

Feminist Eleştiri Bağlamında Belgesel Fotoğrafın Altın Çağı'nda Kadın Fotoğrafçıların Gördükleri*

Serenay ANIK GÖK**

Öz

Çalışmanın Amacı: Belgesel fotoğrafın altın çağı olarak adlandırılan 1930-1950'ler, Amerikan belgesel fotoğrafında modernist vizyonun üslubunun ve niteliklerinin inşa edildiği dönemdir. Bu üslubu belirleyenler ise dönemin önde gelen erkek fotoğrafçıları ve onların kurumsallaştığı fotoğraf yapılarıdır. Çalışmanın amacı, bu yapılara rağmen kadın fotoğrafçıların dönemin popüler belgesel fotoğraf anlayışının dışında alternatif konular üretip üretmedikleri ve farklı bakış açılarına sahip olup olmadıklarını incelemektir.

Kavramsal/Kuramsal Çerçeve: Kadın fotoğrafçıları ve fotoğrafları, literatür taraması yapılarak feminist eleştiri bağlamında konu seçimi, fotoğrafik üslup, saha deneyimi ve kurumsal yapıdaki roller bağlamında değerlendirilmiştir. Değerlendirmede belgesel fotoğrafa yön veren FSA (Çiftlik Güvenliği İdaresi) ve Magnum Fotoğraf Ajansı'nda 1930-1950'li yıllar arasında çalışmış kadın fotoğrafçılarından bazıları yer almıştır. Magnum Fotoğraf Ajansı'ndan iki, FSA'dan ise yalnızca üç kadın fotoğrafçıya yer verilmesinin nedeni, saha deneyimlerinin kapsamlı biçimde belgelenmiş olması ve farklı kadınlık deneyimlerini temsil etme potansiyelleridir. Çalışmanın teorik yaklaşımını oluşturan feminist eleştiri bağlamında, belgesel fotoğraf pratiği içinde kadın fotoğrafçıların deneyimleri ve toplumsal cinsiyet normlarının bu pratiklere etkileri irdelenmiştir. Çalışmada bakış politikaları, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, temsil ve kadın deneyimi kavramları üzerinden bir anlatı oluşturulmuştur.

Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Geliş/Received: 15.08.2025 **Kabul/Accepted:** 26.09.2025

* Bu makale, Prof. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY'IN danışmanlığında Serenay ANIK GÖK tarafından hazırlanan Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik programında devam eden ve 2992 numaralı bilimsel araştırma projesi olarak yürütülen "Türkiye'deki Kadın Belgesel Fotoğrafçıları Üzerine Bir Etnografi" başlıklı tezin kuramsal bölümüne dayanmaktadır. ; Bu makale, 25-27 Ekim 2024 tarihleri arasında İstanbul'da gerçekleşen Uluslararası Kısa Film, Fotoğraf ve Video Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Arş. Gör., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Eskişehir, Türkiye. E-posta: snyank@gmail.com ORCID <https://www.orcid.org/0000-0003-0846-6457>

Yöntem: Çalışmada, yöntem olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Belirlenen fotoğrafçıların fotoğrafik üretimlerinin yanı sıra ilgili literatürde yer alan yazınlar ve akademik incelemeler dikkate alınmış, belirlenen kavramlar üzerinden çözümlenmeler yapılmıştır.

Bulgular: Analizler doğrultusunda kadın belgesel fotoğrafçıların, genellikle kadınlar ve dezavantajlı gruplarla ilgili fotoğraf çektikleri görülmüştür. Fotoğraflarda bulunan kişiler/gruplar fotoğrafın bir figüranı olarak değil öznesi olarak yer almıştır. Bu fotoğrafçılar, göz ardı edilen kadının gündelik yaşamını içeriden bir bakışla belgelemiştir. Diğer taraftan fotoğraf eril bir mecra olsa da kadın fotoğrafçıların kendilerine özgü bir anlayış/yaklaşım geliştirdiğini söylemek mümkündür.

Sonuç: Çalışmada kadın belgesel fotoğrafçıların, temsilde etik bir sorumluluk, bakışta politik bir farkındalık ve anlatıda öznelleştirilmiş bir duyarlılık taşıdığı sonucuna varılmıştır. Erkek egemen fotoğraf kanonuna ve bunun sonucunda oluşan eril yapılanmalara rağmen kadın fotoğrafçıların üretimleri bir direniş ve yeniden anlatı inşa etme pratiği olarak görülebilir. Onların fotoğrafları geçmişin kadın temsillerini göstermekle kalmaz, günümüz fotoğrafına ve bu alandaki feminist üretim pratiklerine de ilham verir.

Anahtar Kelimeler: Feminist eleştiri, Belgesel fotoğraf, Kadın fotoğrafçılar, Temsil, Kadın deneyimi

What Women Photographers Saw in the Golden Age of Documentary Photography in the Context of Feminist Criticism

Abstract

Purpose of Study: The 1930s-1950s, referred to as the golden age of documentary photography, marked the establishment of the style and characteristics of the modernist vision in American documentary photography. This style was shaped by the leading male photographers of the period and the photographic structures they institutionalized. The aim of this study is to examine whether, despite these structures, women photographers produced alternative subjects outside the popular understanding of documentary photography at the time and whether they possessed diverse perspectives.

Conceptual/Theoretical Framework: A literature review was conducted to evaluate women photographers and their photographs within the context of feminist critique, focusing on their choice of subject matter, photographic style, field experience, and roles within the institutional structure. The evaluation included some of the women photographers who worked for the Farm Security Administration (FSA) and the Magnum Photos, which shaped documentary photography, between the 1930s and 1950s. The inclusion of two women photographers from Magnum and only three from the FSA stems from their extensively documented fieldwork and their potential to represent diverse female experiences. Within the context of feminist critique, which forms the theoretical approach of the study, the experiences of women photographers within documentary photography and the impact of gender norms on these practices were examined. The study constructed a narrative based on the concepts of gaze politics, gender inequality, representation, and women's experience.

