



Atıfta Bulunmak İçin / Cite This Paper: Dayı, H. ve zdemir Hanyaloğlu, N. (2019). “Belgesel Fotoğrafılıktaki Alternatif Bir Eğilim: Geç Fotoğrafçılık”, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (4): 3306-3320.

Geliş Tarihi / Received Date: 12 Mart 2019

Kabul Tarihi / Accepted Date: 10 Temmuz 2019

Araştırma Makalesi

BELGESEL FOTOĞRAFÇILIKTA ALTERNATİF BİR EĞİLİM: GEÇ FOTOĞRAFÇILIK

Dr. Öğr. Üyesi Handan DAYI

Akdeniz Üniversitesi Güzeli Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

handandayi@akdeniz.edu.tr

ORCID: 0000-0002-9465-4536

Dr. Öğr. Üyesi Nafia ÖZDEMİR HANYALOĞLU

Akdeniz Üniversitesi Güzeli Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

nafiahanyaloglu@akdeniz.edu.tr

ORCID: 0000-0002-6533-2626

Öz

Belgesel fotoğrafın son yıllarda teknolojik, kültürel ve estetik anlamda değişim içerisinde olduğu görülmektedir. Bu değişimlerden biri, olay anını gösteren “kritik an” fotoğrafının olay sonrası görüntülerini sunan peyzaj fotoğraflarına dönüşmesidir. “Geç fotoğrafçılık” olarak adlandırılan bu yeni eğilim, fotoğrafın estetik yapısını etkilemiş ve belgesel fotoğrafi sanatsal alana doğru yaklaştırmıştır. Bu çalışmada belgesel fotoğrafın olayın sıcak anını gösteren tekil an fotoğrafları yerine yeni estetik eğilim olarak karşımıza çıkan geç fotoğrafçılık incelenecektir. Çalışmada geç fotoğrafçılığın oluşum koşulları, etkileri, fotoğrafa sunduğu yeni imkânlar ve onun sanatla olan ilişkisi kuramsal olarak örnekler üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Late fotoğrafçılık, Belgesel fotoğraf, Peyzaj fotoğrafi, Geç fotoğrafçılık

AN ALTERNATIVE TENDENCY IN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY: LATE PHOTOGRAPHY

Abstract

It is seen that documentary photography has changed in technological, cultural and aesthetic for recent years. One of these changes is the transformation of the “deceive moment” photos that shows the moment of the event into landscape photographs that present post-event images. This new trend, called “late photography” influenced the aesthetic structure of photography and approximate it to the field of documentary photography. In this study, we aim to examine late photography as a new aesthetic trend instead of snapshots of documentary photography. This study also consists of the formation of late photography, its effects, new opportunities provided to the art of photography and theoretical evaluation of its relationship with the art.

Key Words: Late photography, Documentary photography, Landscape photography

1. GİRİŐ

Fotoğraf icat edildiği günden bu yana gerçeğin temsili olarak görülmüş ve 19.yy’dan itibaren bilimsel yönü modern epistemoloji ile karşılık bulmuştur. Özellikle belgesel fotoğraf, olguları tespit eden ve kayda geçiren yönü nedeniyle bilimin hizmetinde güçlü bir araç olarak kabul edilmiştir. Ancak zaman içerisinde belgesel fotoğrafın sınırlarının değiştiğini, olayın

gerçekliğini gösteren kritik anı gösterme çabasından olay sonrası mekân fotoğraflarını gösterme eğilimine doğru kaydığı görülmektedir. Belgesel fotoğrafın gerçeği gösterme çabasında bu yöntem “late photography” olarak adlandırılmaktadır. Late photography, Türkçede “netice fotoğrafçılığı”, “geç fotoğrafçılık” gibi karşılıklarla kullanılmaktadır. Bu çalışmada yeni bir kavram olan “geç fotoğrafçılık” ele alınacaktır.

Yeni dönem belgesel fotoğraflarda alışa geldiğimiz ve olayın kritik anını gösteren tekil fotoğraflar yerine olayın sonrasında fotoğraflanmış mekânın yıkıntılarını gösterildiği peyzaj fotoğrafları karşımıza çıkmaktadır. Bu peyzajlar, fotoğraf tarihinin içerisinde örneklerini gördüğümüz estetik yaklaşımlara benzeyen sanatsal görüntüleri içerse de geç fotoğraf hala belgesel fotoğrafın alanında kategorize olur. Bu noktada anlaşılmaktadır ki; belgesel fotoğraf kültürel, sanatsal ve teknolojik değişimlerle birlikte farklılaşarak dönüşmüştür. Bu değişimin, belgesel fotoğrafı farklı alanlara doğru taşıdığı, estetik, teknolojik, kültürel ve dilsel yapısındaki değişimlerin de bunu tetiklediği görülebilir.

2. AMAÇ

Değişimlerle birlikte dönüşen belgesel fotoğrafın uzun yıllar haber niteliği ile iletişim alanında kategorize edildiğini, günümüzde ise, aynı fotoğraf karelerinin sanatsal boyutu ile galeri ve müzelerde de sergilendiğini görmekteyiz. Bu durum önemli bazı araştırma problemlerini ortaya koymayı gerektirmektedir: Gerçeğin temsili olduğuna inandığımız belgesel fotoğrafın geç fotoğraf adı ile anılan türünün sanat alanında konumlanması, gerçeğin algılanmasında nasıl bir etki yapmaktadır? Bu anlamda geç fotoğrafın belgesel fotoğrafa olumlu ve olumsuz katkıları neler olacaktır? Çalışmanın ana amacı; belgesel ve sanatsal fotoğraf alanlarının sınırlılığında bu iki alanın ayrımı üzerinden, geç fotoğrafı tartışmaya açmaktır.

