

TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF VE WALKER EVANS

Funda CAN ÇUVALCI¹

ÖZET

Fotoğrafın sanatsal ve toplumsal işlevine yönelik ortaya çıkan tartışmalar, yıllardır sanat yapıtlarının toplumsal ve estetik değeri bağlamında da boy göstermiştir. Bir sanat eserinin değeri yarattığı estetik yaşantıdan mı gelir yoksa ahlâki, politik, toplumsal anlamda ortaya koyduğu değerlerden mi gelir? Sanatın toplumsal işlevini ön plânda tutanlar olduğu gibi, estetik yönünü vurgulayanlar da olmuştur. Ancak, belki daha doğru bir yaklaşım, sanatın estetik gücü ile toplumcu gücü arasında organik bir bağ gözetilen yaklaşımdır. Bu çalışmada, 1930'larda A.B.D. ve Walker Evans fotoğrafları üzerinden, toplumsal belgeci fotoğraf üretimiyle söz konusu dönemin toplumsal ve ekonomik olayları arasındaki paralellikler; diğer deyişle, tarih içindeki ne gibi gelişmelerin ya da sorunların toplumsal belgeci fotoğrafın ortaya çıkmasını tetiklediği konusu ve bu fotoğraf örneklerinin, toplumsal ve estetik açıdan ortaya koyduğu değerler, bu çalışmanın problemi olarak belirlenmiştir. Toplumsal belgeci fotoğraf, toplumsal reform hareketlerinin ya da toplumsal sorunlara çözüm arayışına dair oluşan genel konsensüsün bir yan ürünü mü olagelmıştır? Bunun yanında, bu fotoğraflar, özgün bir estetik değere sahip olmuş mudur? Bu sorulara, A.B.D.'de toplumsal belgeci fotoğraf geleneğine dahil edilebilecek fotoğrafçılar ve özel olarak da Walker Evans üzerinden cevap verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımının, içinde bulunduğumuz dönemden bakılınca ne gibi değerler, anlamlar ve estetik yaklaşımlar sunabileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Toplumsal belgeci fotoğraf, Walker Evans, Fotoğrafın toplumsal işlevi, Fotoğrafın estetik değeri

SOCIAL DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND WALKER EVANS

ABSTRACT

The discussions which have arisen about the artistic and social function of photography have also appeared for years in the context of social and aesthetic value of art works. Does the value of an art work stem from the aesthetic experience it creates or rather from the value it manifests in ethical, political and social contexts? While there have been people who emphasize the social aspect of an art work, there have also been people who give importance to its aesthetic quality. However, maybe a more reasonable approach would be the approach regarding an organic bond between the aesthetic and social power of an artwork. In this study, focusing on the U.S.A. in 1930s and the photographs of Walker Evans, the corresponding aspects between the social and economic events of 1930s and the production of social documentary photography; that is to say, what type of developments or problems triggered the emergence of social documentary photography and the aesthetic and social values of the photographs mentioned have been determined as the problem of this study. Was social documentary photography the by-product of social reform movements or the general consensus resulting from the search for the solution of social problems? Apart from these, did social documentary photography have unique aesthetic value? These questions have been aimed to be answered through the photographers belonging to social documentary tradition in the U.S.A. and specifically through the works of Walker Evans. In addition to this, what values, meanings and aesthetic approaches social

¹ Dr., Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir, Türkiye, fcancuvalci@gmail.com

documentary photography can offer looking from the perspective of the period we live in has been another issue dealt in this study.

Keywords: Social documentary photography, Walker Evans, Social aspect of photography, Aesthetic value of photography

GİRİŞ

Fotoğrafın, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerin sonucunda ve yeni yükselen toplumsal sınıfların yeni bir sanatsal ifade biçimi olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Ancak, fotoğrafın yeni bir sanatsal ifade biçimi olarak rüştünü ispatlaması ve geniş kesimler tarafından kabul edilmesi için yıllar gerekmiştir. 1824 yılında icat edilmesinden itibaren fotoğrafın, lensin gördüğünü mekanik olarak yeniden üreten basit bir teknik araç olarak mı yoksa bireysel sanatsal duyarlılığın ifadesinde kullanılabilecek yeni bir araç olarak mı kabul edileceği üzerine tartışmalar süregelmıştır. 1800'lerdeki yeni bilimsel, teknolojik ve endüstriyel gelişmeler, yeni bir gerçeklik anlayışını da beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın icadı ve kullanılmaya başlanması da tam bu yıllara denk gelmektedir. Adolphe Hippolyte Taine'in sözleri, o dönemdeki yeni estetik anlayışı özetler niteliktedir: "Nesneleri oldukları gibi yeniden üretmek istiyorum..." (Freund, 1980, s.70).

Fotoğrafın gerçekleri yansıtmakla kalmayıp sanatsal ve toplumsal bir duyarlılık yaratmak için kullanılması ilk yılları takip edecektir. Fotoğrafın sanatsal ve toplumsal işlevine yönelik ortaya çıkan tartışmalar, yıllardır sanat yapıtlarının toplumsal ve estetik değeri bağlamında da boy göstermiştir. Bir sanat eserinin değeri yarattığı estetik yaşantıdan mı gelir yoksa ahlâki, politik, toplumsal anlamda ortaya koyduğu değerlerden mi gelir? Sanatın toplumsal işlevini ön plânda tutanlar olduğu gibi, estetik yönünü vurgulayanlar da olmuştur. Ancak, belki daha doğru bir yaklaşım, sanatın estetik gücü ile toplumcu gücü arasında organik bir bağ gözetilen yaklaşımdır. Moran'ın (2000, s.332) da belirttiği gibi: "...bir eserin yararlı yan etkileri olabilmesi için önce başarılı bir sanat eseri olması şarttır."

Sanatsal ifade biçimlerine yönelik söz konusu farklı yaklaşımların tarihsel gelişmelerle paralellik gösterdiği görülmektedir. Örneğin, bilimsel buluşların çok hızlı bir şekilde ve devrim yaratacak denli büyük çapta geliştiği 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılda, sanatta, bilimsel nesnelciliğe yakın bir gerçekçi ve natüralist anlayış hâkim olmuştur. Fotoğraf, bu dönemin gerçekçi sanatsal eğilimlerine cevap veren bir araç olduğu gibi kullanıldığı yer ve zamana göre başka işlevler de edinmiştir.

Fotoğrafın toplumsal bir misyon yüklendiği yıllara bakıldığında ise, farklı yerlerde farklı gelişmelerin söz konusu yaklaşımı tetiklediği görülecektir. Örneğin, Fransa'da 1848 Devrimi'nden sonra, işçi sınıfında sınıf bilincinin oluşmaya başlaması, küçük burjuva sınıfının ortaya çıkışı gibi büyük toplumsal gelişmeler, sanatta toplumcu ve eleştirel bir yaklaşımı tetiklemiştir (Freund, 1980, s.70). Fotoğrafın, toplumsal eleştiri ve toplumsal reformlara katkı sağlamak amacıyla A.B.D.'de kullanılması ise 1930'lu yıllara denk düşmektedir. O yılların, A.B.D. için, ekonomik ve toplumsal anlamda zor yıllar olduğu bilinmektedir. O dönemde, 15 milyon işsizle beraber, çok sayıda evsiz ve aç insanın hayatta kalma mücadelesi vermekte olduğu belirtilmiştir (*Documentary Photography*, 1972, s.47). A.B.D. ulusal yönetimi, tarihinde ilk kez olarak halkın yiyecek ve barınma ihtiyaçları için geniş ölçekte bir sorumluluk almıştı (*Documentary Photography*, 1972, s.47). Büyük Ekonomik Bunalım A.B.D.'yi vurmasaydı, belki de o dönemde fotoğraf, toplumsal sorunlara bu ölçüde eğilmeyecekti.

1930'lar, A.B.D. ve Walker Evans fotoğrafları üzerinden, toplumsal belgeci fotoğraf üretimiyle söz konusu dönemlerin toplumsal, ekonomik, kültürel olayları arasındaki paralellikler; diğer deyişle, tarih içindeki ne gibi gelişmelerin ya da sorunların toplumsal belgeci fotoğrafın ortaya çıkmasını tetiklediği ve bu fotoğraf örneklerinin, toplumsal ve estetik açıdan ortaya koyduğu değer bu çalışmanın problemi olarak belirlenmiştir. Toplumsal belgeci fotoğraf, toplumsal reform hareketlerinin ya da toplumsal sorunlara çözüm arayışına dair oluşan genel konsensusun bir yan ürünü mü olagelmıştır? Bunun yanında, bu fotoğraflar, özgün bir estetik değere sahip olmuş mudur? Bu sorulara, A.B.D.'de toplumsal belgeci fotoğraf geleneğine dahil edilebilecek fotoğrafçılar ve özel olarak da Walker Evans üzerinden

cevap verilmeye çalışılacaktır. Ayrıca, toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımının, içinde bulunduğumuz dönemden bakılınca ne gibi değerler, anlamlar ve estetik yaklaşımlar sunabileceği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF

“Fotoğraf her zaman toplumsal tepelere ve çukurlara hayranlık beslemiştir. Belgeciler (eli fotoğraf makineli saraylılardan farklı olarak) bunlardan ikincisini yeğlerler” (Sontag, 1999, s.75). Diğer deyişle, belgeci fotoğrafçılar, özellikle de toplumsal belgeci fotoğrafçılar, farklı yaşam biçimlerini ve özellikle de çukurdakilerin, yoksulların, imtiyaz sahibi olmayanların hayatından kesitleri belgelerken “eli fotoğraf makineli saraylılardan farklı olarak” toplumsal bir bilinçle hareket ederler.

Fotoğraf, ilk kullanım yıllarından günümüze, yüzey üzerinde nesnelerin kaydedilmesini ve çoğaltılmasını sağlayan bir teknoloji olarak algılanmanın yanında yeni bir sanat biçimi, bir ifade şekli olarak da ele alınmıştır. Fotoğrafın sanatın ortamına girmeye başladığı dönemde, fotoğrafın resmetme tekniğiyle ilgili olarak yeni yaklaşımlar da ortaya konmuştur. Bu yaklaşımın ilki, fotoğraf sanatçılarının resim sanatına öykündükleri resimselcilik yaklaşımı; diğeri geleneksel portrecilik anlayışının devam ettirildiği portre fotoğrafçılığı ve üçüncüsü de fotoğrafın yaşamın her alanına girmesini sağlayan belgeselci fotoğraf anlayışı olmuştur (Kılıç, 2008, s.123).

