



Original Makale / Original Article

Toplumsal belgencilik ile çağdaş sanatın kesişmesi bağlamında Susan Meiselas ve “Tarihi Yeniden Çerçevelemek” çalışması

Susan Meiselas and the study “Reframing History” in the context of the interception of social documentary and contemporary art

Ebru Ceren UZUN UYSAL*

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü, İstanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 28 Mart 2022

Kabul tarihi: 27 Haziran 2022

Anahtar kelimeler:

Belgesel fotoğraf, çağdaş fotoğraf, enstalasyon, toplumsal belgencilik.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 28 March 2022

Accepted: 27 June 2022

Key words:

Documentary photography, contemporary photography, installation, social documentary.

ÖZ

Rönesans’ın ardından gelen aydınlanma süreci, insanlığın birçok alanda olduğu gibi sanatta da ilerlemesine ve kendini ifade etme biçimlerinde de farklılığa yol açmıştır. Öncelikle tasvir saray ve onun ön gördüğü konuların dışına çıkmış, gündelik hayatı kompozisyonlarının içine almıştır. Gündelik hayatın sanatın konusu olması itibarıyla, kayıt tutma alışkanlığını da plastik sanatların kapsamına dahil etmiştir. Fotoğrafın keşfi, kendisine paralel olarak hızını artıran gündelik hayatın hızına yetişmek, onu daha hızlı, daha net ve daha tarafsız kaydetmek için adeta bir gereklilik olmuştur. Öncelikle “ideal toplum” inşasının bir ögesi olarak devletin elinde bir belgeleme aygıtı olan fotoğraf, yoğun kullanım ve dolayısıyla teknolojik açıdan hızlı gelişmesi nedeniyle hızlı bir şekilde bireysel kullanım alanına da girmiştir. Bu bireysel kullanım önceleri çok yadırgansa da sonraları daha tarafsız, daha çağdaş ve daha nesnel konuların ve bakış açılarının fotoğrafın alanına girmesine olanak sağlamıştır. Bunlardan en önemlisi “Toplumsal Belgencilik”tir. Toplumsal belge, içinde bulunduğumuz yüzyılda da devam eder şekilde, geçtiğimiz yüzyılda yaşanmış tüm felaket ve savaşların kaydını tutarak, insanlığın bu acıları tekrar yaşamaması için üstüne düşen görevi yerine getirmiştir. Bu bağlamda Susan Meiselas toplumsal belgencilğin önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Meiselas kendi çevresinden başlayarak tanık olduğu sosyal hayatı tarafsızlık ile yansıtmış, buradaki adaletsizlik, yoksulluk, şiddet ve buna benzer birçok insan hayatını olumsuz yönde etkileyen olguyu, net ve tarafsız bir tavırla aktarmaya çalışmıştır. Kendine özgü biçimde geliştirdiği bu anlatım diliyle, sosyal adaletsizliği aktarırken, sadece yerel konuları değil aynı zamanda daha geniş kitleleri ilgilendiren, evrensel konuları izleyiciye aktarmayı kendine görev edinmiştir. Özellikle Güney Amerika’da meydana gelen ayaklanma ve çatışmaları şeffaflıkla aktardığı işleriyle kamuoyunu burada gerçekleşen olaylar bilgilendirmiş, aynı zamanda gelecek nesiller için bu hatanın tekrar edilmesini engellemeyi amaç edinen bir tavır sergilemiştir. Öyle ki, yakın zamanda Nikaragua’da gerçekleştirdiği enstalasyonlarında fotoğrafın çağdaş sunum biçimleri ile de her yeni nesle ulaşabilecek şekilde kendini yenilemiş ve bu neslin belleğini tazeleyerek aynı sorunların tekrar yaşanmaması için elinden geleni yapmıştır. Söz konusu “Tarihi Yeniden

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: ebrucerenuzun@gmail.com



Published by Yıldız Technical University Press, İstanbul, Türkiye

This is an open access article under the CC BY-NC license (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Çerçevelemek” çalışması Orta Amerika Üniversitesi’nin girişimi ile gerçekleştirirken, bu çalışmaların bir müzede, bir kitapta ya da sınırlı sayıda izleyicinin ulaşabileceği yerlerde sergilemekten, kamuya açık alanda, devlet binalarının önünde, işlek sokaklarda, duraklarda veya manzara önlerinde reklam panolarında vb. gibi kentsel öğelerin önünde veya üzerine bir enstalasyon biçimi ile koymayı tercih etmiştir. Eski ve yeni neslin bir arada olduğu ortak mekanlarda, çağdaş sanatın sunum biçimlerinden de faydalanarak oluşturduğu bu kolektif hafıza unsurları, hem olayı gerçekleştirdiği anda yaşayanların hatırlamasını hem de bu olaylara oluş anında tanık olmayanların neredeyse tüm çıplaklığı ve şiddeti ile tanık olmasını sağlayarak, bir nevi hafızayı canlı tutmak ve eserlerin zamanında sahip olduğu sosyal sorumluluğu canlandırmak amacını gütmüştür. Meiselas, belgesel fotoğrafı kamusal alanda enstalasyona taşıyan öncü sanatçılardan biri olarak, fotoğrafın yaptırım gücünü çağdaş sanatın etkili bir sunum biçimiyle birleştirerek, onun sadece belleği oluştururken değil aynı zamanda genişleterek yayılmasının da mümkün olduğunu kanıtlamıştır.

ABSTRACT

The enlightenment process that followed the Renaissance led to the advancement of human beings in art, as well as in many fields, and a difference in the way they express themselves. First, the depiction went beyond the palace and the subjects it foresees and included daily life in its compositions. With the inclusion of daily life into art, the habit of keeping records included plastic arts within its scope. The discovery of photography has become a necessity to catch up with the speed of everyday life, which increases its speed in parallel with it, to record it faster, clearer, and more objectively. First, photography, which is a documentation device in the hands of the state as an element of the construction of the “ideal society”, has quickly entered the field of individual use due to its intensive use and therefore its rapid development in terms of technology. Although this individual use was very strange at first, it later allowed more neutral, more contemporary, and more objective subjects and perspectives to enter the field of photography. The most important of these is “Social Documentation”. The social document has fulfilled its duty to ensure that mankind does not experience these sufferings again, by keeping a record of all the disasters and wars that took place in the past century, continuing in the present century. In this context, Susan Meiselas has been one of the leading representatives of social documentation. Starting from her own environment, Meiselas reflected the social life he witnessed with impartiality, and tried to convey the injustice, poverty, violence, and the phenomenon that negatively affected the lives of many people, with a clear and impartial attitude. While conveying social injustice with this language of expression that she developed in a unique way, she took it upon herself to convey to the audience not only local issues but also universal issues that concern wider masses. She has informed the public about the events that took place here, with her works in which he especially transparently conveyed the uprisings and conflicts that took place in South America, and at the same time, she displayed an attitude aiming to prevent the repetition of this mistake for future generations. So much so that, in the installations she has realized in Nicaragua, she has renewed herself in a way that can reach every new generation with the contemporary presentation forms of photography and has done her best to refresh the memory of this generation so that the same problems do not happen again. While the aforementioned “Reframing History” work was carried out with the initiative of the University of Central America, these works are not displayed in a museum, in a book, or in places accessible to a limited audience, but she rather preferred to place it in front of or over urban elements, such as public places, in front of government buildings, on busy streets, at stops, or on billboards in front of landscapes. etc. These collective memory elements, which are created by making use of the presentation forms of contemporary art in the common spaces where the old and the new generation come together, both enable those who lived to remember the event at the time it happened and witness these events with almost all their nakedness and violence, thus keeping the memory alive and to revive the social responsibility that the works had at the time. As one of the pioneering artists who brought documentary photography to installation in the public sphere, Meiselas proved that it is possible not only to create memory but also to expand it, by combining the sanctioning power of photography with an effective presentation of contemporary art.