3. SINIRLILIKLAR VE ÖRNEKLEM SEÇİMİ

Fotoğrafın sanatsal ve belgesel alanları konumuzun sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Örneklem seçimi, özellikle 1990’lı yıllarda-iliştirilmiş fotoğrafçı tartışmaların da sürdüğü -körfez savaşı ile başlayan ve 11 Eylül 2001 saldırılarında da devam eden sansür uygulamalarına karşı fotoğrafçıların gerçeğin gösterilmesi adına geliştirdikleri yeni yöntem arayışları ile iş üreten 2000 yılı sonrası çağdaş belgesel fotoğrafçılardan seçilmiştir. Fotoğrafın sanatsal yönü bir başka makalenin konusu olarak düşünülmektedir.

4. YÖNTEM

Çalışma literatür taraması ile yazılı ve görsel metinler üzerinden yapılacak, analiz ve değerlendirmelerle genişletilecektir.

5. BELGESEL FOTOĞRAFIN ESTETİK TARTIŞMALARI

Belgesel fotoğrafın estetik boyutu önemli bir tartışmanın konusu olarak karşımıza

çıkılmaktadır: Olgular alanına ait olduğu kabul edilen belgesel fotoğraf estetik boyutuyla nasıl kategorize edilecektir? Bu kategorileşmenin kuramsal alt yapısını, 18.yy.'da özellikle Kant'ın Üç Kritiği'nde¹ sistematize edilen kategoriler ile şekillendiğini görmekteyiz. Kant'ın sınıflandırması bağlamında düşünüldüğünde; bilimsel araç olarak fotoğraf ayrı bir alanda kategorileşirken, sanatsal ve estetik yönü ile de başka bir alanın içerisine dâhil edilmektedir. Böylesi bir sınıflandırma yöntemi, belgesel fotoğrafın estetik alandan olabildiğince uzak tutulmasına neden olmuştur.

19.yy'da da fotoğrafın estetik ve bilimsel tartışmalarının bu doğrultuda sürdürüldüğü bilinmektedir. Günümüzde de hala özellikle belgesel fotoğrafta estetik yönün öne çıkarılması nedeniyle gerçeğin arka plana itildiği görüşünü savunan söylemler sıklıkla tartışılmaktadır (Linfield, 2013: 222). Toplumsal olayları, sert savaş sahnelerini, acı çeken insanları gerçeği birebir göstermek amacıyla sunan belgesel fotoğraf estetik ile yakın temasında iletişimin alanında mı ya da estetik yapısının ön plana çıkması nedeniyle sanatsal yanıyla mı konumlanacaktır? Susan Sontag bu anlamda başkalarının acılarına bakmanın bu şekilde estetik hale dönüşmesini uygun bulmaz. Sontag'a göre; "fotoğraf ahlak dersi vermemeli ve acıyı betimleyen fotoğraflar da güzel olmamalıdır"(Sontag, 2003: 77). Sontag'a göre; başkalarının acılarının bir şekilde estetik sunumu, hem fotoğrafa konu olan mağdurları hem de izleyeni olumsuz şekilde etkilemektedir. Aynı zamanda görüntülerin kamuoyuna sıklıkla gösterilmesi bu görüntülere alışmamıza ve beklenen etkiyi sağlamak yerine insanların apolitik olmalarına neden olmaktadır. Bu nedenle belgesel fotoğrafçılar fotoğrafın kamuoyunu harekete geçirmesi anlamında yeni anlatım yolları ve yeni fotoğraf dilleri geliştirmeye çalışmaktadırlar.



Görsel 1. Simon Norfolk, 2001, Başkanlık Sarayı
<http://www.simonnorfolk.com/>



Görsel 2. Simon Norfolk, 2002, Babil
<http://www.simonnorfolk.com/>

¹ Kant'ın üç kritiği'ne göre; bilim, doğru ve mantık Saf Aklın Eleştirisi'nde, ahlak, iyi ve etik Pratik Aklın Eleştirisi'nde, sanat, güzel ve estetik Yargı Gücünün Eleştirisi'nde kategorize olur.

Anlaşılmaktadır ki; belgesel fotoğrafta yeni bir dil arayışı değişen koşulların da etkisiyle değişmiş ve bu değişim, belgesel fotoğrafın estetik dilini ve anlamını da değiştirmiştir. Bu durumun özellikle 11 Eylül saldırıları ile başlayan süreçte fotoğrafçının olayın içine alınmaması nedeniyle veya olay sırasında çekilen görüntülerin basında kullanıma izin verilmemesi ile de ilgili olarak geliştiği anlaşılmaktadır. Örneğin New Yorklu fotoğrafçı Joel Meyerowitz teknik kamerasıyla 11 Eylül saldırıları sonrasında yıkıntıları, boş binaları, insansız sokakları neredeyse adli fotoğrafçılığı andıracak tarzda statik, rahatsız edici ve oldukça estetik biçimde fotoğraflamıştır. Bu fotoğraflar olayın anlık görüntülerini göstermekten daha çok sanatsal peyzaj görüntülerden oluşan güçlü ve formel bir estetiğe sahiptir. Dolayısıyla fotoğrafların olayın anlık görüntülerinin bilgisini vermekten daha çok tarih ve hafıza oluşturma anlamında daha etkin oldukları görülmektedir. Bu noktada belgesel fotoğrafın estetiğin konusu olarak sanatsal alanda da varlığını sürdürdüğü açıktır (Roberts, 2009).