Belgesel fotoğraf teriminin 1930'larda kullanılmaya başlandığı belirtilmiştir. O yıllarda da belgesel fotoğraf genellikle belgesel filmlerle ilişkilendirilmiştir. Uzak bölgelerde yaşayan, haklarında çok az bilgiye sahip olunan insanların yaşamlarına odaklanan bu filmler, hayat hakkında görsel birer yorum sunarlar. Belgesel filmlerin farklı hayatlar hakkında ortaya koydukları yorumları fotoğrafın yıllardır gerçekleştirdiği; ancak, 1930'lu yıllara kadar farklı fotoğrafik yaklaşımlara yönelik kategorileştirmelere gerek duyulmadığı ortaya konulmuştur. Belgesel fotoğraf farklı biçimlerde evrimleşmiştir. 1830'ların sonundan itibaren George Eastman, Lartigue gibi fotoğrafçıların daha çok aile ve arkadaş çevresini fotoğrafladığı görülmüştür. Bunun yanında ilk fotoğrafçılar, sadece varlıklı ve maceraperest insanlar tarafından ziyaret edilebilecek olan Niyagara Şelaleleri, Mısır Piramitleri ve Alpler gibi uzak ve egzotik yerleri belgelemişlerdir. 19. yüzyılda, birçok kişinin evinde bu türden manzara fotoğraflarına rastlanabiliyordu. Fotoğrafın gerçek hayatta görüneni aktarmak işlevi yanında söz konusu hayat hakkında fotoğrafçının yorumunu iletmek işlevi de zamanla öne çıkmaya başlamıştır. Bu durum da belgesel fotoğrafın tarihinde ikinci bir aşamaya tekabül eder: fotoğrafın topluma ayna tutma gücünün keşfedilmesi (*Documentary Photography*, 1972, ss.12-14).

Kırım Savaşı (1853-1856) sırasında Roger Fenton (1819-1869) tarafından çekilen savaş fotoğrafları yaşanan olayın çeşitli boyutlarını belge niteliğinde ortaya sermesi açısından önemlidir (Kılıç, 2008, s.123). Fenton'un fotoğraflarında resimsel özellikler yanında ve belki de söz konusu özelliklerden daha çok savaş döneminde yaşanan dram öne çıkmaktadır. Diğer yandan, fotoğraf ve gerçek arasındaki ilişki düşünüldüğünde Fenton'un çektiği fotoğrafların Kırım Savaşı gerçeklerini yansıttığı kadar bir takım gerçeklerin üstünü örttüğü de görülmüştür. Fenton'un İngiliz hükümetinin teşvikiyle bölgeye gittiği belirtilmiştir. Yeni hükümet, asker birliklerine bütün olanakları sağladığını göstermek istiyordu. Bu yüzden Fenton'un çektiği 360 fotoğraf, asker kamplarını, erzakları düzenli bir şekilde gösteriyordu, ölü asker fotoğraflarına yer vermiyordu (Langford, 1997, s.87). Bunun yanında, Fenton'un fotoğraf projesinin finansal yönünden de söz edilmelidir. Fenton, asker ailelerini korkutmamak için savaşın dehşetini göstermemesi kaydıyla finansal destek bulabilmişti (Freund, 1980, s.107). Fenton'un fotoğraf projesi, fotoğraf ve gerçek arasındaki çok bileşenli ve kimi zaman sorgulanması gereken ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Fotoğrafın, kimi zaman ekonomik kimi zaman siyasi yönüyle iktidarla olan göbek bağı, fotoğrafla yansıtılan gerçeğe sorgulayarak bakmamız ve herhangi bir fotoğrafın ortaya konulduğu dönemin ekonomik, siyasi, kültürel etkenlerini de göz önünde bulundurmamız gerektiğini hatırlatmaktadır. Fenton'dan farklı olarak Mathew Brady, savaş fotoğraflarını kendi finanse etmiştir. Fenton'un sansürlü fotoğrafları savaşı piknik alanı gibi gösterirken, Brady ve ekibindeki Timothy

O'Sullivan ve Alexander Gardner, fotoğraflarıyla savaşın (Amerikan İç Savaşı) bütün korkunçluğunu yansıtmışlardır. İnsanlar, ilk kez olarak yanmış evleri, zor durumdaki aileleri ve sayısız ölü bedeni görmekteydi (Freund, 1980, s.107-108). Amerikan İç Savaşı (1861) fotoğraflarının, yansıttıkları dehşetle ulaşabildikleri insanların bilinçlerinde savaşa karşı bir tepki yaratmış olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bu noktada, bu fotoğrafların toplumsal bir bilinç yaratma boyutu göz önünde bulundurulduğunda toplumsal belgeci bir eğilim gösterdiği ileri sürülebilir.

Fotoğrafın belgelemekle beraber iktidarın elinde bir nevi silah gibi kullanıldığı ilk örneklerden biri 1871 Paris Komünü'dür. Komüncüler barikatlarda yüzlerce fotoğraflarının çekilmesine gönüllü bir şekilde izin verdiler. Komün düştüğünde, polis bu fotoğrafları komüncüleri teşhis etmekte kullandı. Fotoğraflarda yer alan komüncülerin neredeyse hepsi infaz edildi. Tarihte ilk kez fotoğraflar polis için bir bilgi kaynağı olarak kullanılmıştı (Freund, 1980, s.108). Bu olay bize, fotoğrafın belgeleme gücüyle beraber egemenlerin elinde bir baskı ve şiddet aracına dönüşebilme potansiyelini göstermektedir.

1850'lerin sonunda İngiliz Henry Mayhew, *Londra İşçileri, Londra Yoksulları* çalışmasıyla fotoğrafın toplumsal eylemlilik için kullanılabileceğini göstermeye çalışmıştır. Kimi yazarlara göre ilk toplumsal belgeci fotoğraflar, Richard Beard'ın Mayhew'in çalışması için çektiği ve artık günümüzde var olmayan daguerotiplerdir. John Thomson, Mayhew'in bıraktığı yerden *Londra'da Sokak Yaşamı* adlı kitabıyla alt sınıfın gündelik ve çalışma hayatını belgelemiştir. (Gernsheim&Gernsheim, 1986, s.67). Söz konusu fotoğrafların 1800'lerin ikinci yarısından itibaren çekilmeye başlaması tesadüfi olmasa gerektir. 1800'lü yıllar ve özellikle ikinci yarısı, İngiltere'de sanayileşmenin hızlı bir şekilde geliştiği; çalışma ortamı sanayiye kayan yeni bir sınıfın ortaya çıktığı ve söz konusu toplumsal kesimin hayatta tutunma ve çalışma hayatının zorlu şartlarına adapte olma çabalarının yaşandığı yıllardır.

Danimarka doğumlu gazete muhabiri Jacob Riis, 19. yüzyıl sonlarında fotoğrafın, nasıl toplumsal belge haline gelebileceğini ve toplumsal eleştiri için bir araç olabileceğini kanıtlayanlardan biridir. New York şehrinin gecekondularındaki hayatın acımasızlığını gözler önüne sermiştir. 1890'da basılan *How the Other Half Lives (Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor?)* adlı ilk kitabı, halkın yargılarını büyük ölçüde etkilemiştir (Freund, 1980, s.108). Riis'in fotoğraf anlayışı, toplumsal belgeci fotoğrafın, toplumsal olayları belgelemesi yanında olumsuz koşulların değiştirilmesi yönünde bilinçli kullanımı özelliğini de öne çıkartmıştır. Sosyolog ve öğretmen olan Lewis W. Hine, fabrikalarda ve madenlerde çalışan çocuk ve göçmen işçilerin insanlık dışı durumlarını belgeleyerek Riis'in yaklaşımını sürdürür (*Documentary Photography*, 1972, ss.12-14; Gernsheim, 1986, ss.67-69; Rosenblum, 1997, ss.341-361; Newhall, 2006, s.235; Marien, 2002, s.280). Sonuç olarak, Mayhew, Riis ve Hine gibi fotoğrafçılar, belgesel fotoğrafçılığa, toplumsal bir boyut eklemişler ve toplumsal reformlarda fotoğrafın bir araç olabileceğine dair bir umut ortaya koymuşlardır.

Ekonomik bunalım yılları olan 1930'lar, savaş yılları olan 1940'lar ve savaş sonrası toparlanma döneminde, döneme özgü yaşantıları ve duyguları yakalamak için belgesel fotoğrafçıların dünyayı dolaştıkları ve kendi çevrelerini ele aldıkları görülmüştür. W. Eugene Smith, Andre Kertesz, Dorothea Lange ve Walker Evans gibi dönemin önemli fotoğrafçıları gittikleri her yerde insanın acı çekmesini ve yoksunlukları göstermiş olsalar da, aynı zamanda fotoğrafladıkları kişilerin içsel gücüne, onuruna ve umutlarına olan inançlarını da yansıtmaya çalışmışlardır. Bu dönem fotoğrafçılarının çoğu, 19. yüzyıl romantik yazarlarının insanın özünde iyi olduğuna dair idealist yaklaşımlarına benzer şekilde, insan onuruna yakışmayan durumların gözler önüne serilmesiyle bu tür durumların ortadan kalkabileceğine dair inançlarını korumuşlardır. 1950'lere gelindiğinde belgesel fotoğrafların romantik yazarlardan daha fazla toplumsal reformlara katkısı olmadığı anlaşılmaya ve yeni bir belgesel fotoğrafçılık yaklaşımı kendini göstermeye başlamıştır. Robert Frank'in *Amerikalılar* adlı 1958 basımlı kitabı, söz konusu değişimin işareti olmuştur. İsviçre'de doğup büyüyen Frank, bir yabancı gözüyle ABD'yi gezmiş ve Amerikan rüyasının karanlık yüzünü gözler önüne sermiştir. *Amerikalılar*'dan sonra belgesel fotoğrafçılık farklı bir aşamaya gelmiştir. Birçok fotoğrafçı, iç dünyaya, psikolojik gerçekliğe yönelmeye başlamıştır (*Documentary Photography*, 1972, ss.14-15). Toplumsal belgeci fotoğrafın Mayhew, Riis ve Hine gibi fotoğrafçılarla beraber netleşmeye başlayan özellikleri, 1930'lu yıllarda ABD New Deal yönetiminin kurduğu FSA (Farm Security Administration) (Tarım Güvenlik İdaresi) bünyesindeki fotoğrafçıların sürdürdüğü toplumsal duyarlılığa sahip yaklaşımla devam etmiştir. Bu kurum

bünyesinde çalışan Walker Evans'ın fotoğrafa yaklaşımı; içinden geldiği gelenek ve fotoğrafları ele alınmadan önce toplumsal belgeci fotoğrafı belgesel fotoğraftan, haber fotoğrafından, şok fotoğraflarından ayıran özelliklerle beraber ayırıcı yönleri ve belli başlı toplumsal belgeci fotoğrafçılar bu alana getirdikleri katkılarla ele alınacaktır.

