine göre şekillenen pastiş (öykünme) ve bir dönüşüm ilişkisine göre gerçekleşen parodi (yansılama) ve alaycı dönüştürüm, ana-metinsellik başlığı altında yer alırlar.” Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, 2. Basım, 1999, Ankara, s: 84-85 Metinlerarası aktarım ilişkisiyle oluşan hipermetin, web teknolojisi sayesinde pratik olarak yapılandırılabilir.

¹⁸⁶ <http://www.simonnorfolk.com/pop.html> 17.11.2010

¹⁸⁷ Erwin Panofsky, **Meaning in the Visual Arts**, Penguin Books, Middlessex, 1987, s: 340-367



Resim 10: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1637-38

Oxford ve Bristol Üniversiteleri'nde, felsefe ve sosyoloji eğitimi alan Norfolk, bir süre belgesel fotoğrafla ilgilenir ancak 1994 yılında fotojurnalistliği bırakıp manzara fotoğrafçılığına yönelir. Norfolk, Irak, Afganistan, Bosna, İsrail-Filistin, Normandiya ve daha birçok savaş yaşanmış coğrafyada Poussin'in antik mitolojik yaklaşımı bağlamında ele aldığı gibi savaşı ve ölümü belgelemektedir. Poussin'in ölümü güzel bir seyir nesnesine dönüştürmesi gibi Norfolk da, özellikle baskın olarak tercih ettiği altın sarısı renk aracılığıyla, savaşı huzurlu ve güzel bir seyir nesnesine dönüştürür. Yakın ve uzak geçmişte savaş yaşanmış yerleri, Arcadia'ya benzer bir şekilde tasvir ederek, ölüme, yıkıma, savaşa güzelleme yapar. Arcadia da bile olan hem ölümdür, hem de ölümün izlerinin görsel takipçisi olan fotoğrafçının kendisi.

Eşsiz güzellikteki pastoral kırlarıyla Arcadai'da bile olan ölüm, şu anda dingin bir sakinlikte olmasına karşın bir zamanlar Normandiya'daydı; mermilerle delik deşik edilmiş Afganistan'daki açık hava sinemasındaydı; Bosna'daydı; Irak'taydı. Norfolk'un takip ettiği savaş izlerinin kimisi silinmiştir, kimisi hala durmakta ve o izlere yenileri eklenmektedir. Savaş kalıtları ve daha önce muharebe yaşanmış yerlerin şimdiki manzaraları dolayısıyla fotoğrafik savaş temsilleri üreten Norfolk, projelerini belirli kavramlara dayandırarak yapmaktadır.



Foto 67: S. Norfolk, Bleed, Bosna, 2005



Foto 68: S. Norfolk, Chronotopia, Afganistan, 2002

Norfolk'un Afganistan savaş peyzajlarından oluşan *Afganistan: Cronotopia* (2002) ile Bosna Savaşı'nın izlerini sürdüğü *Bleed* (2005) projelerinden iki fotoğraf onun *mnemonic* (anımsatıcı) ve güncel tarzını yansıtır. Fotoğraflarına hâkim olan altın rengi ışık, Barok manzara resminde hâkim olan ve antikiteyi çağrıştıran bir anlam taşır. Fotoğraflarda yer alan, savaş sırasında tahrip olmuş doğal ve tarihsel yapılara ait kalıtlar, ölümün dolaylı hatırlatıcılarıdır. Fotoğraflarda zaman belirsiz veya önemsizdir. Savaş sırasında bombalanmış, yakılıp yıkılmış alanlar genellikle insansız fotoğraflanmıştır. Fotoğraflarda yer almayan insan ögesi yıkım izleri dolayısıyla vardır, gizli öznedir. Bir zamanlar burada yaşamıştır ama şimdi yoktur. Yokluk varlığın işaretidir. Yok olan aslında yok edilendir. Savaşın suçluları da kurbanları da yıkımın boyutları itibarıyla tanımlıdır.

“Kanayan Bosna” projesindeki soyutlamaları ve kar manzaralarıyla Bosna Savaşı sırasında yapılan toplu katliamlara ve toplu mezarlara gönderme yapar. 14 Temmuz 1995'te, Petkovici'deki alüminyum fabrikasında yüzlerce Bosnalı öldürülür ve fabrikanın yanındaki göle atılır. Norfolk'un fotoğrafında yer alan, karla kaplı gölün üzerinde alüminyum atıklarından oluşan büyük kırmızı leke, ilerdeki küçük tepeliğe ve fotoğrafın beyaz zemininden kaynaklı saflığına tezat bir bulunuşla seyirciyi şok edici niteliktedir. Atıklardan oluşan büyük kırmızı leke, bir zamanlar orada akan kanların metaforu olarak bulunmakta ve fotoğraf, bellek aracılığıyla Bosna Savaşı'nı ve yapılan soykırımı temsil etmektedir.

Afganistan savaş manzaralarından oluşan çalışmasını *Chronotopia* olarak tanımlamasının nedeni, Rus dilbilimci Michail Bakhtin'in, romanın temel belirleyici göstergelerinden saydığı zaman ve uzam kavramlarını açıklarken, zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağıntılılığını *cronotop*^{*} olarak adlandırmasını anlamlı bulması ve kabul etmesidir. Bakhtin, *zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi*¹⁸⁸ anlamını atfeder ve bunlar olmadan soyutlama yapılamayacağını söyler. Bakhtin, eserde temsil edilen dünya ne denli gerçekçi ve aslına sadık olursa olsun zaman-uzamsal olarak asla gerçeğine özdeş olamayacağını da vurgular. Zaman-uzam zdeşsizliği Norfolk'un Afganistan fotoğraflarında e katlanmış bir şekilde yansır. İlk olarak Norfolk, fotoğraflarında genellikle, sıcak savaş yaşandıktan sonraki zamanı kaydetmektedir; ikincisi, bütün çalışmalarını *Et in Arcadia Ego* başlığıyla adlandırarak önce Barok dönemi ardından da Barok'un idealleştirdiği antikiteye ait zamanı bir arada yapılandırarak, fotoğrafların anlamlandırılmasında zamansızlığı önermektedir; ve üçüncüsü *fotoğrafın zamanı geçmiş zamandır*¹⁸⁹.

Norfolk'un düşüncesinde ve fotoğraflarında, Afganistan'daki zamanın katmanları Chronotop'tur. Afganistan'ın 1980 yılında SSCB tarafından işgaliyle yaşanan savaş, 11 Eylül saldırısı sonrasında ABD ve İngiliz savaş uçaklarının saldırıları ve günümüzde de devam eden çatışmalar... 30 yıldır süren savaşların yıkımları ve silah atıkları st üste katlanmıştır. Norfolk bu yüzden Afganistan'ı Arkeolojik Savaş Müzesi gibi görür ve Bakhtin'in bu manzarayı "chronotope" olarak tanımlayabileceğini söyler. "*Zamanın ve mekânın hareketini aynı anda içeren, zamanın katmanlarını gösteren bir yer. Afganistan kronotopyası bir ayna gibidir, harap olmuş ve geçmişin çamuruna atılmıştır; kırık parçalar pırıldayan parçalardır, önceki uygarlıkları ve kayıp azameti yansır.*"¹⁹⁰ Norfolk'a göre, tarih boyunca birçok uygarlık barbarlar tarafından yıkılsa da izleri arkada ipuçlarından izler (*trail of clues*) bırakırlar. Afganistan peyzajları işte bu izlerin görsel tutanaklarıdır.

* Cronos, zaman, topos ise yer anlamına gelmektedir.

¹⁸⁸ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s: 316

¹⁸⁹ Roland Barthes (2000), a.g.e., s: 109

¹⁹⁰ <http://www.simonnorfolk.com/pop.html> 17.11.2010



Foto 69: S. Norfolk, Afganistan, Chronotopia



Foto 70: S. Norfolk, Afganistan, Chronotopia

Savaş coğrafyalarının arkeolojik kayıtlarını tutan Norfolk'un Afganistan fotoğraflarından biri olan Darulaman'daki başkanlık sarayına ait yıkık havuzun fotoğrafı savaşın yol açtığı yıkımı ön plandaki boş havuz aracılığıyla gösterir. Havuzun içindeki kuru otlar, uzun süredir işlevsiz hale getirildiğinin ve atıl bırakıldığının işaretleridir. Duvarlarındaki balık resimleri oldukça ironik kalmakta ve resme hâkim olan koyu kırmızı ve sarı renk sadece havuzun değil onun dışında kalan toprakların da kuruluşunu ve ölümünü yansıtmaktadır. Manzaranın ilerisinde görülen başkanlık sarayının harabeye dönmüş ve terk edilmiş hali ile çevrede birkaç bina dışında bir şeyin olamamasının yarattığı sessizlik fotoğrafa hâkimdir.

Taliban Hava Kuvvetine bağlı kargo uçağı Antonov'un, ABD tarafından bombalandıktan sonraki kalıntılarının Kabil havaalanındaki görüntüsünün olduğu fotoğrafta, gökyüzündeki bulutlar kalıntılardan daha fazla ön plandadır. Yıkıntıların olduğu diğer manzara fotoğrafı Kabil'in batısında yer alan Afshar'da kaydedilmiştir. Bu bölge, 1990'ların ilk yıllarında Rabbani güçlerinin komşularıyla etnik mücadele içinde olduğu Hazara'dadır.

Norfolk, hipermetin şeklinde kurguladığı proje yazısında sanat tarihine yaptığı göndermelerin Afganistan'daki savaş gerçeğini ikinci plana atmak niyetiyle olmadığını açıklamaya çalışırken, aslında fotoğraflarındaki estetik belirlemelerin de bu tehlikeyi yaratabileceği düşüncesiyle savunusunu yapar gibidir:

“Sanat tarihsel referanslar merak uyandırıcı olabilir, fakat Afganistan’ın yıkımı öncelikle ve her şeyden çok milyonlarca kişinin hayatını kaybettiği bir insanlık trajedisidir. Bu saldırılarda ölen insanlara dair neredeyse hiçbir kayıt kalmamıştır, sadece kıyımı anlatan adli izler hayatta kalmıştır. Afganistan’ı bir kronotop olarak görmek, manzaradaki kanıtı insanlık felaketine yeniden bağlayabilir. Arkeolojik kalıntılar modern savaşın korkunç acılarının, yaygın medyada yayınlanmayan korkunç acıların tek göstergeleridir.”¹⁹¹

3- “Şiirsel Forma Doğru”: Luc Delahaye

Luc Delahaye (d. 1962, Fransa), büyük format renkli panoramaları müze ve galerilerde sergilenen ve fotojurnalizmi sanat fotoğrafçılığına eşdeğer kılan çağdaş fotoğrafçılardan biridir. Panoramalarında yer alan temalar arasında savaş ve savaş manzaraları da yer almaktadır. Henüz 20’li yaşlarının başında fotojurnalist olan Delahaye genellikle bağımsız olarak veya Newsweek gibi Batılı haber dergileri için Lübnan, Afganistan, Ruanda, Çeçenistan ve Bosna Savaşları’nı kaydetmiştir. 1994-2004 yılları arasında Magnum ajansına üye fotojurnalistlerden biriydi. Savaşı kaydederken fotoğrafın konusuyla/özneyle arasında koruduğu mesafeyi yansıtan fotoğraflarıyla, kendi tarzını kısa zamanda belirginleştirir. Birçok galeri ve müzede fotoğrafları sergilenen Delahaye, aralıklı olarak portre serileri de gerçekleştirmiştir.* 1998 ve 1999 yıllarının kış aylarında, Rusya’da yolculuklar yapar ve ülkede yaşanan ekonomik krizin sosyal sonuçlarını fotoğraflar. Rus halkının mücadelesini tasvir eden bu çarpıcı çalışma, *Winterreise* (Winter Journey, Kış Yolculuğu) adıyla 2000 yılında yayımlanır.

Delahaye, 2001 yılından itibaren, önemli olayları takip etmek için dünyayı dolaşmaya başlar ve güncel olayların büyük ölçekli fotoğraf serisinin ilkinin *History* adıyla 2003 yılında yayımlar. Seri çoğunlukla çağdaş ve arkaik savaşlar, soykırım ve

¹⁹¹ <http://www.simonnorfolk.com/pop.html> 17.11.2010

* Luc Delahaye’nin bazı seri çalışmaları arasında şunlar yer almaktadır: *Portreler/I*, 1996, Paris metrosundaki evsizler; *Memo*, 1997, Bosna’da savaş kurbanlarının yerel gazetelerdeki fotoğraflarının röprodüksiyonundan oluşan seri; *Ötekiler*, 1999, metroda insanları habersiz olarak fotoğrafladığı seri; *Bir Şehir*, 2003, Fransa’da, Toulouse’ın bir banliyösüne sosyal ve mimari bir bakış.

siyasi güç sahnelerinin görüntülerinden oluşurken, 2005 yılında Endonezya’da yaşanan tsunami felaketinden görüntüleri de kapsar. Filistin’deki Cenin mülteci kampı, Ruanda’da kitlesel bir cenaze töreni, Solobodan Miloseviç’in Lahey’deki davası, Bosna’da ölenlerin kimlik tespiti için, ICMP birliği tarafından açılan toplu mezar ve ölü bir Taliban askeri serideki fotoğraflardan bazılarıdır.

History’de, savaş manzaraları ve küresel olayları, büyük ve orta format kameralar kullanarak kaydeden ve bazen de bilgisayarda görüntü üzerinde düzenlemeler yapan Delahaye, fotoğrafları görkemli ebatlarda ve panoramik olarak sergiler. Örneğin Getty Galerisi’de 2007’de açılan Recent History sergisinde yer alan fotoğraflardan biri olan Bosna’da açılan toplu mezar fotoğrafının ölçüleri 181.9 x 301.9 cm’dir. “*Ebat önemlidir: Sanat tarihi ile sizin aranızda fiziksel bir yakınlık kurar. Burada sizi ele geçiren ve size karşı direnen bir uyum, bir gizem vardır.*”¹⁹² diyen Delahaye, büyük ebat çekim ve baskı sayesinde konuyu hem olağanüstü netlikte hem de bütün çevresel detaylarıyla birlikte yansıtırken aynı zamanda kendine has bir estetik stili de *tablo* fotoğraflarla inşa eder. Bu çalışmada yer alan fotoğraflar, daha önceki tarzından oldukça radikal bir ayrışmayı yansıtır. Belgesel tarzı yine devam etmektedir ancak daha sanatsal bir görsel tarih yazımı gerçekleştirmektedir. Ve bu tablo fotoğraflar, bir tanesi 15.000 \$’a olmak üzere, 2003 yılında, New York Galerisi’de satışa çıkartılmıştır.¹⁹³

History serisinde, geleneksel resmin tablo ve çerçeveleme anlayışını çağrıştıran ve fotoğraflarda ön plana çıkan zengin renkler, belgesel fotoğrafçılığı, aşkın bir anlatı formu olarak ortaya koyar. Kabil’de, 2001 yılında kaydettiği *Ölü Taliban Askeri* fotoğrafında olduğu gibi, konuyu çok yakından kaydetmeyi reddeder Delahaye, ona göre bu saçma bir duygusallıktır:

¹⁹² Luc Delahaye, (The Guardian Gazetesi yazarı Peter Lennon’un, “The Big Picture” başlıklı yazısında Delahaye ile yaptığı söyleşiden, 31 Ocak 2004) <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/31/photography> 12.11.2010

¹⁹³ Peter Lennon, **The Big Picture**, The Guardian, 31 Ocak 2004 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/31/photography> 05.10.2010



Foto 71: Luc Delahaye, *Ölü Taliban Askeri*, 12 Kasım 2001

*“Ben insanlara, savaşın nasıl olduğunu görmeleri için en azından bir şans vermek istiyorum. Fotoğrafta, daha fazla alanı kaydetmeye çalışmamın nedeni, olayın bütün bileşenlerini mümkün olduğunca fazla ortaya çıkarmak. Bu yüzden de büyük format kamera kullanıyor ve büyük baskılar yapıyorum. Kendimi ön plana çıkarmıyor, aptalca duygusallıkla çok yakından kayıtlar yapmaya veya kolay resim yapmaya çalışmıyorum.”*¹⁹⁴

Fotoğrafın konusuyla arasında koruduğu mesafe, kullandığı tekniğin sonucu olan muhteşem detaylar ve doygun renklerle elde edilen panoramalarda ortaya çıkan duygu, huzurdur denilebilir. Huzur, savaş fotoğrafları için çok yabancı bir tanımlama olabilir, bu kullanılan renklerle ilintili de algılanabilir, ancak en önemli neden, Delahaye’in mesafeli kayıt yaklaşımının sonucu olarak ortaya çıkan, fotoğraftaki anlamın sonlanmış veya kapanmış olmasıdır. Taliban askeri, işte orada ölmüştür ve büyük bir sessizlikle yatmaktadır. Uzaktan bomba ve silah sesleri geliyor olabilir, savaş devam ediyor olabilir, ama seyirci için tek odak yerde yatan cansız bedendir. Ve onun için her şey bitmiştir. Fotoğrafçının izleyiciye göstermek istediği olay gayet nettir. Yaşanan savaşın birçok yönü ve durumu olabilir ancak fotoğraf karesinin içinde anlatılan öykü bitmiş bir öyküdür. Bosna’da toplu katliamlar yapılmış ve insanlar toplu mezarlara gömülmüştür. Uluslar arası kuruluşlara bağlı birimler bu

¹⁹⁴<http://www.absolutearts.com/artsnews/2004/11/08/32512.html> 9.10.2010

mezarlardaki insanların kimlik tespitini yapmak için oradadır. Bu fotoğrafla birlikte *genocide* Bosna için tartışmasız kabul edilmiş gerçektir artık.



Luc Delahaye, *Snagova Yakınındaki Toplu Mezar*, Bosna, 16 Kasım 2006

Fotoğrafta belge ve kurgunun birlikte ilerlediğini söyleyen Delahaye, belgesel fotoğrafta şiirsel bir formun olasılığından bahseder:

*“Belgesel hayali olana, kurgu gerçeğe doğru meyillidir. Kurgu üzerinden bir gerçeklik formu amaçlarsanız o zaman gerçeklik kendi açıklığından dolayı gizemli (enigmatik) hale gelecektir. Belgesel fotoğraf, ilginç bir şekilde şiirsel bir formu başarma olanağı sunuyor. Benim için bu ilginç bir olasılıktan daha fazladır, benim amaçladığım budur. Eğer bir görüntü yeterince güçlüyse, bize direniyorsa, eğer, onun belirsiz bütünlüğünün bir kısmı bizim anlayışımızdan kaçırıyorsa, bu durum gerçeklikten bir şeylerin kazandığı anlamına gelir.”*¹⁹⁵

Taliban Mevzilerindeki ABD Bombardımanı (2001) adlı fotoğraf, Delahaye’in, amaçladığı şiirsel formu yakaladığı çalışmalarından biridir. Fotoğraf, tarihsel ve estetik değer açısından oldukça dikkate değerdir. 11 Eylül 2001’de, başta New York’taki Dünya Ticaret Merkezi’nin bulunduğu ikiz kuleler olmak üzere, ABD’ye karşı uçaklı dört saldırı düzenlenmiş ve yaklaşık 3 bin kişi ölmüştü. ABD,

¹⁹⁵ Philippe Dagen, **Luc Delahaye: Snap Decision** (Luc Delahaye ile söyleşi), Art Press, Issue: 306, November 2004, s: 33

İngiltere ve diğer NATO üyesi ülkelerin de desteği ile ilk önce saldırıyı üstlenen El Kaide'ye ve onu destekleyen Taliban örgütüne yönelik yoğun bir operasyon başlatmış, daha sonra da Irak'ı işgal etmişti. Fotoğrafın kaydedildiği tarih, Afganistan'daki bu iki örgüte yönelik bombardımanın yoğunlaştığı zamandır. History serisinde yer alan bu fotoğrafın tarihsel değerinin arka planında bu bilgiler yer alır.