Cite this article as: Uzun Uysal EC. (2022). Susan Meiselas and the study “Reframing History” in the context of the interception of social documentary and contemporary art. *Yıldız J Art Desg*, 9(1), 22–37.

GİRİŞ

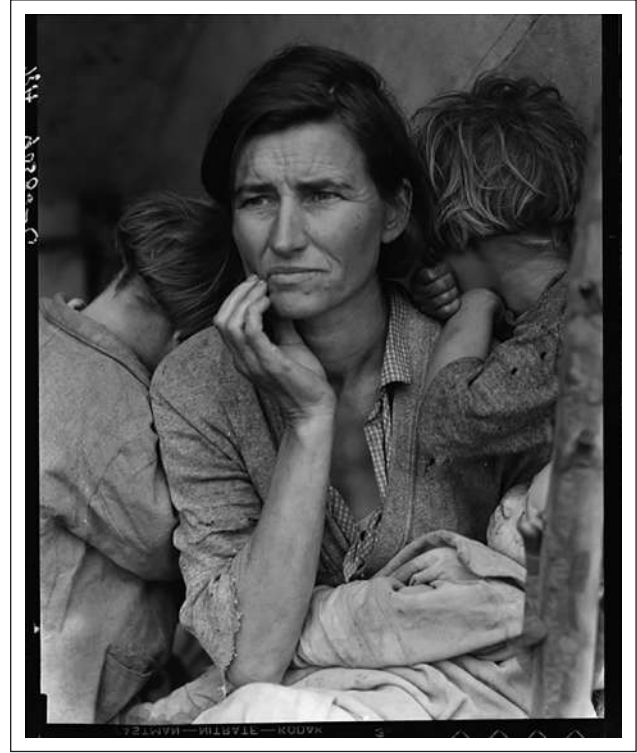
Fotoğrafın 19. yüzyılda keşfedilmesi, sanat ve iletişim alanındaki birçok yerleşik anlayışı temelinden değiştirmiştir. Onun hızlı kopyalama/kaydetme niteliklerinin fark edilmesi ile belgeleme görevini resim sanatından kendi üzerine alması çok kısa bir zaman aralığında gerçekleşmiştir. Sanat, bilim, coğrafya vb. gibi alanlardaki yaygın kullanımı gibi aynı zamanda portre ve manzara fotoğrafı ile belgeleme alanında da hızla birçok kayıt sisteminin ve ifade yönteminin yerini almıştır.

Fotoğrafın yaygın kullanımı, bahsi geçtiği üzere birçok alanda hızla yayılmasına imkân tanıdığı gibi aynı zamanda teknolojik bakımdan da hızlı bir şekilde niteliklerini geliştirme fırsatını tanımıştır. Başlangıçta uzun pozlandırma süreleri, stüdyo içerisinde elde edilen fotoğraflarda modelin hareket etmemesi için bir takım yardımcı aksesuarları gerektiriyordu. Bu dönemlerde çekilen ve günlük yaşamı kayıtlı almaya çalışan fotoğraflar ise, yine kimyasalların yavaşlığından dolayı, hareket netsizliği içeren ve tam anlamıyla gündelik hayatı tasvir etmekte yeterli olmayan örneklerdi.

Ancak fotoğraftaki optik ve kimyasal gelişmeler, örneğin “obtüratör/perde” mekanizmasının keşfi, kimyasalların hızlanması ve en nihayetinde Leitz için sinema makineleri üzerinde çalışırken keskin detay almayı sağlayan sinema filmini fotoğraf makinesinde kullanmaya karar veren Oscar Barnack tarafından geliştirilen ilk 35mm fotoğraf makinesinin ortaya çıkışına kadar uzanan süreçte, fotoğrafın hızlı kopyalama işlevi geliştirildiği gibi aynı zamanda sosyal hayatın içerisindeki konulara yönelik tavrı da gelişmiş ve artık onun kendine özgün dilini oluşturmasında baş köşeye oturmuştur;

“Alman optik firması Leitz tarafından yapılan bu makineye ‘LEICA’ (Leitz ve Camera’dan geliyor) adı verildi. Bu makinede 36 poz çekebilen 35mm rulo film kullanılıyordu. Yüksek bir enstantane hızına sahipti ve çok kaliteli f/3,5 bir objektifi vardı. 1925 baharında, Leipzig fuarında küçük bir fotoğraf makinesi sergilendi.” (Modiano, 2007: 123)

Ancak belirtildiği üzere, bu teknik ilerlemeler kadar fotoğrafın anlatım olanaklarının keşfi, aracın nihai gelişmelerin sonuç vermesini beklemeden, fotoğrafçıların yine bu konularda üretim yapmasına yol açmıştır. Dönemin sosyal, siyasal yapısı ve bilimsel, endüstriyel gelişmeleri, fotoğrafın biçimsel bir anlatım dili olarak ortaya çıkmasına yol açmış, kendinden beklenen ihtiyaçlara cevap vermeye çalışırken de içerisinde kulvarlarına ayırmıştır. Bu kulvarlardan biri de aygıtın kabiliyetlerinden dolayı “belgeleme” olmuştur. En ilkel dönemlerinde steno ile karşılaştırılıp, neredeyse bir teksir makinası gibi, görüntüyü kopyalayarak çoğaltmaktan başka bir işe yaramayacağı yönünde eleştirilere maruz kalan fotoğraf teknolojisi, sonrasında meydana gelen toplumsal olayların (göç, savaş, felaket vb.) kaydına imkân sağladığı görülerek dönemin ihtiyaçlarına cevap vermiştir. Her



Şekil 1. “Göçmen Anne”, Dorothea Lange, “Çiftlik Güvenliği İdaresi” projesinden, 1936.

ne kadar ilk örneklerin görüldüğü dönemlerde toplumsal duyarlılık oluşturmaktan uzak, devletin elinde kayıt tutma aracı olarak belgeleme görevine başlasa da sonraları sivil kullanıcıların elinde, onların inisiyatifi ile kullanılarak daha verimli ve medeni bir kulvar oluşturmıştır.