6. BELGESEL FOTOĞRAFIN AÇMAZLARINDA FOTOĞRAFI YENİDEN DÜŞÜNMEK

Belgesel fotoğrafın tanımı ve sınırları, kullanıldığı ilk andan bu yana dönüşüm içerisinde olmuştur. Dünyada yaşanan teknolojik kültürel ve dijital değişim tüm görüntüleme sistemlerini etkilediği gibi belgesel fotoğrafı da dönüştürmüştür.

Belgesel fotoğraf, fotoğrafın keşfinden günümüze anın sabit kaydı olarak kabul edilir. Fotoğrafın, gerçekliği bu tekil an ile anlatma çabası -Antik Yunan'dan başlayıp günümüzde de devam eden tartışmada- akan zamandaki tek anın gerçekliğinin temsiline karşılık gelir (Dayı, 2017). Bu nedenle özellikle Henri Cartier Bresson' un "Karar Anı" fotoğraf öncesinde olayın hayal edilen ve zamansal bir yoğunluk anını vurgulayan estetik formda bir zirveyi temsil etmektedir (Bresson, 2006). Bu durumun özellikle dönemin modernist eleştirmenleri tarafından beğenildiği ve "güzel fotoğraf" olarak da vurgulandığı anlaşılmaktadır (Roberts, 2009). John Szarkowski ve Cartier Bresson, iyi fotoğrafın, tam olarak doğru yerde ve doğru zamanda çekilmiş, fotoğraf olduğuna inanıyorlardı (Mc Kenna, 1993). Ancak fotoğrafın tekil görüntüde zamansal sürekliliği kesime uğratması, tarihsel olarak da o olayın temsilinin tek kare üzerinden kurmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafın gerçeklikle kurulan ilişkisi bu anlamda sorunlu bir duruma işaret etmektedir.

Bunun yanı sıra fotoğrafların, bir metinle veya başka tekil görüntülerle yan yana gelerek düzenlenmiş hali; olayın farklı anlam kurguları yaratmasına neden olmaktadır. Gerçekliğin pozitivistlerin iddia ettiği gibi "olduğu şekliyle" temsil edilip edilemeyeceği uzun bir tartışmanın konusudur. Sonuçta fotoğrafın olgular ve değerler arasında gerçeğin olduğu gibi temsil edilme sorunu ile karşı karşıya olduğu anlaşılmaktadır (Çelikel, 2015: 61).

Görülmetedir ki, olay anlarının tekil ve anlık görüntüleri her türlü manipülasyona açık konumdadır.



Görsel 3. Paul Seawright, 2003, Hidden, Afganistan

<http://www.paulseawright.com/hidden>



Görsel 4. AnthonyHaughey, 2006, RedCoffinsKosovo, DisputedTerritory

<http://anthonyhaughey.com/wp-content/uploads/2011/04/Press-releases.pdf>

Belgesel fotoğraftaki bu dil ve anlam değişiminin bir diğer nedeni; fotoğrafın teknolojik bir aygıt olarak sınırlarının kültürel anlamını da değiştirme potansiyelidir. Olay anının sürekliliğini kayıt altına alabilen görüntü aletleri olayın gerçekliliğini yakalama anlamında artık fotoğrafın yerini almıştır (Faulkner, 2014). Bugün tüm haber fotoğraflarının yarısından fazlası, video ve dijital kaynaklardan alınan görüntüleri içerir. Olay anının canlı olarak aktarılması görevi hareketli görüntü araçları ile sağlanırken, tekil kare ile fotoğraflar üreten foto muhabirleri, olay sonrası görüntüleri çekme görevini üstlenmişlerdir. Sonuçta, belgesel fotoğraf, durağanlığı yakalama ve andaki gerçeğe yaklaşma konusundaki gücünü yitirmiştir (Campany, 2003).



Görsel 5. JoelMeyerowitz, 2011, Aftermath, <https://www.joelmeyerowitz.com/publications-/aftermath>

Ayrıca üretilen görüntüler, medya kuruluşlarının politikaları doğrultusunda veya editörlerin aracılığı ile fotoğrafçıdan bağımsız olarak değerlendirilmekte ve anlamlarının dönüştüğü düşünülmektedir. Bu nedenle belgesel fotoğrafın yola çıktığı gerçeklik iddiasından gittikçe uzaklaştığı ve manipülasyona uğradığı söylenebilir. Bu anlamda izleyicinin de anlatılan hikâyenin tüm gerçekliğine ulaşma gibi bir imkânı bulunamaz (Roberts, 2009). Sontag tekil an fotoğraflarının, bize ne hissedeceğimizi ve ne düşüneceğimizi söylediğini ve bunun etik bir durum olmadığını aktarır (Sontag, 2003). Fotoğraf eleştirmenleri, böylesi bir belgelemenin oluşturduğu “gerçeklik” fikrini egemen ideolojiler tarafından yeniden üretilen toplumsal bir yapının ürünü olarak görmekte ve objektiften görülen dünya, gerçekliğin tersine çevrilmiş ya da yansıyan şekli ile sunulan bir dünya algısı sunmaktadır. Althusser’e göre, “ideoloji her zaman aygıtların içinde ve onların çalışmasında ya da çalışmalarında var olur” (Burgin, 2013: 134). Anlaşılmaktadır ki, gerçekliği sunmak çabasıdaki belgesel fotoğraf, olay anının görüntülerini de içeren çoklu tartışmaları içinde taşımaktadır.