Foto 73: Luc Delahaye, *Taliban Mevzilerinde ABD Bombardımanı*, Kasım 2001, Afganistan

Estetik veya şiirsel form ise altın sarısı rengin hakim olduğu geniş bir düzlüğün üzerinde, gökyüzüne yükselmiş bir duman bulutunun panoramik görüntüsüyle açığa çıkar. Fotoğrafın altındaki bilgiler olmasa, görüntünün bir sonbahar manzarası, duman bulutunun da herhangi bir yangından kaynaklı olduğu düşünülebilirdi. Fotoğrafın altındaki bilgilerle birlikte gördüğümüz manzarayı yorumlamaya başladığımızda bunun bir savaş fotoğrafı olduğunu ve savaşı temsil ettiğini –biraz zor da olsa- kabul ederiz. Çünkü, önceki bölümde değindiğimiz Simon Norfolk'un fotoğraflarında olan soyutlayarak gerçeği ifade etme edimi, burada çok da fazla görsel ipucu barındırmayarak karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan bu fotoğraf, Herfried Münkler'in, çağdaş savaşın özelliklerinden bahsederken değindiği, askeri, teknolojik ve kültürel yönden güçleri eşit olmayan tarafların yaptığı *asimetrik savaşları* görsel olarak da tanımlar. 11 Eylül saldırıları sonrasında, ABD ve İngiltere, önce, uzun menzilli füzeler ve savaş uçaklarıyla, kendilerine göre güçsüz olan Taliban ve El Kaide'yi hava bombardımanına tutmuş sonra da, askeri birliklerini Afgan topraklarına göndermişlerdi. Terörizmle mücadele

adı altında başlatılan bu savaşın, El Kaide lideri Usame Bin Ladin'in yakalanmasına kadar sürmesi planlanmıştır. Fotoğraf, savaşın ilk aylarındaki hava bombardımanının fotoğrafıdır ama ortada ne savaşan asker, ne de savaş malzemesi herhangi bir mühimmat vardır. Hasımlardan güçlü olan, güçsüz olana bütün olanaklarıyla saldırmakta ve eşit olamayan bir savaş yaşanmaktadır.

C- Magnum Estetiği

Magnum fotoğraf ajansı, 1947 yılında, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger ve David Seymour (Chim) tarafından kurulmuş kolektif bir yapılandır. Kurucularının çoğunluğu savaş muhabiridir ve önceden birlikte çalıştıkları büyük dergi ve gazetelerin editöryal politikaları yüzünden çeşitli sorunlar yaşamışlardır. Bağımsız bir ajans, özgürce çalışabilmeleri için en iyi seçenektir: *“Tüm üyelerinin hareket özgürlüğünün sağlanması ve negatifleri üzerindeki haklarının garanti altına alınması için kooperatif yapılanma en iyi çözümdü. Böylece fotoğrafçılar özgürce çalışma olanağı bulacaklardı.”*¹⁹⁶

Magnum'u kuran fotoğrafçıların başlangıçta benimsedikleri ve daha sonraki pratiklerinde de belirginleşen kimi eğilimler, ajansı benzerlerinden ayırır. Özellikle Capa'da vücut bulan, savaşın ve diğer tüm olayların kaydedilmesinde takınılan eleştirel ve hümanist tavır ile bir yandan tarihe tanıklık yaparken diğer yandan da fotoğrafik dil yetisine katkı sağlayan, yaratıcı, bireysel estetik stiller ajansın genel stilini oluşturur.

Fotoğrafta içeriği ve anlamı önemli ölçüde etkileyen görsel stil; ışık seçimi, çerçeveleme, alan derinliği, odak ve kompozisyon gibi öğelerle belirlenmektedir. Stil bir bireye, bir gruba veya tarihsel bir döneme ait olabilir. Magnum'un stili 1980'ler ve 1990'larda yavaş yavaş değişmiştir. Magnum'un baskın olan temsil anlayışı şöyle karakterize edilebilir: dramatik, gerçekçi, sanatsal, anlatı yönünden zengin ve

¹⁹⁶ Oral, a.g.e., s:82

yaratıcısının kahramanca bir hümanist kişiliğe sahip olması.¹⁹⁷ Magnum ajansının ortak stili belirli zamanlarda değişimler göstermiştir.

“Michelle Woodward’a göre, sözde evrensel perspektifler fotoğrafçının ve konunun ortak hümanizmini yansıtmaz, fakat aslında seçkin batılı bakışı yansıtır. Magnum ajansının ve estetiğinin güçlü bir insani tepki geliştirdiği, bununla beraber bunun “life-style” fotoğraf üretimleriyle sona erdiğini belirtir. 1980’lerde Sebastiao Salgado’nun altın madeni işçileri üzerine olan ünlü çalışması üzerine şöyle der: Salgado örneği izleyicilerin duygularını kazanmaya çalışan, ince şekilde işlenmiş ve yoğun biçimde sanatsal betimlemelerle örülmüş yüksek estetik belgesel fotoğraf biçiminin klasiğidir. Magnum, etkisini 1960’larda yitirir. Gilles Peress’in 1980’lerin başındaki İran fotoğrafları, fotoğraf üzerinden devrimin nasıl ilerlediğini anlamının yetersizliğinin örneğidir: daha ötede bir noktada Magnum ajansının 11 Eylül sonrasında estetik prensiplerinin yeniden güçlendiği üzerine bir tartışma gelişir.”¹⁹⁸



Foto 74:P.J. Griffiths, Vietnam, 1968



Foto 75: Micha Bar Am, Yom Kippur Savaşı, 25 Ekim 1973

- **İlk Dönem (1947-1980):** Savaş fotoğrafları üzerinden Magnum’un estetik stili değerlendirildiğinde, kuruluşundan 1980’lere kadarki ilk dönemde, Woodward’ın da tanımladığı gibi, klasik Magnum stili öğeleri olan belgesel gerçekçilik, anlatı, sanatsal ve dramatik ifade biçimi öne çıkar. Bütünlüklü çerçeveleme, yansıtılmak istenen konunun fotoğrafın merkezine alınması, dış

¹⁹⁷ Michelle Woodward, **The Construction of Photojournalism: Visual Style and Branding in the Magnum Photos Agency**, Masters of Science in Comparative Media Studies at the Massachusetts Institute of Technology, June 2002, s: 8 ve 12

¹⁹⁸ Diane Smyth, **Humanising Photography**, Durham Centre for Advanced Photography Studies, (organized in partnership with Autograph ABP), Conference Report, 25–27 September 2009

dünyada bulunuş şekliyle rengin ve formun fotoğrafa dâhil edilmesi gibi kompozisyon özellikleri ile savaş realist bir vizyonda temsil edilir.

Griffiths'in Vietnam Savaşı fotoğrafı ile Micha Bar Am'ın Yom Kippur Savaşı'nın* son gününde Mısırlı askerlerin İsraili askerlerce teslim alınıp götürülüşünü gösteren karesi klasik Magnum stilini yansıtan iki örnektir. Griffiths bu görüntüyü, Güney Vietnam kenti olan Saygon'da, Kuzeylilerin ABD ordusu ile birlikte kenti ele geçirmek için başlattığı saldırı sırasında kaydetmiştir. Yaşanan çatışmalar sonucu yaralanan bir sivil ve başında bekleyen asker, fotoğrafın ön planındadır. Arka planda ise, çatışmalardan dolayı kenti terk eden iki kadın ve patlamalardan dolayı yükselen dumanlar görülmektedir. Fotoğraf, savaşı ve savaşın yol açtığı trajediyi gerçekçi ve dramatik bir biçimde temsil eder. Aynı şekilde, Micha Bar Am'ın, Yom Kippur Savaşı'nın son gününde çektiği fotoğraf, Mısırlı askerlerin elleri havada İsrail'e teslim oluşları, Arap ülkelerinin hedeflerine varamadıklarını ispatlamaktadır. Fotoğraf, somut bir gerçekliğin dolaysız bir biçimde fotoğrafik temsidir ve Magnum'un ilk dönemindeki baskın stilini mükemmel biçimde yansıtmaktadır.

- **İkinci Dönem (1980-2001):** 1980'li yıllara gelindiğinde Magnum'un görsel stilinde ve temsil anlayışında kırılma yaşanır ve bu yeni stil 2001'e kadar sürer. Klasik Magnum stilindeki temel dramatik elemanlar (anlatı, sanat ve gerçekçilik) hala varlığını korumaktadır, değişen şey düzenlemedir. *“Direk ve düzenli kompozisyonlar yerine, yeni bir Magnum temsil modu oluşur; düzensiz, kaos, egzotizm ve rastgele görünen bir çerçeve içinde karışık bir düzenlemeyle, anlayış eksikliğini vurgulayan bir temsile doğru evrilme gelişir.”*¹⁹⁹ Bu evrilmeyle birlikte klasik Magnum stilinden, ifade ve sanata daha çok vurgu yapan, belgesel değeri az temsillere doğru geçiş yaşanır.

* Yom Kippur Savaşı veya Ramazan Savaşı, Araplarla İsrail arasında 1967 yılında yaşanan 6 Gün Savaşı'nın sonunda İsrail'in topraklarını dört kat genişletmesine tepki olarak, Mısır ve Suriye'nin İsrail'e saldırmasıyla başlamıştır. 6-25 Ekim 1973 tarihinde yaşanan bu savaşta ABD İsrail'e, SSCB de Arap devletlerine silah yardımı yapmıştır. Savaşın sonucunda İsrail Sina'daki Mısır ordusunu kuşatır ve Mısır barışı kabul eder. Bu savaşın en önemli sonuçlarından birisi, İsrail'e silah yardımı bulduğu için Arapların ABD'ye petrol ambargosu uygulaması ve sonuçta da 1970'lerin ortasında yaşanan ekonomik krize (petrol krizi) neden olmasıdır.

¹⁹⁹ Woodward, a.g.e., s: 98

Bunun nedenleri birden fazladır. Öncelikle fotoğrafik temsili, modernist sanatın yanı sıra postmodern sanatın da etkilemeye başlamasıdır. İkincisi, televizyonun yaygınlaşması ve habercilikte daha hızlı hale gelmesidir. Üçüncüsü, 1960'lar ve 1970'lerde Andy Warhol'un da içinde bulunduğu Pop-Art hareketinin, sıradan tüketim nesneleriyle önemli şahsiyetleri, afiş veya reklam panosu biçiminde tasarlanmış ve rengârenk çoğaltılmış tablolarla temsiliyle gerçekleşen sıradanı ve klişeyi yüceltme eğilimi fotojurnalizmi de etkilemiştir.



Foto 76: Gilles Peress, Tebriz, 1980



Foto 77: Steve McCurry, Kuveyt, 1991

Klasik Magnum stilini kıran ilk fotoğrafçılardan biri Gilles Peress'dir. Peress, İran'da 1979 yılında Ayetullah Humeyni önderliğinde gerçekleşen İslam Devrimi'nin ardından yaşanan değişimi, toplu gösterilerde ve gündelik hayatın akışında fotoğraflar. 1980 yılında Tebriz'deki bir gösteri sırasında çektiği fotoğrafta olduğu gibi, geleneksel kompozisyonun ehlileştirdiği bakışın ezberini bozacak şekilde radikal kompozisyonlar ve açılarla fotoğraflar çeker. Bu radikallik, ele alınan konuyla ilgili daha çok elemanı kadraja dâhil etme serbestisini sağlayarak fotoğrafın ifade gücünü artırır. Yarıya ya da büyük kısmı kesilerek kadraj dışında bırakılan yüzler anlamın nihayetlenmesini engeller. Aslında avant-garde sanat, eserin geleneksel kompoze edilmesini büyük ölçüde yıkmıştı ancak gerçeği belgelemek misyonunun modern sahibi fotoğraf, bunu henüz gerçek anlamda denememişti. Peress'in misyonu, ilk amacı haberi görsel olarak iletmek olan fotoğrafta bunu başarmak olmuştur.

Renk, 1980'lerde ve 1990'larda önemli bir ifade aracı haline gelmiştir. Susan Meiseles'in, Nikaragua İç Savaşı fotoğraflarında ön plana çıkan renk kullanımı ile

Steve McCurry'nin renge yüklediği anlam farklıdır. McCurry'nin Kuveyt fotoğrafında da görüldüğü gibi renk bir fon işlevi görmektedir. Savaş, fotoğrafçının renk araştırmasında bir çeşit araç işlevi görür. Ortadoğu'da yaşanan savaşların en klişe görüntüsü, gündüz veya gece yanan petrol kuyularından çıkan dumanın, ön planda insan, deve veya tank silüeti ile birlikte kaydedildiği görüntüdür. Aslında bölgede yaşanan savaşın nedenini çok net eleveren bu görüntüler, batılı fotojurnalistlerin egzotik hislerinin dışavurumu şeklinde yansımaktadır. Yangından çıkan dev alevler ve dumanlar görsel bir şovun parçaları gibi izleyiciye sunulmaktadır.

- **Üçüncü Dönem (2001'den günümüze):** 10 Eylül 2001'de Magnum'un yıllık toplantısı için New York'ta bulunan ajans fotoğrafçılarının çoğu, ertesi gün ikiz kulelere yapılan saldırıyı fotoğraflar. Yaklaşık 3 bin kişinin öldüğü saldırının fotoğraflarından oluşan kitap, *New York September 11, By Magnum Photographers* adıyla 16 Kasım 2001'de yayımlanır. Kitaptaki fotoğraflar Magnum'un klasik stilinde değişimin ipuçlarını taşır. Woodward, 1980'ler ve 1990'larda Magnum stilinde baskın olan parçalara ayırma (fragmentation), sinizm ve saf görselliğe olan vurgunun bu fotoğraflarda yer almadığını söyler.²⁰⁰ Görüntülerde onların yerine samimiyet ve açıklık ile güçlü bir empati hissi vardır. Kaosa rağmen herhangi bir karışıklık yoktur. Editörlüğünü Steve McCurry'nin yaptığı kitapta "*saldırının hikayesini anlatmak yerine, sanatsal olan, zekice ve mükemmel tasarlanmış kompozisyonlar içeren fotoğrafları kitaba koymadık.*"²⁰¹ şeklindeki açıklama, Magnum'un estetik belirlemeleri hangi durumda askıya aldığını göstermektedir.

11 Eylül saldırısı ve ikiz kulelerin yanarak kül oluşu, görüntü çağının amatör ve profesyonelleri tarafından, kentin birçok noktasından kaydedilir. Magnum fotoğrafçılarından Susan Meiseles, beyaz ve gri dumanlar içinde yanan kuleleri sokaktaki insanların arasından ve onların görüş alanından kaydeder. Bu mesafe, insanların hiç beklenmedikleri böylesi bir saldırı karşısında takındıkları tavırları da

²⁰⁰ Woodward, a.g.e., s: 108

²⁰¹ Magnum Photos, *New York September 11, by Magnum Photographers* (New York: powerHouse Books, 2001). p. 67.'den aktaran Michelle Woodward, a.g.e., s: 108



Foto 78: S. Meiseles, *11 Eylül Saldırısı*, 2001 Foto 79: S. McCurry, *DTM Kalıntıları*, 11 Eylül 2001

kaydetmesine olanak verir. Dev kulelerin yanarak kül oluşu karşısında şok olan ve olayı algılamaya çalışan insanların şaşkınlıklarını yakalar. Steve McCurry ise daha soyutlamacı kompozisyonla direk yangını ve yangın kalıntılarını kaydeder. Her iki fotoğrafçı da kendi özgün stillerini yansıtan görüntülerle saldırıyı tanımlarlar ancak baskın olan stil değil yaşanan gerçekliktir.

Yeni savaşların çoğunluğu, üçüncü dünya ülkeleri diye tabir edilen ekonomik yönden geri kalmış, din, ırk ve kabile gibi konular yüzünden her an bir iç savaşın çıkma olasılığının yüksek olduğu ülke topraklarında yaşanmaktadır. Savaş kuramcısı Herfried Münkler, uluslar arası sermaye bileşenlerinin küresel ekonomik çıkarları doğrultusunda, bu coğrafyalardaki savaşları yönettiği ve kendi hareket alanını rahatlatmak için *düşük yoğunluklu savaş*ı sürekli hale getirdiğini *Yeni Savaşlar* kitabı boyunca dile getirir. ABD, yeni savaşlarda hem en önemli batılı aktör durumundadır, hem de özellikle Ortadoğu ve İslam ülkeleri gibi coğrafyalarda, savaşlardan, ambargolardan ve komplolardan yorulmuş insanların öfkesini kazanmış haldedir. Üstelik bu güçsüz ülkelerin, uğradığı işgal ve saldırılara verdiği tepki *terör* olarak adlandırılmakta ve bu terör zamanla bir iletişim stratejisi haline gelmektedir.²⁰² 11 Eylül saldırısı da bir terör eylemi olarak tanımlandı ve üstelik Afganistan'daki El Kaide Örgütü tarafından da üstlenildi. Terörün, tek taraflı tanımlanmasının doğru olmadığını belirterek, bu saldırıya kadar savaşları egzotik topraklarda, yabancı insanların arasında, ölme ve yaralanma tehlikesiyle karşı karşıya olanın ailesi ve sevdikleri değil, sadece kendi bedeni olduğunu bilen çağdaş savaş fotoğrafçısının gerçeğe yüz yüze gelmesine değinmek gerekmektedir.

²⁰²Bkz. Münkler, *a.g.e.*, s: 163-188

Irak ve Kuveyt gibi ülkelerin yanan petrol kuyularından yükselen dumanların New York'taki ikiz kulelerden yükselmesi savaş alanına, batıdaki dev gökdelenlerin de dahil edildiğinin göstergesidir. Steve McCurry ve bir çok fotojurnalistin daha önce Ortadoğu'da kaydettiği dev yangın bulutları bu sefer ikiz kulelerden çıkmaktadır. Bunun anlamı, bu tarz sıradışı bir saldırı, batıdaki en imkansız yere yapılabiliriyorsa yaşamın aktığı her noktaya yine yapılabilir. Bu gerçeğe sadece fotoğrafçı değil, savaşı evindeki televizyonlardan bir film gibi *izleyen*, dergi ve gazetelerden fotoğrafçının görsel stiliyle sınırlanmış fotoğrafik temsillerinden *gören* batılı izleyici de yüzyüze gelmiştir.



Foto 80: T. Hoepker, *İkiz Kulelere Saldırı*, 11 Eylül 2001 Foto 81: P. van Agtmael, *Musul*, Irak, 2006

1964 yılından itibaren Magnum üyesi olan Thomas Hoepker'in (d.1936, Münih) 11 Eylül saldırısı dolayısıyla kaydettiği fotoğraf, batılı izleyici profilini oldukça net olarak tanımlar. Karşıda ikiz kulelerden dumanlar yükselirken, ön planda, rahat vücut tavırlarından olayın ciddiyetini tam kavramadıkları anlaşılan beş kişi yer almaktadır. Güneşli bir öğle tatilinde dinlenirken görülen insanlar, sanki bir Martha Rosler kolajına yerleştirilmiş gibidirler. Rosler, ev içi görüntülerine savaş fotoğraflarından parçalar ekleyerek ürettiği kolajlarıyla savaşı eleştirel biçimde temsil eden bir sanatçıdır. Hoepker'in fotoğrafı da hem Rosler'in savaş kolajlarını hatırlatmakta hem de batılı izleyiciyi ironik bir biçimde tanımlamaktadır.

11 Eylül saldırısı sonrası, Magnum'un temsil anlayışında önemli değişimler yaşanmıştır. Kulelerin yanıp kül olması süreci, Magnum fotoğrafçıları tarafından postmodernist anlamda değil modernist anlamda fotoğraflanmıştır. Postmodern estetiğe ait kesmeler, parçalı kompozisyon veya herhangi bir ironik yaklaşım yoktur.

