

Makaleler

MAHREMİYET, MELANKOLİ VE İKTİDAR BAĞLAMINDA ANTOINE D'AGATA

Şahinde Akkaya*

Özet

Antoine D'Agata, göçebe bir yaşam sürerek; karşılaştığı insanlarla olan mahrem ilişkilerini fotoğraflar. D'Agata'nın fotoğrafları çoğunlukla karanlık, flu ve amorf bedenler içeren görüntülerdir: Yüksek kontrastlı, odak dışı bulanıklıklar, şekilsizleşen ve kimi zaman birbirine karışan bedenler vb... D'Agata'nın fotoğraflarında, bu teknik sorunlar bilinçli olarak yaratılan deformasyonlar değil; aksine içinde bulunduğu bilinçli olmama halinin yarattığı koşullardan ileri gelmektedir. Bu kendiliğindenlik tam da onun kendini ifade etme aracına dönüşmektedir. Ancak, bu fotoğraflar görünen yüzeyin ardında; mahremiyet, melankoli ve iktidar kavramlarının iç içe geçtiği, derinlikli bir okuma imkânı sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, fotoğraflar aracılığıyla hissedilen melankoli duygusunu, izleyici olarak dâhil olduğumuz mahremiyeti ve fotoğrafçının iktidar kavramıyla olan ilişkisini ele alarak bu görsel dili çözümlenmeye çalışmaktır.

Anahtar Terimler

Antoine D'Agata, fotoğraf, mahremiyet, melankoli, iktidar.

* Doktora öğrencisi, Sanat ve Tasarım Doktora Programı, Yıldız Teknik Üniversitesi. sahinde@gmail.com
Makalenin Geliş Tarihi: 09/03/2015 Makalenin Kabul Tarihi: 20/05/2015

ANTOINE D'AGATA IN THE CONTEXT OF PRIVACY, MELANCHOLY AND POWER

Abstract

Antoine D'Agata lives a nomadic life and photographs the private relationships of the people he encounters. D'Agata's photographs are mostly dark and blurry images depicting amorphous bodies: High-contrast, defocused blur, unformed and sometimes intermingled body images, etc... This technical pictorial issues are not consciously created deformations. On the contrary, this situation is created by a kind of 'state of unconsciousness'. This spontaneity has precisely transformed his mode of self-expression. However, behind the visible surface, these photographs offer an opportunity of in-depth reading closely intertwined with the concepts of privacy, melancholy and power. The aim of this study is to analyze this visual language by considering the melancholic feeling that is sensed through photographs, the privacy we bring to the images as the audience of them and the relationship between the concept of power and photographer.

Key Terms

Antoine D'Agata, photography, privacy, melancholy, power.

Giriş

Mahremiyet, melankoli ve iktidar kavramlarının doğuşu, Batı'ya özgü ve odağında bireyin yer aldığı kavramlar olarak ele alındığında modernitenin tarihiyle birlikte anılmaktadır. Başka bir deyişle, bu kavramlar, modern bireyin inşasıyla iç içe geçmiştir. Mahremiyeti, özünde sosyal bir varlık olan insanın, toplumsal yaşam koşulları içinde diğer insanlardan ayrılarak, yalnız kalmaya ihtiyaç duyduğu an/alan olarak tanımlayabiliriz. Bununla birlikte, bireyi ve onun psikik yapısını parçalara ayırarak tanımlayan psikanalizin *parçalanmış özne* teorisi ve melankolinin de bu alan içinde incelenecek bir duygusal durum olarak ele alınması da neredeyse aynı döneme denk gelmektedir. Öte yandan iktidar kavramı ise modernitenin mutlak gücü olarak hem bireyi denetim altına alan üst bir kuvvet hem de bireyin onu içselleştirerek kendi yaşamı üzerinden devam ettirdiği bir güç olarak tanımlanabilir. İcadı aynı döneme denk gelen fotoğraf ise fotoğrafçıya kamera arkasındaki pozisyonu nedeniyle bir iktidar

sağlamaktadır. Bu bağlamda ele alındığında Antoine D'Agata'nın fotoğrafları, görünen yüzeyin ardında; bu kavramların iç içe geçtiği, derinlikli bir okuma imkânı sunmaktadır. Önemli olanın, fotoğrafçının dünyayı nasıl gördüğü değil; onun dünyayla olan mahrem ilişkisi olduğunu söyleyen, Antoine D'Agata'nın fotoğrafları çoğunlukla karanlık ve amorf bedenler olarak göze çarpmaktadır. Yüksek kontrastlı, odak dışı bulanıklıklar, şekilsizleşen ve kimi zaman birbirine karışan bedenler vb. D'Agata'nın fotoğraflarında, bu teknik sorunlar bilinçli olarak yaratılan deformasyonlar değil; aksine içinde bulunduğu bilinçli olmama halinin yarattığı koşullardan ileri gelmektedir. Ancak bu kendiliğindenlik tam da onun kendini ifade etme aracına dönüşmektedir. Ancak, görünen bu yüzeyin altında yatan, onun fotoğrafladığı insanlarla olan yakın ilişkisi ve bu ilişkinin görüntülenmesinde fotoğrafçının ana iktidar alanı olan kamera arkasından çekilerek; kendini görüntülenen alana dâhil edişi ve izleyicinin bu mahremiyet alanına davet edilışıdır. Bu çalışmada, Antoine D'Agata'nın fotoğrafları aracılığıyla bize sunulan görsel dilin mahremiyet, melankoli ve iktidar bağlamında çözümlenmesi amaçlanmaktadır.

Mahremiyet ve Sınırları

Mahremiyeti en genel anlamıyla, toplumsal yaşam içerisinde insanın kendisini diğerlerinden ayrı tutmak istediği anlarda ihtiyaç duyduğu *özel zaman/alan* gereksinimi olarak tanımlayabiliriz. Toplumsal yaşam içinde mahremiyet ihtiyacı farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Mahremiyet, bireyin kendini dış dünyadan soyutlayarak, yalnız kalma isteği olabileceği gibi; toplumsal denetim mekanizmalarından uzakta, yakın çevresiyle, arkadaş grubuyla ya da ikili ilişkilerde baş başa kalma isteği olarak da yaşanabilmektedir.

Mahremiyet kavramının karşıladığı olgular oldukça geniş bir alana yayıldığından kesin bir çerçeveye oturtmak oldukça zordur. Bununla birlikte, mahremiyet birçok farklı açıdan ele alınarak, bu yönde belli tanımlamalar yapılmıştır.