Toplumsal Belgeci Fotoğrafın Belirleyici Özellikleri

Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının belirleyici özelliklerinden biri, belgesel fotoğrafla olan göbek bağıdır. Dolayısıyla, toplumsal belgeci fotoğraftan önce belgesel fotoğraf anlayışının tanımlanması gereklidir. Belgesel fotoğrafın, doğası gereği belgeleme niteliğine sahip olduğunu belirtenler olduğu gibi, belgesel fotoğrafın belli özellikler taşıması gerektiğini ifade edenler de olmuştur. *Documentary Photography* kitabında, belgesel fotoğraf, şöyle tanımlanmıştır: “Amacı önemli bir şeyi iletmek - yorumlamak- olan bir fotoğrafçının, izleyici tarafından anlaşılacak şekilde, gerçek dünyayı betimlemesidir” (1972, s.12). Bu tanımdan da hareketle, gerçeğe sadık kalarak, fotoğraf aracılığıyla bir bilgi, mesaj iletmek belgesel fotoğrafın temel özellikleri olduğu söylenebilir. Bir başka kaynakta da, belgesel fotoğrafçılığın, konusunu yaşam ve gerçeklikten alan, dünyayı ve insanları yorumlama kaygısı taşıyan çeşitli yöntemlerle ilgili olduğu belirtilmiştir (Lewinski, 1977,s.108). Sonuç olarak, konunun yaşam ve gerçeklikten alınması, gerçekliğin çarpıtılmasını içeren hiçbir kurgulamaya yer verilmemesi ve belli bir ileti aktarımı, belgesel fotoğrafın ve dolayısıyla toplumsal belgeci fotoğrafın temel özellikleri arasında sayılabilir.

Toplumsal belgeci fotoğrafın temel yaklaşımına işaret edebilecek bir tanım da Freund (1980, s.5) tarafından yapılmıştır: “Fotoğrafçılığın önemi onun bir sanat biçimi olarak taşıdığı potansiyelde değil, daha çok görüşlerimizi biçimlendirmek, davranışlarımızı etkilemek ve toplumumuzu tanımlama yeteneğinde yatar”. Toplumsal belgeci fotoğrafın A.B.D.’deki temsilcilerinden olan Lewis Hine ise, “...toplumsal varoluşun karanlık bölgelerini aydınlatmak için ışığa gereksinim vardı; ancak, ışığın nereye düşürüleceği ve öznenin nasıl çerçeveleneceği konusu, izleyeni bilgilendirmek ve harekete geçirmek amacı taşıyan bu üslûbun etkileyiciliğinin ölçüsü haline gelmiş yaratıcı kararlardır” diyerek toplumsal belgeci fotoğrafın temel prensiplerini özetlemiştir (Rosenblum, 1997, ss.341-42). Dolayısıyla, toplumsal belgeci fotoğraf, konusunu yaşam ve gerçeklikten almakla kalmayıp belli bir toplumsal konuda bilinç yaratmak ve bu bilinci eyleme dönüştürebilmek gibi bir işleve sahiptir. Bununla beraber, Hine’in da belirttiği gibi, toplumsal belgeci fotoğrafçılar sosyal bir konuyu odağa taşırken, fotoğrafın estetik değer yaratmadaki olanaklarını da göz ardı etmezler. Söz konusu toplumsal konular ve sorunlar dönemden döneme değişse de toplumsal belgeci fotoğrafın, temelde belli imkânlardan yoksun olan kesimlerin sesi olmaya çalıştığı söylenebilir.

Toplumsal belgeci fotoğraf, haber fotoğrafları gibi bilgilendirme amacı taşısa da haber fotoğraflarından ayrılmaktadır. Toplumsal belgeci fotoğraf, kitlelere ulaşılması için kimi zaman gazete, dergi gibi araçlarda yayınlanmıştır. Örneğin, toplumsal belgeci bir anlayışa sahip fotoğrafçılardan sayılan Eugene Smith’in gerçekleştirdiği “İspanyol Köyü” çalışması, bilgilendirme amacına sahip olmasıyla haber fotoğraflarına benzese de yine de tam anlamıyla bu kategoride değerlendirilemez. Haber fotoğrafları, genel olarak anlık bir olayı görüntüler ve teknik ve içerik olarak toplumsal belgeci fotoğraftan farklı değerler taşırlar (Oral, 1996, s.14). Toplumsal belgeci fotoğrafın, anlık olmaktan çok, bir konuyu daha geniş düzeyde ve toplumsal bağlamda ele aldığı ve bir iletiyi aktarmakla beraber harekete geçirici bir etki yarattığı ileri sürülebilir.

Toplumsal belgeci fotoğraf, şok fotoğraflarından da ayrılmaktadır. Şok fotoğrafları, konusuna ilişkin son derece vurgulu mesajlar taşıyan ve bu güçlü mesajları nedeniyle görsel ikonlar haline gelerek toplumda etkin dönüşümler yaratma potansiyeline sahip fotoğraflar olarak tanımlanmaktadır. Nick Ut’un 1972’de Vietnam’da çektiği napalm bombası kurbanı çıplak, koşan kız çocuğu fotoğrafı şok fotoğraflarına örnek olarak gösterilebilir (Green, 1984, s.115). Kimi şok fotoğrafları, haber fotoğraflarının anlık niteliğini aşmış toplumsal bir etki yaratabilirler. Ancak, bütün şok fotoğrafları söz konusu etkiye sahip değildir ve dolayısıyla, her şok fotoğrafı toplumsal belgeci bir nitelik göstermez.

Örneğin, bir kaza sonucu bedeni parçalanmış bir insanın şok fotoğrafı, içerik olarak toplumsal belgeci fotoğraf anlayışından uzaktır (Oral, 1996, s.15).

Politik amaçlar taşıyan her fotoğrafın da toplumsal belgeci fotoğraf olduğunu söylemek zordur. Toplumsal belgeci fotoğrafın toplumsal sorunlara karşı bir bilinç yaratmak ve söz konusu sorunların bertaraf edilmesi için izleyenleri harekete geçirmek gibi temel amaçlarıyla politik bir yaklaşımı olduğu yadsınamaz. Ancak, kimi politik ve propaganda amaçlı fotoğrafların, mesajlarını etkin bir biçimde aktarabilmek için yaşamsal gerçeği çarpıttığı bilinmektedir. Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışında ise, politik amaçlar yanında yaşamsal gerçeği çarpıtılmamak temel amaçlardan biridir.

Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışının ortaya çıktığı dönemlerin sosyal, ekonomik ve kültürel koşullarının, söz konusu fotoğraf anlayışının şekillenmesinde ve etkinleşmesinde önemli rolü olduğu bilinmektedir. Toplumsal olaylar ve belgeselci tavır arasındaki ilişkiyi John Grierson, şöyle dile getirmiştir: "...belgesel, sosyal demokrasinin yükselmesiyle doğmuş ve bu sayede beslenmiştir. Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki gelişmesi buna örnek olarak verilebilir" (Akt.: Rotha, 1995, s.10).

Toplumsal belgeci fotoğrafın toplumsal sorunlara işaret etmekle kalmayıp bu sorunların ortadan kaldırılması için kitleleri harekete geçirme misyonu, söz konusu fotoğraf anlayışının teknolojik çoğaltım araçlarıyla ilişkisine de dikkatleri çekmektedir. Toplumsal belgeci fotoğrafın geniş çevrelere ulaşip etkin olabilmesi için "support" (destek) olarak adlandırılan taşıyıcı işleve sahip yayın araçlarına gereksinim duyulmuştur. Mekanik veya elektronik yeniden üretim araçları, dergi, gazete, kitap, fotoğraf sergileri ve saydam gösterileri, toplumsal belgeci fotoğrafın kitlelere yayılmasına aracı olan "supportlar" arasında sayılmaktadır (Oral, 1996, s.21). Bu sayılan yayın araçlarına günümüzde, interneti ve cep telefonlarını da eklemek gerekir. Sonuç olarak, toplumsal eleştiri ya da sosyal demokrasi hareketlerinin, çoğaltım ve iletişim araçlarıyla ilgili teknolojik gelişmelerin, toplumsal belgeci fotoğrafın gelişiminin ardındaki önemli dinamikler olduğu ileri sürülebilir.

A.B.D' DEKİ TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAFÇILAR VE WALKER EVANS

Jacob Riis, A.B.D'deki eski Viktoryan değerlerle toplumsal sorunlara yönelik yükselmeye başlayan Reform hareketlerinin duyarlılığını birleştiren bir fotoğrafçı olarak tanımlanmıştır. Genel olarak fotoğraflarının konusu, New York nüfusunun yoksulluk çeken yarısının yaşadığı köhne yerleşim yerleridir. 1880 sonlarında, Reform döneminin başlarında, Avrupa'nın özellikle doğu ve güney bölgelerinden milyonlarca göçmen iş bulma umuduyla A.B.D.'ye gelmişti. Fabrikalarda ucuz iş gücü olarak istihdam edilen bu insanların çoğu, 1882'den 1887'ye kadar süren ekonomik çöküşün ilk kurbanları olmuşlardır. 1890'lardan önce, şehirde yaşayan yoksulların hükümet yetkilileri tarafından tamamen görmezden gelindiği belirtilmektedir (Rosenblum, 1997, ss.359-61). Diğer yandan, hükümetin bu boşluğunu, özel hayır kurumları yiyecek yardımıyla ve manevi destekle doldurmaya çalışmışlardır. *New York Herald*'da polis muhabiri olan Riis'in, yoğun nüfuslu ve çok bakımsız durumda olan Mulberry Bend'deki gecekonduarda çekimler yaptığı bilinmektedir. Böylelikle, yoksulluk ve sosyal sorumluluk arasındaki ilişkiyi nüfuzlu insanlara duyurmaya çalışmıştır. İnsanlar, bu fotoğraflarla, yersiz, yurtsuz çocukların, bakımsız ve çok yetersiz koşullara sahip yerleşim yerlerinin varlığından haberdar olmuşlardır. Bu fotoğraflar, Riis'in kilisede verdiği konferanslardaki saydam gösteriler, kitaplar ve periyodik yayınlarla insanlara ulaştıkça Mulberry Bend'deki birçok bakımsız yerleşim yerini ortadan kaldırmaya yönelik kampanyalar yapılmıştır. Riis'in en önemli çalışması olan 1890 yılında basılan *How the Other Half Lives (Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor)* kitabı, kişisel araştırmalarına dayanan röportajlardan ve 40 fotoğraftan oluşmaktadır. Sonuç olarak, toplumsal reform kampanyalarında kullanılan bu fotoğraflar, gerçekçi bir belge sunmakla kalmayıp hümanist ideallere bağlılığı temsil etmiştir. Basım tekniklerinin gelişmesiyle, reformist düşüncelerin dini temelli hayır işlerinin yerini almasıyla ve Hine'in çalışmalarının da etkisiyle, toplumsal konu odaklı fotoğraflar "ileri değerlerin simgesi" haline gelmeye başlamıştır (Rosenblum, 1997, ss.359-61).