Bu durum, Magnum fotoğrafçılarının (ve genelde olayı kaydeden bütün profesyonel fotojurnalistlerin) ortak bir yaklaşımını açığa çıkartır: *‘11 Eylül ciddi bir saldırıdır ve ciddi biçimde kaydedilmelidir, yani postmodern müdahalelerle sulandırılmamalıdır. Saldırıyı, daha önce, Irak’ta, Afganistan’da, Bosna’da ve Ruanda’da savaşı kaydettiğiniz gibi kaydedemezsiniz.’*

İkiz kulelerin, içindeki 3 bin insanla birlikte yokoluşunu izleyen ve kaydeden Magnum fotoğrafçılarının, daha sonraki savaşları kaydedişlerinde yaşanan değişimi en iyi yansıtan fotoğraflardan birisi, genç Magnumculardan Peter van Agtmael’in (d. 1981), *2nd Tour Hope I don’t Die (2009)* adlı kitabında yer almaktadır. Agtmael aynı adla, Magnum ajansının essay olarak kategorize ettiği video çalışması da bulunmaktadır.²⁰³ 2006 ve 2008 yıllarında Irak ve Afganistan’daki çatışmaları fotoğraflayan van Agtmael, ABD askerlerinin Musul’daki bir eve yaptığı baskını kaydetmiştir. Fotoğraf iki merkeze sahiptir, birinde evde arama yapan askerlerin olduğu oda, diğerinde ise sorgulanmak için ayakta bekletilen bir çocuk yer almaktadır. Askerlerin olduğu oda, ışığı ve rengiyle soğuk bir görünümdeyken, çocuğun beklediği oda sarı ışıklı ve daha sıcak görünmektedir. Çocuğun duruşu, savaş nedeniyle yaşanan mutsuzluğu ve huzursuzluğu hissettirmektedir. Fotoğraf, Van Agtmael’in dolayısıyla Magnum’un klasik hümanist tavrını ve savaşı kaydederkenki ilkeselliğe geri dönüşü işaret eder. *Magnum Landscape* adlı kitabın, *Landscapes of War* bölümünde olduğu gibi:

*“Magnum savaştan sonra doğmuştur ve elli yıl boyunca çatışmanın bir tanığı olarak kalmıştır. Fotoğrafçı savaşın önünde giderken veya takip ederken sessizlik içinde durur ve savaşın izlerini açığa çıkarır. Manzara içinde kaydedilmiş olan savaş, ele geçirdiğinin sınırını çizmek için boşluğa ihtiyaç duyar. Sırası geldiğinde bir manzara yaratır: işgalciler dolayısıyla yenilen, sınırların yer değiştiği, insanların göç ettiği, tahribatın sürdüğü mutlaklıktır bu. Savaşın geçici manzarası hatırlayışın bir yeri, barış için inşa edilen bir yapı haline gelir.”*²⁰⁴

²⁰³ <http://inmotion.magnumphotos.com/essay/2nd-tour-hope-i-dont-die> 9.11.2010

²⁰⁴ **Magnum Landscape**, Phaidon, London, 2000, s:121

Sonuç olarak, Woodward, Magnum’da iki baskın fotoğraf stili gözlemler; samimi bir şekilde tanıklık etmek ile ortaya çıkan klasik *modernist stil* ve ironi ile sıradan anlara ait zeki kompozisyonlarla oluşan *yeni postmodernist estetik*. *New York September 11* kitabında, gerçekliği yansıtmak için klasik stilin seçilmesiyle birlikte, Magnum’un görsel stilinde, hümanist ve realist belgeselci tutum yeniden güçlü bir şekilde belirmeye başlar.

D-Avant-garde’in Mirası

Sanatta avant-garde, XIX. yüzyılda ortaya çıkan modernist estetiğin ortaya koyduğu sanat için sanat anlayışına bir tepki olarak, sanatın politikleştirilmesi olarak tanımlanabilir. Her ne kadar modernist estetiğin sanatın özerkliği misyonunu sahiplenseler de, bunu salt olarak mevcut meta toplumunun dinamikleri içinde olumlarlar ama bunun ötesinde sanat ile hayatın bütünleşeceği ütopyik bir toplum misyonunu sahiplenerek, mevcudu olumsuzlarlar. Böylelikle sanat, sanat için sanat anlayışında olduğu gibi, sanatın, sanat yapısının yüceltilmesi biçimine bürünmez. Kendi varoluş koşullarını dinamitleyen siyasal bir jسته dönüşür. Bu sürecin izlerini ekspresyonist akımdan fütürizme, kübizme ve en ötede sürrealizm ile dada gibi akımlara kadar takip etmek mümkündür. Ne var ki, meta toplumu ve ona bağlı işleyen sanat piyasası ve kurumunun avant-garde hareketi “sanat” olarak tanımlaması, kabul etmesi ve kurumsallaştırması ile böylesi bir estetik anlayışın dinamikleri de ortadan kaldırılmış olur. Özellikle 1950’lerden sonra başlayan süreçte ve günümüzde küresel bir düzeyde, sanatın akademik camiada bilimsel bir nesne haline getirilerek, kadavra misali parçalarına ayrıştırılması ile, onun bütün eleştirel, politik ve yıkıcı gücü de elinden alınmış olur. Bu anlamıyla avant-garde’ı önemli ama tarihsel bir sanatsal hareket olarak görmek gerekmektedir.

1- Paolo Pellegrin’in Fütürist Estetiği

Çağdaş savaş fotoğrafında avant-garde estetiğin izdüşümleri pek çok fotojurnalistin stilinde belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birisi fütürizmin hareket ve hızı tanımlayışına benzer bir estetiği kullanan Paolo Pellegrin’dir. Eadweard J. Mybridge ve Etienne-Jules Marey, XIX yüzyılın son

çeyreğinde, hız ve hareketin birçok fotoğrafik kaydını yaparlar. Arturo ve Anton Bragaglia kardeşler, ise uzun poz süreleri kullanarak hareketin aşamalarını kaydederler. Anton Bragaglia, kendi çalışmalarını *fotodinamizm* olarak adlandırır ve 1913 yılında *Fotodinamismo Futurista* adıyla yayımlar. Bragaglia'nın *fotodinamizm* çalışmalarındaki amacı, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan görüntüler üretmektir. Nesnelerin hareket aşamalarını, enerjiyi ve hızı temsil eden bu netsiz fotoğrafik çalışmalar, fütürist ressamların fotomontajlarında, rayogramlarda, görüntülerin üst üste çekimlerinde (superimposition / sürempresyon) ve stage-sets'lerde başvurduğu kaynaklardır.²⁰⁵



Foto 82: Paolo Pellegrin, Kosova/Arnavutluk, 1999

Magnum üyesi İtalyan fotojurnalist Paolo Pellegrin (d.1964, Roma), hem fütürist resmin hem de Bragaglia'nın fotodinamizm örneklerinin esintisini taşıyan savaş fotoğrafları üretmektedir. Pellegrin, hareketi ve üst üste baskı izlenimi veren yansıma görüntülerini oldukça çarpıcı ve kaotik bir biçimde kaydeder. Kendi deyimiyle *sonuçlanmamış* fotoğraflardır bunlar. Traktörüyle Arnavutluk'a geçen Kosovalı mülteciyi, cama vuran yansımalarla birlikte görüntülediği sürempresyon kare hem anlamın nihayetlenmediğini vurgular hem de devam eden birden çok anlamı taşır. Özelde Bosna Savaşı'nın ve genelde de savaş gerçeğinin acı verici

²⁰⁵ Michel Frizot (Edt.), *A New History of Photography*, s: 243-257

sonuçlarından birisi olan yurdundan kopuş ve zorunlu mültecilik, Kosovalı mültecinin yüzündeki üzgün ifadeye sabitlenmiş gibidir. Adamın bakışlarından okunan çaresizliği kaydeden Pellegrin, dağınık bir kompozisyon kurgusuyla, savaşın güçlü bir temsilini inşa etmiştir.

Hareketi, ışığı, gölgeleri ve savaş coğrafyası insanlarını flu kayderek, savaşın kalıcılığını insanlarınsa geçiciliğini vurgulayan çalışmalarından bir diğerini Darfur'da gerçekleştirmiştir. Darfur'da, su kaynakları ve tarım alanlarının paylaşımıyla ilgili 2003 yılında başlayan sorun, kuraklığın artışıyla birlikte iyice büyümüştü. Zamanla bölgedeki kabileler ile Sudan Hükümeti'nin kurup desteklediği milis kuvvet Janjavid arasında çatışmalar başlamış ve iç savaş bir soykırıma neden olmuştur. Birleşmiş Milletler tarafından 2006'da yapılan açıklamaya göre, bölgede 2003 yılından itibaren 450 binin üzerinde insanın etnik ve dini sebepler yüzünden ayrıştırılarak öldürüldüğü, 2 milyon insanın da topraklarından uzaklaştırılarak mülteci şeklinde yaşamaya zorlandığı belirtilir. Sudan hükümeti bunu kabul etmese de bölgeye giden fotojurnalistler, Janjavid milislerinin gerçekleştirdiği iddia edilen vahşeti ortaya çıkarmaya çalışmışlardır.



Foto 83: P. Pellegrin, Darfur, Sudan, Yaz 2004 Foto 84: P. Pellegrin, Oran Bölgesi, Cezayir, 2001

Darfur'da devam eden savaşı ve soykırımı belgeleyen fotojurnalistlerin fotoğraflarından oluşan *Darfur/Darfur: Life/War* adlı kitap 2008 yılında yayımlanır. Pellegrin'in 2004 yılında tamamladığı *Darfur* projesindeki fotoğrafların bir kısmı da kitapta yer alır. Pellegrin'in karelerinden birinde, Kaas bölgesindeki bir kampta yağmurda yürüyen mülteci bir kadının silüeti görülmektedir. Siyah beyaz fotoğrafın üst kısmında yer alan kara bulutlar, Darfur'da yaşanan kaotik ortamı yansıtır.

Fotoğrafın sol tarafı boyunca kamp çadırları dizilidir. Sağ tarafta ise yine insan silüetleri belirsiz ve karanlık bir biçimde yer almaktadır. Mülteci kampının fırtına esnasındaki flu görüntüleri, üstü kapalı bir biçimde, orada yaşanan zorlukların fotoğraflara bakarak anlaşılamayacağı iddiasını taşır.

2001 yılında gerçekleştirdiği *Algerian Patriots* (Cezayirli Vatanseverler) adlı çalışmasında, Mascara kasabası yakınındaki bir köyün gece kaydedilmiş bir görüntüsü yer alır. Bir duvarın önündeki silahlı *vatanseverler*, köyü olası bir saldırıdan korumak üzere beklemektedirler. Yan taraftan gelen ışıklar yüzünden, duvarda oluşan gölgelerle gerçek insanların görüntüsü adeta iç içe geçmiş durumdadır. Hangisi gölge hangisi gölgenin sahibi belli değildir ve fotoğraf birden fazla katmanlıymış gibi yanılsamalı bir görüntüye sahiptir.

2- “Diyalektik Montaj”: Martha Rosler

Diyalektik ve simgesel montaj ayrımı yapan Jaques Ranciere, farklılıkların çarpışması yoluyla ayrı türden bir düzenin sırrını hedef alıyorsa diyalektik; unsurları gizem (mystere) formunda topluyorsa simgeci olarak montajı iki terimle açıklar. Simgesel de gizem mistik niteliği değil, Mallarme’nin geliştirdiği, Godard’ın belirttik bir biçimde yeniden ele aldığı estetik bir kategoridir ve benzerliğin simgesel olarak kuruluşunu ifade eder. Ranciere, ayrı türden unsurlardan oluşan küçük düzenekler yaratmak için kaosun gücünü kullanan diyalektik tarzın, süreklilikleri fragmente ederek ve birbirini çağıran terimleri birbirinden uzaklaştırarak, ya da tersine türdeş olmayanları yaklaştırarak ve bağdaşmazları bir araya getirerek çarpışmalar yarattığını ifade eder.²⁰⁶ Diyalektik kolajda yan yana dizili benzer veya farklı her imge ayrı birer cümledir. Yazarın, montajın *cümle-imge*’si dediği düzenek parçalarının birlikteliği, bağdaşmazların buluşmasıdır:

“Bağdaşmazların buluşması, bir başka ölçüyü benimseten bir başka ortaklığı apaçık kılar, arzusun ve rüyanın mutlak gerçekliğini dayatır. Ama kapitalist altını Hitler’in gırtlığında gösteren, yani ulusal devrim lirizminin ardındaki ekonomik

²⁰⁶ Ranciere (2008) **a.g.e.**, s:59 ve 61

tahakküm gerçeğini görünür kılan John Heartfield tarzı militan fotomontaj da olabilir; bundan kırk yıl sonra, Vietnam savaşının görüntülerini Amerikalıların yuva mutluluğunun reklam görüntüleriyle harmanlayarak “eve servis” eden Martha Rosler’in fotomontajı da.”²⁰⁷

Ranciere, sıraladığı bütün bu durumların hepsinde, bir dünyanın ardındaki bir başka dünyanın görünür kılındığını, Rosler’in, evin rahatlığının ardında, uzaktaki çatışmayı görünür kıldığını vurgular. Böylelikle ayrı türden olanları birleştiren *cümle-imge*, oyalayıcı ya da görkemli görünümüleri ardında kendi yasasını dayatan öteki dünyanın sırrını ifşa eder.



Foto 85: M. Rosler, *Savaşı Eve Getirmek*, 1967-72



Foto 86: M. Rosler, *Balonlar*, 1967-72

Gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını ve eserin oluşturulma evresini tarif eden montaj²⁰⁸, avant-garde hareketin ana ilkelerinden biridir. Fotomontaj ise özellikle fütürist, dadacı ve sürrealist pek çok avant-garde sanatçının, oldukça esnek ilişki kurduğu bir tarzıdır.

Martha Rosler (d. 1943, California), savaş fotoğrafları ile reklam görüntülerini bir arada kullanarak eleştirel fotomontajlar üreten çağdaş sanatçıdır. Video, performans ve fotoğraf alanında üretim yapan Rosler, batının patriarkal kültürüne dair gerçekler ve mitlerle ilgili çalışmaktadır. Sosyo-ekonomik gerçeklerin

²⁰⁷ Ranciere (2008), *a.g.e.*, s: 60

²⁰⁸ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Çeviri: Erol Özbek, 5. Baskı, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2009, s:140

ve siyasi ideolojilerin gündelik hayat üzerindeki etkisini de inceleyen Rosler, devlet, aile, medya ve birey arasındaki ilişkileri sorgulayarak, kamusal ve özel alan arasındaki sınır bağlamında kadının rolünü analiz eder. Bununla birlikte, kapitalist ülkelerde örtük bir şekilde meşrulaştırılan insan hakları ihlallerini, eleştirel makalelerinde ve kitaplarında feminist bir bakış açısıyla sıklıkla ifşa eder.²⁰⁹

Rosler'in savaş temalı ilk fotomontajları, 1967-72 yılları arasında yaptığı, Vietnam Savaşı fotoğraflarıyla reklam görüntülerini birlikte düzenleyerek oluşturduğu *Bringing the War Home: House Beautiful (Savaşı Eve Getirmek: Ev Güzel)* adlı çalışmasıdır. Televizyonlardan yayımlanan ve Amerikalıların evlerinde izlediği ilk savaş olan Vietnam Savaşı'nın kurbanlarının görüntülerini, huzurlu ve şık evlere yapıştırır. Elektrik süpürgesi reklamında, mankenin süpürgeyle tozunu aldığı perdenin camından görünen cephedeki iki askerin tezat bulunuşuyla, bir köşesinde şişirilmiş renkli balonlarıyla çocukların mutlu olacağı taahhüdü verilen villa reklamındaki ölü çocuğunu kucağında taşıyan Vietnamlı kadının tezat bulunuşu seyirciyi sorgulatma amaçlıdır. Ranciere, Balonlar fotoğrafı özelinde, Rosler'in fotomontajlarındaki, iki görüntünün bağlantılı verilmesinin ikili bir etki yaratma amacı taşıdığını söyler ve bunları şöyle açıklar:

*“Mutlu Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemdeki günahkâr suç ortaklığının hissedilmesi. Bir yandan görüntü şunu söylüyordu: Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz. Fakat bir durumun bilinmesinin onu değiştirme arzusunu harekete geçireceği kesin değildir. Bu yüzden görüntü başka bir şey söylüyordu. Diyordu ki: Apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz. Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: Gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanması.”*²¹⁰

²⁰⁹ http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/SConsultaAutor?ope=2&ID_IDIOMA=en&criteri=Rosler,+Martha 18.12.2010

²¹⁰ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, Çeviri: E. Burak Şaman, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2010, s: 29

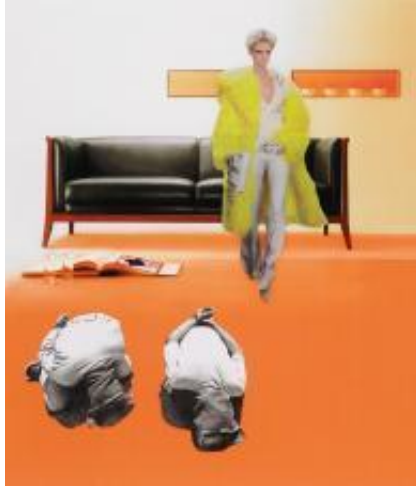


Foto 87: M. Rosler, *Savaş Eve Getirmek*, 2004



Foto 88: M. Rosler, *Nişan Al ve Ateş Et*, 2008

Martha Rosler, benzer fotomontajları aynı serinin devamı şeklinde, bu sefer Irak Savaşı görüntülerini kullanarak yapar. 2004 ve 2008 yıllarında kurguladığı çalışmalarda, parlak renkli moda ve reklam görüntülerine, ABD askerlerinin, kafalarına çuval geçirdikleri Iraklıların ellerini arkadan bağlayarak saatlerce bekletmeleri ve bir tankın üzerinden sivil halkın üzerine nişan alışı gibi fotoğrafları kesip yapıştırır. 11 Eylül saldırılarının öfkesiyle savaşa giden ABD ve müttefiklerinin askerleri ile özel birliklere ait paralı askerlerin Irak'ta estirdikleri terör, işkence, şiddet ve aşağılama, bizzat askerlerin kendileri tarafından kaydedilip dolaşıma sokulmuştu. Rosler, yeni savaşların uzaktaki *saklanmayan* bu yeni yüzünü, moda gösterilerinin yanına taşıyarak gösteri çağının iki tezat teşhirini bir araya getirir. Sonuçta şoklara fazlasıyla alışmış ve duyarsızlaşmış günümüz izleyici kitlesine, bambaşka evrenlere ait görünen öğeleri bir arada sunarak kendi eleştiri geleneğini devam ettirir.

E- Savaşın İz'lerle Temsili

Çağdaş fotojurnalistler, sadece savaş alanı görüntüleri, çatışmalar ile ölü ve yaralı görüntülerini kaydederek savaşın fotoğrafik temsilini gerçekleştirmezler. Mekânlar ve insanlar üzerinde bıraktığı fiziksel ve psikolojik izlerle de savaşı güçlü bir biçimde tanımlar ve yansıtır. Stanley Greene'in (d. 1949, Harlem) *Open Wound: Chechnya (Açık Yara: Çeçenistan)* adlı kitabı, 1994-2003 yılları arasındaki

Çeçenistan-Rusya savaşı fotoğraflarından oluşur. Savaşın geride bıraktığı izlerin görüntülerinden oluşan kitapta yıkılmış binalar, ölümler, yaralı ve sakatlar ile açlık, yoksulluk ve kaosu görüntüleri yer alır. Gençliğinde Kara Panterler üyesi, Vietnam Savaşı sırasında da muhalif bir aktivist olan Greene'in, yıllarca süren bu savaşı sabırla belgeleme çabası, sadece orada yaşananları kaydedip dünyaya bildirme amaçlı değil aynı zamanda kendini de ifade etme aracıdır.