Bu anlamda geç fotoğrafın, olay sonrası görüntüleri, izleyicinin olayla ilişkisini yeniden konumlandırmaktadır. Çeşitli politik kaygılar ve fotoğrafçılara gelen kısıtlamalar geç fotoğrafçılık türünün gelişmesine neden olmuştur. David Company fotoğrafçıların savaş sonrası görüntülere yönelmesinin, biraz da savaşların farklılaşmasından doğan zorunluluktan olduğunu, Vietnam Savaşı’nın politik ve askeri düzensizliğinin fotoğrafçılara savaşın içine girmelerine olanak tanıdığını ama Körfez Savaşı ile birlikte süregelen diğer savaşlarda fotoğrafçıların olay alanına girmelerine izin verilmediğini bunun sonucunda ise sert şiddet fotoğrafları yerine, melankolik ve şiirsel olay sonrası yıkım görüntüleriyle karşılaştığımızı aktarmaktadır (Company, 2003). LucDelahaye ve Simon Norfolk’un fotoğrafları olay yerine geç girmeleri nedeniyle cesetlerin kaldırılmasıyla üretilmiş ve bu nedenle geç fotoğraf tanımlaması ile karşılık bulmuştur. Zorunluluktan doğan bu tarz sonrasında belgesel fotoğrafta bir eğilim olarak yeni estetik bir dil oluşturmuştur.

Roland Barthes belgesel fotoğrafın şok görüntülerinin aşırı yapılandırılmış olduğunu ve fotoğrafçının baskın varlığı nedeniyle etkisini yitirdiğini aktarır. Barthes’a göre belgesel fotoğrafın şok yaratan görüntüleri aşırı tamamlanmış görüntüler olup izleyiciye yorum yapacak veya katılım gösterecek bir alan bırakmazlar (Barthes, 2003). Örneğin sanatçı Eva Leitolf çektiği trajik olay sonrası, insansız mekân fotoğraflarında acılar nesneleştirilmez. Bu bir şekilde suçun etik şekilde fotoğraflanması olarak da görülebilir. Onun fotoğraflarında mağdur ve fail yoktur ve bunun sonucu olarak klişelerden arınmıştır (Haeckel, 2015).



Görsel 6. LucDelahaye, 2001, US Bombing on Taliban www.tate.org.uk/art/artworks/delahaye-us-bombing-on-taliban-positions-l03070

7. GEÇ FOTOĞRAFIN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

Geç fotoğrafların, olay sonrası, durgunluk anlarının görüntülerini içerdiğini belirttik. David Campany (2003) terörizm ve şiddet alanlarında felaketin izlerini süren ve olayın sonrasını aktaran fotoğrafları “late photography” olarak adlandırmıştır. Yeni bir estetik yöntem olarak tarihsel olaylar, süreçler peyzaj fotoğrafına benzer estetik içerisinde sunulmaktadır. Fotoğraf tarihinde bu estetik anlayışla oluşturulmuş görüntülerin ilk örnekleri ile karşılaşmak mümkündür. Örneğin Roger Fenton'un 1850'lerden kalma Kırım Savaşı görüntüleri, Alexander Gardner'ın ve Matthew Brady'in hareketsizce yerde yatan ceset görüntülerinin de görüldüğü peyzaj fotoğrafları, geç fotoğrafın ilk örnekleri gibi görülse de bunların fotoğraf makinesinin sınırlılıkları ile ilgili olduğu unutulmamalıdır.

Campany, geç fotoğrafları estetik yapıdan ziyade bellek sorunlarıyla ilişkilendirmektedir. Bu fotoğraflar geçmişle şimdi arasındaki ilişkide bir metafor gibi çalışarak duygusal ilişkiler kurmamızı sağlar. Campany'e (2003) göre geç fotoğraf, modernist belgesel bir eğilimden daha ziyade bu türün yeniden bir yapılanması olarak görülmektedir.

Burada belgesel fotoğrafın neo liberalizm ve dijitalleşme karşısında kendine yeni bir alan açmaya çalıştığı söylenebilir. Roberts (2009), bunun tam olarak belgesel fotoğrafı sonlandıran bir durum olarak görmediğini ancak fotoğrafın alt kültürel biçimiyle yeniden değerlendirilebileceğini düşünür. Roberts'a göre; bu durum fotoğrafın da bağlı bulunduğu politik sorunlardan kaynaklanmaktadır.



Görsel 7. LucDelahaye, 2001, JeninMülteciKampıwww.tate.org.uk/art/artworks/delahaye-us-bombing-on-taliban-positions-103070

Geç fotoğrafın önemi, olay sonrası görüntülerinin belgesel fotoğraf pratiği ile tarih ve bellek arasında kurduğu kültürel işlevden kaynaklanmaktadır. Belgesel fotoğraf için ilk başta kaçırılmış bir fırsat olarak görülebilecek bu durum izleyicinin ilgisinin artması ile sonuçlanmıştır. Norfolk'un fotoğraflarındaki insansız manzaralar, ölü bedenler ile tetiklenecek bir endişeyi bertaraf ederek izleyici ile fotoğraf arasında sorgulayıcı ilişki kurmasına olanak tanır. Fotoğrafta insanın olmaması izleyicinin zamansız bir sürece tanıklığı ile karşılık bulurken, şiddet fotoğrafları nedeniyle kaybolan merakını da tekrar uyandırmaya yardım eder (Faulkner, 2014).