Mahremiyeti iki kişinin ilişkisi bağlamında ele alan Anthony Giddens'a göre: "Mahremiyet öteki tarafından özümsemek değil, onun özelliklerini bilmek kendi özelliklerini açıkça ortaya koymak demektir. Ötekine açılma, iletişimsel bir fenomen olduğundan, paradoksal biçimde kişisel sınırlar gerektirir; hiç özel düşüncesi olmadan yaşamakla aynı şey olmadığından, duyarlılık ve incelik gerektirir" (2010, s.89). Mahremiyet ihtiyacı özünde bireyle ilgilidir; bu nedenle toplumsal yaşamda fazlasıyla yer tutan mahremiyet kavramını, bireyi odağına yerleştiren moderniteden bağımsız olarak ele almak neredeyse imkânsızdır. "Modernitenin en önemli özelliklerinden birisi bu. Arzu, *aklın* sınırları içine kapatılmak isteniyor. Bu, beden, gövdenin tutuklanması, onun dar kalıplar içine sokulması demek" (Kahraman, 2005, s.116). Mahremiyet kavramı birçok olguyu karşılamakla birlikte; çoğunlukla bedenle ve cinsellikle ilgili olarak anılmaktadır. Michel Foucault'ya göre baskı çağı 17. yüzyılda başlar; cinsellik konusunda çeneler kapatıldığı gibi; onu yaşamak da eşler arasındaki ortak giz olarak onların yatak odalarına kapatılır. Bu bağlamda, modernitenin tarihi cinselliğin bastırılmasının da tarihi olarak görülebilir. Hasan Bülent Kahraman'a göre, cinselliğin de öteki insani gereksinimlerden hiçbir farkı olmamasına rağmen onu bu kadar çok katmanlı kılan etrafına örülmüş olan geniş ve karmaşık bir kültür olmasıdır. Kahraman, diğer insani gereksinimlerin toplumsal alan içinde giderilmesi son derece normal karşılanırken; cinselliğe gelindiğindeyse olayın yapısının tamamen değiştiğini belirtiyor. "Ahlâktan görgüye, bedenin somutluğundan görüntünün uçuculuğuna kadar, yasaklarla, gizliliklerle, karmaşayla iç içe geçmiş bir olgu. Fakat en önemli yanını, bedenle ilgili boyutun meydana getirdiği kuşkusuz. [...] Cinselliğin çekiciliği ilkin bu gizlilikten, onun oluşturduğu gizlilikten kaynaklanıyor" (2005, s. 13).

Foucault'ya göre, her şey 17. yüzyılda başlar, ondan öncesinde cinsellik ne gizlenmiştir ne de baskılanmıştır. "Viktoryen burjuvazinin tekdüze gecesine varılmıştır. İşte o zaman cinsellik titiz bir biçimde kapatılır. Yeni bir mekâna taşınır. Karı kocadan oluşan aile el koyar cinselliğe. Onu, üreme işlevinin ciddiyeti içinde bütünüyle yutar"

(2013, s. 11). Soyunu devam ettiren ve toplum önünde meşru olan evli çift, cinselliğe ait gizlerini kendilerine saklamak koşuluyla söz sahibi olurlar. Verimli olan ön planda tutulurken; verimsiz olan görmezden gelinir. Toplumun ahlâk yapılışı üremeye yönelik olarak düzenlenir ve diğerleri dışarıda tutulur. Üretim zincirinin bir parçası olmayan, gayrimeşru cinsellik genelevler ve sağlık evleri aracılığıyla gizli yollardan devam ederek; kâr zincirine dâhil olacaktır. Foucault'ya göre, burjuva toplumunun ikiyüzlülüğü böylece, kendi sakat mantığı içinde yol alır. "Modern püritenlik, bunların dışında her yerde üçlü yarasını dayatmıştır: yasaklama, yok sayma, suskunluk" (2013, s. 12). Mahremiyetin sınırları içine yerleşen cinsellik, modern edep kurallarıyla birlikte söylem üzerinden yerleşen yasaklarla suskunluklara ve nihayetinde sansüre dönüşür. Ancak, cinselliğe dair söylemler 18. yüzyıldan sonra özellikle iktidarın kullanım alanında artmıştır. Foucault'ya göre, cinselliğin daha çok sözünün edilmesi için kurumsal bir kışkırtma başlar; iktidar mercilerinin cinsellik üzerine açıkça ve detaylıca konuşulması için üstelemesi söz konusudur. Günah çıkarma bunun en öncelikli yollarından biridir. Çünkü birey günah çıkarma yoluyla hem detaylı bir itirafta bulunacak hem de kendi kendisini yoklayacak ve hizaya sokacaktır. "Düşünceler, arzular, şehvete ilişkin hayaller, zevkler, ruhla beden uyumlu devinimleri, artık tüm bunlar, hem de ayrıntılı bir biçimde günah çıkarma ve yönlendirme işleminin kapsamına girecektir" (2013, s. 21). İtiraf yoluyla edinilen bilgiler, konuşma yoluyla aslında konuşulmayan cinsellik 19. yüzyıla gelindiğinde kendini cinsellik bilimi olarak gösterir. Cinselliği erotik bir sanat (*arserotica*) olarak yaşayan Doğulu toplumların aksine Batının itiraf kültüründen bir cinsel bilim (*scientiasexualis*) doğmuştur. "Görünürde, XIX. yüzyıl boyunca cinselliğin kaydı, birbirinden iyice ayrılmış iki bilimin siciline geçirilir: Genel bir bilimsel normatifiğe göre kesintisiz gelişmiş olan bir üreme biyolojisiyle, bambaşka oluşum kurallarına uyan bir cinsellik tıbbı..." (2013, s. 44).

Cinsellikle birlikte toplumsal kurumlardaki değişim ise mahremiyeti bir dönüşüm içene sokar. Norbert Elias'a göre, uygarlığın gelişimiyle paralel olarak insan yaşamındaki gizli alan ile açık alan arasındaki mesafe giderek büyür ve bu alanlar arasındaki ayırım insana o kadar normal gelmeye başlar ki, bu ayırımın farkına bile varılmaz. "Cinselliğe zamanla utanma ve sıkılma duygusu yüklenir, davranışlarda buna uygun denetim biçimleri ortaya çıkar ve bunlar şu ya da bu biçimde eşit olarak bütün toplumu sarar" (2013, s. 292). Elias'a göre, mahremiyetin dönüşüm sürecini anlayabilmek için Ortaçağ'da gerek çocukların gerekse yetişkinlerin yataklarını yabancılarla paylaşmasının son derece doğal olmasına karşın; bugünkü yaşayış biçimimiz ve insanlar arasındaki ilişkilerin geçirdiği dönüşüme bakmak yeterlidir. "Ayrıca, uygarlığın bugün ulaştığı aşamada yatağın ve bedenin psikolojik olarak yüksek derecede tehlikeli bölge şeklinde görülüşünün doğal bir durum olmadığı ortaya çıkar" (2013, s. 276-277). Bununla birlikte Elias, cinselliğin önceleri toplumsal yaşantının gizli bir unsuru olmadığı ve çocukların, yetişkinlerin yaşam alanlarına dâhil olduğu dönemlerden söz ederken Erasmus'un 16. yüzyıla ait "Konuşmalar" adlı eserinden örnekler verir. Erasmus ve çağdaşları için, çocukların ve gençlerin toplumsal yaşamın bir parçası olması adına onlara, yetişkinlerin dünyasına ait bilgiler verilmesi son derece normal karşılanırken; 19. yüzyılda ve hatta günümüze kadar gelen süreçte çocuklara bu bilgilerin verilmesi ahlâka aykırı olarak kabul edilmektedir. Toplumsal ilişkilerde, cinsel dürtüler konusunda görülen 'konuşma yaşağının' henüz olmadığı dönemlerde, Erasmus'un konuşmalarında çocuklara fahişelerden ve yaşadıkları evlerden söz etmesi dönemin koşulları içerisinde son derece normaldir. "Toplumsal statüleri cellatlarınkine benzer, küçümsenir ve kötü gözle bakılırlar, ama toplumsal yaşamın içindedirler ve asla gizlenmezler. Erkek ve kadın arasındaki bu tür evlilik dışı ilişki henüz 'sahne arkasına' atılmamıştır" (Elias, 2013, s.289). Elias'ın evlilik dışı ilişki ve gayrimeşru çocuğa dair bu yargısı aslında kadın erkek ilişkilerine, cinselliğe ve tüm bunların toplumsal yaşam içindeki rollerinin değişimine dair etkili bir tespittir: "Kesin olan şey,