Lewis Hine'in, Riis'in amaçlarından daha kapsayıcı amaçlar edindiği, yeni kavramlar ve teknikler geliştirdiği belirtilmektedir (Rosenblum, 1997, ss.361). Hine'in toplumsal içerikli ilk fotoğrafları, Ellis

Adası'ndaki göçmenlerle ilgilidir. 1904 yılında göçmenlerin kalabalık gecekonduvardaki yaşam koşullarını belgelemiştir. "Pittsburg Araştırması" olarak 1907'de yayınlanan çalışmada, üç ay süreyle bu sanayi kentinde işçilerin yaşamlarının, konut, çalışma koşulları, eğitim, sağlık gibi boyutlarıyla gerçekçi ve kapsamlı bir portresini çıkarmıştır (Pollack, 1977, s.93; Rosenblum, 1997, ss.377-78). Pittsburg Araştırması, Amerikan işçi sınıfı üzerine yapılan ilk kapsamlı rapor olarak nitelendirilmektedir (Goldberg, 1991, s.178). Pittsburg araştırmasından üç yıl sonra, Hine, Ulusal Çocuk Emeği Komitesi (UÇEK)'e fotoğrafçı olarak atandı. UÇEK'te çalıştığı dönem, toplumsal belgeci fotoğrafçılık açısından Hine'in en verimli dönemi olmuştur. Bu dönemdeki çalışmalarının amacı, ABD'deki çocuk işçilerin mevcut durumunun araştırılmasıydı. Maine'den Teksas'a, 50,000 milden fazla yol katederek madenlerde, dokuma fabrikalarında, konserve fabrikalarında, tarlalarda ve sokaklarda çalışan çocukları belgeledi. Bu fotoğraflar, bildirilerde, dergilerde, kitaplarda, slayt konferanslarında ve gezici sergilerde gösterildi (Rosenblum, 1997, s.378). Hine'in çocuk işçileri belgelediği fotoğraflar belli yaşlardaki çocuk işçileri korumaya yönelik çocuk-emeği kanununun çıkarılmasında etkili oldu (Pollack, 1977, s.93). I. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru toplumsal reform programlarına olan ilgi azalmaya başlayınca, Amerikan Kızılhaç'ında görev alarak Fransa'ya ve Balkanlar'a gitti. Dönüşünde, "sistemin insancıl tarafı"ni sergilemeye yönelik "pozitif belgeciliğe" başladı. Emek sömürsü ve sıkıntılı durumlar yerine, Amerikan Endüstrisi'ne kadın ve erkek işçilerin birey olarak "olumlu" katkılarını "İşçi Portreleri" fotoğraflarında belgelemeye başladı.

1915'ten sonra, 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı krizle beraber Reformist ideallere ve programlara olan ilgi azalmıştı. Avrupa'da ortaya çıkmaya başlayan Expresyonizm, Dadaizm gibi avangard sanat akımlarına yönelik yükselmeye başlayan ilgi, farklı estetik yaklaşımlar ortaya çıkarmıştı. Bu tür akımların etkisi, 1920'lerde toplumsal belgeci duyarlılığın kısa süreliğine gölgede kalmasına neden olmuştur. 1930'larda A.B.D.'deki Büyük Ekonomik Bunalım'la beraber belgesel fotoğrafçılık tekrar gündeme gelmiştir. 1931'den Amerika'nın II. Dünya Savaşı'na girmesine kadar süren bu dönemin, yüksek işsizlik oranının, işçilerin sıkıntılarının, kuraklıktan ve yanlış toprak kullanımından kaynaklanan tarım alanındaki sıkıntılarının yaşandığı bir dönem olduğu belirtilmiştir (Rosenblum, 1997, ss.363-66). Her tarafa yayılan kırsal yoksulluk, batıya doğru iç göçlere yol açmıştır. Şehirdeki ve kırsaldaki bu karışıklık, Franklin D. Roosevelt başkanlığındaki hükümeti New Deal programı adı altında işçilere iskân kredisi sağlamaya ve şehirdeki işsizler için çalışma programları oluşturmaya yöneltmiştir. Hükümet birimi tarafından desteklenen birçok projeden biri olup büyük ölçüde gerçekleşen proje, daha sonra adı FSA (Tarım Güvenlik İdaresi) olarak değiştirilecek olan İskân İdaresi (Resettlement Administration)'nin Tarih Birimi tarafından yürütülen fotoğraf projesi olmuştur (Rosenblum, 1997, ss.363-66).

Büyük Bunalımın şehirdeki etkileri, Federal Sanat Projesi ve Çalışma Gelişimi İdaresi adları altındaki birimler tarafından ve Film ve Photo League (Film ve Fotoğraf Birliği)'ni kuracak olan toplumsal sorunlara kendini adanmış bir grup fotoğrafçı tarafından ele alınmıştır (Rosenblum, 1997, s.371). Bu grubun temel amacı, ticari basında yer almayan işsizlik için yapılan sokak gösterileri, işçi grevleri gibi önemli toplumsal olayların belgelenmesiydi. Zor ekonomik koşullarda varlık gösteren Fotoğraf Birliği, Paul Strand, Berenice Abbott, Margaret Bourke-White'tan oluşan bir danışma kurulu oluşturdu. Kapanışına değin yüzlerce fotoğrafçı yetiştirmişti. 1951'de McCarthy döneminde ABD'ye karşı yıkıcı faaliyet yürüten örgütlerden biri sayılmasıyla kapanmak zorunda kaldığı belirtilmiştir (*Documentary Photography*, 1972, ss.88-89).

WALKER EVANS'IN HAYATI

Walker Evans (1903-1975), St. Louis, Missouri'de doğdu. Varlıklı bir aileden gelmekteydi. Gençliği, Toledo, Chicago ve New York'ta geçti. Okulda başarılı bir öğrenci olduğu söylenemese de coğrafyaya ve haritalara özel bir ilgisi vardı. Williams College'ta Fransız Edebiyatı eğitimi aldı; ancak eğitimini tamamlamadan, bir yıl sonra bu okuldan ayrıldı. Daha sonra New York'ta kütüphanecilik gibi farklı işlerde çalıştı. 1920'lerde Ernest Hemingway, Ezra Pound, T.S. Eliot, Dorothy Parker birçok Amerikalı yazar ve şair için bir tür cazibe merkezi olan Paris'e yazar olma niyetiyle gitti. Amerikalı birçok genç yazar gibi Evans da, Paris'in sanatsal atmosferi sayesinde geri kalmış geleneklerden ve kişisel sınırlarından kurtulup yaratıcılığını geliştireceğini düşünüyordu. Sorbonne'da edebiyat derslerine

katıldı. Yazarların uğrak yerlerinden biri olan “Shakespeare and Company”nin de müdavimlerinden biri haline geldi (Rathbone, 1995, ss.25-27). Rathbone (1995, s.28)’un da belirttiğine göre Evans, Paris’te kaldığı bir sene boyunca sanatsal tartışmaların merkezinde olmaktan çok bir gözlemci pozisyonunda kalmayı tercih etti. Yıllar sonra da hayranlarına gözü eğitmenin tek yolunun, çevreyi gözlemlemek olduğunu söylemiştir (Rathbone, 1995, s.28). New York’a döndüğünde bir süre bir borsa şirketinde memur olarak çalıştı. Diğer yandan, edebiyat ve genel olarak sanatsal uğraşları devam etmekteydi. Fotoğrafla tanışmasının, fotoğraf sanatına yönelik farklı yaklaşımları keşfetmesinin de Paris’te gerçekleştiği söylenebilir. Ancak, Amerika’ya döndükten sonra fotoğrafla uğraşmaya başladığı bilinmektedir. Yayımlanan ilk fotoğrafları, Hart Crane’inin *Köprü* adlı şiir kitabında basılan Brooklyn Köprüsü odaklı üç fotoğrafı olmuştur. Ondokuzuncu yüzyıl Amerikan evlerinin fotoğrafları, Evans’ın betimleyici üslubunun gelişmeye başladığı ilk fotoğrafları arasındadır. 1931’de Lincoln Kirstein’in ön ayak olduğu Boston’daki Viktorya evleriyle ilgili fotoğraf projesine dahil oldu. Birkaç yıl sonra da Carleton Beals’in *The Crime of Cuba (Küba’nın Suçu)* adlı kitabı için Küba’daki siyasi karışıklık sırasında Havana’da çekimler yaptı. Bunu, güney eyaletlerine yaptığı fotoğraf gezisi takip etti. İç savaştan önceki dönemden kalma mimari yapıları fotoğrafladı. Daha sonra New Deal hükümeti tarafından kurulan Resettlement Administration (İskân İdaresi) ile anlaştı ve söz konusu kuruluşun ekonomik bunalım dönemindeki projesi kapsamında Batı Virginia ve Pennsylvania’da kalıp uzun bir dönem fotoğraflar çekti. İki yıl sonra adı Farm Security Administration (Tarım Güvenlik İdaresi) olarak değiştirilen kuruluşun temel amacı, ekonomik bunalımın tarım arazileri ve işgücü üzerindeki etkilerini belgeleyerek New Deal programına destek sağlamaktı (Tagg, 1988, s.168). FSA bir anlamda merkezi yönetimin propaganda kollarından biriydi. 1936’da FSA’daki işinden geçici bir süreliğine ayrılarak “Fortune” dergisinin güneydeki çiftçilerle ilgili bir projesi kapsamında fotoğraflar için metinleri kaleme alacak olan James Agee’yle beraber Alabama’da üç hafta kaldı. Söz konusu makale, derginin beklentilerine uymadı ve reddedildi. Bu makalenin genişletilmiş hali *Let Us Now Praise Famous Men (Ünlü İnsanları Övme Zamanı)* adıyla 1941’de kitap olarak basıldı. Bu kitaptaki fotoğraflar, FSA’nın fotoğraf arşivine de dahil edilmiştir. Söz konusu fotoğraflar, hem Evans’ın yeteneğinin doruk noktası, hem de 1930’lar Ekonomik Bunalım sonrasında Amerikalı güneyli çiftçilerin maruz kaldığı ekonomik sıkıntıların en gerçekçi tasvirlerinden biri olarak kabul edildi. FSA’yla 1935’te yaptığı anlaşma 1937’de birtakım nedenlerle feshedildi. Daha sonra belli dönemlerde FSA için fotoğraf çekmekle beraber daha çok bağımsız çalıştı. 1938’de Modern Sanatlar Müzesi’nde “Walker Evans: American Photographs” sergisi yapıldı. Bu sergi, tek bir fotoğrafçıya ayrılan bu müzenin tarihindeki ilk sergiydi. Aynı yıl, New York metrosunda paltosunun içine gizlenmiş bir fotoğraf makinasıyla çekimler yaptı. Bir süre *Time*, daha sonra da *Fortune* dergisinde çalıştı. 1965’ten itibaren Yale Sanat ve Mimarlık Okulu Grafik Tasarım Fakültesi’nde fotoğraf dersleri verdi. Metroda çektiği fotoğrafları, 1966’da, *Many Are Called (Birçoğu Çağrıldı)* başlıklı kitapta bir araya getirildi (Nordeman, 1997).