8. GEÇ FOTOĞRAFÇILIĞIN ÇALIŞMA PRENSİPLERİ

Geç fotoğraf, belgesel fotoğrafın kaçırılmış bir anı gibi görülebileceğini belirttik fakat geç fotoğrafın farklı olanakları ve bakış açıları içerisinde barındırdığı anlaşılmaktadır. Belgesel fotoğraf çerçevelenmiş anın bize bir yorumunu vermektedir. Geç fotoğrafçılık ise yoruma açık belge niteliği içermektedir. Company hareketsiz görüntünün bilince daha uygun olduğu düşüncesini vurgulamakta ve olay sonrası çekilen statik boş alanların donmuş görüntülerini daha tamamlanmış görüntüler olarak değerlendirmektedir. Company'e göre (2003: 126); geç fotoğraf, "mükemmellik açısından radikal biçimde açık bir imaj" olarak vurgulanır. Burada imajın açıklığı, konunun yorumlanmaya açık olması anlamını içerir. Bu, izleyiciye fotoğraflar üzerinde bir kesinlik vermez fotoğraf belirsizliklerle şekillenmiştir. Geç fotoğrafın sağladığı bu anlam belirsizliği hızlıca kodları çözmeye izin vermediğinden kapalı politik bir anlam döngüsü ile sonuçlanmaz. Norfolk'un çalışmaları bu anlamda değerlendirildiğinde izleyicinin fotoğraflarının sunduğu hızlı ve kolay kod çözümüne girmesine izin vermemektedir (Lisle, 2011). Geç fotoğrafı önemi kılan nokta fotoğrafın olayla

ilgili gösterdikleri ya da göstermedikleri değil; izleyicinin dikkatini çekerek olay ile ilgili düşünmeye açtığı alandır. Açılan bu alan, izleyiciyi bir görüşte şoka uğratmayan ancak izleyici ile izlenen arasında kurulacak yaratıcı, eleştirel ve aktif bir iletişimin yolunu açmaktadır. Campany, Sontag'ın belgesel fotoğrafların politik ve eleştirel bir harekete yol açmadığı konusundaki fikirlerini desteklese de geç fotoğrafın yeni bir olanak sunduğunu vurgulamaktadır (Lisle, 2011).



Görsel 8. Eva Leitolf, Vendicari Nature Reserve



Görsel 9. Eva Leitolf, OrangeGrove, Rosarno,

Italy 2010 <https://www.images.ch/en/espace-quai1-en/exhibitions/eva-leitolf-3/>

Geç fotoğraf, fotoğrafçının ahlaki ve politik anlam açısından niyetlerini açıkça göstermez. Böylesi bir tutum, fotoğrafçının çerçeve içerisinde neyin gösterileceği konusunda tek otorite olarak yer almasına da imkân tanımaz. Burada amaç, fotoğrafçının politik, kültürel ve psikolojik alt yapısını geri plana çekerek izleyiciyi olayın kendi gerçekliğine daha da yaklaştırarak aktif kılmaktadır. Bu noktada geç fotoğraf, yaratılmak istenen klişeleşmiş acı ve vahşet sahneleri yerine izleyenin kendi duyguları ile empati kurabileceği alanları açabilir. Bu bir dönem Linfield ve Sontag gibi kuramcılarının özellikle karşı çıktıkları, mağduriyet içerikli fotoğrafları kullanarak üretilen, hayırseverlik temasının yaratılmasına karşı bir alternatif olarak görülebilir. Burada amaç, izleyicinin ilgisini, merhametten beslenen tekil bakış açısı yerine, arka planda kalmış minör okumalara çevirmektedir.

Geç fotoğraf sadece savaş ve şiddet sonrası anlarından oluşan mekânları konu almaz. Geçmişte yoğun şekilde kullanılarak terk edilmiş politik alanları da konu edebilir. Örneğin Simon Norfolk'un "Bleed" serisi ve Angus Boulton'ın, Sovyet Mirası serileri harap olmuş eğlence merkezi, boş ve eskimiş yüzme havuzları vb. konuları işlemektedir. Debie Lisle, bu fotoğrafların eşitlik ve dayanışma duygusu yarattığını belirtmekte ve izleyicilerin hepimizin günlük rutinlerinde gerçekleştirdiğimiz aktivitelerin, mağdur olanlarında bir zamanlar aynı

günlük rutinleri yapıyor olması duygusunun bir eşitlik alanı yaratabileceğini ve bunun da diğerleri ile empati kurmayı kolaylaştıracağını belirtmektedir. Lisle'ye göre (2011); geç fotoğraf, acıma anlamları üreten yardımseverliği çağıran ve silahlara çağrı yapan anlama karşı bir duruş sergilemektedir.