ilk başta gizlenme eğilimine rastlanmaması, daha sonra burjuva toplumunda cinselliğin *bir* erkek ve *bir* kadın arasındaki ilişkiyle sınırlandırılmasıdır ki bu durum katı dürtü denetiminin ve güçlü toplumsal yasakların ortaya çıkış sürecine de uygundur” (2013, s. 297). Uygarlık sürecinde cinsellik de yavaş yavaş konuşma yasağına tabi tutularak, toplumsal yaşamın sahne arkasına itilmiş; toplumsal olarak meşru görülen evlilik kurumuyla sınırlandırılmıştır.

Öte yandan, 19. yüzyıl boyunca aşk ve evlilik arasındaki bağın yapısı, ekonomik değerlerden ayrılarak romantik aşka yüklenen değer artmasıyla birlikte değişmiştir. Bu da çiftlerin kalabalık akraba ilişkilerinden soyutlandığı, eşlerin arasında özel anlam içeren bir ilişkinin şekillendiği ve çekirdek aile yapısının ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olarak gözlemlenir. ‘Ev’, iş yerinden farklı bir ortam olarak bireylerin, günlük yaşamın yükümlülüklerine karşı birbirlerine duygusal olarak destek verebilecekleri bir yere dönüşür. “İki bireyin birlikte geliştirdikleri ortak tarih, kaçınılmaz olarak genelleştirilen ‘dışarının’ parçası haline gelen diğerlerini dışlayarak bir noktada ‘kapanır’. [...] Mahremiyet, bireyin kamuya açamayacağı duyguları ve eylemleri açması anlamına gelir” (Giddens, 2010, s. 129). Modern öncesi kültürlerdeki kalabalık ailelere sahip olma baskılarının yerini, çekirdek aile yapısının almaya başlaması ‘ev’e yeni bir anlam yüklerken bir yandan da cinselliğin yaşanma alışkanlıklarını değiştirmiştir. “Kadın kitle nüfusu için cinsellik, müzmin bir hamilelik ve doğum döngüsünden ilk kez kopabildi” (Giddens, 2010, s. 30). Bu durum bir açıdan cinselliğin üreme görevinden kurtularak, özgürleştiği anlamına gelse de öte yandan cinselliğin hane içine hapsedilmesi olarak değerlendirilebilir. Bu da mahremiyetin şekillenişindeki dönüm noktalarından biri olarak kabul edilebilir.

Öte yandan, mahremiyet kavramının sınırları her ne kadar moderniteyle çizilmiş gibi görünse de, bedene dair olanın gizlenme gereksinimi, başka bir deyişle insanın *özel alana* duyduğu ihtiyaç, ilkel kabile kültürlerinin dahi ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Çıplaklığın başkalarının bakışlarından utanmamak, rahatsız

olmamak anlamına gelmediğini, mahremiyet istencinin ilkel kabile yaşamında bile temel gereksinimlerden biri olduğunu ve bu nedenle insanın özünde özel alana ihtiyaç duyan bir varlık olduğunu söyleyen budunbilimci Hans Peter Duerr'e göre modern batı toplumundaki özel ve kamusal alan ayrımının bu kabilelerde olmadığını düşünmek hatadır. "Çünkü Yagualar ihtiyaçları olan özel alanı -çıplak yıkanan Japon kadınların 'hayali giysisi' gibi- 'hayali duvar' denen şeyle oluştururlar" (1999, s. 147). Buna göre, hane halkından bir erişkin ya da çocuk yalnız kalmak istediğinde, evin palmiye yapraklarından örülmüş duvarına karakteristik bir tavırla yaslanarak, diğerlerine "artık mevcut olmadığını" anlatır. Bu pozisyondaki birine acil durumlarda bile seslenilmez, bakılmaz; oradaki varlığı unutulur. Başka bir soyut özel alan örneği olan, mahremiyetin az bulunduğu ve çok değerli görüldüğü Mehinakularda, bölmeler ya da duvarların olmadığı büyük evlerde kalabalık olarak yaşadıklarından özel alana sahip olmak büyük çaba gerektirmektedir. Bir hane diğer haneye iletişim kurmak istediğinde bunu küçük bir çocuk yollayarak yapar; ancak bu çocuk da dokuz-on yaşına bastığında, kendi ailesi tarafından başkalarının mahremiyetine saygı duymak üzere yetiştirilir. "Anne-babası çocuğun avcuna, her dokunulduğunda tortop olan bir gece kelebeği larvası koyar ve ona, 'Başka bir eve girmeyi aklından geçirdiğin an, utançtan bu larva gibi tortop olmalısın!' der"(1999, s.148). Kabile hayatı içinde daha fazla özel alana ihtiyaç duyan Mehinakularda, köyün dışındaki cangılda yer alan gizli ikinci bir köy vardır; gizli patikalar, kuytular, yıkanma alanları ve evlilik dışı cinsel ilişki için buluşma yerleri... Görünüşte ilkel olan topluluklar özel alanlara -fiziksel olarak imkânları olmayan alanlarda bile- gereksinim duymuş ve bunları kendi yaşam koşulları dâhilinde yaratmışlardır. "[...] bu -örneğin Laos'taki Lametlerde olduğu gibi- bir ziyaretçinin asla aşmaması gereken görünmez 'tabu çizgileri'yle ya da Çeyenlerde yalnız kalmak isteyen bir çiftin üzerlerine örttükleri bir örtüyle ya da bir evin üyelerinin birbirlerini görmezden gelmeleriyle sağlanabilir" (1999, s. 150-151). Modern Batı kültüründen tamamen uzak olan ilkel kabileler arasında da özel alanlara fazlasıyla ihtiyaç

duyulduğu anlaşılmaktadır. İnsanın yarattığı her kültürde kendi bedenine dair olanı da gizlemek istediği; mahremiyet ihtiyacının belki de doğasının bir gereği olduğu söylenebilir.