FSA (Tarım Güvenlik İdaresi)

FSA fotoğraf projesinin yöneticisi olan Roy Stryker’in ileri sürdüğü amaç, hükümetin yardım programlarının ve bu programların başarılarının tarihi, sosyolojik ve ekonomik yönleri hakkında bilgi toplamaktı. New Deal yardım programlarından biri olan FSA kurumu, hükümetin müdahalesiyle ülkedeki tarım sorunlarını iyileştirmek ve “tarımı modernleştirmek” amacıyla kurulmuştu. Stryker, bu misyona hizmet edecek Walker Evans’ın da aralarında olduğu yaklaşık on beş fotoğrafçıdan bir ekip oluşturdu (Rosenblum, 1997, s.379; *Documentary Photography*, 1972, s.66). Stryker şöyle demişti: “İnsanlara bakıp korku ve üzüntü ve çaresizlik görebilirdiniz. Ancak başka bir şey daha görülüyordu. Ekonomik Bunalımın bile yok edemediği bir kararlılık. Fotoğrafçılar bunu gördüler ve –kaydettiler” (Akt.: Nordeman, 1997). Stryker’in bu düşüncesi Russel Lee ve Dorothea Lange gibi kimi fotoğrafçılar için geçerli olabilirdi, ancak Evans için geçerli olduğu söylenemez. FSA’nın genel politikası da ileriye dönük bir bakış açısıyla kırsal kesimdeki yoksul insanlara daha iyi bir gelecek yaratma vadini içeriyordu. FSA bünyesindeki fotoğrafçıların da bu politikaya destek olması bekleniyordu (Nordeman, 1997). Hatta, Stryker’in FSA için çalışan fotoğrafçılara, söz konusu ilkelere uygun fotoğraflar çekmeleri için “çekim senaryoları” olarak adlandırdığı metinler verdiği bilinmektedir (Rathbone, 1995, s.141). Ancak, Evans’ın fotoğraflarına bakıldığında, fotoğrafladığı kişileri on an içinde buldukları durum dahilinde belgelemeye çalıştığı görülmektedir.

Evans'ın söz konusu doğrudan yaklaşımı, onu Stryker'la karşı karşıya getirmişti ve en sonunda Stryker, 1937'de Evans'la yapılan anlaşmayı feshetti. Ancak, bu süre zarfında, Evans, çok güçlü anlatıma sahip fotoğraflar ortaya koymuştu. Fotoğraflarıyla, toplumsal belgeleri fotoğraf ve sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştı. Evans, fotoğraflarının FSA'nın belgesel anlayışının stereotipleri olmasını reddetmişti; ancak, birçok fotoğrafı FSA'yı temsil eder şekilde kullanıldı. Nordeman (1997)'in deyişiyle, Evans'ın fotoğrafları, farklı bir "gerçekçilik" anlayışıyla belgesel imgeler olarak kabul edilebilirken; söz konusu farklı gerçekçilik anlayışı da Evans'ın sanatsal dehası sayesinde mümkün olabilmiştir.

Walker Evans ve Fotoğraf Üslubu

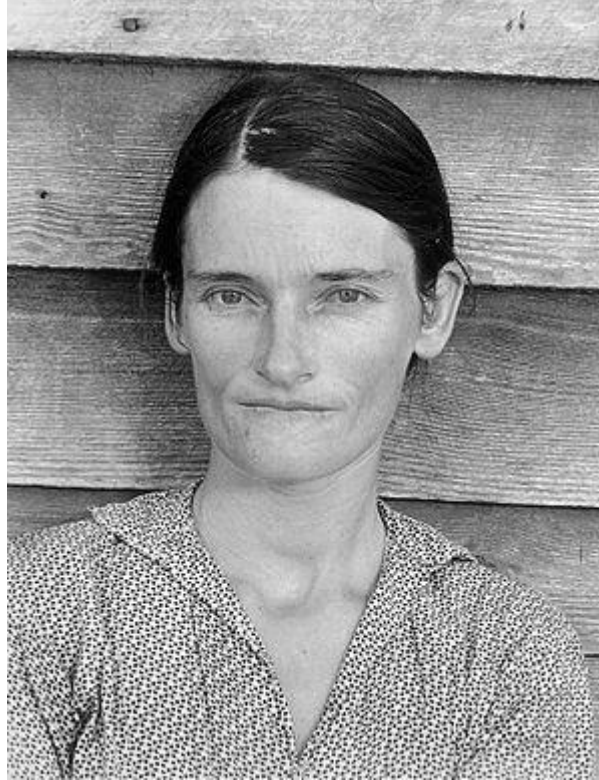
Walt Whitman adlı ünlü Amerikalı şairin, ABD için öngördüğü büyük kültür devriminin vaat ettiği bazı değerlere yakınlık gösterse de, Evans'ın fotoğrafları daha çok, söz konusu romantik idealin ve Amerikan değerlerine olan sarsılmaz inancın bir tür parodisi gibidir. Evans, Lewis Hine'in göçmen ve işçi fotoğraflarının da dahil olduğu daha önce yapılan fotoğrafları bir araya getirmiş, kendinden sonra yapılacak olan daha soğuk, daha kaba, daha kasvetli fotoğrafların çoğunu da önceden sezinlemiştir. Evans için, Whitman'ın kahramanca tarzını sürdüren Stieglitz gibi fotoğrafçıların çalışmaları fazla sanatsaldı. Whitman'ın sanatsal anlayışının halefi sayılabilecek olan Stieglitz, sanatı bir yandan toplumla aynı seviyeye inmenin bir aracı olarak, diğer yandan sanatçıyı yüceltme aracı olarak görüyordu ve bu iki yaklaşım arasında bir çelişki görmüyordu. Hine'inkilerde olduğu gibi Evans'ın fotoğraflarında ise, sanatçı egosunun çok arka plânda kaldığı "daha az kişisel", "soylu bir suskunluk" ve "berrak bir alçakgönüllülüğün" izleri vardı (Sontag, 1999, s.48). Evans'ın Whitman'la olan göbek bağı, Whitman'ın önemli ve önemsiz, güzel ve çirkin arasındaki farkın ötesini görmeye çalışmasındaki tavırla ilişkilidir. Ancak, herkesle ve herşeyle kurulması beklenen ruhsal ilişkiye, Sontag (Sontag, 1999, s.49)'ın deyişiyle "şehvetli bir birlik" duygusuna, Evans'ın fotoğraflarında rastlamak mümkün değildi. Evans'ın fotoğrafları herhangi bir duygu ya da düşünceyi empoze etmeye çalışmıyordu. Yalın ve abartısız özellikleriyle izleyenin katılımını gerektiriyordu.

Szarkowski (1973)'nin de deyişiyle, Evans'ın çalışmaları, ilk bakışta neredeyse sanatın antitezi gibi görünür: çok abartısız, tam olarak ölçülüp biçilmiş, cepheden, doğrudan bir duygu aktarmayan ve ısrarcı bir şekilde gerçekliğe dayalıdır. Ancak, Evans'ın fotoğrafları her ne kadar az ve öz bir yaklaşıma sahip olsalar da zamanla içerik anlamında oldukça zengin olduğu anlaşılmaya başlandı. Evans'ın fotoğrafları, adeta Amerikan geleneğinin öz kaynaklarının kişisel araştırması niteliğindedir.

Evans, tam bir modern sanatçı gibi, fotoğrafı eleştirel bir etkinlik haline getiren fotoğrafçılardan olmuştur. Hem seçtiği konular hem de üslubu düşünüldüğünde sıradan olan konuların ustası olduğu görülmektedir. Başka fotoğrafçıların çerçeve dışında bıraktığı konuları fotoğraflamıştır: telefon direkleri ve telleri, yol işaretleri, geçen arabalar, bir gecekondu duvarına yaslanmış olan bir süpürge. Bu nesnelere Amerika'ya özgü dilin temellerini bulmuştur. Onun izinden gelen Robert Frank, Lee Friedlander, Robert Adams, Lewis Baltz, Nicholas Nixon gibi birçok fotoğrafçı olduğu gibi, Jasper Johns, Robert Rauschenberg ve Andy Warhol gibi sanatçılardan beri de ressamların Amerikan kitle kültürünün ürünlerini yeniden ele almaya, yeniden bir bağlama yerleştirmeye çalıştıkları belirtilmiştir (Grundberg, 1999, ss.66-70). Jennifer Bolande ve Jeff Koons gibi popüler ya da "düşük" kültürün ürünleriyle haşır neşir olan daha genç sanatçıların ise üretimlerinde, Walker Evans'ın ürettiği fotoğraflardan etkilendikleri belirtilmiştir (Grundberg, 1999, ss.66-70).

Evans'ın ilk ilgi alanı edebiyattı. Fotoğraflarının edebi bir niteliği olduğu da birçok eleştirmen, yazar tarafından dile getirilmiştir. Kişiler, yerler ve nesnelere, kendi içinde belirli ve özel konular olmaktan çok, içinde yer aldıkları daha geniş bir bağlamın temsilcileri olarak ortaya çıkmaktaydı. Evans, Gustave Flaubert'e olan hayranlığını şöyle ifade etmişti: "...yazarın görünmemesi, özneliğin olmayışı. Bu yaklaşım, tam anlamıyla fotoğraf makinesiyle gerçekleştirmek istediklerime ve gerçekleştirdiklerime uyarlanabilir" (Akt.: Nordeman, 1997). Evans, Flaubert gibi, yarattığı görüntülerde romantik idealizmden kaçınmıştır. Sokak görüntüleri, bir çift ayakkabı veya duvarda asılı levha gibi günlük hayatın içinden konular seçerek bu türden bir gerçekçiliğe ulaşmaya çalışmıştır. Diğer etkilendiği edebiyatçılarından biri de Baudelaire'dir. Rathbone (1995, s.29)'un da belirttiği gibi Evans,

Baudelaire'den yaşanan çağın müzesinin, sokaklar olduğunu öğrenmiştir; yaşadığı çağın kendine özgü bir tavrı, bakışı ve gülüşü olduğunu; yerli halk ve yabancı halk; dükkân sahibi ve müşteri; yeni zengin ve aileden zengin arasındaki farkı araştırmayı; her bir bireyin güzellik düşüncesinin o kişinin giysilerinden, tavırlarına ve yüzünün her bir ayrıntısına kadar işleyebildiğini gözlemlemeyi öğrenmiştir. Diğer FSA fotoğrafçılarının görmezden geleceği sıradan nesnelere bir tür estetik yakalamıştır. Mimari yapılarla ilgili olan fotoğraflarında da mimari yapıların, insanların kendisi kadar insanları temsil edebileceğini göstermeye çalışmıştır (Nordeman, 1997).