Görsel 10. AngusBoulton, 1999, SovietLegacy. <http://www.angusboulton.net/a-soviet-legacy/>

Bu anlamda örneğin, Boulton'un fotoğrafları aynı zamanda günümüzün siyasi ve askeri düzenini sorgulayan metaforlar olarak da işlev görebilirler. Terkedilmiş boş yıkıntı fotoğraflarını gören izleyici geçmişte yaşanan olayların bu günkü siyasi düzende de olabileceği algısını fark eder. Faulkner (2014) Boulton'un çalışmalarındaki mesajın, hiçbir şeyin kalıcı olmadığını ve geçmişin sonuç fotoğraflarını göstermesinin yanı sıra gelecekle de ilgili itiraz etme potansiyelini de içerdiğini belirtir. Bu tam da Campny'nin açıkladığı şekli ile bizi, egemen görüşlerin siyaset ve etiği hakkında sorular sormaya yönlendirmektedir.

Geç fotoğrafın farklı fotoğraflama süreçleri ile oluştuğunu belirttik. Örneğin, belgesel fotoğrafçı Eva Leitolf, serisinin yapım sürecinde olayın gerçekleştiği yerlerde uzun süre yaşayarak konuyla ilgili bilgi toplar. Çevreyi gözlemleyerek, koşullar hakkında farklı insanlarla konuşarak, fotoğrafın gösterdiği mekânda daha önce yaşanmış olay ile ilgili derin bir araştırma yapmaktadır. Fotoğrafların sergilenme aşamasında ise; topladığı bilgileri kısa metinler halinde sunmaktadır. Sanatçı, uzun süreli araştırmasında, foto- öykü anlatıcılığının eleştirel anlatım biçimini de kullanmaktadır. Böylece çalışmaları belgesel ve kavramsal bir yeni yapı oluşturarak olayın hafıza ile ilgili hatırlatmasını da sunmaktadır. Örneğin sanatçının, *Vendicari Nature Reserve, Italy, 2010* çalışmasında fotoğrafın altında şunlar yazmaktadır:

27 Ekim 2007'de, Vendicari'de bir plajda ıslanmış birkaç ayakkabıyla karşılaşıldı. Takip eden günlerde orada on yedi ceset bulundu. Çift, kendi inisiyatifleriyle yetkililerden ölümlerin isimlerinin bir listesini aldı, Mısır ve Filistin'deki akrabalarla

temasa geçti ve bir Müslüman cenazesinin düzenlenmesini istedi. Ölülerin ve yerel polisin akrabaları da dâhil olmak üzere 1 Kasım 2008'de yaklaşık yüz kişinin katıldığı Catania imamı tarafından yönetilen tören düzenlendi. Bu olay Borderline Sicilia'nın kurulmasına neden oldu. RagusaNews.com, 24 Ekim 2008; gazeteci Roman Herzog ile röportaj, Noto, 23 Ocak 2010 (Lisle, 2011).

Leitolf'un manzara estetiği ile üretilen işlerini sergi salonunda gören izleyici önce kısa bir şaşkınlık yaşamış, metnin okunmasından sonra peyzajlar ile farklı empatiler geliştirmiştir.

9. GEÇ FOTOĞRAFTA SANATSAL YAKLAŞIM

Fotoğrafta günümüzde en çok tartışılan sorunlardan biri belgesel fotoğrafın sanat ve estetik ile kurduğu ilişkidir. Bu ilişkide tartışılması gereken üç önemli nokta vardır: ilki yukarıda da bahsettiğimiz gibi bir temsil aracı olarak fotoğrafın estetik görüntülerle dünyayı nesnel olarak doğru bir şekilde kayıt edilmesini sağlayıp sağlamadığı (Sontag, 2003); ikincisi sanatın propaganda aracı olarak kullanılması nedeniyle fotoğrafın gerçekliğinin etkilenip etkilenmediği sonuncusu ise; estetik ölçütlerin ideolojik değerlerden kolayca ayrıştırılıp ayrıştırılamayacağı sorunudur (Clark, 2011: 15).

Bu sorulara, çalışmanın sınırlılığı nedeniyle cevap aranmayacaktır. Ancak geç fotoğrafın estetik olarak değerlendirilmesi anlamında soruların temellendirilmesi oldukça önemlidir. Günümüzde artık belgesel fotoğrafın faydacı yanı ile estetik yönün birbirinden ayrı düşünülmesi neredeyse imkânsız olarak kabul edilmektedir. Basın fotoğrafları, birçok müze ve galeride estetik yapısı nedeniyle sanatsal bir nesne olarak kabul görebilir. Yukarıda özellikle birtakım kuramcılarının konuyla ilgili tartışmalarından bahsetmiştik. Ancak şiddet ve acı fotoğraflarının, sanatsal beğeni almak tartışmaları daha derinlere uzanmaktadır.

Fotoğraf tarihinde fotoğrafçıların, ölümü ve şiddeti estetik açıdan ön plana çıkardıkları sahneler, Batı Hıristiyan düşüncesindeki sanatsal vurguda karşılık bulmaktadır. Stephen F. Eisenman (2007), “Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri” isimli kitabında; Amerikalı askerlerin işgal altındaki Irak'ta yer alan Ebu Garip Cezaevi'nde uyguladıkları işkencelerin fotoğraflarıyla gündeme gelen olayların basitçe bir sonuç olmadığını; karşılaştırmalar eşliğinde aslında kökü yüzyıllara dayanan, sanat tarihinden gelen bir mirasın ürünü olduğunu söylemektedir. Eisenman (2007)“pathos formula”² olarak adlandırdığı terimle tanımlanan bu sahnelerin alışkanlığını, şiddetin sanatsal temsiller barındırmasının kökenini sanat tarihindeki görüntülerde bulmaktadır. Şiddet sahneleri batı izleyicisi için sanatsal bir konuma taşınmış ve normalleştirilmiştir.