Melankoli/ Normal Bir Anomali Olarak Melankoli

Melankoli, çok genel bir anlamda, insanın dış dünya karşısında yetmezliğini, eksikliğini sergilemiş. İnsanın varoluşunun insanlaşma süreciyle birlikte ortaya çıkan bu garip 'normal anormallik' ya da 'erdemli rahatsızlık' durumunun sorgulanmasını içermiştir. Melankoli olgusunun tartışılmaya başlanması, bir anlamda –artık- insanın kendisinin (de) düşünülmeğe başlanmasının tarihini kapsar (Teber, 2001, s.97).

Melankolinin, psikiyatri alanında klinik bir vaka olarak ele alınması, psikiyatrinin ve onun konusu olan modern insanın da doğuşu olarak kabul edilen moderniteyle başlamaktadır. Ancak melankolinin tarihi Antikçağlara kadar uzanmaktadır. “Melankoli, özellikle toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde yaşanan güvensizlik ortamlarında sıkla sözü edilmeye başlanan bir yaşam tarzı, bir ruhsal durum, bir kişilik tipidir” (Teber, 2001, s. 9). Toplumsal düzen içinde yer bulamayan, onun kurumlarıyla ve insanlarla pek anlaşamayan, kendine dönük melankolik kişiliklerin ilk örneklerine Homeros destanlarında rastlanmaktadır. Günümüzden yaklaşık 2.400 yıl kadar önce melankoli üzerine ilk kapsamlı tıbbi çalışmayı Hipokrat’ın yaptığı bilinmektedir. Theophrast/Aristoteles’in *Problemata Physica* eserinin melankoli başlıklı bölümünün başlangıcı olan, “[n]eden, ister felsefede ya da politikada, ister şiir ya da sanatta olsun olağanüstü kişiliklerin hepsi melankoliktir?” sorusuyla dönemin koşullarında melankoli ve melankolik kişilik olumlanmakta ve günümüzde dahi bu sorunun cevabı aranmaktadır. Antikçağın aksine Ortaçağ boyunca melankoliye kötü gözle bakılmış; toplum düşmanlığı, dine, tanrıya başkaldırı olarak görülmüş ve yedi ölümcül günahın biri olarak kabul edilmiştir. Aydınlanma Çağı’na gelindiğinde ise aklın

üstünlüğüne karşı bir çeşit saygısızlık olarak değerlendirilen melankolikler *akılsız deliler* olarak kabul edilerek; kliniklere kapatılmışlardır (Teber, 2001, s. 9-10). Bu bağlamda, melankolik insanın yaşadığı hiçbir çağda, toplumun kurallarına uyum sağlayamadığı, yaşamı anlamlandıramadığı, mutlu olamadığı bu nedenle de kendi içine, geri çekildiğini bu yolla kendini olabildiğince koruma çabasına giriştiği söylenebilir.

Albrecht Dürer döneminde, insanların Satürn gezegeninin yaydığı aura'nın etkisiyle melankolik olduklarına inanılmıştır. Kant'tan Hegel'e uzanan düşünce sürecinde, melankolinin nedeninin insanın doğasından ya da gökyüzünden gelmediği, tam tersine, baskıcı toplumsal norm sistemlerinin içselleştirilmesinin insanları melankolik yaptığı vurgulanmıştır. 19. yüzyılda, melankolinin nedeninin toplumsal koşullar olduğu anlaşılmaya başlandıktan sonra insan, artık 'asıl oyun yeri' olan dünyadan ve toplumlardan kaçmaya başlamıştır (Teber, 2001, s. 294).

Bu bağlamda moderniteyle birlikte yalnızlaşan, hiçbir sisteme bağlı olmak istemeyen insan kendine dönmüştür. Doğumları aynı döneme denk gelen psikiyatri ve onun odağında yer alan modern insanın yalnızlığa kaçışı, kendine dönüşü bir vaka olarak psikiyatrinin alanına girmektedir. Uyumsuz, toplumsallaşamayan modern yalnız insanı *normalleştirme* çabası birçok araştırmancının konusunu oluşturmuştur. Freud'un *Yas ve Melankoli* (1917) adlı çalışmasının, melankolinin tanımı konusunda sağladığı görece açıklıkla bu konudaki etkinliğini günümüzde de sürdürmektedir. Ancak; Freud da melankolinin kavramsal belirlenimi konusunda kararsızlıklar gösteren bir yapıda olduğunu; çeşitli klinik biçimlerde kendini gösterdiğini belirtmiştir. Bununla birlikte, melankolinin ayırt edici tanımını yas kavramı üzerinden kurarak; bu iki benzer duygulanımın farklarını ortaya koymaktadır.

Freud, *Yas ve Melankoli* adlı çalışmasında, bu iki duygu durumunun ayırımı yaşanan kayıp üzerinden yapmaktadır. Buna göre yas sevilen birinin ölümü ya da değer yüklenen önemli bir varlığın somut kaybı sonucunda yaşanan derin ancak geçici bir duygu durumuyken; melankoli ise somut bir kayıp olmadığı halde kişinin

duygu/değer yüklediği varlığın soyut olarak yitirilişinin yarattığı ve sürekli olarak bu acının çekildiği duygu durumu olarak tanımlanmaktadır. Freud'a göre, "[y]as bir kural olarak sevilen bir kimsenin ya da vatan, özgürlük, bir ideal vb. gibi onun yerini alan bir soyutlamanın yitişi üzerine tepkidir" (2011, s. 15). Benzer bir kayıp anında yaşanan etkiler çoğunlukla melankoliye benzemektedir; ancak yastaki duygu durumunun klinik bir vaka olarak görülerek, tıbbi bir sağaltım çabasına gitmekten uzak durulur. Aksine bu süreç uzun da sürse bireyin belirli bir zaman sonra kendi kendine bunun üstesinden geleceği düşünülür. Melankoli ise ruhsal olarak derin bir acı ve dış dünyaya ilgisizlik haliyle birlikte öz saygının hayali bir ceza isteğiyle kendi kendine yargıya tabi tutulması şeklinde görülür. Bu tablo yas durumunda da aynı şekilde gerçekleşir; ancak öz saygı yitimi sadece melankoliye özeldir. Yas sürecinde benliğin engellenişi ve dış dünyaya olan ilgisizliği sürecin sona ermesiyle birlikte biter ve birey engellemeden kurtulur ve *ben* yeniden özgür olur. "Yas durumunda dünya yoksullaşmış ve boşalmıştır; melankolide bu Benin kendisidir" (Freud, 2011, s. 17). Her iki durumda da kayıp üzerine yaşanan derin acıdan söz edilmektedir; ancak melankolide yitirilen nesne belki de gerçekten ölmüş değildir, sevgi nesnesinin yitimi olarak soyut bir kayıptır. Melankolik, kimi yitirdiğini bilmesine karşın onda *neyi* yitirdiğini bilemez. "Bu, yitikte hiçbir şeyin bilinçsiz olmadığı yas durumundan ayrı olarak, bize melankolinin herhangi bir yolda bilinçten çekilen bir nesne-yitimi ile ilgili olduğunu düşündürecektir" (Freud, 2011, s. 17).