Toplumsal Belgecilik

Fotoğrafın sivil ve bireysel kullanım alanlarının başında “toplumsal belgecilik” gelmektedir. Merter Oral, toplumsal belgeci yaklaşımı genel çerçevesiyle açıklarken, Susan Sontag’ın fotoğrafın “toplumsal tepelere ve çukurlara hayranlığı” benzetmesinden yola çıkar ve şöyle devam eder;

“Sontag’ın geneldeki ironik söylemiyle ‘belgeselciler’ diye nitelediği grubu ‘toplumsal belgeci’ ve ‘çukur’ diye nitelediği kavramı ‘diğerlerine göre daha az imtiyaza sahip kişi, sınıf ve toplumlar’ olarak algılamak gerekir. Toplumsal belgeci fotoğraf, daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların, barınma, çalışma, öğrenim vb. yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla, diğer insanların, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır.” (Oral, 2011: 31)

Fotoğrafta toplumsal belgeci yaklaşım, bahsi geçtiği üzere, fotoğrafın yine devlet tarafından bir tespit, planlama ve kalkınma aracı olarak kullanılmasıyla başlamıştır. Örneğin; “FSA: Farm Security Administration” (Tarım Güvenliği İdare-



Şekil 2. “Napalm Kız”, Nick Ut, 1972.

si) (Şekil 1) 20. yüzyılın başında, Birleşik Devletlerde, kuraklık ve ekonomik çöküntü dolayısıyla yaşanan “Büyük Buhran” döneminin, kırsaldaki etkileri üzerine yapılan bir araştırma için başlatılmış bir toplumsal belgeci fotoğraf kayıdır;

“FSA yani “Farm Security Administration” (Çiftlik Güvenliği İdaresi) kurumunun 1929 Büyük Bunalımı esnasında ve sonrasında Amerika’daki yoksullukla savaşmayı görev edinmiş olduğu söylenebilir. Kalkındırma projeleri kapsamında fotoğrafçılarla ve yazarlarla birlikte belge niteliği taşıyan çalışmalar yapıldı. Yoksul çiftçilerin durumunu belgelemek için pek çok fotoğrafçı ve yazar FSA Bilgi Bölümü’nde işe alındı. Bu fotoğrafçılar ve yazarlar, basına bilgi vermek konusunda ülkenin en sorumlu kişileri sayıldılar. Bu bakımdan, FSA yöneticileri ve çalışanlarının günümüze kadar yapılan en kapsamlı ve büyük projelerden birinin oluşumunu sağladıkları söylenebilir.” (Ok, 2016: 113)

Bunun gibi birçok çalışmaya, fotoğraf tarihinde, belgeci yaklaşımın farklı dallarında ve farklı yaklaşımlarla rastlamak mümkündür. Toplumsal duyarlılığı oluşturmaya yönelik bu tavrın bazı örneklerde amacına ulaştığı görülmektedir. Örneğin; Nick Ut’un Vietnam Savaşı sırasında 1972’de çekmiş olduğu “Napalm Girl” (Şekil 2) ismini verdiği fotoğrafı, Birleşik Devletlerin savaşı sadece askeri alanda değil, aynı zamanda kendi toplumundaki kamuoyu desteğini kaybetmesi şeklinde sonuçlanmasına yol açmıştır;

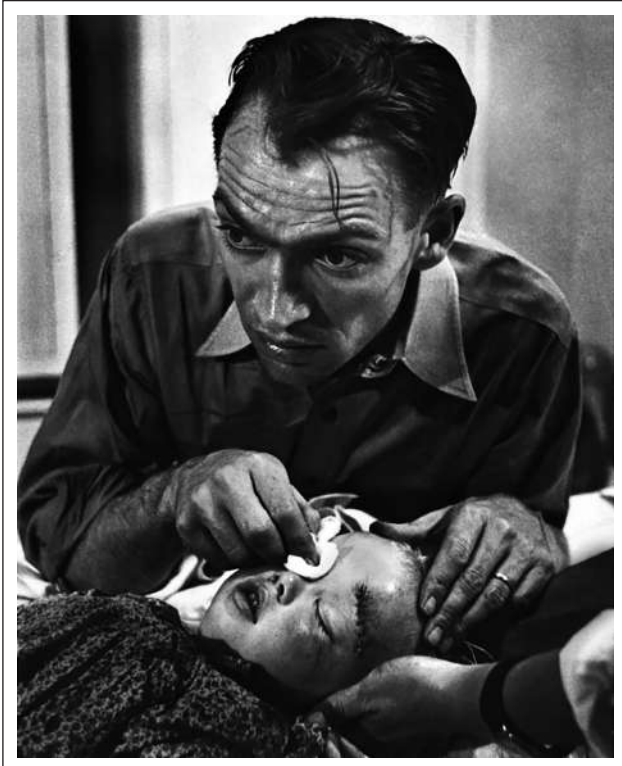
“Yirminci yüzyılın fotografik ikonlarından biri olan *The Terror of War* (Savaşın Terörü), Vietnam Savaşı sırasında Vietnam’ın güneyine yapılan napalm saldırısı sonucu ağır yaralanan (vücutlarında yanık oluşan) çocukların, Vietnam’ın kuzeyine sığınmak üzere kaçışlarını göstermektedir. Nick Ut’un fotoğrafı ana akım medya tarafından dünya geneline ulaştırılmış, sayısız yerde gösterilmiş, kesilerek büyütülmüş, birçok kez de farklı bağlamlarda kullanılmıştır. Günümüzde hala çok sık atıf yapılan bu fotoğraf, çağın acılarını tarif eden temsillerden biri olmuştur.” (Ok, 2016: 113)

Ancak bu örneğin, tekil bir fotoğrafın basında getirdiği yankıdan dolayı gerçekleşen, toplumsal bir duyarlılık durumu olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Dolayısıyla, kitle iletişiminin içerisindeki durumuna bakmaksızın, bir fotoğraf serisinin de toplumsal belgeci bir tavrı hikâye anlatarak, kolektif bellek oluşturmada etkili olduğu söylenebilir. Bahsi geçtiği üzere “Çiftlik Güvenliği Projesi”nin yanı sıra, Jacob Riis’in “How the Other Half Lives” (Şekil 3) isimli projesi, Eugene Smith’in “Village Doctor” (Şekil 4) projelerinde olduğu gibi, klasik bir konuyu yine klasik bir anlatım biçimi ile ele alan projeler, savaş, felaket, göç, ekonomik buhran vb. gibi, toplumun genelini ilgilendiren ve ele alınan konuya duyarlılık yaratma amacıyla olan çalışmalar olabilir.

Bunun yanı sıra, toplumun çok küçük bir kısmını oluşturan ve genellikle “alt kültür” olarak nitelendirilen bir takım insan gruplarının hikayelerini anlatan, örne-



Şekil 3. “Toplu Konutta Bir Oda”, Jacob Riss, “Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor?” serisinden, 1910.