²Pathos Formula: Bedeni, kendisine zulmedenin hazzı ya da yücelmesi için kurbanın bilinçli olarak yabancılaştırdığı bir şey olarak betimleyen, Alman sanat tarihçisi Aby Warburg tarafından ilkel toplum ve kültürlerde sıklıkla rastlandığı ileri sürülen mistik motif.

Şiddetin ve yıkım fotoğraflarının estetik yönü ne yazık ki izleyicinin konunun önemini gözden kaçırmamasına neden olmaktadır. Bu anlamda geç fotoğrafın yeni estetik bakış açısı, izleyiciye alternatif ve daha açık yorumlama olanağı sunduğu anlaşılmaktadır. Yıkım görüntüleri üzerine çalışan Tim Edensor (2016) bu yeni bakış açısını “alternatif estetik” olarak adlandırmaktadır. Geç fotoğrafçılıkta, karşılaştığımız bu boş ve olay sonrası anlar belirli bir fotoğrafik yaklaşımla yeniden sunulur. Böylelikle farklı ve açık yorumlamaya izin veren görüntüler oluşturur. Yerleşik düşünme ve görme biçimlerini yıkarak izleyicide merak ve sorgulama uyandırır.

Geç fotoğrafın bu “uzak bakış açısı”(Kemp, 1990: 102) bir çeşit pitoresk estetiğin belirsizliği nedeniyle fotoğrafçının şiddet görüntüleri ile harekete geçiremediği kamuoyunun ilgisini uyandırabilir. Fotoğrafların belirsizlik üzerine kurulmuş estetik yapısı, politik yönlendirme niyeti olan fotoğrafçının da ideolojisini dışlamaktadır (Lisle, 2011). Daha da önemlisi geç fotoğrafçılık belirsizlik ve açıklığın imkânı ile politik bağlılıktan kaçmanın bir yolunu sunabilir.

Bu estetik yenilik belgesel fotoğrafın ana anlatımını destekler ve onun gerçeklik olgusunu aktarma anlayışına da ters düşmez. Örneğin Norfolk’un Afganistan’daki savaşta zarar gören binaları bir ressam ifadesiyle fotoğrafladığı, Chronotopia serisi, hem bilgi sağlayan hem de estetik yönünü ile öne çıkan önemli seri çalışmadır. Campany’e göre (2003); Norfolk’un fotoğrafları, açık görüntüler olup hızlı ve kolay kod çözümlerine izin vermez.

Geç fotoğrafın sakin tutumu bu eğilimin fotoğraf sanatında diğer disiplinleri de özellikle kurgusal fotoğraf tarzı bile fotoğrafların kurgusal olarak da üretilmesini teşvik etmiştir.

10. SONUÇ

Belgesel fotoğrafta yeni bir estetik yapı olarak ortaya çıkan geç fotoğrafçılık, olay sonrası mekânların yıkık, harap, insansız fotoğraflarını gösteren peyzaj fotoğraflarından oluşur. İlk olarak David Campany tarafından tanımlanan bu tür, geç fotoğraf olarak adlandırılmış ve modern belgesel bir eğilimden daha ziyade belgesel fotoğrafın yeniden yapılanması olarak kabul edilmiştir.

Belgesel fotoğrafın alanında kategorileşen geç fotoğraf belgesel fotoğrafçılar için de yeni bir alternatif olarak görülmektedir. Belgesel fotoğrafın kritik an ile özdeşleşen bakış açısının kuramcılar ve eleştirmenler tarafından gerçekliğin aktarılması anlamında eleştirildiği bilinmektedir. Ayrıca değişen teknolojik, politik ve sanatsal iklim belgesel fotoğrafçıları da olay anının görüntülenmesi konusunda yeni bir görsel dil oluşturmaya yöneltmiştir. Bazı zorunluluklardan da kaynaklanarak şekillenen geç fotoğraf belgesel fotoğrafın içerisinde yeni bir estetik eğilim olarak değerlendirilmektedir. Çalışmada belgesel fotoğrafın kritik an