Bu bağlamda ele alındığında, melankolinin *yitik nesnesinin*, Lacan'da –tanımı çok geniş bir alana yayılmakla birlikte- *nesne a'nın* tanımlarından biri olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. J. D. Nasio, *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders* adlı yapıtında Freud'un, Lacan'a öteki kimdir sorusuna cevap vermesi ve *nesne a* kavramını kurması için zemin hazırladığını söylemektedir. "Sevilen ve artık yasını tuttuğum yitirilmiş olan bu öteki kimdir? Freud ona 'nesne' der, Lacan ise 'nesne a' diyecektir. 'Yas ve Melankoli'yi okudum," diye söyler Lacan, 've nesne a'yı bulmak için kendimi bu

metnin rehberliğine bırakmam yetti” (2007, s. 118).Yitirilen nesne, yani buradaki anlamıyla nesne a, kişinin kendisi tarafından sevilen kendi imgesidir. “Özne bir yaşam boyunca sevilen ve yitirilen nesnelere ortak niteliğidir. Lacan’ın *birleştirici nitelik* adını vereceği şey tam da budur” (2007, s. 21). Yitirilmiş nesne, nesne a’nın farklı şekillerde kuramlaştırılabilir birçok yüzünden biridir; bedeninin erojen yerlerine –göğüs, bakış, ses gibi- bağlı anlamları yüklendiğinde nesne a’yı yitirilmiş nesne olarak düşünürüz. İnsanın dünyadaki asıl çabası kendini *tamam etmedir*. “Bu bağlamda, melankoli, sıradan bir varoluşa karşı, bireysel ve tek kişilik de olsa, vazgeçen, geri-çekilen, yadsıyan anlamlı bir başkaldırı olarak düşünülebilir” (Teber, 2001, s. 14).Yitirdiği ilk nesneyle birlikte başlayan kayıp hissinin yarattığı boşluğu yaşamı boyunca doldurma gayreti içindedir. *Nesne a*, anne memesinden kopan çocuğun kaybında kendini gösterdiği gibi insanın kendini *öteki* üzerinden bütünleme -Lacan’ın deyimiyle *özne ötekinin* söylemidir- ihtiyacının karşılığı olarak da görülebilir. Aslında her insanın eksik olan parçasını aramakta olduğunu; bunun da *nesne a* olarak tanımlandığında Freud’un melankoli tanımıyla da örtüştüğünü söyleyebiliriz. Bu bağlamda nesne a’yı melankolinin yitik nesnesi olarak tanımlamak mümkündür. Fotoğrafçının da kendi yitik nesnesini; melankolisinin kaynağını fotoğraflarında aradığını ve bu yolla *tamamlanmışlık* hissine ulaşmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Fotoğrafçının İktidar Alanı

Susan Sontag (2008) *Fotoğraf Üzerine*’de, fotoğraf çekmenin özünde bir karışmama, yani müdahil olmama eylemi olduğunu söyler; fotoğrafın, dilediği yere gidip, istediği şeyi yapmasını sağlayan bir izin belgesi olduğunu söyleyen Diane Arbus gibi “Fotoğraf makinesi, fotoğrafçıyı fotoğrafını çektiği insanlara karşı duyabileceği her türlü sorumluluktan kurtararak, ahlâki sınırları kaldıran ve toplumsal engelleri yok eden bir tür pasaporttur” (Sontag, 2008, s. 51). Sontag, böylece fotoğrafçının bir çeşit süper turist haline geldiğini ve insanların hayatlarına müdahale etmeden sadece fotoğraflarını

çekerek bir şekilde onlara misafir olduğunu vurgular. Bu durumun asıl anlattığı fotoğraf makinesinin marifeti aracılığıyla onun ardında duran fotoğrafçının bu yolla *mutlak gücü* elinde bulundurmasıdır. Başka bir deyişle fotoğrafçı kendi iktidarını fotoğraf makinesinin arkasında durarak; olan biteni gözlemleyerek ve fotoğraflayarak kurmaktadır. Bunun tam tersi bir yaklaşımla, fotoğrafçının iktidar alanını terk ederek; kameranın önüne geçen ve kendini fotoğraflarının konusu haline getiren Antoine D'Agata'ya göre bu en meşru pozisyonudur. Öte yandan bu pozisyon Lacan'ın *Göz ile Bakış Arasındaki Bölünme* teorisiyle de örtüşmektedir. Lacan, göz ve bakış üzerine düşünürken Maurice Merleau-Ponty'nin gösterdiği yoldan giderek, bakışın hep önceden var olduğunu ortaya koymaya çalışıyor, "ben tek bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır" (2013, s. 80). Lacan, bakışa sahip olan değil; bakışın alanına giren/ bakışın altında olan ya da bakışın nesnesi haline gelen insandan söz eder. Özne bakan olduğu gibi, bakışın da altında olandır. Lacan'a göre bakış bize ancak tuhaf bir olumsuzluk biçiminde kendini gösterir; bu olumsuzluk iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler. "Göz ve bakış; bize göre dürtü skopik alanda kendini işte bu bölünmede dışavurur" (2013, s. 81). Lacan, seyredilmenin özne için, - analitik deneyimde narsizm terimiyle ya da ayna imgesiyle ifade edilebileceği üzere- gayet tatminkâr olabileceğinden, *seyre dalmanın* bakışın işlevinin bir parçası olduğundan söz eder. "Yani dünya sahnesinde seyredilen varlıklarız, nitekim Maurice Merleau-Ponty'de buna işaret ediyor. Bizi bilinç haline getiren şey, aynı zamanda bizi *speculummundi* (dünyanın aynası) olarak tesis ediyor" (2013, s. 83). Lacan'a göre, bakış tarafından sarılmak, onun etkisi altına alınmak, -bakış tarafından hissettirilmeden- bakılan varlıklar olmak/ bakışın altında olmak özneye tatmin sağlar.

Göz ile bakış arasındaki bölünme ve onların işlevleri bağlamında ele alındığında fotoğrafçının kamera arkası ve önündeki pozisyonundaki değişim fotoğrafçının iktidar alanıyla doğrudan bir ilişki kurar. Fotoğrafçının kamera arkasındaki pozisyonunu göz olarak kabul edersek; kamera önü *bakıştır*. D'Agata'nın en meşru pozisyon olarak

adlandırdığı kameranın arkasından önüne geçme eylemi bakışın alanına girmek/bakış altında olmak ya da bakışın nesnesine dönüşmek anlamına gelir. Böylece, fotoğrafçı iktidar alanını terk ederek; bakış altına yerleşir.

Antoine D'Agata'nın Yaklaşımı

Antoine D'Agata, dünyanın birçok şehrinde insanlarla olan karşılaşmalarını ve onlarla yaşadığı anları, yakaladığı rasgele görüntülerle 'masum' fotoğraflara dönüştürerek; kendi var oluşunun üzerinden bir hikâyeye anlatır. "Çekeceğim şeyi önceden belirlemekten kaçınmaya çalışıyorum. En azından elimden geldiğince bilinçsiz davranmaya çalışıyorum. Ve sonunda fotoğraflarımın konusu seks, ölüm gibi varoluşun en temel meselelerinden oluşuyor"(Öztürk, 2003, s. 35). Gerçekliğin genel algılanış alanının ötesine geçen ve kimliğini oluşturan unsurların etkisiyle, dünyayı kendisine görünen şekliyle ele alan ve kendi gerçekliğinin peşinden giden Antoine D'Agata, yaşadığı tehlikeli ve karanlık dünyanın melankolik yansımalarını görsel günlüğüne kaydeder.