“Günün birinde bu acıları durduracağıma inandığım için fotoğraf çekiyorum.” diyen Greene, insanlığın yaşadığı dramalara karşı duyarlılığını fotoğraf aracıyla ifade etmeyi Eugene Smith'den etkilenecek seçmiştir. New York'daki Görsel Sanatlar Okulu'nda ve Cambridge'de İmaj Çalışmaları alanında sanat eğitimi alırken, 1971'de Eugene Smith ile başlayan arkadaşlığı bütün enerjisini fotojurnalizme yönlendirmesine neden olur. Bir süre bazı dergiler için moda fotoğrafı çeken Greene, 1986 yılında Paris'e taşınır ve şans eseri Berlin Duvarı'nın yıkılışı esnasında orada bulunarak bu olayı fotoğraflar. Bu olay onun için bir dönüm noktası olmuştur; elinde şampanya şişesiyle duvarın üstünde duran kızın fotoğrafı, bu tarihsel olayın sembolü haline gelir. Greene daha sonra 30 yıl boyunca Afrika, Rusya, Amerika, Asya ve Orta Doğu'da yoksulluk ve savaşları fotoğraflar.²¹¹ *Katrina, An Annatural Disaster*, 2005 yılında New Orleans'da yaşanan kasırganın çarpıcı görüntülerinden oluşur. *Beyond The Wire* ve *Voyage to The Country Of Hate*, 2004-2005 yılları arasında çektiği Irak Savaşı fotoğraflarından oluşan bir çalışmayken *Liquid Empire*, 2006 yılında Azerbaycan'da, *Fractures* ise 2006'da İsrail saldırısı altındaki Lübnan'da çektiği fotoğraflardan oluşur. Bunların yanı sıra Rusya'da, 29 kişiyi öldürmüş bir seri katil olan Rostov üzerine *Serial Killer* adıyla bir fotoğraf çalışması da mevcuttur.

Open Wound, Greene'in adeta kendi hikâyesi haline gelen Çeçenistan'daki savaşı, peyzajlarla, portrelerle, sembolik izlerle ve trajik anlarla kaydettiği fotoğraflardan oluşan projesidir. Savaş bölgesinde bulunduğu dönemlerde Çeçen halkı ile kurduğu empati, Rus ordusu ile yaşanan savaşın konuşulamayacak anlarını fotoğraflayabilmesini olanaklı kılmıştır. Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra birliğe

²¹¹ www.noorimages.com 23.04.2008

bağlı birçok ulus gibi Çeçenler de bağımsızlık mücadelesi vermiş ve 1991 yılında Çeçen-İnguş Cumhuriyeti adı altında bağımsızlıklarını ilan etmişlerdi. Rusya, Çeçenler'in bağımsızlık savaşını sürekli bastırmaya çalışmış ve 1994'de Yeltsin'in emriyle Rus uçakları Grozni'yi bombalamıştı. İki yıl boyunca süren çatışmalardan sonra Moskova, 1996'da imzaladığı bir antlaşmayla resmi olarak Çeçenistan'ın bağımsızlığını tanısa da çatışmalar devam etmiş ve 1999'dan günümüze kadar da aralıklarla sürmektedir.

Death in Grozny (Grozni'de Ölüm) (1995) adlı fotoğraf, savaşın hem soyut hem de somut düzlemde yansıtıldığı en çarpıcı metaforik fotoğraftır. Rusya tarafından gerçekleştirilen bir roket saldırısından sonra, ölmüş bir insanın bedeninin karlı zeminde bıraktığı iz, hem savaşın bir görünümüyken hem de fotoğrafın ontolojisine dair bir yorum gibi durmaktadır. Christian Caujolle'da bu fotoğrafı yorumlarken onun bir iz olma niteliğini şöyle dile getirir: *"Bu bir röportaj fotoğrafı ama kendi kendisini süblim (yüce) hale getiren bir fotoğraf. Belgesel fotoğrafın öyle bir gösterimi ki başyapıt şeklinde ama bu gösterimin içinde temsil ettiğinden başka bir şey anlatıyor."*²¹² Anlattığı şey fotoğrafın doğasına ait bir tartışmadır; karlı zeminde sadece bir beden izi vardır, cansız bir beden... Kaldırıldığında, beden bıraktığı iz, bir çeşit fotoğraf baskısı gibidir. İz, şiddetin, mücadelenin, savaşın, yok olmanın iz'i ve bir fotoğraf metaforudur. Ama sonuçta bir formdan başka bir şey olmayan bu iz bir manayı muhafaza eder. Caujolle, Greene'in bir izle anlamı hem böylesine gerçekçi ama hem de enigmatik bir şekilde betimlemesinin Eugene Smith'i hatırlattığını belirtir.



Foto 89: S. Greene, *Grozni'de Ölüm*, 1995



Foto 90: S. Greene, *Zelina*, Grozni, 2001

²¹² Christian Caujolle, *Circonstances Particulières 2*, Sovenirs, Acted Sud, France 2007, s:257

Open Wound, Stanley Greene'in, savaş ve savaş alanı görüntülerinin dışında, savaşın kurbanlarının çarpıcı portrelerini de içerir. Roland Barthes'in, bir fotoğraftaki çarpmaya, etkilemeye gönderme yaparak tanımladığı *punctum*'u hatırlatırcasına izleyiciyi çarpan, deşip geçen bir portre, Nisan 2001'de Grozni'de çektiği ve Zelina adlı genç bir kadına ait olan bir portredir.

*“Bu savaşın trajedisi her şeyi yaraladı, binaları, erkekleri, kadınları, çocukları ve kırık kalpleri. O, Grozni merkezdeki apartman dairesinin penceresinden dikkatlice dışarıya bakıyor. Zelina, kasım 1999'da Rus birliklerinin Grozni'yi kuşatması sırasında çocuğunu kaybettikten sonra travma geçirdi. O şimdi her şeyden korkuyor ve karanlık çöktükten sonra dışarıya çıkamıyor.”*²¹³

Komşularının yardımlarıyla yaşayan genç kadın, her yerde ölümü görmekte ve bu duygu ile yaşamaya çalışmaktadır. Zelina'nın buharlı cam arkasından beliren kusursuz güzellikteki masum yüzü, yaşadığı travmayı ve acıyı taşıyışı, onun görüntüsüne ek olarak yaşadıkları da öğrenildiğinde fotoğrafın etkisini artırmaktadır. Zelina, güzelliği ve masumiyetiyle ilk başta, Hristiyan ikonolojisini ve onun estetik örneklerinden Madonna'nın betimlenişini hatırlatsa da, yüzünde taşıdığı hüznün, Filistin'i, Irak'ı, eski Yugoslavya'yı ve daha birçok coğrafyadaki savaşların 'acı iz'lerini taşımaktadır.

İzler üzerinden benzer fotoğrafik tanımlamalara Gilles Peress'de de rastlarız. Ruanda'daki soykırımın izini taşıyan 1995 tarihli fotoğraf ile 1996 yılında Bosna'da kaydettiği görüntü, bu bölgelerde neler yaşandığına dair ipuçlarından fazlasını göstermektedir. Ruanda fotoğrafında, Greene'in fotoğrafından farklı olarak kafatası, kollara ait kemikler ve tişört bulunmaktadır. Ölen kişinin bedeninin alt kısmının sadece izi kalmıştır ancak buradaki iz, kadavranın kokmaması için atılan muhtemel ilaç yüzünden oluşmuştur. Yan tarafa çekilmiş kıyafet parçaları, sahne kurgusu yapılmış olma ihtimalini güçlendirse de önemli olan, oluşan izin, ölü bir bedenin ne kadar uzun süre olduğu yerde bırakıldığını işaret etmesidir. Fotoğraf, 1994 yılının Haziran ve Ağustos aylarında, Hutuların, Tutsilerle ılımlı Hutulara yaptığı katliamın

²¹³ www.fragments.nl 15.6.2008

izinin fotoğrafıdır. Aynı şekilde, Bosna'da Srebrenica'daki Pilica çiftliğinde kaydettiği fotoğrafta görülen, 20 metre derinliğinde ve 100 metre genişliğindeki toplu mezar, bir yıl önce yapılan soykırımın izleridir.



Foto 91-G. Peress, *Nyarubuiye Kilisesi*, Ruanda, 1994



Foto 92:G. Peress, *Srebrenika Soykırımı*, Bosna, 1996

Bu ve benzer izleri (duvarlardaki mermi delikleri, evlerin içindeki kan izleri, sokaklardaki kan gölleri) çağdaş fotoğraf estetiği açısından değerlendirdiğimizde, şok edici ve belgesel yönü ağır basan ama yine de belirgin bir kompozisyonla, batı sanatında ölümü işaret etmek için kullanılan *memento mori* bağlamında bir ifade mevcuttur. Caujolle'nun vurguladığı gibi, beden izinin fotoğraf baskısı gibi oluşmasının ötesinde bedenin yoklukla temsili söz konusudur. Peress'in Bosna fotoğrafı ise mimarlıkta ve heykel sanatında kullanılan rölyef (yüzey üzerine yapılan yükseltme ya da çöktürmeler; kabartma) izlenimi yaratmaktadır.

F-Mnemonic (Bellekle İlgili) Projeler

Çağdaş fotoğrafçı ve fotojurnalistlerin, savaşı belgeleme tavırlarından biri de, daha önce savaş yaşanmış bölgeleri fotoğraflayarak bellek araştırması yapmaktır. Bellekle ilgili gerçekleştirilen fotoğrafik projeler, unutmaya karşı hafızayı canlı tutmak, arşivlerde kalmış savaşları bugüne çağırarak veya bir çeşit ele geçirme faaliyetidir. Fotoğrafçının hafızası, tarih ve fotoğraf tarihi, bu projelerin önemli bileşenleridir. Bununla birlikte, medya teknolojilerinin yol açtığı bellek ve bellek yitimine karşı verilen bir çeşit görsel mücadeledir. Savaş fotoğrafçılığında, savaşın aktüel belgelenmesinin dışında, şimdiki zamanda aynı coğrafyaya dönerek, geleceği tanımlamak, böylece bellek kayıtlarını tazelemek estetik ve ideolojik bir stratejidir.

Vietnam Savaşı bölümünde değinilen, Griffiths'in, savaş sonrasında bu ülkeye giderek Agent Orange ve Vietnam at Peace adlı çalışmaları boyunca savaşın izlerini ve ülkedeki yeni yapılanmayı araştırmıştır.

Susan Meiselas, 1970'ler ve 1980'ler boyunca, Orta ve Güney Amerika'daki siyasi ayaklanmaları fotoğraflar. Nikaragua'daki devrim, El Salvador'daki iç savaş, Arjantin'deki kirli savaş, Kolombiya'daki insan hakları ihlalleri ve Şili'de Pinochet rejiminin bitişini kaydeder. 1990'lardan itibaren ise, Saddam Hüseyin yönetimindeki Irak'ta, Kürt grupların maruz kaldığı baskı ve şiddeti fotoğraflar.



Foto 93: Susan Meiselas, *Tarihi Yeniden Çerçevelemek*, 2009

Meiselas, daha önce Nikaragua'da, Somoza rejimine karşı savaşan Sandinista gerillalarını kaydetmiş ve 1981'de *Nicaragua* adlı kitabını yayınlamıştı. Meiselas, on yıl sonra (1991) ülkeye tekrar gider ve daha önce çektiği fotoğraflarda yer alan bazı gerillaları bulup onlarla görüşür. Görüşmeleri videoya kaydeden Meiselas, video görüntülerini, orijinal fotoğraflarla birlikte sergiler.²¹⁴ Görüşme yaptığı 5 kişinin de hayatı artık bambaşkadır ve Meiselas'ın da amacı, ülkede yaşanan değişikliklerin bu insanları nasıl etkilediğini ortaya çıkartmaktır. Örneğin devrim sırasında tank operatörü olmak isteyen genç Martha, on yıl sonra Meiselas'la karşılaştığında, siyasi düşmanı konumundaki bir adamla birlikte yaşamaktadır. Bir dönem dünyanın ilgi odağı olmuş insanların eski fotoğrafları ve yeni video görüntüleri birlikte sergilenir. *Tarihi Yeniden Çerçeveleme* (Re-framing History) adıyla 2009'da sergilenen

²¹⁴ <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/visual-art/item/123-susan-meiselas>

fotoğraflar, daha önce, 2008 yılında yayımlanan kitabı *In History*'de de yer almaktadır.



Foto 94: S. Norfolk, Normandiya Sahili



Foto 95: S. Norfolk, Normandiya Sahili

Simon Norfolk, *Savaş Alanları* adı altında, Afganistan, Irak, Bosna, İsrail/Filistin, Beyrut ve bir zamanlar savaşın var olduğu daha birçok coğrafyada, savaşa dair bellek araştırmaları yapar. Aslında Norfolk'un bütün çalışmaları savaş ve bellek üzerinedir. II. Dünya Savaşı'nda, Normandiya çıkartmasının gerçekleştiği 5 sahili de bu çerçevede fotoğraflar. 6 Haziran 1944 tarihinde gerçekleşen çıkartma, daha çok Robert Capa'nın D-Day fotoğraflarıyla özdeşleşmiştir.

Norfolk'un, *Normandiya Sahilleri; Yeni Bir Dünya Yapıyoruz (The Normandy Beachs: We Are Making A New World)* başlıklı projesinde yer alan fotoğraflarda savaşa dair hiçbir iz yoktur. Fotoğraflarda görülen şey, olağanüstü güzellikteki sahil manzaralarıdır. Norfolk, kendi web sayfasında projeyi anlatırken, hipermetinsel taktikler kullanarak okuyucuyu yönlendirerek bilgilendirir, ancak, başka bir mecrada aynı fotoğraflarla karşılaşan her hangi bir izleyici için sadece güzel bir manzara fotoğrafının ötesinde bir anlam ifade etmeyecektir. Norfolk'un, ölümün bir zamanlar bu güzel sahillerde olduğunu hatırlatan fotoğrafları, ortak bellek üzerine kurulmuş savaş temsilleridir.

“Dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seste olsun, bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandığını görmek için çok gelişkin bir kurama gerek yok. Bazı kitle iletişim araçları bizde katışıksız bir şimdilik yanulsamasını uyandırmaya çalışsa

da, temsil (re-presentation, yani yeniden sunum) hep sonradan gelir. Ama belleğin kendisi, bizi sahici bir başlangıca götürmek ya da gerçeğe doğrulanabilir bir erişim sağlamaktan çok, geç kalmışlığında bile ve özellikle de bu yüzden temsile dayanır. Geçmiş belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir. Bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak ya da bu çatlağı görmezlikten gelmek yerine, onu kültürel ve sanatsal yaratıcılık açısından güçlü bir uyaran olarak anlamak gerekir... Belleği oluşturan, geçmiş ile şimdi arasındaki bu çok ince yarıktır: Bu yarık, belleği güçlü bir biçimde canlı kılar, onu arşivden ya da başka herhangi bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden ayırt eder.”²¹⁵



Foto 96: C. Thompson, *Auschwitz 14*, Polonya, 2008 Foto 97: C. Thompson, *Auschwitz 1*, Polonya, 2008

Cole Thompson, 2008 yılında Polonya’ya yaptığı bir gezi sırasında toplama kamplarını gezer. Aslında niyeti fotoğraf çekmek değildir ancak kampı gezmeye başladıktan birkaç dakika sonra buna kendini mecbur hisseder. Attığı her adımda, orada hangi insanların ayaklarının aynı adımlarla yürüdüğünü ve o insanların ruhlarının hala orada oyalanıp oyalanmadığını merak eder. Ve böylece ruhları fotoğrafladığını söyler.²¹⁶

²¹⁵ Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları**, Çeviri: Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s: 13

²¹⁶ <http://www.coletompsonphotography.com/Ghosts.htm> 02.01.2011

Thompson, bu gezi sonrasında gerçekleştirdiği *The Ghost of Auschwitz-Birkenau (Auschwitz-Birkenau'nun Hayaletleri)* adlı çalışmasında, kamplarda daha önce yürüyen ayakların sahiplerini betimleyebilmiştir. Fotoğraf kariyerine başladığı ilk zamanlar Ansel Adams ve Edward Weston'dan etkilenerek kendine özgü siyah beyaz tarzını oluşturan ve etkileyici minimalist manzaralar üreten fotoğrafçının bu çalışmasında, Rus fotoğrafçı Alexey Titarenko'nun etkileri gözlenir. Titarenko, uzun poz süreleriyle kaydettiği fotoğraflarında, mekânları sabit ama gelip geçen insanları flu ve silik görüntüleyerek hayatın geçiciliğini işaret eden spiritüel fotoğraflar üretir. Cole Thompson'da toplama kamplarında bir zamanlar var olmuş yaşamı ve ölümü fotoğraflar.

3- EBU GARİB FOTOĞRAFLARI

Fotoğraf, icat edildiği zamandan günümüze sosyal olayların görsel olarak belgelenmesinde en etkili araçlardan biri olmuştur. Fotoğrafın kendi geleneksel tecrübeleri, sanatsal, tarihsel ve teknolojik koşullar ile birlikte fotoğrafçının niyeti bu belgelemede önemli belirleyicilerdir. Fotoğraf, teknik bir araçla üretilmesine rağmen, kullanılacak tekniği ve konuyu belirleyen fotoğrafçı olduğu için, doğrudan (straight) belgesel kayıt örnekleri de dâhil olmak üzere birer temsildir, üstelik benzerlik derecesi yüksek olduğu için de *mimetik temsil* olarak adlandırılabilir. Savaşların fotoğrafik kaydı da, başlangıçtan beri, fotoğrafı üreten kişinin -orduya bağlı veya bağımsız fotoğrafçılar- bakış açısını ve ifade biçimini barındırır.

Savaşların fotoğrafik kaydında taraflar, hasımlarının zayıf ve kötücül yönünü, kendilerinin ise kahraman ve insancıl yönünü öne çıkaran görüntüleri, başlangıçtan beri tercih etmişlerdir. Sansür yasaları, savaş günlerinde, yazılı ve görsel iletişimi her zaman belirlemiş, bu yönde sıkı denetimler getirilmiştir. Moral gücü yüksek tutmak ve savaş için gerekli olan kamuoyu desteği ile asker malzemesini temin etmek için, taraflar kendi savaş suçlarını hep gizlemişlerdir. Birleşmiş Milletler'in Uluslararası Ceza Mahkemesi sadece bu suçları açığa çıkarmak için oluşturulmuş bir mahkemedir. Uluslararası Ceza Mahkemesi, soykırım, savaş suçları ve insanlığa karşı işlenen suçları yargılama yetkisine sahiptir ve Sudan'daki Darfur soykırımı,

Demokratik Kongo Cumhuriyeti'ndeki katliamlar ile Uganda'daki soykırım, mahkemenin soruşturma yürüttüğü olaylardandır.

11 Eylül saldırılarından iki yıl sonra, ABD ve başta İngiltere olmak üzere batılı müttefiklerinin, 2003 Nisan ayında Irak'a saldırısıyla başlayan savaşta, ordu birliklerine bağlı askerlerle, özel birliklere bağlı paralı askerlerin, Iraklılara uyguladıkları işkence, aşağılama ve her türlü şiddet, bizzat olayın failleri tarafından video ve fotoğraf aracılığıyla görüntülenerek dünyaya duyurulmuştu. Çoğunlukla Ebu Garib cezaevinde gerçekleştirilen sistematik işkence görüntüleri, hiçbir savaş fotoğrafçısının daha önce tanık olmadığı şekildeydi. Goya'nın betimlediği şekilde, düşmana her türlü kötülüğü yapan ve yüzünde bunun öfkesini taşıyan insanlar değildi fotoğraflardakiler, tam tersi öldürdükleri, yaraladıkları veya işkence yapmaya devam ettikleri kurbanlarının yanında gülümseyerek poz veren ve yaptığından haz alan kadın ve erkek askerlerdi.