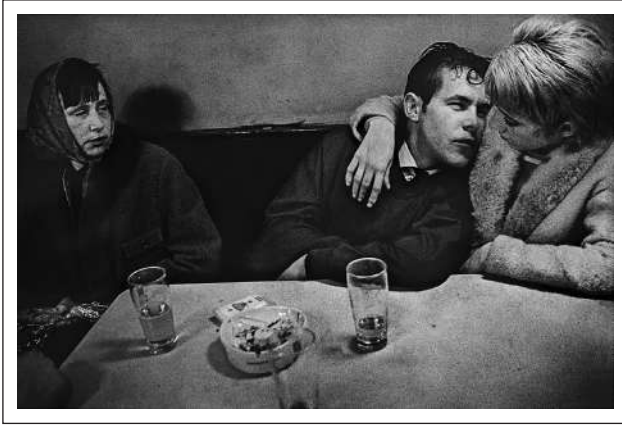
Şekil 4. “Köy Doktoru” serisinden, Eugene Smith, 1948.



Şekil 5. “Billy Mann”, “Tulsa” serisinden, Larry Clark, 1963.

ğin; Larry Clark’ın “Tulsa” (Şekil 5), Anders Petersen’in “Cafe Lehmitz” (Şekil 6), Nan Goldin’in “Ballad of Sexual

Dependency” isimli çalışmaları, sıra dışı hayatları, genelde ana akım basının pek ilgi göstermeyeceği konuları ve kişileri ele alan, kamuoyu yaratma endişesinde olmayan ve “intimate life” olarak da çağdaş fotoğraf alanında terminolojik olarak sınıflandırılmış bir türün de varlığını kabul etmek gerekiyor. Böylesi bir belgeleme yönteminin ana akım haberlerinde kendine yer bulamaması, bu türün bir farkındalık yaratma amacıyla olmadığı anlamına gelmemektedir. Sadece bunu klasik bir biçim, yöntem ve yayın ile yapmamak niyetindedirler. Oysaki bu çalışmalarda tıpkı az önce örneği verilen klasik çalışmalar gibi, temel motivasyonunu toplumsal belgecilikten almaktadırlar;



Şekil 6. “Kleinchen ve Rosa, Mona ile Birlikte”, “Cafe Lehmitz” serisinden, Anders Petersen, 1978.

“Kısacası, belgesel fotoğraf sadece tanıklık düzeyinde kalırken, toplumsal belgeci fotoğraf, tanık olunan durumun ya da sorunun düzeltilmesi için de mücadele eder.” (Oral, 2011: 23-24)

Dolayısıyla, toplumsal belgeci anlayış, fotoğraf ve kitle iletişimi alanında temel ve çağdaş bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle fotoğrafın teknik yeterliliğe ulaştığı dönemden bugüne, içinden geçtiği dönemlere ayak uyduran biçimselliği ve konu seçimi ile, fotoğrafın en temel anlatım yöntemlerinden biri olagelmıştır. Özelden çok sıra dışı konuları ele alan toplumsal belgeci yaklaşım, genelde toplumun genelini ilgilendiren ve hassasiyet içeren konuları kamuoyu yaratama amaçlı kaydedip insanlığın hizmetine sunan bir genel karaktere sahiptir;

“Walter Benjamin, ‘Aynı zamanda barbarlığın da belgesi olmayan bir uygarlık belgesi yoktur’ diye yazmıştır. Sefaleti, rezaleti ve yokluğu benimseyen her barbarlık imgesi, kimi zaman bilinçsiz olsa da karşıtını da kapsar. İstirabın her imgesi ‘Bu öyledir’ demenin yanı sıra, dolaylı olarak ‘Bu böyle olmaz’ da demektedir; yalnızca ‘Bu durum devam ediyor’ demez, ‘Bu durum artık durmalı’ da der. İstirabın belgeleri, protestonun belgeleridir: bizlere dünyayı değiştirdiğimizde neler olduğunu gösterir.” (Linfield, 2013: 47)

Az önce bahsedilen eserlere ek olarak, bu çalışmanın esas konusu olan, fotoğrafçı Susan Meiselas’a ait “Nikaragua Fotoğrafları” da bu bağlamda ele alınabilir. Bu noktadan sonra fotoğrafçının kendisinden ve eserlerinden bahsetmek yerinde olacaktır;

“Toplumcu gerçekçilerin en büyük arzusu dünyayı değiştirmektir. Bu nedenle toplumcu gerçekçilik her şeyden önce devrimci bir nitelik taşımaktadır ve uygulayıcılarından da bunu bekler. Yani sanatçı devrimci olmalıdır.” (Buçan, 2014:85)