kavramı tartışılmış ve buna karşı gelişen geç fotoğrafın sunduğu yeni olanaklar ortaya konmuştur. Geç fotoğrafçılığın boş peyzajlarının belirsizliğinin izleyiciyi empati kurma anlamında olaya yaklaştırmakta olduğu tespit edilmiştir. Bu anlamda geç fotoğraf ile birlikte belgesel fotoğrafta aşılabilen özne ve nesne ikiliği daha demokratik bir anlayışa imkân sağladığı anlaşılmaktadır. Ayrıca kurulan yeni dil ile izleyicinin daha kolay empati kurduğu ve konuyu içselleştirdiği anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada vurgulanmak istenen diğer tespit, belgesel fotoğrafın sanat ve estetik ile kurduğu tartışmalı ilişkinin geç fotoğraf ile aşılma olanağıdır. Sanat ile açılan bu yeni yol, yorumlama anlamında izleyiciye daha geniş bir imkan tanıdığı, anlaşılmaktadır. Geç fotoğrafın olay anının göstermeme durumu, şiddetin estetize edilmesi, tartışmalarını da ortadan kaldırmış ve izleyiciye estetik ontolojik bir yolu açmıştır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2003). *Çağdaş söylenler* (Üçüncü Basım). Metis Yayınları.
- Bresson, H.C. (2006). *Henri cartier-bresson karar anı* (Edt: İ. Maga). İstanbul: YGS Yayınları.
- Burgin, V. (2013). *Fotoğrafı düşünmek*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Campany, D. (2003). Safety in numbness: someremarks on problems of “latephotography”. İçinde D. Green (Ed.), *Where is the photograph?* (ss. 88-94). Maidstone, Kent: Photoworks. <https://westminstersearch.westminster.ac.uk/item/93717/safety-in-numbness-some-remarks-on-problems-of-late-photography> Erişim Tarihi: 21.12.2018
- Clark, T. (2011). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge* (Çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı.
- Çelikel, S. B. (2015). *Endüstriyel tasarımda paradigma kaymaları Bruno Latour'a özel bir ilgiyle*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Dayı, H. (2017). International interdisciplinarity in the arts symposiums-I: On the possibility of non-existent time in photography. *Cinius Yayınları*, 1(1), 19-31.
- Eisenman S. F. (2007). *Ebu Graib etkisi - Batı sanatında şiddetin kökenleri* (Çev: I. Özbek). İstanbul: Versus.
- Faulkner, S. (2014). Late photography, military landscapes, and the politics of memory. *The Open Arts Journal*, 3. <https://doi.org/10.5456/issn.2050-3679/2014s22sf> Erişim Tarihi: 04.01.2019.
- Haeckel, J. J. (2015). An aesthetic of absence. Critical Counter-narratives of Journalistic Story-telling in Eva Leitolf's Photography Image & Narrative. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/766> Erişim:10.07.2018
- Kemp, W. (1990). Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition. *The MIT Press*, 54, 102-133
- Linfield, S. (2013). *Acımasız aydınlık*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Lisle, D. (2011). The surprising detritus of leisure: Encountering the late photography of war: Environment and Planning D: Society and Space. <https://doi.org/10.1068/d9910> Erişim Tarihi:15.04.2018
- McKenna, K. (1993). ART : Picture Imperfect : Formaverick Duane Michals, a photo is worth far less than a thousand words when the questionnaire about the very meaning of truth. Los Angeles Times. Geliş tarihi http://articles.latimes.com/1993-03-14/entertainment/ca-543_1_duane-michals Erişim Tarihi: 22.04.2017.
- Roberts, J. (2009). Photography after the photograph: event, archive, and the non-symbolic. *Oxford Art Journal*, 32(2), 281-298.
- Sontag, S. (2003). *Başkalarının acısına bakmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

EXTENDED ABSTRACT

Technology changes everything by leaps and bounds. Particularly, photography can be considered one of the areas affected by this transformation. Such technological production and utilization of photography also have significant effects on the perception of its meaning. Regarding this fact, we witness that the photograph of the moment, which is accepted as a representation of reality, is reproduced by manipulations and the separation of the concept of “real” from the object. By the post-modern processes, the reality is now transformed into events and speculations that vary from person to person. This situation influences the relationship between photography and reality. In this discussion, the categorizations of art photography and documentary field have lost their sharpness.

The instant identification of truth, which has been categorized in the field of documentary photography, has long been accepted as an important criterion in documentary photography and particularly in press photography. Since the photographer as an objective witness has to convey the uninterrupted view of the moment to the viewer. Therefore, documentary photography was tried to be kept away from aesthetic and artistic tendencies.

However, the effective power of photography over the crowds has positioned it at the center of political debates. After the Second World War, the photographers were no longer as objective, autonomous and free as they were used to be. Some photographers who want to get rid of this situation have tried to develop new styles of photography in order to reflect the truth in an objective way. The tendency named “late photography” emerged from such an interaction. Late photography briefly includes artistic photographs of landscape images that convey the post-event to the audience. Late photography consists of post-event images taken to present the reality of the event when the photographer is not involved in the event at that time. Late photography was born out of necessity since photographers were not allowed to take photographs outside the dominant discourse after World War II. However, this style was sculpted by taking post-event images instead of snapshots depending on the photographer's preference. Although such a point of view was initially seen as a photograph of a missed moment, photograph theorists agreed that it opened up more interrogation space by avoiding the audience from a hierarchical point of view and empathized with the victim. The late post-event photographs, which are seen as artistic landscape photographs at first glance, introduce into the art photo with the aesthetic structures into the documentary photography. Thus, it eliminates rough limitations such as artistic or documentary in photography and directly charms the audience. The main purpose of this study is to define late photography, to reveal

its positive and negative aspects and to investigate contemporary photographers who produce work with late photography method.

In this study, we also aim to propose that a new perspective of the late photography ameliorates deadlocks where documentary photography is stuck. Since, photographers cannot take part in the events as much as in the past, and they cannot find free channels to present their images. The objective view of late photography is thought to open up a new space for photographers. Another suggestion is the potential for new space where the audience can empathize more easily against the style that always faces violence photographs and normalizes violence.

Currently, postmodern photographs are produced frequently without discrimination of artistic or documentary photography in the era of contemporary photography. These works are mostly presented in the galleries for informational purposes along with the texts written by the photographer. Consequently, the audience will encounter documentary photographs in the gallery rather than they were accustomed to seeing in the press and emphasize “the others” through the way that art opens.