Foto 98: Ebu Garib Cezaevi, Bağdat



Foto 99: Uzm. Ç. L. England, Ebu Garib Cezaevi, 2003

Clausewitz, sınırsız kuvvet kullanımını, savaşlardaki karşılıklı eylemler ve aşırılıkları sıralarken ilk sıraya koyar: *“Savaş bir şiddet hareketidir ve bu şiddetin bir sınırı yoktur. Düşman taraflardan her biri diğerine iradesini kabul ettirmek ister, bundan da karşılıklı bir eylem doğar ki kavram olarak ve mantıken, sonuna kadar gitmeyi gerektirir.”*²¹⁷ Clausewitz'in bu tespiti, güçleri eşit olan hasımların yaptığı savaşlar için geçerlidir ve karşılıklı bir durum söz konusudur. Oysaki Irak'ın işgaliyle yaşanan savaş Münkler'in bahsettiği *asimetrik* bir savaştır ve Irak'ın gücü

²¹⁷ Clausewitz, **a.g.e.**, s:38

ABD ve müttefiklerinin gücü karşısında yok denecek kadar azdır. Buradan çıkan sonuç şudur, savaşlar değişmiştir, ancak savaşın güçlü tarafının, zayıf hasmına uyguladığı sınırsız şiddet değişmemiştir. Peki, bu aşamaya nasıl gelinmiştir?

ABD hükümeti, teröre karşı savaş kapsamında, ilk önce El Kaide ve Taliban'ı çökertmek için 7 Ekim 2001'de Afganistan'a saldırı düzenlemiş ve esirleri Küba'daki Guantanamo üssüne yerleştirerek, uzun sorgulamalara tabi tutmuştu. Ardından da Nisan 2003'te, kitle imha silahı bulundurması ve Saddam Hüseyin'in teröre destek vermesi iddiasıyla Irak işgal edilmişti. İşgalle birlikte, Bağdat'a yakın Ebu Garib cezaevinde, tutsaklara sistematik olarak işkence ve kötü muamele yapıldığı, Uluslararası Kızıl Haç Örgütü tarafından tespit edilmiş ancak ABD'li yüksek rütbeli yetkililer, 2003 Kasım'ından 2004 Mayıs ayına kadar işkenceyi reddetmişlerdi. Ta ki işkenceleri yapan askerlerin, çektikleri fotoğrafları internette yayımlaması ve ardından da aynı fotoğrafların Mayıs 2004'te, Amerikan CBS kanalındaki *60 Dakika II* adlı programda, bütün dünyaya gösterilmesine dek.²¹⁸ İşkence fotoğrafları, bu programdan sonra, gazete, dergi, televizyon ve internet aracılığıyla dünyanın dört bir yanına yayıldı.

Fotoğraflarda ve videolarda yer alan görüntülerin bazıları şunlardı: başına çuval geçirilen tutsaklar çırılçıplak soyularak özellikle kadın askerler tarafından cinsel aşağılamaya maruz bırakılıyor ve piramit şeklinde üst üste yığılıyor; üstlerine insan dışkısı sürülerek koridorlarda gezdiriliyor; boyunlarına ve cinsel organlarına ip bağlanarak koridorlarda çekiliyor ve üzerlerine köpekler salınıyor; belli bir pozisyonda uzun süre tutulup elektrik veriliyor ve ölünceye kadar dövülüp işkence ediliyordu. Görüntülerin yayımlanmasından sonra dönemin ABD Başkanı George W. Bush, işkenceci askerlerin, kendi başına hareket eden *birkaç çürük elma* olduklarını ve herhangi bir emir almadan bu davranışları sergilediklerini söyleyerek olayın münferitliğini ön plana çıkarmıştı. Sonuçta, cezaevindeki cinayetler ve işkenceden dolayı 12 asker yargılandı ancak verilen en ağır ceza 10 yıllla sınırlı kaldı ve pek çok dava da düştü.

²¹⁸ Pınar Uyaroğlu Yıldız, **Ebu Garip İşkence Fotoğrafları: Şiddetin Politik İkonografisi**, Doğu Batı Dergisi, Şiddet Sayısı, No: 43, 2007-08, s: 13

A- Aşırı Görünürlüğün Ardındaki “Saklı”

ABD askerlerinin Irak’taki Ebu Garib cezaevinde kendi çektikleri şiddet ve işkence fotoğraflarının bütün dünya medyasında dolaşması savaş fotoğraflarında geline son noktayı işaret etmektedir. Fotoğrafın icadından günümüze savaşın temsilindeki en etkili görsel araç olan fotoğraf, savaşın tarafı olan ülke ordularınca kurulan birimler tarafından resmi kayıt ve propaganda amaçlı kullanılmıştır ama Ebu Garib fotoğraflarında daha farklı bir durum ortaya çıkmıştır. Şöyle ki; savaşta taraf olan bir ülke, işkence, tecavüz gibi olumsuz eylemlerinin belgelerini/görüntülerini her zaman saklamaya meyletmiş, savaş suçları yıllar sonra açılan arşivler aracılığıyla ortaya çıkarılabilmektedir Peki ama Ebu Garib’de yapılan sayısız insanlık dışı işkence ve muamele neden böylesine açıkça ve fütursuzca sergilenmiştir?

Savaşın bu anti-görüntülerinin böylesine rahatça medyada dolaşıma sokulması, Amerikan Savunma Bakanlığı tarafından “zararlı” bulunup gereksiz şiddeti teşvik edeceği ve alevlendireceği ve dünyanın diğer bölgelerinde görev yapan Amerikan askerlerinin hayatını tehlikeye sokacağı endişesiyle ilk başlarda engellenmeye çalışılsa da, ortaya çıktıktan sonra başka bir işlevi daha yerine getiriyordu. Bu önemli işlev de savaşın ekonomik ve siyasal gerekçelerinin saklanmasıyla başka bir şey değildi. *“Bir yanda bu aşırı -görünürlük –savaşta parçalanmış bedenler- diğer yanda tam bir görünmezlik –savaşın batılı gözlemcilere bir bilgisayar oyunu gibi görünmesi- büyük ölçüde savaşın ekonomik ve siyasal mantığının giderek daha da gizlenmesiyle ilintili.”*²¹⁹ Renata Salecl’in vurguladığı gibi bu fotoğraflardaki aşırı görünürlük başka bir şeyleri saklamak veya yalan söylemek için bir maske görevi görmüştür.

Günümüzde bir trend haline gelen ‘teşhir’ aslında şeffaflık yanılsaması yaratarak hiçbir şeyin gizli kalamayacağını işaret ediyormuş gibi görünmesine rağmen asıl gizlenmek istenen tam da bu teşhir edilenin kendinde ve ardında saklanmaktadır. Bu, görünenlerin temel anlamsal olarak bakıldığında, o yapı hakkında hiçbir şey söylemediği anlamına gelmez. Burada ikili bir durum söz

²¹⁹ Renata Salecl, **Savaş Sanatları ve Sanatların Savaşı**, “Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika” içinde, Editör: Ali Artun, İletişim Yayınları, 1.Baskı 2008, İstanbul, s:296

konusudur. Bu fotoğraflara baktığımızda ilk önce gördüğümüz şey ABD'nin yabancılara/kendinden olmayanlara karşı olan aşağılama, baskı, boyun eğdirme ve yok etme politikasıdır. Fotoğraflarda ortaya çıkan başka bir yön de batının gözüyle doğunun algılanması ve doğunun/doğudaki Müslüman düşmanın değerlerinin yerle bir edilmesidir. Bu sadece doğruluk batıllık savaşı veya batının gözünde 'öteki'yi temsil eden doğu için geçerli değil, savaşılan her düşman için de geçerlidir:

*“Paradoksal olarak, savaş durumlarını incelediğinizde, saldıran taraf için en önemli şeyin ötekinin fantezisini tahrip etmek, yani düşmanın kendini tutarlı bir bütün olarak algılamasını sağlayan senaryoyu parçalamak olduğunu görürsünüz. Yani savaş halinde asıl yok edilmesi gereken, düşmanın ulusal simgeleri ya da kendine dair algısıdır.”*²²⁰

Nükleer silah bulundurduğu gerekçesiyle Irak'a yapılan saldırı/müdahale ve demokrasi götürme planı, hem iddia edildiği/gerekçe gösterildiği gibi ülkede hiçbir nükleer silah bulunmamasını hem de saldırı boyunca sergilenen terör ile haksız savaşın perdelenmesini ve belki de daha önce denenmemiş şekliyle perdelenmesini gerektirmişti. Askerlerin cezaevinde kendi yaptıkları işkenceleri birer hatıra fotoğrafıymış gibi gururla sunmaları ve savaşa taraf veya karşı olanların bütün ilgilerinin bu fotoğraflara yoğunlaşması, işgalci güçlerin fazlasıyla işine gelmekteydi. Fotoğraflardaki birkaç asker suçlanıp yargılanarak işin içinden çıkılabiliyordu ki öyle de yapıldı. Öte taraftan savaşta ölen ve yaralanan ABD'li askerlere ait görüntüler ve ülkelerine gönderilen tabutların havaalanında görüntülenmesi ısrarla engellenmiştir. Kendini güçlü ve haklı kılmak adına neyi saklayıp neyi teşhir edeceğini çok iyi hesaplayan saldırı güçleri, gelenekselleştiği üzere sansür uygulamaya devam etmişti. Ama Ebu Garip fotoğrafları tehlikeli veya oldukça cesur bir teşhirdir bunun da nedeni belki de karşılarında güçlü bir muhalefet bulmayacaklarına emin olmalarıdır. Savaşı evindeki kanepesinde uzanarak izleyen günümüz insanı zaten görsellik çağında her gün sayısız imajla yüz yüze geldiği için bu fotoğraflar onda çok fazla bir sarsıntı yaratmamıştır. Savaş karşıtlarının kısık sesli tepkileri ise hiçbir somut yaptırıma yol açmadığı gibi etkisizliğini sürdürmeye devam etmektedir.

²²⁰ Salecl, a.g.e., s:287

B-Pathos Formula

Ebu Garib Cezaevi’nde askerlerin çektiği işkence fotoğrafları üzerine, kısa süre içinde birçok eleştirel değerlendirmeler yazılıp kınansa da, tarihin değişik dönemlerindeki sanat eserleriyle karşılaştırmalar da yapıldı. Batılı eleştirmenlerin hemen hepsi, daha çok semboller üzerine kurulu olan Batı sanatı üzerinden giderek, fotoğraflardaki semboller ve sahne kurgularını çözümleyen değerlendirmeler yaptılar. İkonografik ve kurgusal değerlendirmeler öyle bir boyuta vardı ki, yeni bin yılın ilk yıllarında, sistematik olarak yapılan bir işkence görmezden gelindi. Tutsakların duruş biçimleri ikonografik çözümlemeye tabi tutuldu, acı çekerken ki halleri sanat tarihindeki Lakoon ve benzerleriyle karşılaştırıldı. Sadece metinler arası bağlamda alınıp değerlendirilmedi bu fotoğraflar, aynı zamanda yeniden temsil de edildiler.

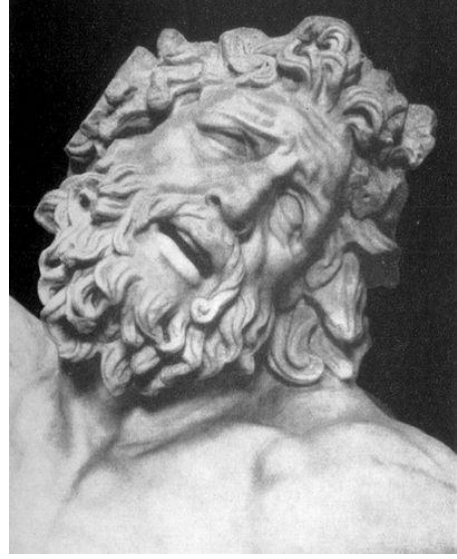
Stephen F. Eisenmen, *Ebu Graib Etkisi* adlı metninde, fotoğraflarda bulguladığı görsel mirasın yansımalarını incelerken özellikle üzerinde durduğu kavram *pathos formula*’dır. Eisenman’ın işkenceciyle kurbanı arasındaki itilafı göstermesi bağlamında ele aldığı Pathos Formula, Aby Warburg’un, ilk çağlardan günümüze kadar gelen ve duyguları ifade eden yüz ifadeleri, vücut duruşları, el hareketleri ve aksesuarların kendini tekrarlamasını tanımlarken kullandığı kavramdır. Ebu Garib fotoğrafları da her ne kadar sanat eseri olarak ele alınmaları mümkün değilse de tarihin değişik dönemlerindeki duruş benzerlikleri bağlamında ele alınabilir çünkü *Pathos Formula* bir çeşit kültürel alt bilinçtir ve en olmadık yerlerde ortaya çıkabilir.

“Warburg, ... Rönesans’ın antik çağda ne gördüğü ve ne aradığı sorunuyla eşanlamli olan yaratının izini sürerken, Rönesans üsluplarının doğuşunu yeni bir biçim dilinin oluşturulması bağlamında irdelemiştir. Bunu yaparken, Rönesans sanatçılarının klasik yontulardan öyle gelişigüzel ödünç almadıklarını saptamıştır. Sözü geçen sanatçılar böyle bir eyleme ancak anlatım gücü özellikle yüksek bir deviminin veya jestin betimlemesini gereksindiklerinde, başka bir deyişle Warburg’un bir “coşku formülü” (*Pathosformel*) diye adlandırdığına erişmek

istediklerinde girişmişlerdir. Warburg'un özellikle Quattrocento sanatçılarının sık sık "ödünç aldıkları" biçimlerden yararlandıkları yolundaki buluşu, geniş bir ilgi uyandırmıştır. Warburg'un ağırlıklı olarak ikonografi ve tipolojiyle ilgilenen halefleri de, Rönesans veya Barok dönemine ait olup, o güne değin doğalcı sayılmış resim eserlerinin de kural olarak geleneksel biçimleri salt değişime uğrattıkları olgusunu destekleyecek yeni yeni kanıtlar getirmişlerdir; günümüzde bu türden bağlamların araştırılması, geniş ölçüde eski üslup eleştirisi çalışmalarının yerini almıştır."²²¹



Resim 11: Lakoon ve Oğulları, MÖ 150



Resim 12: Lakoon detay

Eisenman, *Pathos Formula*'nın çeşitli değişikliklere uğrayarak antik dönemden XIX yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdürdüğünü, sonrasında Avrupa'daki faşizmle tekrar ortaya çıktığını ve en sonunda da ABD emperyalizminin savaş ve benzeri durumlarda bunu sürdürdüğünü savunur:

“ *Pathos Formula*,... On dokuzuncu yüzyıl sonunda ve yirminci yüzyılda Avrupa ve Amerikan sanatsal ve kültürel üretiminin en az bir bölümünden (modernist avangard) silindi, faşizmin yükselişiyle çarpıcı biçimde yeniden ortaya çıktı. Geçtiğimiz yüzyılın ortalarından itibaren endüstriyel ve kitlesel kültürü epeyce etkiledi. Daha sonra bürokratlar, askerler ve kültür endüstrisi tarafından ABD emperyalizminin zindanlarında gardiyanlık yapan ahlaki olarak sakatlanmış

²²¹ Gombrich, *a.g.e.*, s: 37

insanların zihinlerinde oluşan bir çeşit hastalık olarak kabul edildi. Bu yüzden Ebu Graib fotoğraflarının ortaya çıkardığı ve tekinsizlik hissinin yarattığı şokla birçok yorumcunun unuttuğu –ya da inkâr ettiği- şey, bu görüntülerin Avrupa ve Amerikan sanatından ve Kızılderililerden Vietnam Savaşı'na, Chicago'daki karakollardan Küba'daki Guantanamo Körfezi'ndeki toplama kampına kadar ABD şiddetinin ve zalimliğinin olağandışı, temel özelliği olduğudur.

Ebu Graib işkence fotoğraflarını Warburg'un deyimiyle "bellekte saklanan kültürel mirasın" ürünleri olarak görmek mümkündür. Bu fotoğraflar askeri anlamda zafer kazananları yalnızca güçlü değil, aynı zamanda kadiri mutlak olarak, kaybedenleri ise yalnızca güçsüz değil, aynı zamanda sefil, hatta insandan çok hayvana yakın gösteren hastalıklı bir bakışın görüntüleridir. Bu vahşi yaklaşımda kaybedenlerin varlığı kazananların yaptıklarını haklı çıkarmakta, kurbanın sözde hayvaniliği zalimin korkunç şiddetini onamaktadır.”²²²



Foto 100: Ebu Garib'te Gilligan adlı mahkûm, 2003 Resim 13:F. Goya, *Engizisyon Kurbanı*, 1810-14

Francisco Goya'nın, Engizisyon Albümü'nde yer alan *Engizisyon Kurbanı* ile Ebu Garib Cezaevi'nde Gilligan olarak bilinen tutsağın duruş, kıyafet ve başlarına geçirilen külâh/çuval benzerliğini değerlendiren Eisenman, yüzeysel bir benzerlik

²²² Stephen F. Eisenman, **Ebu Graib Etkisi**, Çeviri: Işıl Özbek, Versus Kitap, İstanbul, 2007, s: 13-14

olsa da bunu *Pathos Formula* bağlamında ele alır. Tutkulu acı çekişin benzer formları Ebu Garib’de tekrarlanmıştır. Lakoon ve oğullarının acı çekişini gösteren heykelde olduğu gibi, Antik dönemden beri sanatçılar acı çekmeyi benzer biçimlerde betimlemişlerdir ancak bu işkence fotoğraflarıyla aynı anlamda değildir. Eisenman, *barbarlık belgeleri* olarak tanımladığı hapishane fotoğraflarının güçsüze çekirilen acıyı, yaşatılan aşağılanmayı onayladığını, oysa Goya, Picasso ve Bacon gibi ressamların kendi betimlemelerinde, bu kurbanlaştırmayı açıkça kınayıp reddettiklerini vurgular.²²³



Foto 101: Ebu Garib, C. Graner ve S. Harman



Foto 102: Ebu Garib, 2003

Slavoj Zizek, işkence fotoğraflarının, Amerikan alt kültürünün sonuçlarından biri olduğunu ve fotoğraflardaki tutsakların duruş ve kostümlerinin teatral bir sahnelemeyi akla getirdiğini söyler. Zizek, görüntülerin, Amerikan performans sanatı, dehşet tiyatrosu, Robert Mapplethorpe’nin fotoğrafları ve David Lynch’in filmlerindeki tuhaf sahneleri andırdığından yola çıkarak “*hükümet destekli işkencenin cinsel içeriğinden pornografiyi ve sado-mazoşist alt kültürü sorumlu tuttu.*”²²⁴:

“*Fotoğraflar, ABD yaşam tarzının gerçekliğini tanıyan herkesin aklına, ABD popüler kültürünün müstehcen alt kısmını getirdi hemen –örneğin, insanın kapalı bir topluluğa kabul edilmek üzere içinden geçmesi gereken işkence ve aşağılanma içeren inisiasyon törenleri. ABD basınında, düzenli aralıklarla buna benzer fotoğraflar görmüyor muyuz: bir ordu birliğinde ya da bir lise kampüsünde bir skandal patlak*

²²³ Eisenman, **a.g.e.**, s: 36

²²⁴ Eisenman, **a.g.e.**, s: 31

verdiği, bir inisiyasyon ritüeli abartıldığı ve asker ya da öğrenciler hoşgörülemezcek bir ölçüde zarar gördüğü, aşağılayıcı bir poza girmeye, (anüslerine herkesin gözünün önünde bira şişesi sokmak gibi) küçültücü jestler yapmaya, iğnelerle delik deşik edilmeye vb. zorlandıkları zaman.”²²⁵

Susan Sontag’ın Ebu Garib fotoğraflarına yaklaşımı linç kavramıyla ilintili olmuştur. The New York Times’da, 23 Mayıs 2004 tarihinde yayımlanan *Başkalarının İşkencesine Bakmak (Regarding The Torture of Others)* adlı yazısında, Ebu Garib cezaevi fotoğraflarını linç fotoğraflarıyla karşılaştırdı. “*Linç fotoğrafları, faillerinin yaptıkları şeyde sonuna kadar haklı olduklarını düşündükleri kitlesel bir eylemdi. Ebu Garib fotoğrafları da öyle.*”²²⁶ Sontag, bilgi ve itiraf için sistematik olarak işkenceye başvurma, yapılanlara izin verme, göz yumma veya görmezlikten gelme, işkencenin politik olarak yapılabilir olarak kabulünü gösterdiğini ve asıl sorunun bu olduğunun altını çiziyordu. *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında ise, acı çeken bedenleri gösteren resim ve heykellere karşı duyulan iştahlı merakın çıplak bedenlere gösterilen arzulu merak kadar şiddetli olduğunu savunur. Sontag, sanat aracılığıyla zalimliklerin temsil edilmesini ve acı çekmenin betimlenişindeki amacı sorgular:

“Yunan mitolojisinde acıyla kıvranan Laokoon ve ikiz oğullarını temsil eden heykel grubu, İsa’nın İstirabı’nın resim ve heykel alanındaki sayısız versiyonları ve Hristiyan din şehitlerinin gaddarca idamlarıyla ilgili sonsuz sayıda görsel malzeme: Bu eserlerde amaçlanan şey, kesinlikle insanları harekete geçirip alevlendirmek, dahası onları eğitmek ve örnek oluşturmaktır. Dolayısıyla, bu eserlere bakan kişiler, acı çeken kişilerin acısını paylaşabilir, o acıyı içlerinde duyabilirler.”²²⁷

Ebu Garib fotoğraflarıyla ilgili yapılan yorum ve eleştirilerden çıkan genel sonuçlardan biri, toplumsal alt bellekte yer etmiş sembollerin farklı zamanlarda ve yerlerde, yenilenerek ortaya çıktığı gerçeğidir. Diğer bir sonuç ise, cezaevinden

²²⁵ Slavoj Žižek, **Paralaks**, Çeviri: Sabri Gürses, Encore Yayınları, İstanbul 2008, s: 367-368

²²⁶ <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9503E5D7153FF930A15756C0A9629C8B63&pagewanted=all> 22.02.2010

²²⁷ Sontag (2004), **a.g.e.**, s: 39-40

yansıyan barbarlık görüntülerinin, ABD hükümeti destekli sistematik işkence olduğu gerçeği, yapılan yorumlarda arka planda bırakılmıştır. Mahkûmlara yapılan cinsel istismar ve aşağılamalar, sadece pornografi ve sado-mazoşist eğilimlerin açığa çıkışı bağlamında ele alınarak, yapılan işkenceler göz ardı edilmiştir. İşkenceci askerler, *empyralist bir alay etme güdüsü*²²⁸ üzerinden hareket ederek ve düşmana her şeyi yapmaya hakları olduğunu düşünerek bu kadar rahat hareket edebilmişlerdir.