Şekil 1. "Allie Mae Burroughs" (1936), Walker Evans

Evans tarafından çekilen Şekil 1.deki Allie Mae Burroughs (1936) fotoğrafı, Büyük Bunalımın sembollerinden biri haline gelmiştir. Evans'ın FSA için çektiği fotoğrafların, sadece FSA'nın politikalarına hizmet ettiğini söylemek zordur. Evans'ın fotoğrafları, politik amaçlara hizmet etmekten çok gerçekçi bir üslûbun ürünüdür. 8×10 inch fotoğraf makinası kullanarak kendi özel belgesel anlayışını hayata geçirmek konusunda ısrarlı olduğu belirtilmiştir (Rosenblum, 97, s.366). Fotoğraflarında, öznellik ya da sanatçı manipülasyonu hiçbir şekilde hissedilmemektedir. Ancak, fotoğraf makinesini de sanatçının elindeki araçlardan biri olarak kabul edersek, fotoğraf da onu kullanan kişinin niyetini açığa vurur. Bu düşünceyi hesaba kattığımızda, Evans'ın yeteneğinin, imgelerin kendi kendilerini ifade etmesine izin veren bir üslûpta yattığı söylenebilir. Nordeman (1997)'in ifadesiyle, Evans'ın fotoğrafları, tarihi yorumlar olmaktan çok, tarihi anlar olarak varolmakta ve bu sayede de izleyici, fotoğrafçı tarafından yapılandırılmış olan imgeye değil de doğrudan fotoğrafın kendisine ve konusuna tepki verebilmektedir. Evans, 1961'de *American Photographs*'in yeniden basımı için belirttiği; ancak, yayımlanmayan ifadesinde: "1930'lar Amerika'sının Evans tarafından ortaya konulmuş olan fotoğrafları, teknik ve amaç açısından ne gazetecilikle ilgilidir, ne de politiktir. Tarafı olmaktan çok durumu yansıtır ve belli bir şekilde de, önyargısızdır" (Akt.: Nordeman, 1997). Evans, bu ifadesinde, fotoğraf sanatına yaklaşımını açıkça ortaya koyarken "önyargısız" ya da "tarafsız" olabilmenin de ancak belli ölçülerde gerçekleştirebildiğini belirtmiştir. En son tahlilde, herhangi bir fotoğrafta, gerçekliğin fotoğraf sanatçısı tarafından seçilen bir parçasını görebilmekteyiz. Bu noktadan hareketle, fotoğraf makinesinin, gerçekliği nesnelleştirmek ve öznelleştirmek şeklinde iki

farklı işleve sahip olduğu belirtilmiştir (Nordeman, 1997). Herhangi bir fotoğraf çalışmasının, devlet bünyesindeki bir kurumun kampanyası çerçevesinde gerçekleştirilmesi söz konusu olduğunda da nesnellik daha da sorgulanır hale gelir. Evans'ın FSA'da çektiği fotoğraflara bu çerçeveden baktığımızda, dönemin toplumsal gerçekliğini olabildiğince nesnel şekilde yansıtmaya çabasının yanında, FSA'nın bünyesindeki fotoğrafçılardan beklediği misyona da bir anlamda direndiği görülmektedir.

Evans, belgeleri üslubunu 1971'de verdiği bir röportajında şöyle anlatmaktadır: “ *'Belgesel' ifadesini kullandığınızda bu kelimeyi algılayacak gelişmiş bir kulağa sahip olmalısınız. Daha doğru şekilde, belgesel üslup ifadesi kullanılmalıdır, çünkü belgesel, bir olayın ya da cinayetin polis tarafından çekilmiş fotoğrafıdır...Gerçek belge olan budur. Sanat, doğrudan bir amaca hizmet etmez, fakat belgenin bir kullanım alanı vardır. Ve bu yüzden sanat asla bir belge değildir, ancak belgesel üslubu kullanabilir. Benim yaptığım da bu. Belgesel fotoğrafçı olarak adlandırılıyorum. Ancak, bu tanımlama, söz konusu ayrımı iyi bilmeyi gerektiriyor*” (Akt.: Nordeman, 1997). Böylelikle, Evans'ın, sıradan olanı ele alıp eşsiz ve güzel hale getirerek, belirli ve özel bir konuyu ele alıp daha geniş bağlamları çağrıştırarak fotoğrafın bir sanat olarak ve bir tür araştırma tekniği olarak kullanılması arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığı ileri sürülebilir.

Evans'ın Obje ve Sembol Fotoğrafları

Bu imgeler, etraflarındaki dünyayı anlatırlar. Çoğunlukla bu objeler, göz seviyesinden ve cepheden çekilmişlerdir. Herhangi bir abartılı anlatım yoktur; sadece objenin kendisi yer alır. Örneğin, “Minstrel Show”² posterini bir semboldür. 1930'larda, ABD'nin güneydoğusunda gerçekleştirilen kültürel ritüelleri temsil eder. Bazıları bu tür objeleri belgelemenin önemsiz olduğunu düşünebilir. Ancak, Evans için bu tür nesnel anlam yüküldür (Nordeman, 1997).

² Minstrel: Özellikle yüzünü siyaha boyayarak siyahlara özgü şarkılar söyleyen tiyatro oyuncusuna verilen addır. (<http://www.seslisozluk.com/?word=minstrel>)



Şekil 2. Walker Evans

Diğer bir fotoğraf da, mezarlığın kutsallığını istilâ eder gibi görünen çelik fabrikalarını konu alır. Evler ise mezarlık ve fabrikalar arasında sıkışmıştır ve bir anlamda da geçmiş ve gelecek arasında kalmıştır. Bu fotoğraf, 1930'lar Büyük Bunalımı sonrası bir dönemi anlatmaktadır. Bu görüntü, bir açıklamadan ziyâde, Evans'ın doğrudan tespit ettiği ve paylaştığı bir görüntüdür (Nordeman, 1997). Bu tür bir üslûp, Evans'ın belgeci üslûbuna uymaktadır. Bu fotoğrafla, Evans, doğrudan ve açıkça söz konusu dönemle ilgili bir değerlendirme yapıyor gibi görünmemektedir. Tespit ettiklerini, doğrudan bakan kişinin yorumuna bırakmış gibidir.



Şekil 3. Walker Evans

Evans, obje fotoğraflarıyla ilgili olarak şöyle bir ifadede bulunmuştur: “...nesnelerin beni aradığını- beni çağırdığını hissettim” (Akt.: Nordeman, 1997). Bu ifade, Evans’ın belgesi üslûbunu özetler niteliktedir. Evans, konu avına çıkmış bir fotoğrafçı değildir; konularını öznel bir tercihle seçmekten çok, konuların kendilerini göstermesini bekleyen bir fotoğrafçıdır.

Evans’ın Mimari Yapı Fotoğrafları

1936’da çekilmiş aşağıdaki Alabama St. Matthew’s Okulu fotoğrafı, Evans’ın sıradan olanda mimari estetik bulma eğiliminin bir örneğidir. Binanın güzelliği, kullanılan ağacın dokusundan ve geometrik şekillerinden gelmektedir. Her iki çatıda, binanın üst kısmında, kapılarda, pencerelerde, basamakta ve “St Matthew’s School” ibaresi olan levhada farklı tonlarda gri gölgeler görülmektedir. Farklı tonlardaki bu gölgeler, etraftaki ağaçlarda da göze çarpmaktadır. Binanın birbirinden farklı tonlardaki bölgeleri, binanın yapımında kullanılan farklı ağaç türlerinden de kaynaklanmış olabilir. Sonuç olarak, Evans, fotoğrafa giren bütün nesnelere bir estetik yakalamıştır ve fotoğrafının bir anlamda bunu vurgulamasını istemiştir. Evans, bir mekân duygusu yaratmak için etraftaki ağaçları da dahil etmiştir. Bu bina, yoksul ve tarımla uğraşan bir topluluğun okuludur –tipik bir Amerikan kentinde olduğu gibi okul, ne ana cadde üzerinde, ne de tiyatro binasının karşısındadır. Diğer yandan, Evans, çevrede veya görünürde öğrenciler ya da öğretmenler yokken bu fotoğrafı çekmeyi tercih etmiştir (Nordeman, 1997). Bu konu, binaya odaklanarak fotoğrafa bakanın yorumunu gerektirir. Bakan kişi, bu okula ne tür insanların gittiğini tahayyül edebilir. Evans, bu basitlikte ve yoksullukta bir güzellik keşfetmiştir; bu binayı kullanan insanları dahil etmeyerek de fotoğrafa bakanın yorumunu beklemiştir.



Şekil 4. Walker Evans

James Curtis (1989)’in *Mind’s Eye, Mind’s Truth (Aklın Gözü, Aklın Gerçeği)* kitabında belirttiği gibi Evans fotoğraflarının kendi kendilerini açıklama özelliğine sahip olduğunu; kullanılan yazılı açıklama ifadelerinin ise, görüntünün anlam aktarımındaki eksikliğini imâ ettiğini düşünmektedir. Aşağıdaki fotoğrafta, bir iç çekimde sağdaki kapıdan giren doğal ışığın mükemmel kullanımı görülmektedir. Evans, nadiren flaş kullanmıştır. Evans, çektiği çoğu oda fotoğrafında, orada yaşayan ve yaşamış olanların kişiliğini ve psikolojisini, neredeyse duvarlar konuşuyormuşçasına yansıtmaya çalışmıştır. Eugene Atget’in Paris fotoğraflarında olduğu gibi, cansız olanı bir anlamda alttan alta canlandırmaya çalışmıştır (Rathbone, 1995, ss.70-71).



Şekil 5. Walker Evans

Evans, mimari yapı fotoğraflarında, tarih düşüncesi ya da koruma fikriyle hareket etmek yerine, kendi içsel duygularına göre hareket etmiştir. Evans için bozulmanın, parçalanmanın görüntüleri kendine özgü bir şiire sahipti. Örneğin, Boston'daki Viktorya evleriyle ilgili fotoğraf projesinde birlikte çalıştıkları Kirstein, evlerin parlak ve yeni olduğu mutlu günlerin görüntülerini ararken; Evans, binaların zaman içinde beliren çürüme izlerini ortaya çıkarmaya yönelmiştir (Rathbone, 1995, s.66).