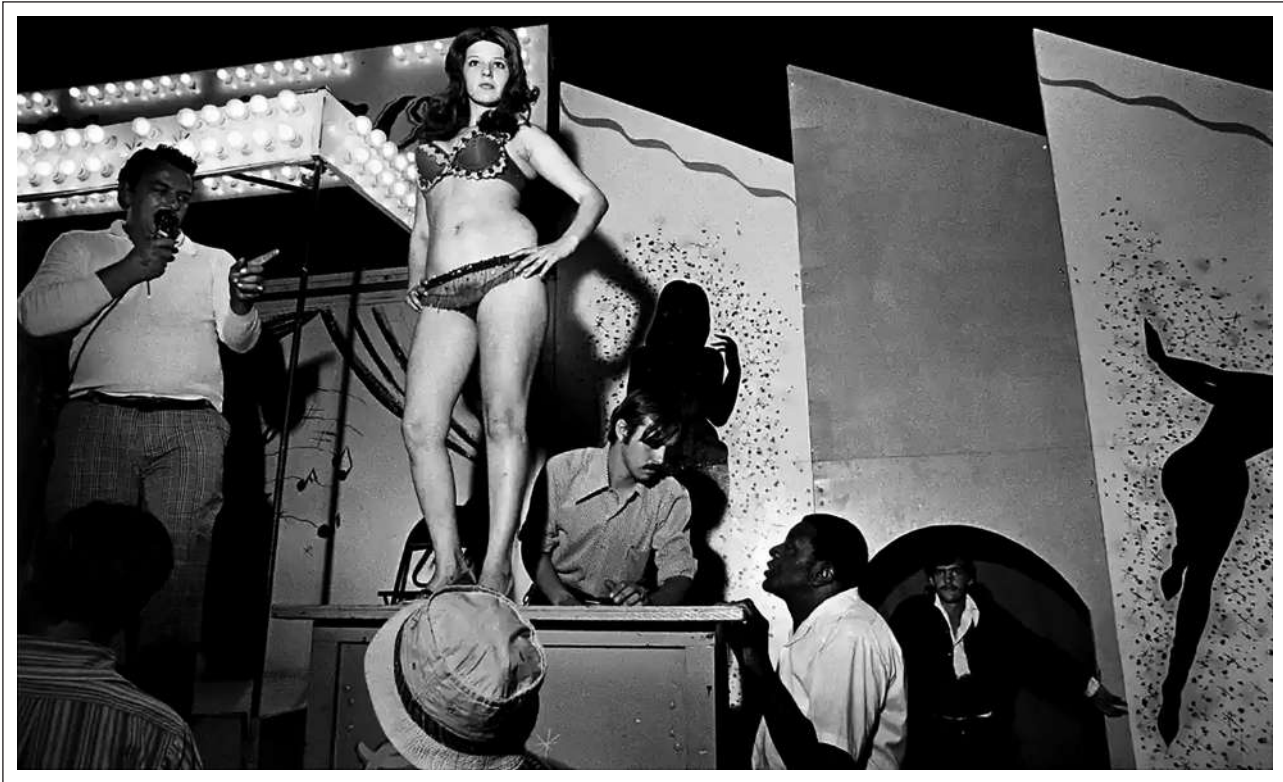
SUSAN MEISELAS VE FOTOĞRAF ANLAYIŞI

Çağımızın önde gelen belgesel fotoğrafçılarından Susan Meiselas, 1948 yılında Birleşik Devletlerin Maryland eyaletinin Baltimore kentinde doğmuştur. Orta sınıf toplulukta büyüdü. Kolej hazırlık Colorado Rocky Mountain School’a çalışma programıyla transfer oldu ve devlet okullarına devam etti. Burada sanat, spor ve sosyal sorumluluk işleri ile ilgilendi. Navaho’da dahil olduğu çalışma programında bir antropologdan etkilenecek, fotoğrafa merak saldı. Meiselas, sosyal konulardaki farkındalığı ailesine kadar dayanmaktadır. Sürekli devam eden ve hassaslaşan bir siyasi vicdanla hareket eden Meiselas, 1971’de Harvard Üniversitesinden Lisansüstü derecesini almış, sonrasında 1972’den 1974’e kadar New York devlet okullarında ve Güney Carolina ve Mississippi devlet okullarında risk altındaki çocuklara fotoğrafçılık öğretti (loc.gov.2012).

The New York Times, The Times, Time ve Paris Match gibi gazete ve dergilerde işleri yayınlanan fotoğrafçı, 1979’da Robert Capa Altın Madalyasına layık görüldü ve sonrasında 1980’den bugüne dünyaca ünlü Magnum fotoğraf ajansına tam üye olarak dahil oldu (wikipedia.org.2022). Meiselas bu başarıları, genellikle içinde yaşadığı toplumun saklı kalmış hikayelerine odaklanan ve izleyicilerinin dikkatini bu hikayelere çekmeye çalışarak kazanmıştır. Sonrasında ses getiren işlerini, yine aynı sosyal duyarlılığı koruyarak, çatışma bölgelerindeki projeleri ile yapmıştır. Sanatçının konusu içinde yetiştiği toplum da olsa, üyesi olmadığı farklı bir kültür de olsa, hikâyenin merkezine mutlaka “sosyal eşitsizlik” ve “insan hakları” meselelerini almaktadır. Çatışma alanlarında, modern toplumlardaki büyük şehir yaşantısında veya banliyö hayatının kendine özgü kültür ve dinamikleri, fotoğrafçının izleğini değiştirmemiştir (susanmeiselas.com.2022).

Örneğin; 1976’da kitap haline gelen ilk büyük projesi “Carnival Strippers” (Şekil 7) (Karnaval Striptizcileri), fotoğrafçının 1973 ile 1975 arasında Birleşik Devletlerde Pennsylvania, New England ve South Carolina çevresinde düzenlenen karnavallarda çalışan striptizcileri çektiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Amerikan orta sınıf ahlakının, bu panayır-lardaki striptizcilerle yaşamış olduğu ayrıcalıklı ve adaletsiz durumu gözler önüne sermeye çalışmıştır. Striptizciler sahnede performanslarını yaparlarken, içeri tek izleyici olarak alınan erkeklerin profilini de kayda alan Meiselas, çeşitli kimliklerden, çeşitli meslek gruplarından ve evli, çocuklu babalar ile oğullarını bile kaydettiğini söylemektedir. Bu fotoğraflara ilham kaynağı olan “Lena” isimli striptizciyi odak noktasına alan fotoğrafçı, ele aldığı konuyu bir “Toplumsal Belgeci” tavrı ile nasıl ele aldığını şu sözlerle dile getirir;

“Bu fotoğraflar Lena’nın kişiliğiyle ilgili bazı şeyleri dürüstçe ortaya koyuyor. Ama Lena bir sistemin parçası. Ona sosyal stereotiplerin ve kalıplaşmış algıların dışına çıkarak bakmak oldukça güç. Lena gibilerin seslerini duyurmak fotoğrafların gösterdiği şeye meydan okumak aslında. Stereotipleri yıkmak hiç kolay değil.” (Hacking, 2015: 359)



Şekil 7. “Lena, Kürsünün Üzerinde”, “Carnival Strippers” serisinden, Susan Meiselas, 1973.

Fotoğraflar ilk olarak 1974 ve 1975’te Buffaloda yeni kurulan kâr amacı gütmeyen fotoğraf sanatları merkezi CEPADA sergilendi, 2001 yılında ise Whitney Museum of American Art’da sergilendi (loc.gov.2012).

“Karnaval Striptizcileri” çalışması ile Magnum’a davet edilen Meiselas, Latin Amerika’da devam eden çatışmaları takip ettiği işleri ile basın fotoğrafı alanında adını duyurdu ve bunu takiben “Magnum” ajansına tam üye olarak kabul edildi;

“Magnum fotoğrafçıları, güçlü bireysel vizyonlarıyla savaş ve devrimler gibi dünyayı sarsan olaylara tanıklık etmelerinin yanı sıra, günlük hayattan sahneleri de içeren dünyadaki yaşamın tüm yönlerini yansıtan fotoğraflarıyla da dönemlerinde iz bırakan tüm olayları belgelemişlerdir. Her türlü insani sorunu yorumlarıyla gündeme taşımaya çalışmışlar ve bu sorunlara karşı toplum vicdanını harekete geçirerek toplumsal bilincin ve kamuoyunun oluşturulmasında büyük bir rol oynamışlardır. Magnum kütüphanesi, İspanyol iç savaşından günümüze dünyadaki hemen hemen başat tüm kişi ve olaylarla ilgili yaklaşık bir milyon basılı ve saydam fotoğrafın bulunduğu, internet üzerinde de 500 bin’in üzerinde görüntünün yer aldığı, dünyanın çeşitli yerlerinde yapılan çalışmalarla günlük olarak yenilenen canlı bir arşivdir.” (Gökten, 2014: 183)

Fotoğrafçının adını duyuran en büyük işleri ise Nikaragua ve El Salvador’daki siyasi çatışmalar sonucu meydana gelen iç savaş ve ayaklanmaları kaydetmesi ve buradaki insan hakları sorunlarını belgelediği kapsamlı çalışmalarıdır. 1970’lerin sonunda başladığı Nikaragua’da çektiği fotoğraflar, buradaki siyasi huzursuzluğun hem Amerika hem de uluslararası kamuoyuna taşınmasında büyük rol oynamıştır. İsyancı “Sandinista”ları terörist olarak nitelendiren ABD hükümetinin propagandası yalanlamış, buradaki insan hakları ihlallerine dikkat çekmiştir;