Method: *Descriptive analysis was employed in the study. In addition to the photographic productions of the selected photographers, relevant literature and academic studies were considered, and analyses were conducted based on the identified concepts.*

Findings: *Based on the analysis, it was observed that women documentary photographers generally photographed women and disadvantaged groups. The individuals/groups in the photographs were not extras but rather subjects of the photograph. These photographers documented the everyday lives of overlooked women from an insider's perspective. Furthermore, while photography is a masculine medium, it is possible to argue that women photographers have developed their own unique understanding/approach.*

Conclusion: *The study concluded that women documentary photographers possess an ethical responsibility in representation, a political awareness in their gaze, and a subjectivized sensitivity in their narrative. Despite the male-dominated photographic canon and the resulting masculine constructs, the work of women photographers can be seen as a practice of resistance and narrative reconstruction. Their photographs not only showcase past representations of women but also inspire contemporary photography and feminist production practices within the field.*

Keywords: *Feminist critique, Documentary photography, Women photographers, Representation, Women's experience*

Giriş

Fotoğraf, tarih boyunca hiçbir zaman yalnızca estetik bir üretim biçimi olmamıştır. Toplumsal, politik ve ideolojik konularda anlam üretmenin bir aracı ve bu üretimler sonucunda oluşan yeni temsillerin alanı haline gelmiştir. Topluma ve yaşananlara dair söyleyecekleri olan her fotoğrafçının kendini ifade edebildiği bir disiplin olmuştur. Belgesel fotoğraf ise, bu konuların belgelenmesinde ve tarihe not düşülmesinde önemli bir yere sahiptir. Tarihsel olayların günümüze ulaşmasını sağlayan ve göç, yoksulluk, savaş, eşitsizlik gibi konuların belgelenmesinde rol oynayan belgesel fotoğrafın, toplumsal gerçekliğe dair bir görsel bellek inşa ettiği söylenebilir. Diğer taraftan bu görsel bellek, tarih boyunca eril söylemler çerçevesinde şekillenmiştir. Bunun sebebi, fotoğraf kanonunun erkekler tarafından inşa edilmesi ve dolayısıyla fotoğrafın da erkek egemen bir mecra olmasıdır.

Feminist teori, kadın fotoğrafçılara yönelik yapılan bu dışlanmayı, erkek egemen fotoğraf kanonunu ve bu kanon tarafından üretilen temsilleri sorgulayabilmek için eleştirel bir zemin sunmaktadır. Bu eleştirel zeminin yapı taşlarından biri Laura Mulvey'in 1975 yılında kaleme aldığı Görsel Haz ve Anlatı Sineması'dır. Bu yazıda Mulvey, sinema kuramı bağlamında eril bakış (male gaze) kavramını öne sürer ve kadın bedeninin bir arzu nesnesi olarak izleyiciye sunulduğunu vurgular. Mulvey'in bu çalışması akıllara "Peki dişil bakış (female gaze) var mıdır?" sorusunu

getirir. Bu bağlamda kadınların sanat alanındaki üretimlerinin özgün yanları hakkında pek çok çalışma yapılmıştır. Ancak günümüzde pek çok düşünür ve kuramcı dışil bakış kavramına özcü bir anlayış olabileceği sebebiyle mesafeli yaklaşmaktadır. Bu sebeple dışil bakış kavramının bu çalışmadaki kullanım şekline dair açıklama yapma ihtiyacı doğmuştur. Dışil bakış kavramı bu çalışmada, bahsi geçen kadın fotoğrafçıların fotoğraflarına ve özneye olan yaklaşımlarına dair yapılan yorumların şekillenmesinde bir yol haritası olarak kullanılacaktır. Fotoğrafın erkek egemen bir mecra olduğu göz önünde bulundurulduğunda, görünürlüğü oldukça az olan kadın fotoğrafçıların üretimlerini dışil bakış kavramı çerçevesinde değerlendirmek absürt olmayacaktır.

Feminist eleştirinin öncülerinden sayılan ve feminizmin herkes için olduğunu öne süren Bell Hooks, yalnızca toplumsal cinsiyet eşitsizliğine değil, sınıf ayrımcılığına da odaklanır. Beyaz erkekler tarafından domine edilen dünyada siyah kadınların konumunu sorgular ve bunu kesişimsellik adını verdiği kavram üzerinden gerçekleştirir. Çalışmada Mulvey ve Hooks'un çalışmalarının yanı sıra tarih boyunca kadınların öznelliklerinin yok sayıldığını vurgulayan Simone de Beauvoir'ın söylemlerinden de faydalanılacaktır. Beauvoir'a göre kadınlar öteki olarak nitelendirilmekte ve deneyimleri görmezden gelinmektedir.

Çalışmada feminist eleştiri bağlamında belgesel fotoğrafın altın çağı olarak adlandırılan 1930-1950'li yıllar arasında FSA (Çiftlik Güvenliği İdaresi) Tarih Birimi'nin Fotoğraf Projesinde ve Magnum Fotoğraf Ajansında fotoğrafçı olarak çalışmış kadınların bazılarının fotoğrafları, yaklaşımları ve deneyimleri incelenmiştir. Bu kadın fotoğrafçıları Dorothea Lange, Marion Post-Wolcott, Esther Bubley, Eve Arnold ve Inge Morath'dır. Çalışmada FSA için çalışan kadın fotoğrafçıların tamamına yer verilmemesinin nedeni, belirlenen üç kadın fotoğrafçının hem saha deneyimlerinin yeterli biçimde belgelenmiş olması hem de temsiliyet düzeylerinin farklı kadınlık hâllerini ve deneyimlerini sunma potansiyeli taşımasından kaynaklanmaktadır. Çalışma kapsamında bu kadın belgesel fotoğrafçıların çektiği fotoğrafların tamamına yer verilemeyeceğinden, öne çıkan fotoğrafları üzerinden bu inceleme gerçekleştirilmiştir.

Yöntem

Belirlenen kadın belgesel fotoğrafçıların deneyimlerinin ve çalışmalarının feminist bir perspektifle incelenmesi amaçlanan bu çalışmada, yöntem olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Bu fotoğrafçıların fotoğrafik üretimlerinin yanı sıra ilgili literatürde yer alan yazınlar ve akademik incelemeler dikkate alınmış, bakış politikaları, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, temsil ve kadın deneyimi kavramları üzerinden çözümlemeler yapılmıştır. Betimsel analiz, bahsi geçen kadın belgesel fotoğrafçıların belirli eserlerine yönelik yapılmış olup, seçilen eserler onların genel fotoğrafik üslubunu yansıtmaları sebebiyle seçilmiştir. Dolayısıyla inceleme kısıtlı fotoğraflar

üzerinden yapılmış olsa da fotoğrafçıların dünyaya bakışlarının anlaşılması bağlamında bir basamak olacaktır.