Kendimi, sıklıkla sembollerden yararlanan, karmaşık bir gerçekliği denge içinde sunan; benimsenmesi ve okunması kolay olan klasik belgesel fotoğraftan uzak tutmaya çalışıyorum.[...] Fotoğrafın, dünya üzerinde oluşturduğu bakışla ilgilenmiyorum; ama bu dünyayla olan en kişisel ilişkisiyle ilgileniyorum (New Social Documentary, 2006).

Başlangıçta, Larry Clark ve Nan Goldin'in yaklaşımlarından oldukça etkilenen D'Agata, kendi deyimiyle, ortamın tarihine alışmaya çalışırken ve fotoğrafçılığa dair bazı acemilikleri geride bırakmak için mücadele ettiği dönemde özellikle öğrencisi olduğu Goldin'in tarafsız olma kapasitesi azalan dilinden ilham almıştır. Ancak, onu asıl etkileyen Goldin'in hayata karşı duruşudur. "NanGoldin bana, her şeye karşı dik durmayı, hayatta kalmak için politik ve var oluşsal bir mücadele vermeyi öğretti. [...]. Onun cesareti ve inatçılığı, kendi acılarına, korkularına ve tutkularına olan sadakati için ona müteşekkirim.(Sturrock, 2010). Bu etkileşimin izlerini taşıyan *Mala Noche*

çalışmasında, Meksika'nın kenar mahallelerindeki gece yaşamına dâhil olarak, yaşadığı deneyimleri paylaşan D'Agata'nın fotoğrafları klasik belgesele daha yakın duran bir anlatım içerir. Ancak Magnum'da geçirdiği süre boyunca tipik bir fotojurnalist olmak istemediğini fark ederek; kendi yolunu bulmanın önemini keşfeder. Kolay anlaşılabilir semboller aracılığıyla mesaj veren klasik belgesel fotoğrafın aksine; kendi bulunduğu durumu içerden aktaran bir fotoğrafçı olmayı seçen D'Agata, var oluşunun içsel anlamını dışa vuran deneyimlerle, dar bir bakış açısı bile olsa, dünyayı kendi gördüğü şekliyle fotoğraflarına yansıtmayı tercih eder. Bu yaklaşımla, fotoğrafa verdiği aranın ardından Hamburg'un gece hayatını, alkol, uyuşturucu ve fahişelerle olan deneyimlerini fotoğrafladığı aynı adlı çalışmasında klasik belgeselin dışına çıkan, fazlasıyla içeriden, karanlık ve melankolik görüntülerde, kendi gerçekliğini yansıtır. D'Agata'nın işleri sarsıcı ve benzersiz etkisiyle, genel olarak birbirini tekrar eden ve sınırlı olan fotoğraflardan sıyrılan; izleyiciyi gecenin dünyasına sokan hareketli, şehvetli, vahşi, kimi zaman şok edici, tutku, zevk ve acı arasında bocalayan, arzu edilen vücutları ya da heyecan verici durumları çekici kılan görüntülerdir. Magnum fotoğrafçısı Patrick Zachmann, D'Agata hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

Çoğu fotoğrafçı, iç dünyası ve dış dünyası arasında sürekli ileri geri gider. Onun işleri, var oluşumuzu tehdit edercesine; konuşmaya, göstermeye, kendini ortaya koymaya, aciliyet duygusuyla haykırmaya bir gereksinim duyduğunu göstermektedir. [...] Bazı fotoğraflarına kendini bile dahil eder; sanki, kendini dışında bırakırsa bunun bir yanılsama olacağını göstermek için.[...] İster bir fotoğrafçının, ister ressamın isterse yönetmenin işi olsun; bir sanat eseri, sanatçının portresinin izlerini taşıdığı anda anlam kazanır ve bana dokunur (Zachmann, 2007).



Fotoğraf 1: AntoineD'Agata, Hamburg, 2001. Fotoğraf 2: AntoineD'Agata, Insomnia, 2003.

D'Agata için, alkol, uyuşturucu ve cinsellik onun kimliğinin ayrılmaz parçaları olarak; modernitenin bireyin üstünde kurmaya çalıştığı kontrollü olma halinin ortadan kalkmasına ve bu yolla, insanın ilkel benliğine ait dürtülerin açığa çıkmasına olanak veren araçlardır. D'Agata'ya göre, kontrolü elde tuttuğunda fotoğraf çekmek için fazlasıyla düşünmek gerekir; ancak narkotik sarhoşluğun ortaya çıkardığı gerilim ve yüksek duygusal kırılganlığın yarattığı çıplak anlar sayesinde doğan imha duygusunun keşfiyle düşünme gereksiz kılınır. Uyuşturucular, ona tüm engelleri yıkan ve kabul edilebilir sınırların ötesine geçmeye yarayan çığ bir enerji sağlar. Bu yolla kontrolünü kaybeder ve kendi rolünü ve yaşadıklarını daha açıkça hisseder. "Sevişirken ve uçarken kendimi boşluk, panik ve etin tuhaf bir karışımı olan bir duruma indirgiyorum; var olmanın çıplak bir durumu. Ona bir anlam vermeden önce dünyayı tecrübe etmenin en masum yolu" (Sturrcok, 2010). Onun fotografik stratejisinin amacı da zevk ve bilinçsizliğin doruk noktasına ulaşmaktır. Bu anlamda seks ve uyuşturucu en yüksek zevk alınabilecek yollardır.

Uyuşturucular, sinir sistemimle ve midemle, gerçek hayatı hissetmeme yardımcı oluyor. Gerçek hayatın ne olduğunu bilmiyorum; ama anestezi altında olma hissine daha fazla dayanamıyorum. Her gün içgüdülerimin ham güçlerini deşmeye çalışıyorum. Modern toplumda, zevk tek normdur. Her şey, tutkunun, öfkenin, şiddetin, acının, korkunun ve her tür hayvani isteklerin izlerini silmek için yapılır. Uyuşturucularla ve aşırılıkla, kontrol edilemeyen duyguların ham seviyelerine inmeye çalışıyorum (Sturrcok, 2010).