Yapılan işkenceler Nazi toplama kamplarını hatırlatsa da farklılıklar mevcuttur. Almanlar toplama kampında bulunan ve çoğunluğu Yahudi olan insanları topluca işkenceye maruz bırakıp, topluca öldürürken; Ebu Garib cezaevinde, piramit şeklinde üst üste yığılan insanlar haricinde, genelde insanlara tek tek işkence yapılmış ve çoğu öldürülmüştür. Bunların kayıtları, öldürdükleri insanların yanında gülümseyerek verdikleri pozlarla, kendi çektikleri fotoğraflarda da mevcuttur. Yani bireyselleşen savaşta, işkence de bireyselleşmiştir.

Ebu Garib fotoğraflarının ele alınması, ya ikonografik çözümlemeye tabi tutularak Batı sanatının tekrarlanan sembolleri bağlamında değerlendirilmekte ya da Batı sanatının formlarına yeterince uymadığı düşünülen fotoğrafların yeniden üretilerek bu forma sokulmaya çalışılması şeklindedir. Fotoğrafların pornografiyi içermesi ve alt kültürü yansıtırma işlevi de sorgulanmıştır ancak özellikle yapılan, kısık sesli bir insan hakları ihlali tespiti ardından, sanat tarihi bilgisi az olan beceriksiz askerlerin ürettiği görüntüleri sanatsal bir forma sokma çabasıdır. Bu düşünce çok korkunç veya taraflı gibi gelse de, örneğin Botero'nun yaptığı şey, işkence fotoğraflarından yola çıkarak, askerlerin fotoğraflamadığı biçimde kurbanların idealleştirilmiş acı çekiş sahnelerini geleneksel biçimde resmetmektir. Clinton Fein ise, fotoğraflardaki sahneleri, daha doygun renklerle ve kurbanların bedenlerini moda fotoğrafına özgü ışık kullanımıyla belirginleştirerek, kendi modelleriyle yeniden üretir.

²²⁸ Homi K. Bhabha, **Location of Culture**, Routledge, New York, 1990, s: 85'den aktaran Stephen F. Eisenman, a.g.e., s: 32

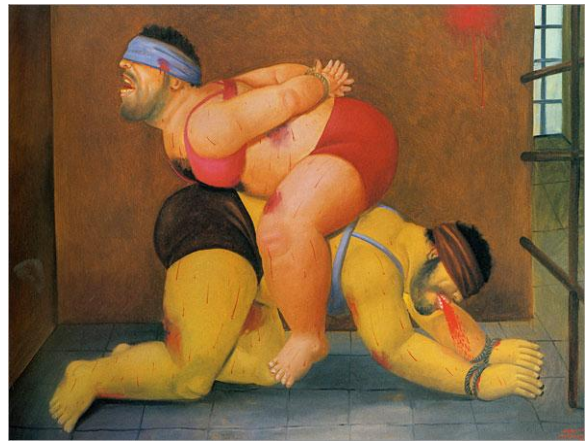
C-Ebu Garib Fotoğraflarının Estetik Yeniden Üretimi

İşgalci askerlerin Iraklı tutuklulara yaptıkları şiddet ve işkenceyi kendi çektikleri fotoğraflarla belgellemeleriyle bu fotoğrafların ikonlaşması ve estetik yaratıcılıklara ilham vermesi, savaşın yeniden temsillerine olanak vermiştir. Fernando Botero, John Fontcuberta, Antonin Kratochvil ve Clinton Fein Ebu Garib fotoğraflarından esinle orda yaşananları bir kere daha ve kendi estetik stilleriyle yeniden üreten sanatçılardan bir kaçıdır. Yeniden üretilen işkence fotoğrafları ve resimleri her ne kadar cezaevinde yaşanan insanlık dışı uygulamaları eleştirel bir yaklaşımla unutturmamaya çalışsa da sanatçıların kendi özgün stilleriyle yarattıkları estetize edilmiş sanat yapıtlarıdır.

Adeta şişirilmiş balon gibi görünen tombul insan figürleriyle tanınan Kolombiyalı ressam ve heykel sanatçısı Fernando Botero (doğ. 1932), Ebu Garib cezaevi fotoğraflarından esinlenerek *Abu Ghraib (2004-2005)* adlı seri çalışmasını yapar. Sanat yaşamının ilk dönemlerinde soyut denemeler yapsa da daha sonra figüratif resimde karar kılan Botero'nun stili Kolombiya halk sanatı geleneğinin izlerini taşır ve şişman Mona Lisa tablosu en az orijinali kadar tanınmaktadır. *Abu Ghraib* serisinde de, aynı şişman figürlerle oluşturduğu kompozisyonlarda, Iraklı mahkûmların yaşadığı işkence ve aşağılamaları, sanatın gelenekleri doğrultusunda yeniden yorumlamıştır.



Resim 14: F. Botero, *Abu Ghraib* 66, 2005



Resim 15: F. Botero, *Abu Ghraib* 50, 2005

Botero, tıpkı Goya, Grosz, Manet, Otto Dix, Beckmann ve Picasso gibi savaşı, sanatsal bir tema olarak kullanan ve eleştirel bir yaklaşımla tanımlayan ressamlardan biridir ve bu geleneğin bir parçasıdır. Savaşın neden olduğu felaketlere tanık olan veya bizzat yaşayan sanatçılar, yaşadıkları dönemlerde, eserlerine bu tanıklıklarını yansıtmışlardır. Botero da, Irak'ın işgali sırasında, ABD ordusuna bağlı askeri personelin, Iraklı mahkûmlara uyguladığı fiziksel, psikolojik ve cinsel şiddetin temsillerini kendine özgü stiliyle yeniden kurar.

Orijinal fotoğraflarda, mahkûmların yüz ifadeleri, kafalarına geçirilen başlıklarla saklanmıştır. Botero, mahkûmların yaşadığı işkenceyi daha etkili ifade etmek için, resimlerinde, sadece göz bandı veya yüzün büyük kısmını açıkta bırakan başlıklar çizmiştir. Böylece belirgin yüz ifadesi ile bedensel ve psikolojik acıyı, sanatın gelenekleri doğrultusunda tarif edebilmiştir. “*Bir ressam bir fotoğrafçının yapamayacağı şeyleri yapabilir, çünkü bir ressam görünmezi görünür hale getirebilir.*”²²⁹ diyen Botero, kurbanların fotoğraflarda görünmeyen acı çekişlerini resimlerinde görünür kılar.

İspanyol sanatçı John Fontcuberta (d. 1955), günümüzün ikonlaşmış görüntülerini foto-mozaiik programıyla yeniden ürettiği *Googlegrams* (*Googlegramlar*) adlı çalışmasında, Ebu Garib fotoğraflarını da tema olarak seçmiştir. Dijital foto-mozaiik (Photo Mosaic) programı, istenilen görseller ve fotoğrafların düzenlenerek yeni bir mozaiik görüntü edilmesine olanak sağlar. Fontcuberta da, Google arama motorunda, çalıştığı konuyla bağlantılı olarak bulduğu binlerce görüntüyü düzenleyerek, yeni mozaiik imge oluşturur. Evsiz bir adamın resmini, dünyanın en zengin kadın ve erkeklerinin küçük boyutlu portrelerini birleştirerek resmeder. Uzman Çavuş Lyndie England'ın “Gus” olarak bilinen tutukluyu, çıplak bir halde ve boynuna ip geçirip sürüklerken ki fotoğrafını, Ebu Garib cezaevindeki işkencelerle ilgili skandal yaratan fotoğrafları kullanarak mozaiik bir görüntü olarak yeniden oluşturur. Bu mozaiikte, George Bush'un da binlerce küçük fotoğrafı yer almaktadır.

²²⁹ <http://www.thenation.com/article/body-pain> 18.01.2011



Foto 103: J. Fontcuberta, *Googlegram 5*, Abu Gharib, 2005 Foto 104: J. Fontcuberta, *Googlegram 5*, Detay

“Fontcuberta’nın niyeti, insanların inançları doğrultusunda internette paylaşılan yaygın bir evrensel ve demokratik bilincin ironik bir eleştirisini yaratmaktır. İnternet, her çeşit bilginin yoğun bir şekilde yer alabildiği bir mecradır; hem insanların görüşlerini paylaşabildiği hem de görüşlerin yönlenebildiği bir alan yaratır. Böylece Fontcuberta, bir kavram veya görüntü üzerine en yaygın olan bilgiye ulaşabilmektedir. Bunun doğruluğu veya yanlışlığını sorgulamaktan çok yaygın olan kanıyı tespit etme üzerinedir çalışması. Örneğin “Abu Ghraib” googlegram’ı, Abu Ghraib ile en ilgili görsellerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur; doğal olarak George Bush’un çok sayıda portresi yer almaktadır. İnternet birçok fikrin ve görsellerin birbiriyle bağlantısını sağlayan dünyanın belleğini oluşturma kapasitesine sahiptir.”²³⁰

Fotoğrafın gerçekliğini sorgulayan güncel işleriyle tanınan Fontcuberta, Ebu Garib cezaevi fotoğraflarını ve bu fotoğraflarla bağlantılı olarak Google’da bulduğu görüntüleri bir araya getirerek temsili yeniden inşa eder.

²³⁰ Nezaket Tekin, **Andre Malraux’nun Hayali Müzesinin Çağdaş Sanat Politikaları ve Güncel Sanat Projeleri Açısından Önemi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı Doktora Tezi (yayımlanmamış), İzmir, 2010, s: 186-187

1-Antonin Kratochvil: Homage to Abu Ghraib, 2006 (Ebu Garib’e Saygı)

VII Fotoğraf Ajansı üyesi Antonin Kratochvil (d. 1947), Ebu Garib fotoğraflarının gazete, dergi, televizyon ve internet ortamında dolaşıma girmesinden iki yıl sonra *Ebu Garib’e Saygı (Homage to Abu Ghraib)* adlı bir çalışma yapar. Çek asıllı fotojurnalist Kratochvil’in, 1968’deki *Çek Baharı* sonrasında ailesiyle yaşadığı mülteci hayatı ve babasının beş yıl boyunca Stalinist çalışma kampında kalması, fotoğraf çalışmalarındaki karamsarlığın nedenidir. Ebu Garib’e Saygı çalışmasını babasına adanmasındaki neden de babasının kamplarda kaldığı süre boyunca işkence görmesidir.²³¹ Ebu Garib cezaevinde yaşanan işkence ve aşağılama fotoğraflarını yeniden kurgulayarak üreten Kratochvil, ailesiyle birlikte yaşadıklarına benzer durumları yaşayanlarla fotoğraflar aracılığıyla özdeşleşir ve kurbanları yüceltir.



Foto 104: Antonin Kratochvil, *Homage to Abu Ghraib*, 2006

Sanatçı ve yazarların, kendi yaşadığı deneyimleri veya yaşamlarının belli dönemlerini eserlerinde yansıtması, Kendall L. Walton’un öz-düşünsel temsil olarak adlandırdığına, çalışmanın ilk bölümünde değinilmişti. Kratochvil de uzun yıllar yaşadığı mülteci hayatını, dünyanın pek çok yerinde fotoğrafladığı mülteci kampları fotoğraflarıyla yansıtır.

²³¹ <http://www.viipphoto.com/showstory.php?nID=529> 13.01.2009

”Mültecilik deneyimi, Guetamala ve Moğolistan’daki sokak çocukları, Tibetli mülteciler ve savaş kurbanı Afganistan gibi konulu fotoğraf çalışmalarına çok yoğun biçimde yansır. Doğu Avrupa’nın bağımsızlaşmasının yirmi yıl öncesini ve sonrasını yaşamıştır. Bu dönem boyunca Kratochvil mülteci problemlerini, ekonomik sıkıntıyı, politik karmaşayı ve önceden komünist olan uluslardaki bozulmayı belgelemiştir fotoğraflarıyla. Bu çalışma, 1997’de basılmış olan Broken Dream isimli kitabında toplanmıştır.”²³²

Kratochvil’in özgün fotoğraf stili karanlık bir atmosfere sahiptir. Savaş, tahrip olan çevre, insanlık felaketleri, yıkılan/yok olan kültürler ve zor koşullarda çalışan insanlar gibi konuları ele alırken hep aynı karanlık atmosfer hâkimdir. Kratochvil’in stüdyo ortamında oluşturduğu Ebu Garib kurgularındaki figürlerin çoğunluğu oldukça netsiz silüetler şeklindedir. Orijinal fotoğraflardaki duruşlar ve başlık gibi unsurlar, figürler hareket halindeyken kaydedilmesine rağmen belirgindir. Simber Atay Eskier, Kratochvil’in yorumlarında yabancılaştırma estetiğinin hâkim olduğunu vurgular:

“Alışılmışın ötesinde kesimler, iri grenler, blur efektler, fotoğrafçının konumunu, dikkatini yöneltmesini ve açı seçmesini somut olarak yansıtan enerjik bir kamera kullanımı, bazen sert flaş kullanımları, çoktandır yani Toplama Kamplarının ortaya çıkışından bu yana, yani uygarlığımızın iflasına tanık olduktan sonra kederin distorsiyona uğrattığı vizyon, yine de insanlık durumuna en azından işaret etme refleksi, sübjektifliğe sahip çıkma çabası genellikle siyah beyaz artık bazen de renkli... ve bu estetiği sistematik hale getiren fotoğrafçının adını ve eserini telaffuz etmek daima bir zevktir: Robert Frank, Amerikalılar, 1958. Kratochvil’in bu estetiği seçmesinin nedeni, bir savaş fotoğrafçısı olarak aslında yabancılaşma sorununu tanımlıyor olmasıdır. Fotoğrafları yabancılaşmanın metonimik ifadesidir.

²³² Ken Light, **Çağımızın Tanıkları, Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor**, Çeviri: Şerife Tekin, Ceren Özpınar, 2. Baskı, Fotoğrafik Vizyon Yayınları, İstanbul, 2006, s:123

Kratochvil, olağanüstü kariyerinin bir noktasında tarihin tanıklığı konumunu terk eder ve stüdyosunda Abu Ghraib izlenimleri imal eder (2006).”²³³



Foto 106-107-108: Antonin Kratochvil, *Homage to Abu Ghraib*, 2006

Kratochvil, Ebu Garib fotoğraflarını, stüdyo ortamında yeniden kurgulayarak oluşturduğu işkence sahnelerini net olmayan bir biçimde ve gölgeler şeklinde kaydetmeyi tercih etmiştir. Aslında kendi stilinin bir uzantısı da diyebileceğimiz bu belirsiz kareler orijinallerini çok iyi bildiğimiz için anlam kazanmaktadırlar. Beden aracılığıyla savaşın temsilleri olan bu fotoğrafik imgelerin siyah beyaz kaydında şiddetin ve kan, yara gibi işkence izlerinin yok edilmesi fotoğraflardaki etkiyi azaltmamaktadır. Çünkü izleyicinin hafızasında o görüntüler zaten mevcuttur ve Kratochvil bu bilinçle hareket eder.

2- Clinton Fein: Torture (İşkence), 2007

Ebu Garib fotoğrafları, savaşların görsel tanıkları fotojurnalistler tarafından değil de bizzat olayın failleri olan ABD askerleri tarafından kaydedilip internette dolaşıma girince, fotoğrafları kendi stili ve bakışıyla yeniden üreten fotoğrafçıların arasına Clinton Fein de katılır. Savaş karşıtı ve provakatif politik çalışmalarıyla bilinen Johannesburg doğumlu sanatçı Clinton Fein (d. 1964), 2006-2007 yıllarında

²³³ Simber Atay Eskier, <http://www.fotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier--roger-fentonun-olumun-golgesi-vadisi--postmodern-savas-muhabirligi> 15.01.2011

Torture (İşkence) adlı çalışmasını yapar ve sergiler. Medyada kimi bölümleri flulaştırılıp sansürlenerek dolaştırılan tutsak bedenlerine ait görüntüleri, stüdyo ortamında oldukça belirgin ışık ve renkle yeniden kaydeder. Böylece, yaşanan işkence ve aşağılamaları, beden temsilleri ve sansür kavramı üzerinden tartışmaya indirger.



Foto 109: Ebu Garib, Orijinal Fotoğraf



Foto 110: Clinton Fein, *Sırala ve Kirlet*, 2007

Düşük çözünürlüklü ve dağınık kompozisyonlu orijinal Ebu Garib fotoğraflarını, stüdyo ortamında ve bir dizi dijital manipülasyonla, büyük format, parlak, güçlü ve dehşet verici röprodüksiyonlarına dönüştürür. Moda fotoğrafçılığına ait aydınlatma ile stilize edilen görüntülerde Fein daha çok şiddetin cinselleştirilmesi ve koreografi üzerine odaklanır. Rahatsız pozisyonlarda uzun süre ayakta bekletilen tutsakların kafalarına geçirilen başlıklar ve iç çamaşırları ön plana çıkaran sahneler kurgular.²³⁴ Fein, çarpıcı beden tasvirlerindeki etkiyi artırmak için figürlere kan ve kesik izleri simülasyonları uygular. Fotoğraflarda korkuya rağmen ortaya çıkan rahatsız edici, baştan çıkarıcı ve tedirgin edici güzellik ve erotizm, fotoğrafın başka bir alanından, moda fotoğrafçılığının aydınlatma ve üslubunun kullanımından kaynaklanır. Dönüştürülen imgelerin kurgusal özelliğinin ön plana çıkışı, eleştirel boyutunun yanı sıra, günümüzün bir gerçeğinin, fotoğrafçının estetik kaygılarının aracı ve tüketiminin kurbanı olması sonucunu doğurur.