FSA (Çiftlik Güvenliği İdaresi) Fotoğraf Birimi

Amerika'da 1922 yılında Federal Hükümetin Avrupa'ya verdiği hibe desteğini kesmesi tarım ürünlerinin fiyatlarının düşmesine sebep olmuş, bunun sonucunda çiftçiler henüz dünya çapında ekonomik kriz başlamamışken kendilerini bir buhran içinde bulmuştur. 1930'larda tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik krizle birlikte Amerikan Hükümeti tarafından Yeni Uzlaşma (New Deal) kalkınma programı hazırlanmış, bu programın devamlılığını sağlayabilmek için çeşitli çalışma birimleri kurulmuştur. Ekonomik krizden dolayı zor durumda olan Roosevelt hükümetinin ekonomiyi daha iyi bir noktaya getirme çabası olarak da görülebilen FSA ise bu birimlerden en önemli olanıdır. FSA ile birlikte çiftçilere maddi destek verilmiş ancak masraflı olması sebebiyle eleştirilmiştir. Bu eleştiriler üzerine çiftçilerin içinde bulunduğu zor durumu topluma gösterebilmek ve projenin devamlılığını sağlayabilmek için dönemin Tarım Bakanı Yardımcısı Rexford Guy Tugwell tarafından FSA'ya bağlı Tarih Birimi kurulmuştur (Özdamar Akarçay, 2012, s. 88). Biriminin yürütücüsü olarak Lewis Hine, Jacob Riis gibi toplumsal belgeci fotoğrafçılarla geçmişte bir araya gelmiş Roy Stryker görevlendirilmiştir. FSA kapsamında oluşturulan fotoğraf projesi için Stryker tarafından işe alınan belgesel fotoğrafçılardan bazıları Edwin Rosskam, Marjorie Collins, Walker Evans, Dorothea Lange, Carl Mydans, Ben Shahn, Russell Lee, John Vachon, Arthur Rothstein, Marion Post-Wolcott, Jack Delano ve Gordon Roger Parks'dır (Pollack, 1977, s. 102). Diğer taraftan Esther Bubley, Ann Rosener, Louise Rosskam, Pauline Ehrlich ve Martha Mcmillan Roberts ise, FSA için fotoğraf çeken ancak diğer fotoğrafçılara göre arka planda kalan kadın belgesel fotoğrafçılardır. FSA Fotoğraf Birimi'nin işleyişine ve fotoğrafçı kadrosuna bakıldığında erkek egemen bir yapılanma olduğu görülmektedir.

FSA fotoğrafçılarından beklenen, ekonomik buhranın yarattığı zor koşullarda yaşamını idame ettirmeye çalışan alt sınıfı belgelemeleridir. Böylece bu fotoğraflar hükümet tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılabilir. Bu amaç doğrultusunda fotoğrafçılara çekim senaryoları verilmiş, verilen senaryoların dışına çıkmamaları istenmiştir (Rathbone, 1995, s. 141; Goldberg ve Silberman, 1999, s. 99). FSA fotoğrafçılarının çektiği fotoğraflar kamuoyu ile paylaşılmadan önce Stryker tarafından seçilmiştir. Propaganda içermeyen saf belge niteliğinde fotoğraf çekmek isteyen Walker Evans ve negatiflerinin editöryel kontrolü konusunda söz sahibi olmak isteyen Dorothea Lange, Stryker ile bir mücadele içine girmiştir. Hatta bu sebeple zor ve talepkar biri olarak nitelendirilen Lange, 1940 yılında FSA'dan kalıcı olarak çıkarılmıştır (Ellis, 1998, s. 28).

Magnum Fotoğraf Ajansı ve Erken Dönem Kadın Fotoğrafçılar

İkinci Dünya Savaşı sonrasında fotoğrafçıların haklarını korumak amacıyla 1947'de kurulan Magnum Fotoğraf Ajansı, bu dönemde fotoğrafları hakkında söz sahibi olamayan ve editöryel müdahalelerle mücadele eden fotoğrafçılar için bir dayanak oluşturmaktaydı. Bu bağımsız fotoğraf ajansı, fotoğrafçılara yalnızca bir "belgeleyici" olarak yaklaşmamış, onları ürettikleri işlerin ekonomik, estetik ve ahlaki boyutları ile birebir ilgilenen aktif özneler olarak değerlendirmiştir. Fotoğrafçılar üzerinde kurulan bu tahakkümün azalması, editörlerle güç dengelerinin değişmesine de neden olmuştur. Çünkü artık fotoğrafçılar kendi fotoğrafları hakkında söz sahibi olmuşlardır (Oral, 2011, s. 95-96).

Magnum Fotoğraf Ajansı Robert Capa, David "Chim" Seymour, Henri Cartier-Bresson ve George Rodger tarafından kurulmuştur (Miller, 2012, s. 23-24). Yani kurucu kadronun tamamı erkeklerden oluşmaktadır. Ajansın fotoğrafçılara yönelik bu özgürlükçü ve yüceltici tutumuna rağmen kadın fotoğrafçıların ajansa dahil edilmesi 5 yıl sürmüştür. Çalışma 1930-1950'li yılları kapsadığından, Magnum Fotoğraf Ajansı'nda bu dönemde çalışmış olan iki kadın belgesel fotoğrafçı ele alınacaktır. Bu fotoğrafçılar Eve Arnold (1951) ve Inge Morath (1953)'tir. 1947 yılından günümüze kadar belgesel fotoğraf alanında aktif olarak çalışan ve önemli işlere imza atan ajansın güncel üye sayısı 98 olmakla beraber yalnızca 15 kadın üye bulunmaktadır¹. Yalnızca rakamsal değerlerle ölçülemeyecek olsa da bu durum, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin fotoğraf alanındaki yansımalarından biri olarak kabul edilebilir.

Belgesel Fotoğrafın Altın Çağında Kadın Belgesel Fotoğrafçı Olmak

Geleneksel belgesel fotoğrafın günümüzde de sürdürülen pek çok özelliği 1930-1950'li yıllar arasında Amerika'daki fotoğrafçıların oluşturduğu modernist vizyona dayanmaktadır. Belgesel fotoğrafın temel niteliklerinin belirlendiği ve bu niteliklerin günümüze taşınması nedeniyle bu dönem belgesel fotoğrafın altın çağı olarak bilinmektedir. FSA ve Magnum Fotoğraf Ajansı ise bu altın çağın mimarı sayılabilecek iki önemli kuruluştur. Bu dönemde kuruluşların ikisinde de kadın fotoğrafçılarla erkek fotoğrafçıların saha deneyimlerinin ve çalışma koşullarının ücret dağılımı ve toplumsal cinsiyet bağlamında birbirinden farklılaştığı görülmektedir. Bu farklılaşmanın nedenlerini anlayabilmek için dönemin toplumsal normlarına ve kadınların toplumdaki konumuna bakmak faydalı olacaktır.