Dünyayı değiştirmek ya da belgelemek gibi bir amaca hizmet etmeden; önceden düşünmeksizin içinde bulunduğu durumları fotoğraflayan D'Agata'nın işleri, otobiyografik bir günlük haline gelmiştir. Bu onun, can sıkıcı ve riyakâr bulduğu geleneksel belgesel yöntemlerinden uzaklaşmak için kendi kişisel yoludur. D'Agata'ya göre röntgencilik ve güvenlik arasındaki toplumsal belgesel fotoğrafın alışıldık pozisyonunda korkaklığın bir parçası vardır ve sömürü burada yatmaktadır. D'Agata'nın peşine düştüğü tek şey, eşit haklara sahip olmayan insanların kendi hayatlarını aşırı uçlarda yaşayarak ayakta kalma çabalarına ortak olmak ve bu süreçte fotoğrafladığı insanlarla arasındaki her tür politik, duygusal ve fiziksel mesafeyi ortadan kaldırmaktır. Bunu yaparken, yakınlaştığı insanların güvenlerini kazanmak onun için esastır ve ona göre bunu gerçekleştirmenin yolu sürekli saygı, sevgi ve şefkat göstermektir.

Hayatını, onlara her hakkın verilmediği bir dünyada kendi kimliklerini ve var oluşlarını ortaya koymanın tek yolu olarak zevki kullanan insanlarla birlikte yaşayan D'Agata'ya göre zevk, acı ve yabancılaşmadan ayrı tutulamaz. Onun için zevk, limitlerini keşfetmekten yorulduğu halde hâlâ karanlık kalan bir bölgedir. Ancak; amacı tatmin olmak değil hissetmektir. Fotoğraf ise, kendisini çevreleyen uyuşuk dünyadan kaçmak amacıyla kullandığı bir araçtır ve kendi fotoğraflarında bir karakter olmak için kameranın arkasındaki pozisyonunu terk ederek kendini görüntülere dâhil eder. Bu D'Agata için en meşru pozisyonudur. Fotoğraf, ona göre, yaşanan deneyimlerle ilgili

olan; aynı zamanda özenle ve ayrıntılarıyla ele alınmış tek sanat dilidir. Bu nedenle, fotoğrafı en tutarlı biçimde kullanan D'Agata, dünyayı en yoğun biçimde tecrübe ederken kendi davranışlarından sorumlu olmaya ve fotoğrafladığı insanların varlıklarını ve duygularını kabul etmeye çalışır. Aktörü olduğu bir senaryoyu yaşarken, birlikte olduğu insanlara daha fazla güvenerek kontrolü elden bırakır; bir seyirciden ya da röntgenciden daha fazlasını yaşayan D'Agata, durumun temel öznelliğini taşıyan ve kontrolü dışında kalan gerilimi kışkırtarak, ona saldırmak için dünyanın şiddetini arar.

Sanırım gerçek hiçbir zaman benim onu tasvir etmek için kullandığım kadar karanlık değil; ama ben dünyanın dehşetinin içine doğru giderken, beni boğan duyguları da görmezden gelemem. En dramatik ve sefil elementleri fotoğraflarımın dışında bırakırım; benim karakterlerimin çoğu berbat koşullarda yaşayan yüzlerdir. Ben onları en kusursuz ve kendi istediğim şekilde ifade etmeye çalışıyorum. Fiziksel, zihinsel ve duygusal olarak hayata tutunmalarının tarif edilemeyen ve dayanılmaz güzelliğini (Sturrcok, 2010).

D'Agata'ya göre onun fotoğrafları 'masum' fotoğraflardır; çünkü kazara görüntülerdir. Kısmı, kişisel ve içgüdüsel olarak tamamen aktörü olduğu fiziksel mekânların ve duyguların karışımından ortaya çıkan görüntülerdir. Her bir fotoğraf, bir ölçüde onun isteğinden bağımsızdır; beyninden çok sinir sisteminin ürünüdür, içgüdü akla karşıdır. Fotoğraflar, karşılaşma şansına ve koşullara göre rasgele çekilen, sokaklar, korku, bilinmezlik ve cinsel eylem gibi takıntıların sabit kaldığı; ancak seçimlerin, kendiliğindenliğin tüm olasılıklarının dikkate alınarak yapıldığı, basit bir var olma arzusunun ürünüdür.



Fotoğraf 3: Antoine D'Agata, Hometown, Fransa, 2002. Fotoğraf 4: Antoine D'Agata, Japonya, 2005.

D'Agata'nın fotoğrafları çoğunlukla amorf görüntülerdir; yüksek kontrastlı, odak dışı bulanıklıklar ve şekilsizleşen bedenler; ancak bunun nedeni bilinçli olarak uygulanan bir deformasyon değil; içinde bulunduğu bilinçli olmama halinin yarattığı koşullardır. Teknik unsurları göz ardı ederek; fotografik görünen anları önemsemeyen, sadece yaşadığı deneyim anının, başka bir deyişle o anki durumun, onun normal olma durumunun fotoğraf makinesiyle kaydedilmesidir. D'Agata'ya göre, formun vahşiliği, görüntünün yoğunluğu, hala belgeymiş gibi duran görüntülerden daha fazla gördüğümüz gerçekliğe kendimizi dahil etmeyi zorunlu kılar. Böylece, izleyici, kendini daha fazla röntgenci ya da tüketici konumunda bulmadan; ama aşırı bir deneyimi paylaşarak, dünyanın ve kendisinin durumunu merak ederek var olabilir.



Fotoğraf 5:Antoine D'Agata, Stigma, Paris, 2004. Fotoğraf 6: Antoine D'Agata, Insomnia, Cairo, 1999.

Objeyi gözden kaybetme duygusu belgesel türünde bir paradoks olarak görülebilir. Benim empozeetmeye çalıştığım, öznel bakış açım; seyahatlerden ve göçebelikten doğan bir otobiyografi. Ama bu mahremiyetin sayfalarına girmemi sağlayan duygusal olarak soyunmuşluk, fotografik günlük beni kaçınılmaz olarak bu ufuk noktasına taşıyacak gibi görünüyor (D'Agata, 2004).

“Dünya gördüklerimizden değil; yaptıklarımızdan oluşmuştur” diyen D'Agata'ya göre fotoğraf meşru bir sanat dilidir. Ancak, fotoğrafçı dünyaya bakarken kendi konumu üzerinden sorumluluk almaktan kaçınarak, fotoğrafladığı duruma röntgencilik olduğunu varsayarak ve sosyolojik ya da estetik kaygılar üzerinden yaklaşırsa gerçekliği kaydetme kapasitesi azalır. Diğer sanatsal ifade biçimlerinin aksine fotoğraf çekmek gerçekten doğrudan yüzleşmektir. Bunu yapmak için tek düzgün ve iyi yol, fotoğrafçının kendi var oluşu üzerinden gitmesidir. Ahlâki bakış açısından, korku ve cehalete karşı kendi hayatını keşfetmek ve kendi saygınlığını korumanın tek yolu; insani durumlarla ve toplumsal koşullarla doğrudan eylem yoluyla yüzleşmektir. Kişisel deneyimler aracılığıyla yaşanan bu süreçte yaşam bir noktada sanat haline gelir

ve sanat yaşamı baştan çıkarır. D'Agata'nın yaşamına ve fotoğraflarına sahip olduğu gücü sağlayan, yarattığı gerilimle kasıtlı olarak yaşaması; sağduyu ve deneyimlerinden vazgeçmeden var oluşunun peşinden gitmesidir.