Evans'ın Sokak Fotoğrafları

Altındaki 1935'te Alabama'da çekilmiş olan fotoğrafta, sağdaki hareket halindeki kişilerin bulanıklığı göze çarpmaktadır. Genel olarak uzun alan derinliğinden yararlanan Evans'ın, bu fotoğrafı çekerken düşük örtücü hızı kullanmak zorunda kaldığı görülmektedir. Düşük örtücü hızı, fotoğrafta yer alan kişilerin sabit durmasını gerektirmektedir ve eğer kişiler hareket halindedirse, bu fotoğrafta olduğu gibi bulanık bir görüntü elde edilir. Evans'ın fotoğraftaki kişilerle bir işbirliği yapmadığı anlaşılmaktadır; çünkü Evans'ın fotoğraflarında bulanık bir görüntüye nadiren rastlanır (Nordeman, 1997). Bu fotoğraf, kısaca, bir dükkân önündeki sokak yaşantısını göstermektedir.



Şekil 6. Alabama, 1935, Walker Evans



Şekil 7. Mississippi, 1936, Walker Evans

Diğer fotoğrafta olduğu gibi yine sanatçının varlığının hissedilmediği Mississippi’de çekilmiş olan ikinci fotoğraf, yüzde yüz pozlanmıştır. Evans’ın bu fotoğraftaki kişilere sabit durmalarını söylediği; hatta kişilerin pozisyonlarını ayarladığı anlaşılmaktadır. Diğer yandan, sigara ve kola reklâmları görüntüye hâkim olmamakla beraber bankta oturan insanlarla aynı öneme sahip görünmektedir. Bunun yanında, parlak güneş ışığıyla kontrast içindeki hafif gölgeyle vurgulanmış binanın yatay çizgileri dikkati çekmektedir. Bu fotoğraf, günün başka bir saatinde, farklı ışık koşullarında çekilmiş olsaydı, benzer mimari güzelliğe sahip olmayabilirdi. Yatay ve dikey çizgiler çerçeveyi meydana getirirken aynı zamanda, fotoğrafın konusu olan kişileri ve nesnelere de çerçevelemektedir (Nordeman, 1997). Her iki fotoğraf da özellikleri bir ölçüde farklı olsa da günlük hayattan bir kesit aktarmaktadır. Evans, kendi öznel varlığını açık etmeyerek sıradan bir görüntünün estetik bir sunumunu yapmıştır.



Şekil 8. Sprott, Alabama 1936, Walker Evans

Normal objektifle çekilmiş olan yukarıdaki fotoğrafta, hem mimari estetik göze çarpmaktadır; hem de verandada duran insanlara vurgu yapılmaktadır. Fotoğrafta birçok anlam ifade eden nesne yer almaktadır: yakıt pompası, yukarıdaki görüntülerdeki arabalar gibi, modern endüstri toplumunun simgesi sayılabilir ve bu görüntü, kırsal Amerika'nın posta binası olan ilkel ahşap binayla tezat oluşturmaktadır. Coca-cola levhası, görüntünün merkezindedir; binadan ya da insanlardan daha ön plâna çıkmaktadır. Tüketimi ve tarımsal üretimi değil de, büyük bir şirketin üretimini temsil etmektedir. Posta binası, sadece siyah ve beyaz toplumun bütün üyelerinin buluşma yeri değildir; aynı zamanda bu insanları bir araya getiren bir devlet kuruluşudur. Evans, sıradan çiftçiyi modern bir kuruluşla yan yana getirmiştir. Farklı çıkarların söz konusu çatışması, 1930'lar Büyük Bunalım sonrası Amerika'sının içinde bulunduğu koşullarla ilgilidir. Evans, hangi konunun daha önemli olduğunu özlü bir şekilde ifade etmemiştir; bunun yerine, bu koşulların var olduğu gerçekliği "objektif" bir şekilde belgelemiştir (Nordeman, 1997). Bu fotoğraf, Evans'ın çalışmalarının edebi tarafına da örnek teşkil etmektedir. Alabama'nın ortasında çekilmiş olan bu görüntü, bütün ulusu ilgilendiren konuları temsil etmektedir. Soyutlamadan çok, ebedi bir bağlam duygusu yaratılmıştır.

Let Us Now Praise Famous Men (Ünlü İnsanları Övme Zamanı) ve American Photographs (Amerikan Fotoğrafları)

Let Us Now Praise Famous Men (Ünlü İnsanları Övme Zamanı), Evans'ın fotoğraflarıyla başlar. Kitapta, 50'den fazla fotoğraf vardır ve genellikle bir sayfada bir fotoğraf yer almaktadır. Ne bir alıntı, ne de bir başlık vardır – sadece üç kiracı-çiftçi (sharecropper) ailenin, evlerinin ve sahip oldukları eşyaların fotoğrafları vardır. Fotoğrafları, Agee'nin yazılarından ayrı tutmak, fotoğrafların kendisinin daha çok tanınmasını sağlamıştır ve böylelikle, metni açıklamak için fotoğraflardan yararlanan haber fotoğrafçılığının yaklaşımından tamamen ayrı bir yaklaşım ortaya konulmuştur. Bu fotoğraflar, Evans'ın "belgesel üslubu"nu tam olarak yansıtır; Evans'ın bu ailelere tarafsız yaklaşımı, aileler tam bir yoksulluk içinde yaşasalar da onları güçlü ve saygın olarak görüntülemesini sağlamıştır. Böyle bir yoksulluk içinde saygınlığın ve düzenin güzelliğini yakalamaya çalışmıştır. Evans'ın obje kullanımı, iç

ve dış mimari çekimler, kapsamlı bir belgesel çalışmanın parçalarını oluşturmaktadır. Evans, kimi zaman 35 mm Leica makinasını kullanmış olsa da günlük aktivitelerin anlık görüntülerini yakalamaya çalışmamıştır; çünkü, bu tarz bir haber fotoğrafçılığı yaklaşımını onaylamıyordu. Evans'ın görüntülerinde net alan derinliği fazladır. Kimi zaman normal objektif, kimi zaman da geniş açılı objektif kullanmıştır. Bu yaklaşım, izleyenin Evans'la değil de, doğrudan çiftçi aileyle etkileşime girmesini sağlar (Nordeman, 1997). Bu anlamda, Evans'ın bu insanları, yabancılaşmış Amerikan halkına, görsel olarak tanıtıcı bir rolü olmuştur. Sahip olduğu bu yaklaşımla ve FSA'daki görevi de düşünüldüğünde, Evans'ın toplumsal belgeci fotoğraf kavramını yeniden tanımladığı söylenebilir.

Let Us Now Praise Famous Men (Ünlü İnsanları Övme Zamanı)'daki kişi portreleri, Evans'ın kendi arkadaşlarının portreleriymişçesine samimi ve sade bir üslubu yansıtıyordu. Evans, fotoğrafladığı kişiler, makinenin karşısında otururken ya da ayakta dururken sabırla, onların kendi bakışına kişiselliklerini de yansıtarak samimi bir şekilde tepki vermesini bekledi. Bu yaklaşım, tanıdık ve sevilen insanların fotoğraflarının çekiminde rastlanabilecek, hatta o durumlarda bile nadiren yakalanabilen bir yaklaşımdı. Kitapta fotoğrafları çekilen ailelerden biri olan Fields ailesinin fotoğraflarında, ne Evans ne de aile üyeleri, harap haldeki insanı yansıtan yırtık içindeki kıyafetler, karışmış saçlar, toprağa batmış yatak kıyafetleri, yara içindeki ayaklar gibi kişisel görüntülerini gizlemeye çalışmamışlardır. Fields üyelerinin yüzlerinde, Evans'a bakarken utanç ya da şüphe ifadesine benzer bir ifade yoktur. Evans'ın fotoğrafladığı kiracı-çiftçi ailelere gösterdiği tarzdeki bir saygı, kendi jenerasyonundaki bir fotoğrafçı için çok sıradışıydı. Evans'ın zamanında, yoksulların hayat koşullarını dramatize etmek, haber fotoğrafçılığının en makul yaklaşımıydı. Evans ve çağdaşları arasındaki fark, Margaret Bourke-White'in kiracı-çiftçi fotoğraflarıyla kıyaslandığında daha açık hale gelir. Bourke-White'la beraber çalışmış olan Caldwell, Bourke-White'in çalışmalarını, insanlara nerede oturacaklarını, nerede ayakta duracaklarını söyleyen ve endişe ya da umutsuzluk ifadesinin yüzleri kaplamasını bekleyen bir sinema yönetmeninin çalışmalarına benzetmiştir. Bourke-White'in yönetimi altında çiftçiler, bir oyundaki ya da filmdeki oyuncular haline gelmişlerdir. Evans'ın temel ilkelerinden biri olan "hiçbir şeye dokunmamak", Bourke-White için geçerli değildi. Örneğin; bir fotoğraf çekimi öncesi, kendi aktarımıyla, bir kadının tuvalet masasındaki el yapımı eşyalarını yeniden düzenlemiştir (Rathbone, 1995, ss.134-136). Bourke-White dışındaki Arthur Rothstein, Dorothea Lange gibi başka birçok fotoğrafçı da Büyük Bunalımı dramatize etmek için manipülatif teknikler kullanmaktan kaçınmamışlardır.

Evans, bu kitaptaki Alabama fotoğraflarını dört bölüm halinde düzenlemiştir. Kitap, üç aile için ayrılmış bölümlerden ve bir de çevredeki kasabalar ve kırsal arazilere ayrılmış ek bir bölümden oluşmaktaydı. Çalışmasını bir sıra gözeterek düzenlemiştir. Bu çalışmada bir filmde hiç farklı olmayan bir şekilde fotoğrafın anlatım potansiyeli ön plâna çıkmıştır. Evans, tek bir fotoğrafın, bazı klişe Büyük Bunalım ikonları gibi örnek bir imge olarak öne çıkartılması taraftarı değildi (Rathbone, 1995, s.141).

1938 yılında, Modern Sanat Müzesi, "American Photographs" adlı Evans'ın ilk on yıllık işlerine adanmış bir sergi açtı. Bu sergiyle beraber de *American Photographs* adlı kitap yayınlandı. Kitap, Amerikan toplumunun çiftçiler, madenciler, savaş gazileri gibi farklı sosyal sınıflardan bireyler ve hazır yiyecekler, berber dükkanları, araba kültürü gibi sosyal kurumlar üzerinden sergilenmesiyle başlar ve sanayi şehirleri, elle boyanmış levhalar, küçük kasaba kiliseleri ve sıradan evler gibi Amerikan geleneğinin somut ifadeleri olan konularla sonlanır (Fotoğraf Bölümü, The Metropolitan Museum of Art, 2004). Grundberg, *American Photographs*'in yapısının -fotoğrafların seçimi ve sıralamasının- bu kitabı bu derece önemli yapan unsurların başında geldiğini ve Amerikan fotoğrafını şekillendirmeye elli yıl sonra bile devam ettiğini belirtmiştir (1999, s.69).