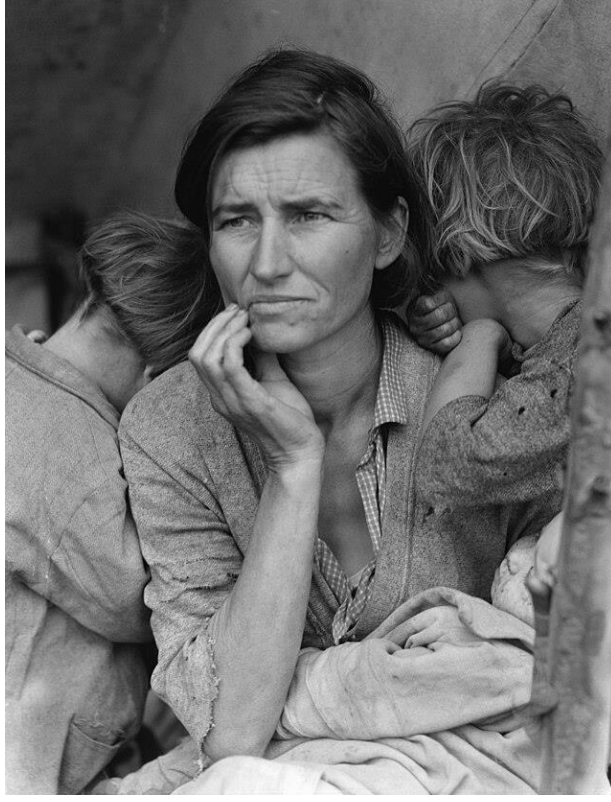
İnsanlığın erkekler üzerinden tanımlandığını vurgulayan Beauvoir (2021a, s. 28), kadınların da erkeklere göre tanımlandığını ve bu sebeple ikinci cins olarak nitelendirildiğini belirtir. Ona göre kadın, mutlak (erkek) olanın karşısındaki rastlantısal öteki/başka'dır. Günümüzde de benzer durumlarla karşılaşılıyor olsa da 1930'lara bakıldığında kadınların toplumda şimdiye

¹ <https://www.magnumphotos.com/photographers>

kiyasla fazlasıyla arka planda kaldığı ve dolayısıyla öteki olarak nitelendirildiği söylenebilir. Bu dönemde ekonomik buhranla beraber işsizlik artmış, Roosevelt hükümeti önceliğini erkekleri yeniden iş gücüne kazandırmaya vermiştir. Çünkü toplum, çalışan kadınları Amerikan karşıtı, para düşkünü ve erkeklerin ailesini geçindirmek için ihtiyaç duyduğu işleri çalan bireyler olarak görmüştür (Moran, 1989). Dolayısıyla toplumun çalışma hayatına katılan kadınlara olan tutumu göz önünde bulundurulduğunda, kadınların fotoğraf makinesiyle kamusal alanda görülmesinin toplumda şaşkınlıkla karşılandığını söylemek mümkündür. Özel/ev içi alana ait olarak konumlandırılan kadınlar, bir fotoğrafçı olarak sahada çalışmış, toplumun onlara dayattığı cinsiyet normlarının dışına çıkmışlardır. Özellikle ataerkil toplumlarda kadınların ev içi emeği dahi görmezden gelinirken, dönemin fotoğrafçı kadınları, her ne kadar dışlanmaya ve ayrımcılığa maruz kalmış olsalar da üretmeye devam etmiştir. Genellikle kameranın önünde izlencelik bir nesne olarak yer alan kadınlar, artık kameranın arkasındadır. Üretilen imge değil, imge üretendir. Bu kadın fotoğrafçılar için fotoğraf, dünyaya farklı gözlerle bakmanın bir aracı, direnişin bir sembolü olmuştur. Çalışmada konu edinilen FSA ve Magnum Fotoğraf Ajansı, her ne kadar erkek popülasyonunun çok daha fazla ve ön planda olduğu kuruluşlar olsa da Magnum, FSA'ya kıyasla kadınlara daha çok alan sağlamıştır. Bu alan, kadınların işlerinin öne çıkarılmasıyla değil, üretilen işler hakkında fotoğrafçının söz sahibi olmasıyla ilintilidir.

FSA: Dorothea Lange (1895-1965)

FSA'ya katılmadan önce fotoğraf kariyerini kendi açtığı küçük fotoğraf stüdyosunda sürdüren Dorothea Lange, stüdyo fotoğrafçılığı yaptığı dönemde asıl sevdiği şeyin insanların yaşamlarını fotoğraflamak olduğuna karar vermiştir. Bu sebeple stüdyosunu kapatmış, aktivist fotoğrafçıların bir araya geldiği Fotoğraf Yorumcuları (Photo Commentors) gibi oluşumların içinde yer almış, çeşitli sergilere ve projelere dahil olmuştur (Gordon, 2009, s. 132). FSA için çalışmaya başladığı dönemde fotoğrafını çektiği insanlarla samimi ilişkiler kurmuştur. Bu, onun için doğal bir durumdur. Çünkü çocukluğundan beri gözlem yeteneğinin çok iyi olduğunu düşünmektedir. Çocukken bir görünmezlik pelerini takarak insanların etrafında onlar fark etmeden dolaşabildiğini söyleyen Lange, FSA ile çalıştığı dönemde de benzer bir yol izlemiştir (Taylor ve Riess, 1973, s. 133).



Görsel 1: "Göçmen Anne", Dorothea Lange (FSA), Nipomo/California, 1936.