“Nikaragua devrimi arşivi, çoğu zaman gerçeklik ile temsil arasındaki ayrımı göz ardı ederek tarihin imgeler dünyasında ve onun aracılığıyla gerçekleştiğini kanıtlıyor.” (artforum.com.2020)

Meiselas’ın bu serideki en çarpıcı eserlerinden ikisi, “Pazar Yeri-Diriamba” (Şekil 8) ve “Monimbo’yu Çevreleyen Ormanda Ev Yapımı Bomba ile Eğitim Yapan Çocuklar” (Şekil 9) fotoğrafları, sosyal belgeci tavrın nitelikli örneklerinden olarak gösterilebilir. Sanatçı savaşın ve çatışmanın çocuklar üzerinde yarattığı psikolojik etkilerini izleyiciye tüm çıplaklığıyla aktarma niyetindedir;

“Meiselas’ın eserlerinde insan figürü genellikle alegorik boyutlar alır; bu eserlerde, imge dünyası, isyanın risklerini gizlemek yerine detaylandırır. Yüzler genellikle dolaylı olarak oluşturulur: profilde, gölgede veya temsiller ve yer



Şekil 8. "Pazar Yeri-Diriamba", "Nikaragua" serisinden, Susan Meiselas, 1978.



Şekil 9. "Monimbo'yu Çevreleyen Ormanda Ev Yapımı Bomba ile Eğitim Yapan Çocuklar", "Nikaragua" serisinden, Susan Meiselas, 1978.

değiştirmeler yoluyla. 1978, Nikaragua, Diriamba'daki Pazar yerinde, çömelmiş bir çocuk, endişeli bakışlarını bir sokak satıcısı tarafından havada tutulan bir avuç plastik oyuncak askere yöneltiyor. Çocuğun savaşçıyla bu kaygı verici özdeşliği, yerel yerli karnaval geleneklerinin ağ maskelerini takan üç ergenin ellerinde ev yapımı patlayıcılarla yakın mesafeden kameraya karşı karşıya geldiği başka bir fotoğrafta açıkça ortaya çıktı." (artforum.com.2020)

1980'lerin başında ise benzeri şekilde Şili ve El Salvador'da yaşanan çatışmalarda (Şekil 10 ve 11) Amerika tarafından yetiştirilmiş askeri birliklerin yarattığı terörü işleyerek yine uluslararası bir farkındalık yaratmaya çalışmıştır;

"1980'lerde Guatemala, Kolombiya, Şili ve Arjantin'de siyasi çatışmaları, uyuşturucu savaşlarını ve ABD dış politikasının bölge üzerindeki etkisini incelemek için zaman geçirdi. Crossings dizisinde odak noktası tarihsel anın başka bir yönüne kaydı ve Latin Amerika'da gördükleriyle ABD-Meksika sınırında olanlar arasındaki ilişkiyi düşünmeye başladı. Amerikan dış politikasının emperyalist yaklaşımı, Meiselas'ın 1980'lerin ortalarında Orta Amerika'da "bütün bir terör kültürü" olarak tanımladığı şeye katkıda bulunmuştu ve Crossings serisi, bu krizin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sonuçlarını düşünmek için bir fırsattı." (Bassnett, 2020:2)

Öyle ki, Meiselas'ın fotoğrafları sadece ABD hükümetinin Güney Amerika politikalarını yalanlayarak gerçekleri ortaya çıkarmakla kalmadı, aynı zamanda bu coğrafyada



Şekil 10. “Başkan Augusto Pinochet’ye Karşı “Hayır” Kampanyası Zaferinden Sonra Halk Kutlamalarına Müdahale”, “Şili” serisinden, Susan Meiselas, 1988.

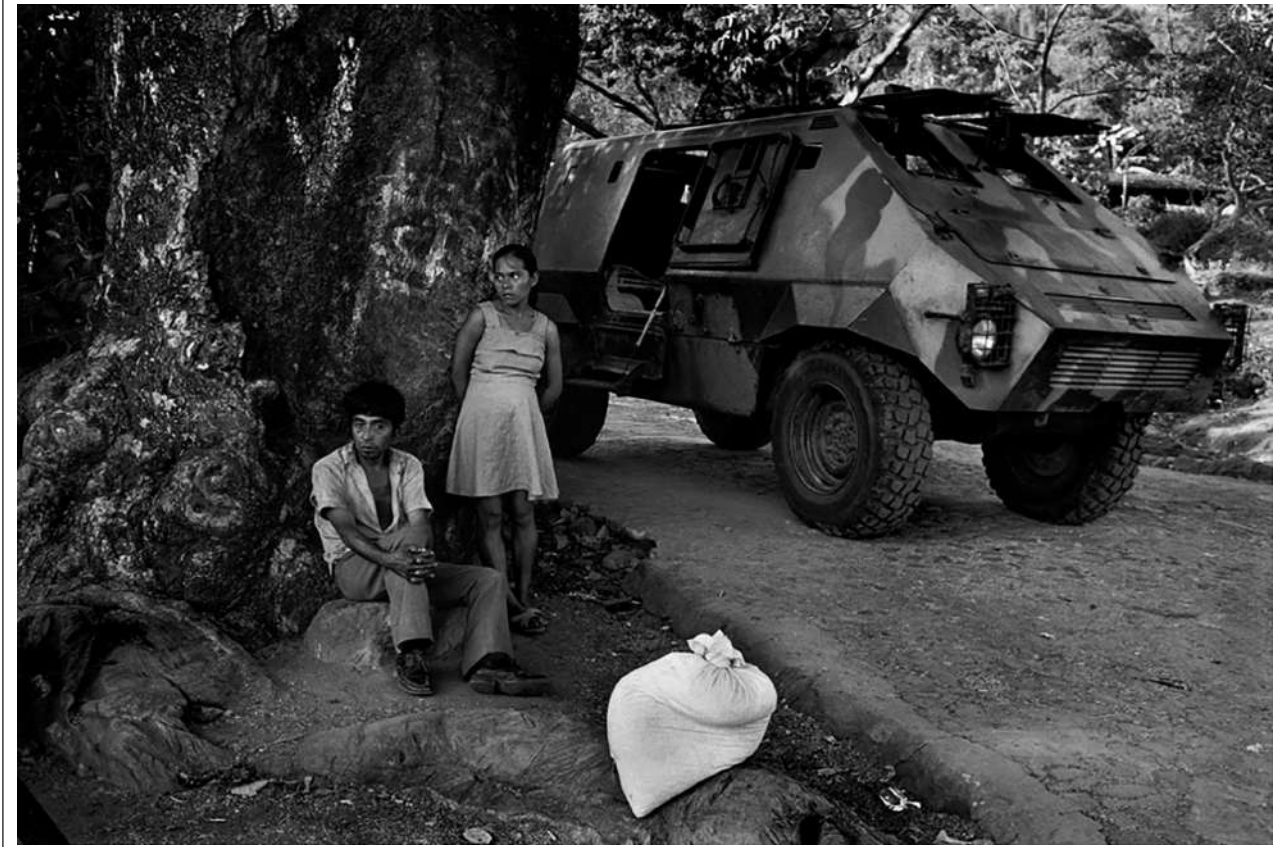
yaşanan olayları ve acıları kayıt altında toplayarak, gelecek nesillerin bu noktada yapılan siyasal yanlışları tekrar etmemesi adına tarihi bir kayıt oluşturma görevini görmüş, sıradan bir belgeleme amacından çıkmış ve bir sosyal sorumluluk projesine benzer biçimde ama gerçekte toplumsal belgenciliğin fotoğraf tarihinde en rafine örneklerinden birini oluşturmuştur (Şekil 12 ve 13);