²³⁴ <http://www.clintonfein.com/torture/> 31.01.2011

SONUÇ

Çağdaş fotoğrafta savaşın estetize edildiğine dair iddia, fotoğrafın bir temsil formu olarak kabul edilmesi üzerinden yürür. Fotoğrafın temsil yönünden açığa çıkan eksikliği, fotoğrafın değil genel olarak temsilin eksikliğidir. Temsil, bir olgu, nesne veya dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde kurulmasıdır ve bu eylem hiçbir zaman tamamlanmış bir eylem değildir. Dış gerçekliğin temsili, arada bir yaratıcının (sanatçı) varlığını zorunlu kılar ve temsil de o yaratıcının yansıtabildiği kadarla sınırlıdır. Yaratıcının kendi yorumu ve seçimleri, o temsili diğer benzerlerinden farklı kılar.

Fotoğrafik temsil, birtakım mekanik, kimyasal veya dijital işlemler sonucunda elde edilen görüntülerle kurulur. Fotoğrafçının çektiği görüntüye müdahalesi, teknik ve tematik seçimleriyle gerçekleşir. Daha sonra da sergileme seçenekleriyle devam eder; fotoğrafçı, dev boyutta baskılar alıp fotoğraflarını bir müzede de sergileyebilir, daha küçük baskılarla herhangi bir sokakta iplere asarak da sergileyebilir.

Üç boyutlu dünyanın, belirli bir zamanda, iki boyutlu bir düzlemde kaydedilmesi, sadece bir kopya işlemi olmaktan çıkmalı hayli zaman oldu. Sadece günümüzdeki örneklerle bakıldığında bile fotoğrafın bir temsil formu olup olmadığını tartışmak oldukça anlamsız görünmektedir. Susan Sontag'ın sözünü ettiği şekliyle *fotoğraf bir sanat biçimi değildir, fotoğraf dil gibidir, yani başka şeylerin yanı sıra, içinde sanat eseri de üretilen bir ortamdır.*²³⁵ Bu düşünce, fotoğraf eylemi içindeki fotoğrafçının ve onun niyetinin önemini vurgular. Dış gerçekliği aslına en yakın şekilde kaydedebilen fotoğrafik mekanik araç, kullanıcısının niyetine bağlı olarak, ya doğrudan bir kayıtlı –ama bu da bir seçimdir- ya da hem kayıt aşamasında, hem baskı aşamasında hem de sunum aşamasındaki manipülasyonlarla (müdahale demek daha doğru olabilir) dış bir gerçekliği veya sanatçının kendini ifadesini olanaklı kılabilir.

²³⁵ Susan Sontag (1993), *a.g.e.*, s: 156

Modernizmin estetik belirleyicilerinden biri olan fotoğraf, özellikle avant-garde harekette, diğer sanat alanlarıyla iç içe geçerek hem kendi ontolojik sınırlarını genişletmiş hem de genel olarak estetiğin gerçekliği daha etkili ve diyalektik anlamda temsilini olanaklı kılmıştır (örneğin fotomontajlar). Öte yandan bu iç içe geçme, zamanla anlatının sınırlarını mekân ve uzam bağlamında esneterek, temsilin disiplinlerarasında korunaklı bir noktaya taşınmasında da önemli bir etken olmuştur. Anlamın göndergesinden kopuşu veya göstergeler arası bir temsile doğru gidiş gerçeklik krizi tartışmalarına yol açmıştır.

Modernist estetiğin en temel özelliklerinden bir tanesi biçimin ön plana geçerek içeriğin anahtarını oluşturmasıydı, postmodernizm ile birlikte içerik neredeyse tamamen gözden kaybolmaya başlamıştır. Bu, yapıtın içeriksiz olması anlamında anlaşılabilceği gibi içeriğin birbirinden tamamen zıt yönlerde görülebilmesini de beraberinde getirmektedir. Burada söz konusu olan modernist sanat yapıtının çok anlamlı yapısının yerini alacak olan bir tür aşırı anlamlılıktır. Temsil süreci ile temsil edilen nesne arasında yaşanan çakışmama krizi, potmodern estetikte, bu suretle, herhangi bir gerçekliğe göndermede bulunmayarak aşılmaya ve temsilin gerçekliği yansıtmaya çalışırken aslında onu tahrif ettiğini açığa çıkarmaya çalışır. Postmodern sanat yapıtı, -postmodern romanda da olduğu gibi- gerçekliği temsil etmek yerine temsili sorunsallaştıran, katmanlı bir yapı görünümüne bürünür. Anlam sürekli ertelenir veya her okumada sonsuz işaretler sistemi yüzünden yenilenir. Postmodern sanat yapıtında, romanda olduğu gibi “... yazar, okur, metin yoktur; yalnızca o metin aracılığıyla oluşan söylemler vardır.”²³⁶ Fotoğrafın bu koşullardaki temsil tavrı, hem belgesel alanda hem de sanatsal amaçlı kullanım alanında, diğer disiplinlerle benzerlikler ve farklılıklar taşır. Bunun en net gözlemlendiği alan da savaş fotoğrafçılığıdır diyebiliriz.

Mevcut postmodern durumdan genelde belgesel fotoğrafçılık özelde de savaş fotoğrafçılığı önemli ölçüde etkilenmiştir. İnsanı ilgilendiren bütün sosyal ve doğal olayların belgelenmesinde ve aktarılmasında etkili bir araç olan fotoğraf, objektif kayıt idealiyle üretilse de, sonuçları açısından bakıldığında öyle olmadığı anlaşılır.

²³⁶ Jale Parla, **a.g.e.**, s: 180

Objektifin arkasındaki gözün estetik bilgisi ve beğenisi, savaş gibi trajik bir gerçekliğin kaydedilmesinde bile belirleyici olabilmektedir. Bununla birlikte bazen sadece kullanılan bir teknik veya teknik bir eksiklik, fotoğrafta estetiği belirleyebilmektedir.²³⁷ Örneğin, I. Dünya Savaşı sırasında Fransız ordusunun görevlendirdiği fotoğrafçılar Fernand Cuville ve Paul Castelnau ile Alman fotoğrafçı Hans Hildenbrand, otokrom tekniğini kullanarak renkli olarak ve empresyonist resim etkisi uyandıran savaş fotoğrafları elde ederler. Otokrom yöntemiyle, savaş peyzajları, asker portreleri ve bombalama sonrası yıkılan binaları kaydeden fotoğrafçıların estetik stilleri teknikten kaynaklı olarak oluşmuştur.

Christian Frei, savaş fotoğrafçısı James Nachtwey hakkında *Savaş Fotoğrafçısı (War Photographer)* adlı bir belgesel film çeker. 2001 yılında çekilen film, fotoğrafçının başka kameralarla çekilen görüntüleriyle, Nachtwey'in fotoğraf makinesine yerleştirilmiş bir parmak kamerası sayesinde kendi kaydettiği görüntülerin kurgusundan oluşur. Belgeselde, *neden savaşı fotoğraflamak* sorusunu Nachtwey şöyle cevaplar:

*“Tarihin başlangıcından bu yana var olan bir insan davranışına fotoğraf ile son vermek mümkün olabilir mi? Bu düşünce gülünç derecede anlamsız görünüyor. Fakat beni motive eden, işte bu biricik düşünce idi. Bana göre fotoğrafın gücü insani hisleri ateşlemesinde yatıyor. Eğer savaş bir insaniyeti yok sayma girişimi ise, fotoğraf savaşın zıttı olarak algılanabilir ve doğru kullanılırsa savaşın panzehiri içerisinde etkin bir karışım maddesi olarak kullanılabilir.”*²³⁸

Savaş fotoğrafçılığı, ilk dönemlerinden günümüze kadarki sürecinde, bir yandan savaşa dair tarihsel bir belleği inşa ederken, bir yandan da Nachtwey'in yukarıda vurguladığı gibi, doğru kullanıldığı takdirde, savaşın insaniyeti yok sayma girişimine karşı durmayı örgütler. Bunu da, dönemsel teknolojik ve politik olanaklar çerçevesinde, savaşı en çarpıcı biçimde ve birçok yönüyle kaydedip insanlara göstererek yapar.

²³⁷ Portre ressamı David Octavius Hill (1802-1870) ile kimyager Robert Adamson (1821-1848), 1843-1847 tarihleri arasında, kalotip yöntemi kullanarak, dönemin önemli isimlerinin kurgusal portrelerini çekerler. Kalotipin teknik problemleri Hill & Adamson'un estetik üslupları haline gelir. Fotoğraflar için bkz. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=105647>

²³⁸ http://www.viipphoto.com/bookDetail.php?book_id=30&price=30

1970’li yıllarda, değişen küresel ekonomik yapıya paralel olarak, savaşların yapısı da değişmeye başlar. İran-Irak Savaşı gibi bazı istisnalar hariç yeni savaşların çoğunda devlet güçlerinin yanı sıra devlet-benzeri aktörlerle özel aktörler savaşlarda belirleyici hale gelir. Savaş kuramcısı Münkler yeni savaşlar için üç önemli özellik belirler; *savaşın devletin kontrolünden çıkması*; güçleri eşit olmayan hasımlar arasında *asimetrik savaşların gerçekleşmesi*; partizan savaşları ve terörizm ile ortaya çıkan, önceden askeri sistemin tekelinde olan *şiddet biçimlerinin özerkleşmesi* ve bağımsızlaşması.²³⁹ Bu değişimle birlikte, aralıklı çatışmaların görüldüğü düşük yoğunluklu savaşlar, bazı coğrafyalarda sürekli hale gelir ve gündelik hayatın bir parçasına dönüşür. İsrail, Filistin, Afganistan, Irak, Çeçenistan, Sudan gibi daha birçok coğrafya, aralıklı olarak çatışmaların yaşandığı yerler arasında sayılabilir.

Savaşlar ve savaş teknolojisindeki yapısal değişim, bu savaşların fotoğrafik kaydında da belirleyici etmen olur. Belirli aralıklarla çatışmaların sürdüğü bölgelerde bulunan fotojurnalistler, çatışma zamanlarının dışında, bölge ile ilgili ama savaşı dolaylı olarak da temsil eden fotoğraf çalışmaları yaparlar. Örneğin, Stanley Greene, Çeçenistan Savaşı’nı takibi sırasında, savaş kurbanlarının, ellerinde kaybettikleri yakınlarının fotoğraflarıyla birlikte portrelerini çeker.

Çağdaş savaş fotoğrafçılığının şekillenmesindeki etmenlerden biriside mevcut sanat ortamındaki eğilimler ve ifade biçimleridir. Postmodern sanat eserinin parçalı ve çok odaklı yapısına benzer kompozisyonlar, Gilles Peress gibi bazı fotojurnalistlerin fotoğraflarında, 1980’li yılların başında görülmeye başlanır. Klasik savaş fotoğraflarının aksine yeni oluşan stil, konuyu birden fazla bileşeniyle yansıttığı için daha güçlü bir anlatıya sahiptir. Ama fotoğraf seyircisi, savaş benzeri trajik olayların böylesine alışılmamış bir tarzda temsiline yabancıdır. Zamanla seyircinin gözü buna alışır ama görüntü çağında buna benzer o kadar fazla üretim olur ki savaşa karşı bir tepkiyi örgütlemekte bu fotoğraflar etkisiz hale gelir.

²³⁹ Münkler, **a.g.e.**, s: 14-15

Çağdaş savaş fotoğrafında gözlemlenen estetize etme eğilimleri, Peress'in peyzajlarının yanı sıra, Simon Norfolk'un barok stildeki savaş alanı kayıtlarında ve Luc Delahaye'in büyük format baskılarındaki, konuyu belirgin bir mesafede ve çevresel ayrıntılarıyla kaydettiği çalışmalarında da görülür.

Öte yandan klasik savaş fotoğrafının dönüşümünü anlamak için bakılması gereken en çarpıcı yer Magnum estetiği olacaktır. Fotojurnalizmin Weimar Cumhuriyeti döneminde başlayan kurumsallaşması, dünyanın önemli merkezlerinde birçok fotoğraf ajansının kurulmasıyla devam eder. Kolektif bir yapılanmaya sahip Magnum bunlardan biridir. 1947 yılında kurulan ajansın zamanla belirginleşen özgün stili, 1980'lerde ilk değişimini yaşar. Robert Capa, George Rodger ve David Seymour gibi kurucu üyelerinin eleştirel ve hümanist bir tavırla oluşturdukları klasik Magnum stili dramatik, gerçekçi, sanatsal ve anlatı yönünden zengin bir yapıdadır. 1980'lere gelindiğinde Magnum'un görsel stilinde ve temsil tarzında değişim başlar. Magnum'un klasik stilinde yer alan dramatik unsurlar yine devam eder ancak düzensiz, kaotik, karışık bir düzenlemeye sahip kompozisyonlar ağırlık kazanmaya başlar. Böylece, fotoğrafçının kendi yorumunu ön plana çıkaran ve sanata daha çok vurgu yapan belgesel değeri az temsillere doğru geçiş yapılır. Bu yeni temsil modu, sadece Magnum'a özgü olmakla kalmaz, başka kurumlar için çalışan fotojurnalistlerde de gözlemlenir.

Woodward'ın da üzerinde durduğu gibi, Magnum'da iki baskın fotoğraf stili gözlemlenir; samimi bir şekilde tanıklık etmek ile ortaya çıkan klasik *modernist stil* ve ironi ile sıradan anlara ait zeki kompozisyonlarla oluşan *yeni postmodernist estetik*. 11 Eylül saldırılarına ait fotoğrafların seçkisinden oluşan *New York September 11* adlı kitaba, yaşanan gerçekliği yansıtmak için klasik stilde çekilmiş fotoğraflar konulur. Bu olaydan sonra Magnum fotoğrafçılarının görsel stili postmodern estetiğin yanı sıra hümanist ve realist belgeselci tutumun da öne çıktığı bir görünüm sergiler.

Avant-garde sanatın bazı stil kullanımları Paolo Pellegrin gibi bazı savaş fotoğrafçılarıyla, Martha Rosler gibi savaşı kavramsal olarak ele alan ve diyalektik montajlarla savaş temsilleri üreten fotoğrafçılarda belirgin bir şekilde ortaya

çıkılmaktadır. Pellegrin, fütürist sanatın, hareketi tanımlamasına benzer bir yaklaşımla, savaşın dinamizmini yakalamaya çalışan siyah beyaz flu fotoğraflar çeker. Yansımalarla oluşan, üst üste binmiş görüntülerin sürempresyonları, Pellegrin'in avant-garde denemeleri çağrıştıran diğer bir stildir. Martha Rosler ise, reklamlarda yansıtılan konformist Amerikan ev içi görüntüleri ile savaş fotoğraflarını birlikte kullanarak fotomontajlar üretir. *Bringing the War Home: House Beautiful (Savaşı Eve Getirmek: Ev Güzel)* adıyla, 1967-72 yılları arasında, Vietnam Savaşı'nın eleştirel yorumlarıyla yaptığı çalışmayı, ABD'nin Irak işgaliyle birlikte 2004-2008 yıllarında aynı adla devam ettirir.

Savaşın, mekânlar ve insanlar üzerinde bıraktığı izler dolayısıyla temsili, birçok fotoğrafçının çalışmasında yer alan bir yaklaşımdır. Savaşın kalıntılarının görüntüleri, klasik sanatın formları bağlamında değerlendirilebileceği gibi, fotoğrafın kendi ontolojisi dolayısıyla ele alınıp değerlendirilebilir. İzlerin takibiyle oluşan benzer fotoğraflık kayıt örnekleri incelendiğinde, fotojurnalizm bağlamında ortak bir estetik yaklaşımın kurulduğunu işaret etmektedir.

Medya teknolojilerinin yol açtığı bellek ve bellek yitimine karşı verilen mücadele olarak şekillenen bellekle ilgili fotoğraf projeleri, daha önce savaş yaşanmış bölgelerin günümüzdeki haliyle fotoğraflanması veya fotoğrafçının daha önce kaydettiği bir savaşın ardından, söz konusu olan bölgeyi ve insanlarını, bugünkü durumuyla karşılaştırmalı olarak ele almasıdır. Susan Meiselas'ın, savaştan on yıl sonra Nikaragua'ya gidip, savaş sırasında çektiği fotoğraflarda yer alan insanları bulup görüşmesi ve eski fotoğraflarla, yeni görüşmelerin videolarını birlikte sergilemesi; Simon Norfolk'un, II. Dünya Savaşı sırasında Normandiya çıkartmasının yaşandığı ve binlerce askerin öldüğü sahilleri, savaştan fiziksel hiçbir iz veya kalıntı taşımayan günümüzdeki halini fotoğraflamasından oluşan çalışması; Cole Thompson'ın, 2008 yılında çektiği Polonya'daki toplama kampları fotoğraflarından oluşan çalışması belleği canlı tutmaya yönelik fotoğraf projeleridir. Bu projeler, belirli mekanlar üzerinde, belirsiz bir zaman tanımlaması yapan ve fotoğrafçıların kendi estetik yaklaşımlarıyla kurulmuş çalışmalardır.

Ebu Garib cezaevinde, ABD’li askeri personelin tutsaklara uyguladıkları fiziksel, psikolojik ve cinsel işkence ve aşağılamaları, -karelerin içinde çoğunlukla kendileri de olduğu halde-, *anı fotoğrafı* şeklinde çekip internette dolaşıma sokmaları, devam eden savaşın bir noktasında yaşananların fotoğrafik kaydında yeni bir aşamayı işaret eder. ABD ve müttefiklerinin, 2003 yılındaki ikinci Irak işgali sırasında gerçekleşen bu olay, savaşı tanıklık boyutunda temsil eden fotojurnalistler açısından da sarsıcı bir olaydır. Askerlerin mahkûmlara uyguladıkları şiddet ve aşağılamaları fütursuz bir biçimde kendilerinin teşhir etmesi, önce dünya çapında bir şoka sonra da yoğun eleştirel yorumlara neden olur. Ancak yorumlar daha çok fotoğraflardaki mahkûmların duruşları üzerine yoğunlaşır ve klasik sanatın *Pathos Formula* gibi formlarıyla benzerlikler aranır ve sonuçta acı çekmenin güzelliği bağlamında analize tabi tutulur. Yanı sıra Slavoj Zizek, askerlerin bu davranışını, Amerikan alt kültürünün ritüellerine benzeterek pornografik ve sado-mazoşist içerikli olması bağlamında değerlendirir. Bu ve benzer yorumların yanı sıra, fotoğrafların, Botero, Fontcuberta, Kratochvil ve Fein gibi sanatçılar tarafından estetik yeniden temsilleri de gerçekleştirilir. Cezaevi fotoğraflarının dönüştürülerek yeniden üretilmesi, kitle iletişim bağlamının ötesinde çağdaş fotoğrafta da Ebu Garib’in bir ilham kaynağı haline gelmesi şeklinde düşünülebilir. Yukarıda belirtilen örneklerin yanı sıra gelecekte Ebu Garib kaynaklı başka çalışmaların ortaya çıkması mümkün görünmektedir.

Savaş sırasında, mahkûmlara uygulanan işkenceleri, daha önceden olduğu gibi savaşın görsel tanıkları olan fotojurnalistler değil de, bizzat o işkenceleri yapan askerlerin kaydedip yayımlaması, savaşın belgesel kaydında savaş fotoğrafçısının konumunu tartışmalı hale getirmiştir. Çünkü bu olaylara ilişkin görsel kayıt, gelenek olduğu üzere fotojurnalistin eylem ve tasarrufundan sıyrılıp bizzat olayın tarafı açısından gerçekleştirilmiş ve iletilmiştir.

Nachtwey, Savaş Fotoğrafçısı belgeselinde, fotoğrafçıların tarihsel işlevinin önemini idealize ederek şöyle vurgular:

“...fakat herkes orada olamaz. İşte bu yüzden fotoğrafçılar oradalar; insanlara göstermek, uzanıp onları yakalamak ve yaptıkları şeye ara verip olan

bitene ilgi göstermelerini sağlamak, genel medyanın yatıştırıcı etkilerinin arasından sıyrılıp meydana çıkacak kadar güçlü fotoğraflar yaratıp insanları sarsmak, protesto etmek ve bu protestonun gücü ile diğerlerini de protesto edecek noktaya getirmek için...