FSA'nın ilk kadın fotoğrafçısı olmakla birlikte, proje kapsamında çektiği "Göçmen Anne" fotoğrafıyla öne çıkmıştır. Büyük buhranın simgesi olarak nitelendirilen bu fotoğraf, üç çocuğuyla bezelye toplayarak hayatını sürdürmeye çalışan göçmen anneyi gösterir. Lange her ne kadar kendisini bir feminist olarak tanımlıyor olmasa da çalışmalarına bakıldığında odaklandığı konuların kadınlar üzerine olması ve onlarla kurduğu bağ, feminist bir yaşam deneyimi içinde olduğunu gösterir niteliktedir (Gordon, 2009, s. 48). "Göçmen Anne" fotoğrafı da bunun bir parçası olarak görülebilir. Lange bu fotoğrafta, yalnızca yoksullukla mücadele eden kişileri değil, aynı zamanda bir annenin evlatlarıyla birlikte zorluklarla başa çıkma gücünü ve dayanıklılığını da gösterir. İzleyici fotoğrafta ajite edilmiş bir kompozisyon görmez, başka bir deyişle "Göçmen Anne" acının metalaştırıldığı bir fotoğraf değildir. Ekonomik buhranın ve savaş sonrası etkilerin çok yoğun bir şekilde kendini gösterdiği bu dönemde Lange, kendine özgü bir

anlatım dili oluşturarak yaşananları kadınlar ve onların deneyimleri üzerinden anlatmaya çalışmıştır.

FSA: Marion Post-Wolcott (1910-1990)

Dorothea Lange'den sonra FSA'da çalışan ikinci kadın fotoğrafçı olmadan önce Marion Post-Wolcott, LIFE, Fortune gibi dergiler için freelance fotoğraflar çekmiştir. 28 yaşında genç bir kadın fotoğrafçı olarak FSA ile çalışmaya başladığında çalışma arkadaşları tarafından aşağılayıcı tavırlara maruz kalmıştır. Çekim yapacağı yerlere tek başına arabasıyla gidiyor olması sebebiyle fazla cesur olarak nitelendirilmiştir. Bunların sonucunda çekim yapılacak konularla ilgili fotoğrafçılara yönlendirme yapan FSA birimi çalışanları, Post-Wolcott'a bilinçli bir şekilde yardım etmeyi reddetmiş ve çekimlerinin duraksamasına sebep olmuştur (McEuen, 2000, s. 147). Beauvoir, mesleğine yeni başlayan kadınların içinde bulunduğu durumu şu şekilde açıklar:

"Kadın mesleğine zorlayıcı bir durumun içinden, geleneksel olarak kadınlığın içerdiği yükümlülüklerin hala kölesiyken girer. Nesnel koşullar da onun lehine değildir. İnsanın kendisine düşmanlık besleyen ya da en azından güvensizlik duyan bir toplumun içinde, yeni başlayan konumunda olması ve kendine bir yol çizmeye çalışması her zaman zordur (Beauvoir, 2021b, s. 419-420)."

Post-Wolcott'un maruz kaldığı bu tavırlar dönemin erkek egemen çalışma hayatını ve fotoğrafik mecrayı anlatır niteliktedir. Beauvoir'ın da söylediği gibi, kadınlar onlara dayatılan toplumsal cinsiyet kökenli yükümlülükleri omuzlarında taşıyarak meslek hayatına atılırlar. Bu sebeple onlardan meslek hayatında da bu yükümlülükler uygun davranmaları beklenir. Tek başına araba süren, çekim yapmaya gideceği yerlere tek başına gitmeyi tercih eden Post-Wolcott, bir kadından beklenenlerin dışına çıkarak kendisine özerk bir alan yaratmıştır. Ancak ekip arkadaşlarının ona yaşattığı dışlayıcı ve ayrımcı tavırlar nedeniyle FSA'daki projenin bitmesinin hemen ardından fotoğrafçılığı bırakmıştır (Rosenblum, 1994, s. 176-177). Başka bir deyişle, eril sistemin içerisinde karşılaştığı tavırlar nedeniyle Post-Wolcott'un "...kaygıdan kurtulma umudu, kaygıyı üstlenerek bu umuttan vazgeçme korkusuyla birleşir ve onu çekincesiz bir biçimde kendini çalışmalarına, mesleğine vermektен alıkoyar (Beauvoir, 2021b, s. 421)."



Görsel 2: "İnsanlar Güneşleniyor (FSA)", Marion Post Wolcott, Miami, Florida, 1939. (solda)

Görsel 3: "Göçmen tarım işçileri bir günlük işlerinin karşılığını almak için sırada bekliyorlar (FSA)", Marion Post Wolcott, Belle Glade yakınları, Florida, 1939. (sağda)

FSA kapsamında Florida'daki göçmen kamplarını fotoğraflayan Post-Wolcott, yoksullukla mücadele eden ve çoğunluğu siyahi olan göçmenlerin yanı sıra -verilen çekim senaryolarının dışına çıkarak- refah içinde tatillerini yapan turistleri de fotoğraflamıştır. Göçmen kamplarıyla tatil yapan turistlerin arasında yarım saatlik bir mesafenin bulunması Post-Wolcott'a ilginç gelmiştir. Çünkü bir tarafta yevmiyelerini almak için sırada bekleyen işçiler varken, diğer tarafta güneşlenmekte olan üst sınıf bulunmaktadır. Bu doğrultuda ekonomik buhranı ve halkın içinde bulunduğu durumu bu iki insan grubunun tezatlığı üzerinden anlatmak istemiştir. Ona göre bu tezatlık, ülkedeki sınıf ayrımının vurucu bir örneğini yansıtmaktadır (McEuen, 2000, s. 151-153).

Post-Wolcott daha çok siyahi kadın işçilerin gündelik yaşam pratiklerine odaklandığı fotoğraflarıyla bilinmektedir. FSA'da fotoğrafçı olarak çalışmış pek çok kadın fotoğrafçı gibi, o da buhranı kadınların yaşantısı üzerinden anlatmayı tercih etmiştir. Onun fotoğraflarında özellikle siyahi kadınlar yalnızca tarlalarda çalışan işçiler değil, aynı zamanda yaşamda birer özne konumundadırlar. Beyaz erkeklerin tahakkümünde olan toplumsal yaşamda siyahi kadınların görünürlüklerine odaklanan Bell Hooks'un kesişimsellik teorisi tam da bu noktada karşımıza çıkar. Ona göre toplumda yer alan eşitsizlik yalnızca toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle değil, aynı zamanda ırk ve sınıf farkından da kaynaklanır (Hooks, 1990, s. 115-117). Dolayısıyla eşitsizliğe dair düşünülürken, ırk ve sınıf farkını da gözetmek gerekir. Bu noktadan bakıldığında beyaz kadınlardan farklı olarak siyahi kadınların cinsiyet eşitsizliğinin yanı sıra ırk ve renk ayrımcılığına maruz kaldığı açıktır. Tarihte tüm kadınların cinsel kötülüğü temsil ettiğine inanıldığını söyleyen Hooks (1990, s. 110)'a göre Amerikan ataerkil toplumunda cinsel ırkçılık aracılığıyla toplumun kadınları aşığılama ve değersizleştirme ihtiyacının yükü siyahi kadınlara