“Nikaragua Devrimi’ne ilişkin fotoğrafları, Nikaragua’daki yerel ders kitaplarına dahil edildi. 1991 tarihli belgesel filmi “Bir Devrimden Resimler”, onun fotoğrafladığı yerlere dönüşünü ve savaştan on yıl sonra fotoğraflara yansıyan öznelerle sohbetlerini anlatıyor.” (wikipedia.org.2022)

“Tarihi Yeniden Çerçevelemek” Enstalasyonları

Meiselas’ın Nikaragua’daki çatışmalarda çekmiş olduğu çalışması, bellek oluşturma işlevi bakımından sadece tarih kitaplarına girmemiş veya belgesel filmlere konu olmamış, aynı zamanda çağdaş sanatın alanına girerek kamusal alanda sergilenmiş ve bir sosyal sorumluluk kampanyasına benzer şekilde misyonunu yerine getirmiştir. Kamusal alanda tekrar sergilenen bu çalışmada, fotoğrafın toplumsal hafıza oluşturma niteliği ve çağdaş sanatın “fotoğrafik enstalasyon” biçimi kullanılarak daha önce fotoğrafçının yaşamış olduğu deneyim, yaklaşık yirmi beş sene sonra izleyicisine aktarılamaya çalışılmıştır;

“Susan, Somoza’nın devrilmesinin 25. yıldönümü için Temmuz 2004’te, UCA Tarih Enstitüsü (Orta Amerika Üniversitesi) ve yerel topluluklarla iş birliği yaparak, 1978-1979 yılları arasındaki fotoğraflarının on dokuz duvar boyutunda resimleriyle, kolektif hafıza mekanları



Şekil 11. La Libertad Yolunda Otobüs Bekleyenler, “El Salvador” serisinden, Susan Meiselas, 1980.



Şekil 12. “Market Saldırısında Ölen Öğrenciler İçin Anıt”, “Nikaragua” serisinden, 1978, Susan Meiselas.



Şekil 13. “Ulusal Muhafızlar İçin Temel Eğitim Okulu”, “Nikaragua” Serisinden, Susan Meiselas, 1978.

oluşturmak için Nikaragua'ya döndü. “Tarihin Yeniden Çerçeveleştirilmesi” projesi, fotoğrafların orijinal olarak çekildiği yerlere, kamu duvarlarına ve şehirlerdeki açık alanlara duvar resimleri yerleştirdi.” (susanmeiselas.com.2022)

Bu çalışmada yer alan “Molotov Adam” (Şekil 14) fotoğrafı, Nikaragua'daki Sandinista zaferini belgeleyen ve dünya kamuoyuna duyuran 1979 tarihli bir eserdir. “Nikaragua

Serisi”nin en ikonik ve en çok yerde kullanılan imgelerinden biri olan bu fotoğraf, günümüzde “Tarihi Yeniden Çerçevelemek” çalışmasında olduğu kadar, medyada ve toplumsal belleğin oluşmasında önemli bir yer tutar. Öncelikle fotoğrafın hikayesi şöyledir; Pablo ‘Bareta’ Arauz’u, diktatör Somoza’nın Nikaragua’dan ayrılmasından bir gün önce Esteli’de kalan son Ulusal Muhafız karargahlarından birine Molotov kokteyli atarken resmeder;



Şekil 14. “Molotof Adam”, “Nikaragua” serisinden, Susan Meiselas, 1979.



Şekil 15. “Molotof Adam Duvar Resmi”, Nikaragua, Susan Meiselas, 1984.

“1979 Temmuz’unda Somoza’nın Nikaragua’dan sonsuza dek kaçmasından bir gün önce Susan, Sandinista Pablo ‘Bareta’ Arauz’un diktatörün kontrolü altında kalan son Somoza Ulusal Muhafız alaylarından birine molotof kokteyli atarken fotoğrafını çekti. Takip eden aylar ve yıllar boyunca, görüntü Nikaragua devriminin bir sembolüne dönüştü. “Molotof Adamı”nın duvar resimleri ve grafitileri ülkenin her yerinde görülebiliyordu. Sandinista

devriminin birinci yıl dönümünü anmak için üretilen kibrit kutularında, tişörtlerde, broşürlerde ve reklamlarda yer aldı. Yirmi beş yıl sonra Bareta’nın sureti, Sandinista’nın Somoza diktatörlüğünü devirmesinin “resmi” sembolü olarak kabul edildi.” (susanmeiselas.com.2022)

“Molotof Adam”, tarihi önemi açısından Eddie Adams’ın “Saigon İnfazı” fotoğrafına benzemektedir. Hem fotoğrafın çekildiği anın tercihi açısından hem de politik anlamda olayın ciddiyetini aktarmaları açısından, söz konusu çatışmalarda gerçekte neler yaşandığını tüm gerçekliğiyle anlatan fotoğraflar olması, bu eserler arasındaki benzerlikleri arttırmaktadır. “Molotof Adam” fotoğrafının dünya kamuoyunda yarattığı etki kadar Nikaragua halkının da çatışmalarla ilgili belleğinin oluşması, sonrasında elde edilen haklar konusunda duyarlı olması konusunda etkili olmuştur. Söz konusu olduğu üzere, bu görüntünün tarih kitaplarından hatıra objelerine, grafitilerden tişörtlere kadar birçok farklı yerde kullanılmış olması, tarihi açıdan Nikaragua’daki toplumsal hareketi ve sonrasını en iyi şekilde özetleyen fotoğraflardan biri olmasına ve bu sayede toplumun belleğini oluşturmaya bağlanabilir (Şekil 15).

Serinin bir başka çarpıcı ve önemli fotoğrafı “Managua”-da (Şekil 16) ise, klasik bir doğa peyzaj fotoğrafındaki kadar, kompozisyon, ışık ve renk değerleri ile karşılız. Yeşil çayırlar, mavi bir gökyüzü ve deniz, oldukça huzur verici bir görünüm içerisindedirler. Fotoğrafa detaylı bakmaya başla-



Şekil 16. “Plomo Tepesi, Managua”, “Nikaragua” serisinden, Susan Meiselas, 1978.