American Photographs (1938) yazarı Lincoln Kirstein, gerçek bir fotoğrafçının çalışmalarının toplumsal olması ve çağımızın gerçekliğini sanatçının yorumunu dahil etmeden yansıtır nitelikte olması gerektiğini dile getirmiştir. Bu özellikleri Mathew Brady ve Eugene Atget'den beri Walker Evans'tan başka temsil edebilecek kişi olmadığını ortaya koymuştur. Atget, nasıl ki Proust'un, Brady, Stephen Crane'in fotoğraf sanatı alanında bir eş değeriye, Evans'ın da William Carlos Williams, John Dos Passos ve Ernest Hemingway'in fotoğraf sanatı alanındaki karşılığı olduğunu belirtmiştir. Evans'la karşılaştırılan bu yazarlar, arkalarını Avrupa'ya yaslayarak, kendi zamanlarındaki, kendi ülkelerindeki konulara eleştirel şekilde yaklaşmışlardır (Akt.: Rathbone, 1995, s.159).

Let Us Now Praise Famous Men (1941) (Ünlü İnsanları Övme Zamanı)'den ve American Photographs (1938) (Amerikan Fotoğrafları)'dan Fotoğraflar



Şekil 9. Walker Evans



Şekil 10. Walker Evans



Şekil 11. Walker Evans



Şekil 12. Walker Evans



Şekil 13. Walker Evans

SONUÇ

1930'larda ABD'deki sosyal, ekonomik ve siyasal arka plânının toplumsal belgeci fotoğrafın kullanımını ve gelişimini tetiklediği görülmüştür. Bunun yanında, 1800'lerin sonunda Jacob Riis'in başlattığı, 1900'lerde Lewis Hine'in devam ettirdiği toplumsal belgeci fotoğraf geleneğinin de bu yıllardaki çalışmalara öncülük ettiği söylenebilir. O dönemde ülke genelinde yaşanan büyük çaplı ekonomik bunalım, merkezi hükümetin desteklediği toplumsal ve siyasi amaçlı fotoğraf projelerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. New Deal programı tarafından desteklenen FSA (Tarım Güvenlik İdaresi)'nin yönettiği bu projeler, daha çok, devletin toplumsal reform projesinin destekleyicisi olma işlevine sahiptir. Her ne kadar Walker Evans, bilinen çalışmalarının birçoğunu FSA bünyesinde çalışırken ortaya koymuş olsa da bu fotoğrafların, aynı grubun diğer fotoğrafçılarının çalışmalarından ayrışık yönlerinin olduğu da görülmüştür. Walker Evans'ın bu dönemde ürettiği fotoğrafların dahi toplumsal sorunlara çözüm arayışına dair oluşan genel konsensüsün bir yan ürünü olmadığı; özgün bir estetik değere sahip olduğu görülmektedir. Öncelikle, Evans'ın, proje yöneticisinin belirlediği "çekim senaryoları"na uyarak çekimler yapmadığı; kişileri içinde buldukları anlar içinde, herhangi bir manipülasyon yapmadan belgelediği ve üretimlerine kendi estetik bakış açısını taşıdığı dikkati çekmektedir. Etkilendiği yazarlardan Gustave Flaubert gibi tanık olduğu gerçekliği olduğu gibi sergilemeye, diğer yandan söz konusu gerçekliği bir bağlama oturtmaya çalışmış ve izleyenin kendi yorumlarını yapabilmesine imkân verecek şekilde yönlendirici olmaktan kaçınmıştır.

Toplumsal belgeci fotoğrafın gerçekliği olduğu gibi yansıtma amacı, manipülasyon ile gerçekliğin birbirine karışabildiği günümüzde, anlamlı bir amaç olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında, toplumsal belgeci fotoğraf, tarihte de olduğu gibi toplumsal sorunlar karşısında tamamen tarafsız kalmayıp söz konusu sorunları görünür kılmak ve müdahalede bulunmak için bireysel ya da kolektif olarak toplumsal sorumluluk üstlenilmesini telkin etmektedir. Bununla beraber, bu geleneğin, günümüzde daha da yaygınlaşan ve kullanımı kolaylaşan haberleşme ve iletişim araçları üzerinden fotoğrafla uğraşanlara ve hatta sıradan bireylere hem fırsat bahsettiği hem de sorumluluk yüklediği ileri sürülebilir.

Extended Abstract

The discussions which have arisen about the artistic and social function of photography have also appeared for years in the context of social and aesthetic value of art works. Does the value of an art work stem from the aesthetic experience it creates or rather from the value it manifests in ethical, political and social contexts? While there have been people who emphasize the social aspect of an art work, there have also been people who give importance to its aesthetic quality. However, maybe a more reasonable approach would be the approach regarding an organic bond between the aesthetic and social power of an artwork. Since photography's invention in 1824, there have been discussions on whether photography should be accepted as a simple technical vehicle that reproduce what the lens observes or rather a new vehicle that can be used in the expression of artistic sensibility. New scientific, technological and industrial developments in 1800's brought about a new understanding of reality. The invention of photography and its first usage coincided with those years. The usage of photography not only for the reflection of reality but also for creating artistic and social sensibility would follow those first years. It has been observed that different approaches of artistic expressions correspond to specific historical developments. To illustrate, in the end of 18th century and in the 19th century when the scientific and technological inventions emerged very rapidly and on an extent that could cause revolution, it was observed that a realistic and naturalistic sensibility which was close to scientific objectivity dominated the art world. Photography was both used as a vehicle matching the realistic approach in that period and acquired various functions depending on its usage in different times and places. Considering the years when photography was appointed with a social mission, it could be seen that different developments in different places triggered that social approach. For instance, in France after 1848 Revolution, large scale social developments such as the rise of class consciousness among working class and the emergence of petit bourgeois set off a social and critical approach in artistic creations. The usage of photography on a large extent for social criticism and

contribution to social reforms corresponded to 1930's in the U.S.A. It is known that those years were economically and socially tough years for the U.S.A. In this study, focusing on the U.S.A. in 1930s and the photographs of Walker Evans, the corresponding aspects between the social and economic events of 1930s and the production of social documentary photography; that is to say, what type of developments or problems triggered the emergence of social documentary photography and the aesthetic and social values of the photographs mentioned have been determined as the problem of this study. Was social documentary photography the by-product of social reform movements or the general consensus resulting from the search for the solution of social problems? Apart from these, did social documentary photography have unique aesthetic value? These questions have been aimed to be answered through the photographers belonging to social documentary tradition in the U.S.A. and specifically through the works of Walker Evans. As a result, it was found out that social, economic and political background in the U.S.A. in 1930's triggered the usage and development of social documentary photography. In addition to this, it could be claimed that the tradition of social documentary photography which Jacob Riis started at the end of 1800s and Lewis Hine preserved in 1900s pioneered the works in 1930s. The economic depression affecting the whole country in that period caused photography projects with social and political purposes to appear, which were supported by the federal government. These projects directed by FSA (Farm Security Administration), which was supported by New Deal program, had rather the function of supporting the social reform project of the government. Although Walker Evans produced most of his well-known creations while working for FSA, it could be claimed that his photographs had more exceptional qualities than the works of other photographers. It was observed that even the photographs Walker Evans produced in that period could not be considered as by-products of the general consensus resulting from the search for the solution of social problems; they rather had unique aesthetic values. He tried to document the reality as it was just like one of his favorite writers Gustave Flaubert and avoid being manipulative in order to let the viewers come up with their own interpretations. Finally, what values, meanings and aesthetic approaches social documentary photography can offer looking from the perspective of the period we live in has been another issue dealt in this study. The purpose of social documentary photography which is documenting the reality directly has appeared as a meaningful purpose at a time when manipulation and reality can be intermingled easily. Moreover, social documentary photography indoctrinates the volunteers today just like in the past not to remain totally neutral in the face of social problems, but to take on social responsibility individually and collectively in order to manifest these problems and to induce change and improvement.

KAYNAKÇA

Algan, E. (2007). Fotoğrafın İlk Yüz Yılı, Belgesel Fotoğrafçılık ve Sayısal Gelecek. *Anadolu Sanat*. Sayı: 18, 87-100.

Curtis, J. (1989). *Mind's Eye, Minds Truth: FSA Photography Reconsidered*. Philadelphia: Temple University Press.

Department of Photographs (2000-). Walker Evans (1903-1975). *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm (Erişim Tarihi: 04.9.2016)

Documentary Photography (1972). Time-Life Books.

Freund, G. (1980). *Photography and Society*. Boston: David. R. Godine.

Gernsheim, H. (1986). *A Concise History of Photography*. New York: Dover.

Goldberg, V. (1991). *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York: Abbeville Publishing Group.

- Green, J. (1984). *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Grundberg, A. (1999). *Crisis of the Real*. New York: Aperture.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost.
- Langford, M. (1997). *Story of Photography*. Oxford: Focal Press.
- Lewinski, J. (1977). *Photography, A Dictionary of Photographers, Terms and Techniques*. London: Arrow Books.
- Marien, M. W. (2002). *Photography: A Cultural History*. New York: Harry N. Abrams.
- Moran, B. (2000). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim.
- Newhall, B. (2006). *The History of Photography*. Fifth Ed. New York: Museum of Modern Art.
- Nordeman, L. (1997). *Walker Evans Revolutionizes Documentary Photography*.
<http://xroads.virginia.edu/~ug97/FSA/intro.html>. (Erişim Tarihi: 25.10.2015)
- Oral, M. (1996). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdamar, G. (2005). *Belgesel Fotoğrafın Propagandacı Tavrı: AFSAD Fotoğraf Dergisi'ndeki İşçi Fotoğraflarının İncelenmesi (1978-1979)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pollack, P. (1977). *Picture History of Photography*. New York: Harry N. Abrams.
- Rathbone, B. (2002). *Walker Evans: A Biography*. Thomas Allen & Son Ltd.
- Rosenblum, N. (1997). *A World History of Photography*. Third Ed. New York: Abbeville.
- Rotha, P. (1995). *Belgesel Sinema*. Çev.: İbrahim Şener. İstanbul: Sistem.
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. 2. Baskı. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Szarkowski, J. (1973). *Looking At Photographs*. New York: Modern Museum of Art.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*. Londra: Macmillan.