yüklenmiştir. Öyle ki, ten rengi daha açık olan siyahi kadınlar tıpkı beyaz kadınlar gibi "hanımefendi" olarak nitelendirilirken daha koyu tenli kadınlara seks işçisi muamelesi yapılmıştır. Hooks'un kesişimsellik teorisi göz önünde bulundurulduğunda Post-Wolcott'un siyahi kadın işçilere odaklanmasının, dönemin yalnızca cinsiyet eşitsizliği anlayışına değil aynı zamanda ırkçı bakışa karşı bir baş kaldırı niteliğinde olduğu söylenebilir.

FSA: Esther Bubley (1921-1998)

FSA'da bir fotoğrafçı olarak işe alınmadan önce karanlık oda² asistanı olarak işe alınan Esther Bubley (Fisher, 1987, s. 121; Plattner, 1983, s. 55), FSA için yaptığı ilk projesi olan Greyhound otobüs yolculuğu ile tanınmıştır. Amerika'nın birbirinden farklı eyaletlerini dolaşan Greyhound otobüsünde yolculuk ederek, yolcuları ve otobüs terminallerini fotoğraflamıştır. Bubley yapmış olduğu bu projede, toplumda erkeklere atfedilen meslekler olan otobüs şoförlüğü ve tamircilik yapan kadınları fotoğraflamıştır. Bubley'nin bu fotoğrafları, savaş sonrası dönemde kadınların iş gücüne dahil olmalarını ve erkeklerin alanı olarak nitelendirilen işlerde çalışarak toplumsal cinsiyet normlarının dışına çıktıklarını göstermektedir.



Görsel 4: Pittsburgh, Pennsylvania. Greyhound garajının makine atölyesinde silindir taşlama makinesinde çalışan kadın çalışanlardan biri, Esther Bubley, 1943. (solda)

Görsel 5: Washington, DC Capitol Transit Şirketi'nde bir eğitmen, bir kadına tek kişilik tramvayı kullanmayı öğretiyor., Esther Bubley, 1943. (sağda)

² Film banyosu yapılan, ışsız odaya verilen isimdir.

Bublely'nin çektiği bu fotoğrafların toplumsal cinsiyet bağlamındaki yansımaları anlayabilmek için dönemin toplumsal yapısından da bahsetmek faydalı olacaktır. I. Dünya Savaşı'ndan İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte çekilen fotoğraflar kırsaldaki ev yaşantısını konu almıştır. Bu kırsaldaki yaşantıya dair imgeler, "...kahraman erkeklerinin dönüşünü bekleyen sadık eşlerin, gururlu annelerin ve sadık sevgililerin metaforik tasvirleri haline gelmiştir (Ellis, 1998, s. 57)". Eşlerini ve sevgililerini savaşa gönderen kadınlar, onlara toplum tarafından atfedilen ev içi alandan çıkarak çalışma hayatına katılmışlardır. Savaş bittiğinde ve erkekler geri döndüğünde ise, onlardan tekrar ev kadınlığına dönmeleri beklenmiştir (Ellis, 1998, s. 103). Beauvoir (2021a, s. 31)'a göre kadınların özgürleşmesi erkekler için gerçek bir tehdit haline geldiğinde ev kadınlığı yüceltmeye başlanır. Çünkü kadınlar, çalışma hayatında daha düşük ücretle çalışmayı benimsedikleri sürece erkeklerin tehlikeli rakipleri olarak nitelendirilmişlerdir. Savaş sonrası dönemde ise, kadınlara tanınan özgürlük yeniden sınırlandırılmak istenmiştir. Ancak Bublely'nin fotoğraflarında tüm bunlara rağmen, toplumsal cinsiyet normlarını zorlayarak "erkek işi" olarak görülen meslekleri icra eden kadınlar görülmektedir. Dolayısıyla Beauvoir'ın "öteki/başka" kadınları bu fotoğraflarda artık öteki değil, öznenin ta kendisidir.

Magnum Fotoğraf Ajansı: Eve Arnold (1912-2012)

Belgesel fotoğrafın altın çağı olarak nitelendirilen bu dönemde, Magnum Fotoğraf Ajansı'nda çalışacak fotoğrafçılar büyük bir titizlikle seçilmiştir. Ancak bu seçimler uzun bir süre sadece erkek fotoğrafçıları kapsamaktaydı. Başlangıçta kadınlar editör ya da ofis yürütücüsü konumundaydı. Ancak bu konum da her an değişebilmekteydi. Öyle ki, Magnum New York Ofisi'nin yürütücülüğünü üstlenen ve kısa bir süre sonra hamile kalan Maria Eisner, Robert Capa'ya göre hamile kalarak hayatının hatasını yapmıştır (Miller, 2012, s. 119-120). Bu sebeple kısa süre içerisinde ajanstan ayrılması istenmiştir.

Erkek egemen bir yapılanma çerçevesinde kurulan Magnum Fotoğraf Ajansı'na fotoğrafçı olarak katılan ilk kadın Eve Arnold olmuştur. 1951 yılında ajansa katılmadan önceki süreçte çalıştığı dergilerde -editörler tarafından daha önemsiz olarak nitelendirilen- kadınlar ve azınlıklarla ilgili konuları çalışan Arnold (Rosenblum, 1994, s. 188), Magnum'da da benzer konulara odaklanmıştır. Rosenblum (1994, s. 188) kadın fotoğrafçıların, editörler tarafından daha önemsiz gördükleri konuları çekmekle görevlendirmelerini "token woman" (vitrindeki kadın) kavramıyla açıklar. Vitrindeki kadın, eril bir mecrada kadın fotoğrafçılara göstermelik görevler verilmesi olarak tanımlanabilir. Bu sayede bu kurum/kuruluşların cinsiyet eşitliğini gözettikleri imajı oluşturması kolaylaşmaktadır.