Savaş fotoğrafçıları günümüzde geleneksel tekniklerinin yanı sıra fotoğrafın anlatı olanaklarını zenginleştiren multimedya (essay) tekniklerini uygulamaya başlamışlardır. Klasik foto-deneme (photo-essay) anlatısı yeni boyutlar kazanmıştır. Hatta aktüel tanıklıklar açıkça kişisel günceler gibi tanımlanmaktadır. Magnum, Noor, VII gibi önemli ajansların üyeleri bu tür, multimedyatik individualist çalışmaları artık ilgili kategori bağlamında gerçekleştirmektedirler.

Sonuç olarak açıkça belirtilmesi gereken nokta, savaş fotoğrafındaki değişikliklerin temel nedeni, savaşın yapısal olarak değişmesidir. Düşük yoğunluklu savaşlar devam ettikçe, savaş fotoğrafçısının konumu ve işlevi de gittikçe klasik kitle iletişim kriterlerinin ötesinde karmaşık bir nitelik kazanmıştır. Öyle ki, fotoğrafik dil yetisi açısından, bugünün savaş fotoğrafçısı, fotoğrafı yalnızca bir kitle iletişim elemanı olarak değil, bir sanatçı olarak icra ve temsil etmektedir.

KAYNAKÇA

- AGAMBEN, Giorgio; **Tanık ve Arşiv, Auschwitz'den Kalanlar**, Çeviri: Ali İhsan Başgöl, Dipnot Yayınları, Ankara, 2010
- AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, 2. Basım, 1999, Ankara
- ALTUĞ, Taylan; **Kant Estetiği**, Payel Yayınları, İstanbul, 1989
- AMAR, Pierre-Jean; **Basın Fotoğrafçılığı**, Çeviri: İnci Çınarlı, Kırmızı Yayınları, Mart 2009, İstanbul
- ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 3. Baskı, İstanbul, 2008
- ARTUN, Ali (Edt.); **Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika**, İletişim Yayınları, 1.Baskı 2008, İstanbul
- BADIOU, Alain; **Başka Bir Estetik**, Çeviri: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul, 2010
- BARRETT, Terry; **Fotoğrafi Eleştirmek, İmgeleri Anlamaya Giriş** Çeviri: Yeşim Harcanoğlu, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009
- BARTHES, Roland; **Camera Lucida**, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayın, 3. Baskı, İstanbul, 2000
- BARTHES, Roland; **Çağdaş Söylenler**, Çeviri: Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1990
- BATUR, Enis (Der.); **Modernizmin Serüveni**, YKY, 3.Baskı, 1999, İstanbul
- BAUDRILLARD, Jean; **Simülasyon Ve Simülakrlar**, Çeviri: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003
- BENJAMİN, Walter; **Estetize Edilmiş Yaşam**, Sunan: Ünsal Oskay, Der Yayınevi, İstanbul 1995
- BENJAMİN, Walter; **Pasajlar**, Çeviri: Ahmet Cemal, YKY Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 4. Baskı, İstanbul, 2002
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çeviri: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 1990
- BHABHA, Homi K.; **Location Of Culture**, Routledge, New York, 1990

- BRETON, Andre; **Sürrealist Manifestolar**, Çeviri: Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, Altı Kırkbeş Yayın, 2009
- BROTHERS, Caroline; **War And Photography**, Routledge, 2.nd Published, New York, 2005
- BUCK-MORS, Susan; **Küresel Bir Karşı Kültür**, Çeviri: Süreyya Evren, Versus Kitap, İstanbul, 2007
- BUCK-MORS, Susan; **Rüya Alemi ve Felaket**, Çeviri: Tuncay Birkan, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2004
- BURKE, Carolyn; **Lee Miller On Both Sides Of The Camera**, Artpress, Vol:349, Octobre 2008
- BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çeviri: Erol Özbek, 5. Baskı, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2009
- CAUJOLLE, Christian; **Circonstances Particulieres 2**, Sovenirs, Acted Sud, France 2007
- CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul 2002
- CLARK, Graham; **The Photograph**, Oxford University Press, Oxford, 1997
- CLARK, Toby; **Sanat ve Propaganda**, Çeviri: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- CLAUSEWITZ, Carl von; **Savaş Üzerine**, Çeviri: Şiar Yalçın, Spartaküs Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 1997
- CONEKİN, Becky E.; **Lee Miller: Model, Photographer, And War Correspondent In Vogue, 1927-1953**, Fashion Theory, Volume 10, Issue ½
- CÖMERT, Bedrettin; **Estetik**, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008
- CRISS, Nur Bilge; **Barışı Olmayan Savaş**, Doğu Batı Dergisi, Savaş Ve Barış Sayısı, Sayı:24, 2003
- DAGEN, Philippe; **Luc Delahaye: Snap Desicion** (Interview with Luc Delahaye), Art Press, Issue: 306, Nowember 2004
- DANTO, Arthur C.; **Sanatın Sonundan Sonra**, Çeviri: Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, Mayıs 2010, İstanbul
- DEBORD, Guy; **Gösteri Toplumu**, Çeviri: Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2006

DEVİRİMLER VE KARŞI DEVİRİMLER ANSİKLOPEDİSİ - Gelişim Yayınları,
2. Baskı 1987

DIXON, Robert; **Spotting The Fake: C. E. W. Bean, Frank Hurley And The Making Of The 1923 Photographic Record Of The War**, History Of Photography, Volume 31, Number 2, Summer 2007, Routledge

ECO, Umberto; **A Theory Of Semiotics**, Bloomington: Indiana University Press, 1976

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997

EFLATUN; **Devlet**, Çevirenler: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980

EISENMAN, Stephen F.; **Ebu Graib Etkisi**, Çeviri: Işıl Özbek, Versus Kitap, İstanbul, 2007

ERGÜVEN, Mehmet; **Fotoğraf: Gizemli Kayıt**, Sanat Dünyamız, 84. Sayı, 2002

FARAGO, France; **Sanat**, Çeviri: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006

FISKE, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çeviri: Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları/Ark, Ankara, 1996

FLORENSKI, Pavel; **Tersten Perspektif**, Çeviri: Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2001

FOERSTEL, Lenora (Haz.); **Medya ve Savaş Yalanları**, Çeviri: Ahmet Antmen, Yordam Kitap, İstanbul, 2007

FOSTER, Hal; **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Çeviri: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009

FOUCAULT, Michel; **Bu Bir Pipo Değildir**, Çeviri: Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 1993

FOUCAULT, Michel; **Kelimeler Ve Şeyler**, Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2.Baskı, Ankara 2001

FOUCAULT, Michel; **The Subject And Power**, Eds.: H. Dreyfus And P. Rabinow, **Beyond Structuralism And Hermeneutics**’ In İçinde, Brighton, Harvester, 1982

FRIZOT, Michel (Edt.); **A New History Of Photography**, Könemann, Köln, 1998

GERWEN, Rob van (Edt.); **Richard Wollheim On The Art Of Painting: Art As Representation And Expression**, Cambridge University Press, 2001

- GOMBRICH, E. H.; **Sanat Ve Yanılsama**, Çeviri: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992
- GRAY, Chris Hobles; **Postmodern Savaş**, Çeviri: Derya Kömürcü, Alfa Yayınları, İstanbul, 2000
- GRIFFITHS, Philip Jones; **Vietnam at Peace**, Trolley, London, 2005
- GRIFFITHS, Philip Jones; **Vietnam Inc.**, Phaidon, 2005
- GRUNDBERG, Andy; **Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf Ve Sanat**, Çeviri: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, 84.Sayı, Yky, İstanbul, 2002
- HALL, Stuart (Edt.); **Representation: Cultural Representations And Signifying Practices**, Sage Publications, London 2003
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- HEIDEGGER, Martin; **Sanat Eserinin Kökeni**, Çeviri: Fatih Tepebaşı, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2007
- HOBBSAWM, Eric; **Kısa 20.Yüzyıl, 1914-1991, Aşırılıklar Çağı**, Çeviri: Yavuz Alagon, Sarmal Yayınları, İstanbul, 2002
- HUYSEN, Andreas; **Alacakaranlık Anıları**, Çeviri: Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999
- İSTANBULLU, Ferhan; **Sürrealistlerin İkonu**, Radikal Cumartesi, 20-09-2008
- JAMESON, Fredric; **Marksizm ve Biçim**, Çeviri: Mehmet H. Doğan, YKY, İstanbul, 1997
- JIMENEZ, Marc; **Estetik Nedir**, Çeviri: Aytekin Karaçoban, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2008
- KEEGAN, John; **Savaş Sanatı Tarihi**, Çeviri: Füsun Doruker, Yeni Yüzyıl Tarih Dizisi (Sabah Kitapları), İstanbul, 1995
- KILIÇ, Levend; **Fotoğrafa Başlarken**, Dost Yayınları, Ankara, 2002
- KINZER, Stephen; **Darbe, Hawaii'den Irak'a Amerika'nın Rejim Değişiklikleri Yüzyılı**, Çeviri: Zeynep Beler, İletişim Yayınları, 2007
- LAÇİNER, Ömer; **Bir Modern Çağ Pratiği Olarak Terör**, Cogito, Şiddet Sayısı 6-7, 1996
- LENİN, Vladimir İlyiç; **Sosyalizm Ve Savaş**, Çeviri: N. Solukçu, Sol Yayınları, Ankara, Ekim 1976

LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çeviri: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2002

LEROY, Catherine (Edt.); **Under Fire, Great Photographers And Writers In Vietnam**, Random House, New York, 2005

LIGHT, Ken; **Çağımızın Tanıkları, Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor**, Çeviri: Şerife Tekin, Ceren Özpinar, 2. Baskı, Fotoğrafik Vizyon Yayınları, İstanbul, 2006

LUTZ, Catherine A. & COLLINS, Jane L.; **National Geographic'i Doğru Okumak** Çeviri: Mefkure Bayatlı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005

MAGNUM LANDSCAPE, Phaidon, London, 2000

MANDEL, Ernest; **Geç Kapitalizm**, Çeviri: Candan Badem, Versus Kitap, 2008

MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çeviri: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich; **Alman İdeolojisi-Feuerbach**, Çeviri: Sevim Belli, Sol Yayınları, 2. Baskı, Ankara, Eylül 1987

MCNEILL, William H.; **Dünya Tarihi**, Çeviri: Alaeddin Şenel, 8. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 2004

MITCHELL, W.J.T.; **İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji**, Çeviri:Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2005, 1.Baskı

MUTLU, Erol; **İletişim Sözlüğü**, Bilim Ve Sanat Yayınları/Ark, 3.Basım, Ankara 1998

MUTLU, Mustafa; **Vietnam'dan Körfez'e: Savaşlarda Kamuoyu Oluşumu**, Okumuş Adam Yayınları, İstanbul, 2003

MÜNKLER, Herfried; **Yeni Savaşlar**, Çeviri: Zehra Aksu Yılmaz, İletişim Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 2010

NAKHIMOVSKY, Alexander And Alice (Biographical Essay); **Witness To History, The Photographs Of Yevgeny Khaldei**, Aperture, New York, 1997

NEW YORK SEPTEMBER 11, BY MAGNUM PHOTOGRAPHERS; Power House Book, 2001

ORAL, Merter; **Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları**, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2000

- PANOFISKY, Erwin; **Meaning In The Visual Arts**, Penguin Books, Middlessex, 1987
- PARKAN, Mutlu; **Brecht Estetiği Ve Sinema**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1983
- PARLA, Jale; **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000
- PITKIN, Hanna Fenichel; **The Concept Of Representation**, University Of California Press, London, England, 1972
- PRISMEN, Volume 10a
- RANCIERE, Jacques; **Görüntülerin Yazgısı**, Çeviri: Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, 2008 İstanbul
- RANCIERE, Jacques; **Özgürleşen Seyirci**, Çeviri: E. Burak Şaman, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2010
- RICOEUR, Paul; **Zaman Ve Anlatı-1 Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis**, Çeviri: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007
- ROCHLITZ, Rainer; **Walter Benjamin Ve Fotoğrafçılık, Deneyim Ve Yeniden Çoğaltılabilirlik**, Çeviri: Esra Özdoğan, Sanat Dünyamız, 84. Sayı
- SANCHEZ, Alfonso E. Perez; **Goya'dan Savaşın Felaketleri** Çeviri: Ayşegül Hatay, P Dünya Sanatı Dergisi Savaş Ve Sanat Sayısı Sayı 30, Yaz 2003
- SCRUTON, Roger; **Photography And Representation**, Critical Inquiry, 7:3, 1981: Spring
- SHEPHARD, Ben; **Sinir Savaşı, Askerler ve Psikiyatrlar 1914-1994**, Çeviri: Dilek Şendil, Evren Barın Egrik, Literatür Yayınları, İstanbul, 2006
- SMYTH, Diane; **Humanising Photography**, Durham Centre For Advanced Photography Studies, (Organized In Partnership With Autograph Abp), Conference Report, 25–27 September 2009
- SONTAG, Susan; **Fotoğraf Üzerine**, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş, İstanbul, 1993
- SONTAG, Susan; **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çeviri: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004
- SUKLA, Anantha Ch. (Edt); **Art And Representation, Contributions To Contemporary Aesthetics**, Westport, Ct. Usa, Greenwood Publishing Group, 2001

- TEKİN, Nezaket; **Andre Malraux'nun Hayali Müzesinin Çağdaş Sanat Politikaları Ve Güncel Sanat Projeleri Açısından Önemi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı, Doktora Tezi (Yayımlanmamış), İzmir, 2010
- TRAVERSO, Enzo; **Geçmiş Kullanma Kılavuzu**, Çeviri: Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul, 2009
- VEYSAL, Çetin; **Çağımızın Bazı Düşürlerinin Savaş Hakkında Düşünceleri Ve Günümüz Savaşlarının Nitelikleri**, Felsefelogos Ortak Kitabı, **Günümüzde Savaş** Sayısı İçinde, 22. Sayı, 2004/1, Bulut Yayınevi
- WALTON, Kendall L.; **Mimesis As Make-Believe, On The Foundations Of The Representational Arts**, Harvard University Pres, 1990
- WARESQUÏEL, Emmanuel De (Yönetiminde); **İsyankâr Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü**, Çeviri: İsmail Yergüz, Sel Yayıncılık, Birinci Baskı: Nisan 2004
- WHELAN, Richard; **Robert Capa**, Çeviri: Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006
- WICKS, Robert; **Photography As A Representational Art**, British Journal Of Aesthetics, 29:1 - 1989:Winter
- WOODWARD, Michelle; **The Construction Of Photojournalism: Visual Style And Branding In The Magnum Photos Agency**, Masters Of Science In Comparative Media Studies At The Massachusetts Institute Of Technology, June 2002, S: 8
- YILDIZ, Pınar Uyaroğlu; **Ebu Garip İşkence Fotoğrafları: Şiddetin Politik İkonografisi**, Doğu Batı Dergisi, Şiddet Sayısı, No: 43, 2007-08
- YILMAZ, Ertan; **Amerikan Sinemasında Savaş Ve Vietnam Filmleri** Antrakt Sinema Kitapları, İstanbul, Eylül 1997
- ZISS, Avner; **Estetik**, Çeviri: Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, 2009 İstanbul
- ZIZEK, Slavoj; **Paralaks**, Çeviri: Sabri Gürses, Encore Yayınları, İstanbul 2008

WEB ADRESLERİ

http://www.narteks.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4443:hegel-qsanatn-oeluemueq-tuelin-bumin&catid=124:hegel&Itemid=92
<http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=81>
<http://www.fotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier--roger-fentonun-olumun-golgesi-vadisi--postmodern-savas-muhabirligi&bulunanlar=simber%20atay>
<http://www.ipeters.de/photography.html>
<http://www.hisse.net/forum/entry.php?b=713>
<http://www.awm.gov.au/exhibitions/captured/french/index.asp>
http://www.artdaily.org/index.asp?int_sec=11&int_new=37977
<http://www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--margaret-bourke-white-tasarimin-fotografi--fotografin-tasarimi>
<http://tr.wikipedia.org/wiki/krupp>
<http://www.helleniccomserve.com/angeloklonis.html>
<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/ddd/gallery/war/263.html>
<http://www.gettyimages.com/detail/84010528/hulton-archive>
http://www.boston.com/bigpicture/2010/06/remembering_the_korean_war_60.html
<http://www.foammagazine.nl/portfolio?foto=10>
<http://www.fotomuhabiri.com/roportaj/bruno/bruno.html>
<http://www.noorderlicht.com/en/photofestival/land/exhibitions/warzone/>
<http://inmotion.magnumphotos.com/insight-photographers/gilles-peress>
<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/9588275.asp?gid=229&sz=42222>
<http://www.simonnorfolk.com/pop.html>
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/31/photography>
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/31/photography>
<http://www.absolutearts.com/artsnews/2004/11/08/32512.html>
<http://inmotion.magnumphotos.com/essay/2nd-tour-hope-i-dont-die>
http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/sconsultaautor?ope=2&id_idioma=en&criteri=rosler,+martha
www.noorimages.com
www.fragments.nl
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/visual-art/item/123-susan-meiselas>

<http://www.colethompsonphotography.com/ghosts.htm>

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9503e5d7153ff930a15756c0a9629c8b63&pagewanted=all>

<http://www.thenation.com/article/body-pain>

<http://www.viipphoto.com/showstory.php?nid=529>

<http://www.clintonfein.com/torture/>

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=105647>

http://www.viipphoto.com/bookDetail.php?book_id=30&price=30

ÖZGEÇMİŞ

Ad soyad: SUZAN ORHAN

Doğum yeri ve yılı: Ardanuç / 1971

Yabancı dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2004, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, “20. Yüzyıl Başı Amerikan Straight Fotoğrafında Anlamın İnşası”

Lisans: 1995, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü

Lise: 1988, Ardanuç Lisesi, Niğde Ortaköy Lisesi ve Bursa Çelebi Mehmet Lisesi

Kişisel Sergiler

2008- “**bugün**”, bugünü anlamak temalı 3. Karaburun Bilim Kongresi çerçevesinde Karaburun Halk Eğitim Merkezi’nde, Karaburun/İzmir

15-21 Haziran 2009- “**bugün**”, 73.Uluslararası Bergama Kermesi kapsamında Birgün Sanat Evi’nde

Grup Sergileri

-Yurt içi ve yurt dışı fotoğraf etkinliklerini organize eden “**Kadınlar İçin Kadınlar Tarafından**” projesi kapsamında şu sergilere katıldı: 1- 1/7 Mart 2007 tarihleri arasında, Bursa Boykoop.’ta karma fotoğraf sergisi; 2- 8/16 Mart 2007 tarihleri arasında, Eskişehir Hayal Perest’te karma fotoğraf sergisi; 3- 8/14 Nisan 2007 tarihleri arasında, Zonguldak Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde karma fotoğraf sergisi; 4- 25 Mayıs 2008 tarihinde İstanbul theholl’de Kadınlar İçin Kadınlar Tarafından Projesinin son açık artırması/fotoğraf projesi...

2009-2010-İnsanlık Durumu için Gündelik Hayat: Doğu-Batı

2-21 Aralık 2009 Çetin Emeç Sanat Galerisi, İzmir

16-31 Ocak 2010 Alanya Belediye Konservatuvarı, Antalya

12-27 Mart 2010 Mersin Fotoğraf Derneği, Mersin

7-13 Nisan 2010 Nilüfer Belediyesi Konak Kültürevi, Bursa

5-30 Haziran 2009, **Hack’leyin (“Hack it!”) için Kenti-Boz**, Kargart, İstanbul

16-31 Ocak 2010, **Ofsayt Korkusu**, Hayalbaz Sanat Dreneği, İzmir

17-28 Şubat 2010, **Toplum Düşmanı (Public Enemy)** için “**uyum-poz-an**”
Kargart, İstanbul

28 Eylül-30 Kasım 2010, **Bellek Araştırmaları ve Eski Tütün Deposu (Memory Researches and Old Tobacco Warehouse)**, K2 Güncel sanat Merkezi, İzmir

14-17 Kasım 2010, “**İnsan Olgu**”, Ege Palas Otel, İzmir (9. Adli Bilimler Kongresi kapsamında)