Sonuç

Melankolinin psikiyatrinin alanına dâhil olması moderniteyle başlamış olsa da geçmişi Antikçağlara kadar uzanmaktadır. Toplumsal düzen içinde kendine yer bulamayan; bu düzenin kurumlarıyla ve diğer insanlarla pek anlaşamayan içe dönük kişiler olarak tanımlanan melankolik insanlara yüklenen değer antikçağlardan günümüze kadar gelen süreçte farklılıklar göstermektedir. Ancak, melankolik kişiliğin, hiçbir dönemde yaşadığı toplumun tam olarak bir parçası olamadığı ve içine kapanarak ya da geri çekilerek kendini korumaya çalıştığı söylenebilir. Bununla birlikte, insanın dünyadaki asıl çabasının *tamamlanmışlık* hissine ulaşmak olduğu kabul edildiğinde; Teber'in de dediği gibi, bu bağlamda melankoli sıradan bir varoluşa karşı bireysel de olsa anlamlı bir başkaldırıdır. Yaşamsal tercihleriyle normal toplumun bir parçası olmamayı seçen ve bu yolda fotoğrafı bir varoluş aracı olarak kullanan D'Agata'ya göre, gerçek hiçbir zaman onun tasvir etmek için kullandığı kadar karanlık değildir. Ancak, D'Agata, dünyanın dehşetinin içine doğru giderken de, onu boğan duyguları görmezden gelemediğini söylerken de gerçekte melankoliyle olan ilişkisini bize anlatmaktadır. Böylece, D'Agata'nın, kendi yitik nesnesini; melankolisinin kaynağını fotoğraflarında aradığını ve bu yolla *tamamlanmışlık* hissine ulaşmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Her ne kadar melankolik kişilik yapısı kendi içine dönük olarak düşünülse de sanatçı, toplumsal yapının rahatsız edici unsurlarına dair kişisel başkaldırıışlarını kendi sanatsal anlatım diliyle dışa vurmaktadır. Bununla birlikte, kim olduğunu sorgulama ve anlamlandırma uğraşı, insanın var oluşuna dair en temel sorunlardandır. İnsan kimliğinin görsel parçası olan ve onu dış dünyaya tanıtan imge olarak beden ve bedene dair her şey, bu uğraşın önemli bir parçası olagelmıştır. Bu bağlamda ele alındığında,

Antoine D'Agata'nın içeriden anlatımı, fiziksel olarak mahremiyet alanının parçası olmayı simgeler. Cinsel birleşme anını gösteren fotoğraflar, bulanık görüntülerinin ardında net ve sert imgeler barındırır. Cinsel ilişki bir yandan, soyunu devam ettirme amacıyla üreme içgüdüsünden kaynaklanan bir dürtü olmasıyla ve diğer yandan sağladığı haz duygusu aracılığıyla, kaçınılmaz olan ölüme karşı bir çeşit direnç gösterme yoludur. D'Agata'nın yaklaşımı, cinselliğin gizlenerek yaşanılmasına dair dayatmaya verilen bir tepki olarak yorumlanabilir. İçeri kapatılan cinsel eylem görüntüleri aracılığıyla içerideki mahremiyetin dışarıya açıldığı ve sınırları ortadan kaldırdığı söylenebilir. D'Agata, bizi mahremiyetin alanına davet ederken; kendisi de kamera arkasından çekilerek, kamera önüne geçer. D'Agata'nın en meşru pozisyon olarak nitelediği bu alana yerleşmek fotoğrafçının, fotoğrafladığıyla arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran ve herkesi eşitleyen bir durumdur. İktidar alanını terk ederek kamera önüne geçen fotoğrafçı, kendini, bakışın alanına dâhil ederek/ bakış altına yerleştirerek; bu yolla fotoğrafının nesnesine dönüşür.

Antoine D'Agata'nın amorf yapıya sahip fotoğrafları izleyici kendi yaşamına, geceye ve gerçeğin karanlık tasvirine ortak olmaya davet eden çoğu zaman sert ve zorlayıcı görüntülerdir. Ancak özünde yaşam, ölüm, acı, zevk gibi var oluşun temel sorunlarını konu edinir. Fotoğraflardaki figürlerin pozisyonları, güce karşı zayıflığı, hâkimiyete karşı teslim olmayı; aynı zamanda hayatta kalma direncini ve ölüm duygusunu çağırır. Fotoğraftaki insanların yüzlerinin deforme görüntüsü kimliksizleşmeyi temsil eder; böylece fotoğrafa bakan izleyici kendisiyle özdeşim kurabilir. D'Agata, modernitenin bastırduğu insani içgüdüleri ortaya çıkaran kimliği belirsiz amorf görüntüler aracılığıyla, gerçekte, yaşamdaki rolü ve konumu ne olursa olsun her insanın özünde aynı olduğunu gösterir.

Kaynakça

- D'Agata, A. (2004) 'Untill The World No Longer Exists', Erişim: 8 Mart 2015, <http://www.americansuburbx.com/2012/04/antoine-dagata-untill-world-no-longer.html>
- Duerr, H.P. (1999).*Çıplaklık ve Utanç Uygarlaşma Sürecinin Miti*. T. Onur (Çev.). Ankara. Dost.
- Elias, N. (2013).*Uygarlık Süreci Cilt 1*. E. Ateşman (Çev.). İstanbul. İletişim.
- Freud, S. (2011).*Yas ve Melankoli Haz İlkesinin Ötesinde*. A. Yardımlı (Çev.). İstanbul. İdea.
- Foucault, M. (2013).*Cinselliğin Tarihi*. H. U. Tanrıöver (Çev.). İstanbul. Ayrıntı .
- Giddens, A. (2010).*Mahremiyetin Dönüşümü*. İ. Şahin (Çev.). İstanbul. Ayrıntı.
- Kahraman, H. B. (2005).*Cinsellik Görsellik Pornografi*. İstanbul. Agora Kitaplığı.
- Lacan, J. (2013).*Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. N. Erdem (Çev.). İstanbul. Metis.
- Nasio, J.D. (2007).*Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*.Ankara. Ö. Erşen, M. Erşen (Çev.). İmge. .
- New Social Documentary, (24 Mayıs 2006). MagnumPhotos- AntoineD'Agata,Erişim: 8 Mart 2015,<http://sarahwichlacz.com/?p=49>
- Öztürk, R.(2003). D'Agata'nın Gece Notları. *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*. Sayı: 27. S.34-37
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. O. Akınhay (Çev.). İstanbul. Agora Kitaplığı.
- Sturrock, A. (1 Kasım 2010) 'Fear, Desire, DrugsandFucking', InterviewwithAntoineD'Agata, Erişim: 8 Mart 2015, <http://www.vice.com/read/fear-desire-drugs-fucking-608-v17n11>
- Teber, S. (2001). *Melankoli - Normal Bir Anomali*. İstanbul. Say.
- Zachmann, P. (2007) AntoineD'Agata. Erişim: 5 Mayıs 2011, <http://blog.magnumphotos.com/2007/12/magnum-magnum-antoine-dagata-by-patrick-zachmann.html>