Görsel 6: Marilyn Monroe saçını düzeltiyor, Berment, İllinois, USA, 1955. (solda)

Görsel 7: Marilyn Monroe, Bement, Illinois, USA, 1955. (sağda)

Toplumsal konular üzerine çektiği fotoğraflarda kendi yaşamından yola çıkan Arnold, bunu "Fakirdim ve yoksulluğu belgelemek istedim, bir çocuğumu kaybetmişim ve doğuma takıntılıydım, politikayla ilgileniyordum ve bunun hayatımızı nasıl etkilediğini bilmek istiyordum, ben bir kadımdım ve kadınlar hakkında bilgi edinmek istedim." cümleleriyle ifade etmiştir (Arnold, 1976). Her ne kadar siyahi kadınları, göçmen kadınları ve kadın işçileri fotoğraflamış olsa da en çok bilinen fotoğrafları Marilyn Monroe'nun portreleri olmuştur. Monroe'nun çalışmayı kabul ettiği ilk ve tek fotoğrafçı olan Arnold'ın bu portrelerini ikonik kılan şey, medya tarafından nesneleştirilen, beyaz elbiseli, kırmızı rujlu ve sarı saçlı Monroe'nun, kırılabilirliğini, yorgun ve düşünceli hallerini, yani yaşantısının sıradan kesitlerini göstermesidir. Çünkü bu fotoğraflarda Monroe, eril bakışa hitap eden erişilemez bir fantezi nesnesi olmaktan çıkmış, öznel ve sıradan bir figüre dönüşmüştür. Arnold hem Monroe hem de siyahi kadınları çektiği portrelerde, izleyicinin bakışını haz alanının dışına yönlendirir. Çünkü en başta Arnold'ın öznelerine bakışı hem bir kadın hem de bir fotoğrafçı olarak, kadın bedenine yönelik bir erotik haz taşımaz.

Magnum Fotoğraf Ajansı: Inge Morath (1923-2002)

Eve Arnold'dan sonra 1953 yılında Magnum Fotoğraf Ajansı'na katılan Inge Morath, tıpkı Eve Arnold gibi *Moulin Rouge* (1952) ve Marilyn Monroe'nun oynadığı *The Misfits* (1961) filmlerinin setini fotoğraflamıştır.³ Morath, 1950'li yıllarda batı dışı olarak nitelendirilebilecek Çin, Afganistan, Irak ve İran gibi ülkelerde çeşitli projeler üretmiştir. Onu diğer fotoğrafçılardan farklı kılan şey, batının oryantalist bir bakışla yaklaştığı bu toplumlara fotoğraflarken herhangi bir

³ <https://www.ingemorath.org/inge-morath/middle-years/>

egzotikleştirme veya ötekileştirme yapmamış olmasıdır. Yerel insanlara ve özellikle de kadınlara samimi bir noktadan yaklaşmış ve içeriden bir anlatı oluşturabilmeyi başarmıştır. Bu bağlamda Morath'ın fotoğraflarına bakıldığında fotoğraftaki öznelerle bir bağ kurduğu açıkça görülebilmektedir. Kurulan bu bağ ise, öznenin öznelliğine dair güçlü bir temsil oluşmasında etkilidir.



Görsel 8: Örtülü Müslüman kadın ve kafesteki kakadular, Inge Morath, Shiraz İran, 1956.

Morath'ın çektiği fotoğraflar, görünenin dışında yeni temsiller de üretir. Çünkü o, fotoğraflarında sadece kadınları değil, bu kadınların mekanla, kültürle ve toplumla kurduğu ilişkiyi de izleyiciye gösterir. Diğer taraftan, Batı'nın doğu kültürlerine yönelttiği oryantalist bakışın bir sonucu olan ajite edilmiş "öteki" kadın imajına bir alternatif anlatı geliştirir. Ataerkil toplumsal yapılarda bakışın cinsiyetli olduğunu vurgulayan Mulvey (1975, s. 11), erkeğin etken bir bakış taşıyıcısı kadının ise edilgen ve bakılan bir nesne olarak konumlandığını belirtir. Dolayısıyla Mulvey (1975, s. 12)'e göre bakış erildir ve kadınları pasifleştirir. Buradan hareketle Morath'ın fotoğraflarına bakıldığında, kadınların geleneksel temsil biçimlerinin -yani oryantalist yaklaşım sonucunda oluşan eril bakış temsillerinin- ötesinde yer aldığı söylenebilir. Bu fotoğraflarda kadınlar birer seyir nesnesi olmaktan çıkarak, yaşamsal gerçekliğin bir öznesi haline gelirler. Bunun yanı sıra Morath'ın fotoğrafları, yalnızca özne olarak kadınları ele almaz; aynı zamanda daha geniş bir perspektiften toplumsal yaşama dair yan anlamlar da üretir. Örneğin, Morath'ın

1956 yılında İran'da çekmiş olduğu fotoğrafta (Görsel 8), izleyici yalnızca İran sokaklarında kadınları görmez. Bu fotoğraf, aynı zamanda kadın bedeni üzerindeki eril bakışı, patriyarkayı, toplumda kadınların konumunu da gösterir. Örtülü kadınların yanındaki kapalı kafesteki kuşlar dahi sembolik bir anlama sahiptir. Kuşlar kafeste, kadınlar eril düzenin içinde hapsolmuş gibidir.

Sonuç

Sanat alanında kadınların ötekileştirilme nedenlerine odaklanan Nochlin (1971, s. 37), tarihte hiç büyük kadın sanatçı olmamasının, sanatsal başarının kamusal doğaya bağlı olmasından kaynaklandığını savunur. Nochlin'in perspektifiyle fotoğraf kanonuna bakıldığında, kadınların arka planda kalmasının ya da görülmemesinin kadın fotoğrafçı sayısının azlığından kaynaklanmadığı görülür. Kadın fotoğrafçılar hep var olmuştur, ancak mecranın eril yapısı nedeniyle geri planda kalmışlardır. Öyle ki, fotoğraf tarihi dahi erkek fotoğrafçılar ve onların üretimleri üzerinden şekillenmiştir. Çalışmaya konu olan FSA ve Magnum Fotoğraf Ajansı da kadın fotoğrafçıların sınırlı sayıda dahil olabildiği ya da erkekler kadar görünür olamadığı kuruluşlardır.

Çalışma kapsamında belgesel fotoğrafın altın çağı olarak nitelendirilen 1930-1950'li yıllar arasında, fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahip olan FSA ve Magnum Fotoğraf Ajansı'nda fotoğrafik üretim yapan kadınlardan birkaçına odaklanılmıştır. Feminist eleştiri bağlamında bu kadınların fotoğrafik üretim stratejileri, saha deneyimleri ve bakış politikaları bağlamındaki konumlarına vurgu yapılmıştır. Diğer taraftan, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve fotoğraflar aracılığıyla kadına dair üretilen temsiller de ele alınmıştır. Bu temsiller aracılığıyla kadınların erkek egemen fotoğraf tarihindeki konumlarına dair bir değerlendirme yapılabilmesi de mümkün olmuştur. Dolayısıyla çalışmanın hem temsil eden hem de temsil edilen olarak "kadınlara" yönelik fotoğraf bağlamında bir anlatı geliştirdiği söylenebilir.

Hem FSA hem de Magnum Fotoğraf Ajansı'ndaki erkek egemen yapılanmaya rağmen, kadın fotoğrafçıların bu sistemde var olmaya çalıştıkları açıktır. Bu var oluş onlar için kolay olmamıştır. Pek çoğu, meslektaşlarıyla eşit koşullarda çalışmamış hatta sahaya ve imkânlara erişimleri kısıtlanmıştır. Her ne kadar bu tür kısıtlamalarla karşılaşmış olsalar da bu onları durdurmamış, kadınlara ve dezavantajlı gruplara yönelik temsilleri dönüştüren çok katmanlı anlatım biçimleri geliştirmişlerdir. Feminist bir perspektiften bakıldığında kadın fotoğrafçıların üretimleri yalnızca estetik bir değere sahip değildir. Onların fotoğrafları ataerki toplumlarda tarih boyunca görmezden gelinen, kadının gündelik yaşam pratiklerini de ele alan bir belge niteliğindedir. Dolayısıyla fotoğraflardaki kadınlar sadece fotoğrafın konusu değil, kendi hayatını anlatan bir özne, yaşamının bir tanığıdır. Fotoğrafa konu olan kadınlar nesneleştirilerek temsil edilmez, tam tersine öznenin izleyici ile olan ilişkisinde eşitliği gözetilen etik bir yaklaşım bulunur. Bu etik yaklaşım ise, gelenekselleşmiş gözetilen-gözetleyen ilişkisini bozguna uğratır.

Serenay Anık Gök, "Feminist Eleştiri Bağlamında Belgesel Fotoğrafın Altın Çağı'nda Kadın Fotoğrafçıların Gördükleri", **ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi**, 5 (2) (Uluslararası Kısa Film, Video ve Fotoğraf Sempozyumu Özel Sayısı), 2025, ss. 249-265.

Bunun sonucunda, bakış politikaları sorgulanır. Artık izleyici fotoğrafın öznesine yalnızca bakmaz, artık ondan sorumludur.

Çalışmada kadın belgesel fotoğrafçıların, temsilde etik bir sorumluluk, bakışta politik bir farkındalık ve anlatıda öznelleştirilmiş bir duyarlılık taşıdığı sonucuna varılmıştır. Erkek egemen fotoğraf kanonuna ve bunun sonucunda oluşan eril yapılanmalara rağmen kadın fotoğrafçıların üretimleri bir direniş ve yeniden inşa etme pratiği olarak görülebilir. Onların fotoğrafları geçmişin kadın temsillerini göstermekle kalmaz, günümüz fotoğrafına ve bu alandaki feminist üretim pratiklerine de ilham verir.

KAYNAKÇA

ARNOLD, E. (1976). *The unretouched woman*. New York: Alfred A. Knopf Inc.

BEAUVOIR, S. (2021a). *İkinci cinsiyet olgular ve efsaneler*. (G. Acar Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

BEAUVOIR, S. (2021b). *İkinci cinsiyet yaşanmış deneyim*. (G. Acar Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

ELLIS, J. (1998). *Silent witnesses: Representations of working-class women in the United States*. Ohio, USA: Bowling Green State University Popular Press.

FISHER, A. (1987). *Let us now praise famous women*. USA: Pandora Press (Routledge & Kegan Paul Inc.)

GOLDBERG, V. ve SILBERMAN, R. (1999). *American photography: A century of images*. California: Chronicle Books.

GORDON, L. (2009). *Dorothea Lange: A life beyond limits*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

HOOKS, B. (1990). *Ain't I a woman: Black women and feminism*. London: Pluto Press.

MCEUEN, M. A. (2000). *Seeing America: Women photographers between the wars*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

MILLER, R. (2012). *Magnum tarihin ön cephesinde 50 yıl - Efsanevi fotoğraf ajansının hikayesi*. (T. Tosun, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Serenay Anık Gök, "Feminist Eleştiri Bağlamında Belgesel Fotoğrafın Altın Çağı'nda Kadın Fotoğrafçıların Gördükleri", **ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi**, 5 (2) (Uluslararası Kısa Film, Video ve Fotoğraf Sempozyumu Özel Sayısı), 2025, ss. 249-265.

MORAN, M. (1989). *1930s, America – Feminist void? The status of the Equal Rights Movement during the Great Depression*. Loyola University New Orleans, Department of History. <https://cas.loyno.edu/sites/chn.loyno.edu/files/1930%27s%20America-Feminist%20Void.pdf>

MULVEY, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.

NOCHLIN, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*.

ORAL, M. (2011). *Weimar Cumhuriyetinden günümüze fotoğraf ajanslarının fotojurnalizme katkıları*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

ÖZDAMAR AKARÇAY, G. (2012). *Etnograflar ve fotoğrafçılara yönelik bir etnografi çalışması: Hacı Bektaş Veli etkinliklerinin foto-etnografisi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

PLATTNER, S. W. (1983). *Roy Stryker: U.S.A. 1943-1950, The Standart Oil (New Jersey) photography project*. Texas: University of Texas Press.

POLLACK, P. (1977). *The picture history of photography, from the earliest beginnings to the present day*. New York: Harry N. Abrams Incorporated.

RATHBONE, B. (1995). *Walker Evans: A biography*. America: Houghton Mifflin Company.

ROSENBLUM, N. (1994). *A history of women photographers*. New York: Abbeville Press.

TAYLOR, P. S., ve Riess, S. (1973). *Paul Schuster Taylor: California Social Scientist Volume I: Education, Field Research, and Family*. Digital Collections. <https://digioll.lib.berkeley.edu/record/221922?ln=en&v=pdf>