Şekil 17. “Plomo Tepesi, Managua” enstalasyon görüntüsü, “Tarihi Yeniden Çerçevelemek” serisinden Susan Meiselas, 2004.

diğimizde ise, fotoğrafın ön planında yerde yatan yarım bir insan bedenine rastlarız. Seyirci kendisini, bu ne olduğunu anlayamadığı biçimsel ve tematik kontrast ile sarsılırken bir yandan da buna bir anlam vermeye çalışırken bulur;

“Amerikalı fotoğrafçı Susan Meiselas (d.1948) Nikaragua, Managua (üstte) adlı fotoğrafını, diktatör Anastasio Somoza önderliğindeki rejim tarafından Sandinista devrimcilerine uygulanan insan hakları ihlallerini belgelemek için çıktığı bir yolculuk sırasında çekmiştir. Geniş bir plana yakın bir çekim açısına sahip bu fotoğraf ilk başta göz alıcı bir tatil beldesine ait olabilecek bir manzara sunar: Verimli yeşil arazi, ayartıcı masmavi bir gökyüzü ve ufuktaki tepelerin çevrelediği dingin bir deniz. Ancak bu görüntünün verdiği haz, kadrajın alt bölümündeki çürümekte olan bedenle bir anda kesiliverir: Yarısı akbabalar tarafından yenmiş beden parçaları etrafa saçılmıştır. Bu harap edilmiş beden görüntüsü, izleyicinin bakışını, bu karenin ardındaki gerçekliği anlatan fotoğraf altı yazısına yönlendirir: “Managua’nın hemen dışındaki Cuesta del Plomo isimli bu tepe, Ulusal Muhafızlar tarafından gerçekleştirilen pek çok suikastın mekânı olarak bilinir.” (Hacking, 2015:444)

Ancak sanatçının yazmış olduğu açıklama ile anlam bulan bu kompozisyon, dehşet verici olduğu kadar dramatik hikayesini sanatçının kelimeleri aracılığıyla izleyicisiyle



Şekil 18. “Araba, kamyon, otobüs veya yaya halinde tüm vatandaşların aranması”, “Nikaragua” serisinden, Susan Meiselas, 1978.



Şekil 19. “Araba, kamyon, otobüs veya yaya halinde tüm vatandaşların aranması” enstalasyon görüntüsü, Susan Meiselas, 2004.



Şekil 20. “Masaya” enstalasyon görüntüsü, Susan Meiselas, 2004.



Şekil 21. “Üç günlük Bombalamanın Ardından askerler ana caddeden geri çekiliyor” enstalasyon görüntüsü, Susan Meiselas, 2004.

paylaşırken aynı zamanda fotoğraf tarihinde çekilmiş ve ikonik sayılabilecek birçok fotoğrafa da referans vererek mesajını güçlendirmektedir. Eser aynı “Molotov Adam” fotoğrafında olduğu gibi olayların gerçekleştiği mekânın içerisine, peyzajı tamamlayacak biçimde yerleştirilmiştir (Şekil 17). İzleyici, bugün farklı bir görünüme sahip olan mekânı, fotoğrafçının gözünden ve o günkü gerçekliğiyle tekrar izler, tekrar yorumlar.

Her iki eser de tüm çıplaklığıyla, savaşın indirgeniği her türlü sosyal sınıf ile yaş aralığının aktarılmasında ve aynı şekilde bu sınıfların üzerindeki psikolojik etkiyi yansıtmakta, oldukça etkilidir. Bu kompozisyonlar izleyiciyle arasında, Nick U’ın “Napalm Kız” fotoğrafına benzer bir iletişim kurmaktadır. “Napalm Kız” ön planda bulunan kız çocuğunun üzerinde ağır bombardmanın yarattığı sonuçlar ile izleyiciyi şok ederken, daha önce bahsi geçen fotoğrafların baş kahramanı olan çocuklar, hem çekim sonrasındaki kaderleri hakkındaki bilinmezlik sebebiyle hem de sadece o anda bile üzerlerinde bulunan yoğun psikolojik

baskının ifadesi ile, benzer bir etkiyi izleyicinin üzerinde ustalıkla yaratmaktadırlar. Fotoğrafların etkili olması için bir çocuk figürünün zarar görmesi gibi klişe bir dayanağa ihtiyaç duymayan bu eserler, tüm gerçekliğiyle meydana gelen olayları anlattıklarından dolayı toplumsal bellekte oldukça önemli bir yer edinmişlerdir (Şekil 18 ve 19).

Nikaragua halkının Somoza rejimi döneminde içinde kaldığı baskı ve çatışma ortamını geleneksel dokümanter refleksleriyle kaydeden Meiselas UCA ile 2004 yılında “Tarihi Yeniden Çerçevelemek” projesi çerçevesinde yaptığı iş birliği ile tekrar sunması, bu coğrafyadaki yeni neslin yaşanan acıları unutmayarak tekrar yaşamasını engellemek amaçlıdır (Şekil 20 ve 21). Yeri geldiğinde bir duyuru panosuna benzer şekilde, yeri geldiğinde bir duvar resmi gibi, bazen de mekân ile tamamen iç içe geçmiş şekilde, halkın yoğun olarak bulunduğu işlek caddelere yerleştirilmiş bu görüntüler, Meiselas’ın fotoğrafları çekmiş olduğu açılar gözetilerek hem coğrafi hem de mimari detaylarla uyum içinde yeniden üretilmiş ve “mekâna özgü” yerleştirme üslubunun önemli



Şekil 22. “Muhafızlardan karşı saldırı beklerken, Matagalpa” enstalasyon görüntüsü, Susan Meiselas, 2004.

bir örneğini oluşturmuştur. Yarı geçirgen bir malzeme üzerine basılan fotoğraflar, sonrasında ilan panosuna benzer bir çerçeve içerisine gerilmiş ve bahsedildiği üzere, esasen eserin çekilmiş olduğu mekâna, o mekandaki doğal ve yapay unsurlara dikkat edilerek, izleyicinin belleğini tazeler biçimde veya yeni tanık olan izleyicilerin en baştan tanık olacakları şekilde yerleştirilmiştir (Şekil 22 ve 23) (vimeo.com.2020).

SONUÇ

Meiselas'ın tüm bu olayları sadece tarihe kayıt düşmek için fotoğraflamadığı, aynı zamanda bir sosyal sorumluluk çalışmasına benzer biçimde bir toplumun belleğini tutmasının faydaları ve ihtiyacı, bu coğrafyanın jeopolitik konumu ile sosyal ve siyasal pozisyonun, sonuç aşamasında tarihini tekerrür ettiği noktada kendini gösteriyordu. 1978–1979 yıllarındakine benzer bir direnişi 2007–2012 yılları arasında iktidar olan Daniel Ortega hükümeti karşısında göstermek durumunda kalan Nikaragua halkına bu imajlar ışık tutucu nitelikte olmuştur.

Sanatçı bir röportajda kendisine yöneltilen bir soruda, hafızanın görüntülere olan ihtiyacı konusundaki fikirlerini şu şekilde yansıtmıştır;



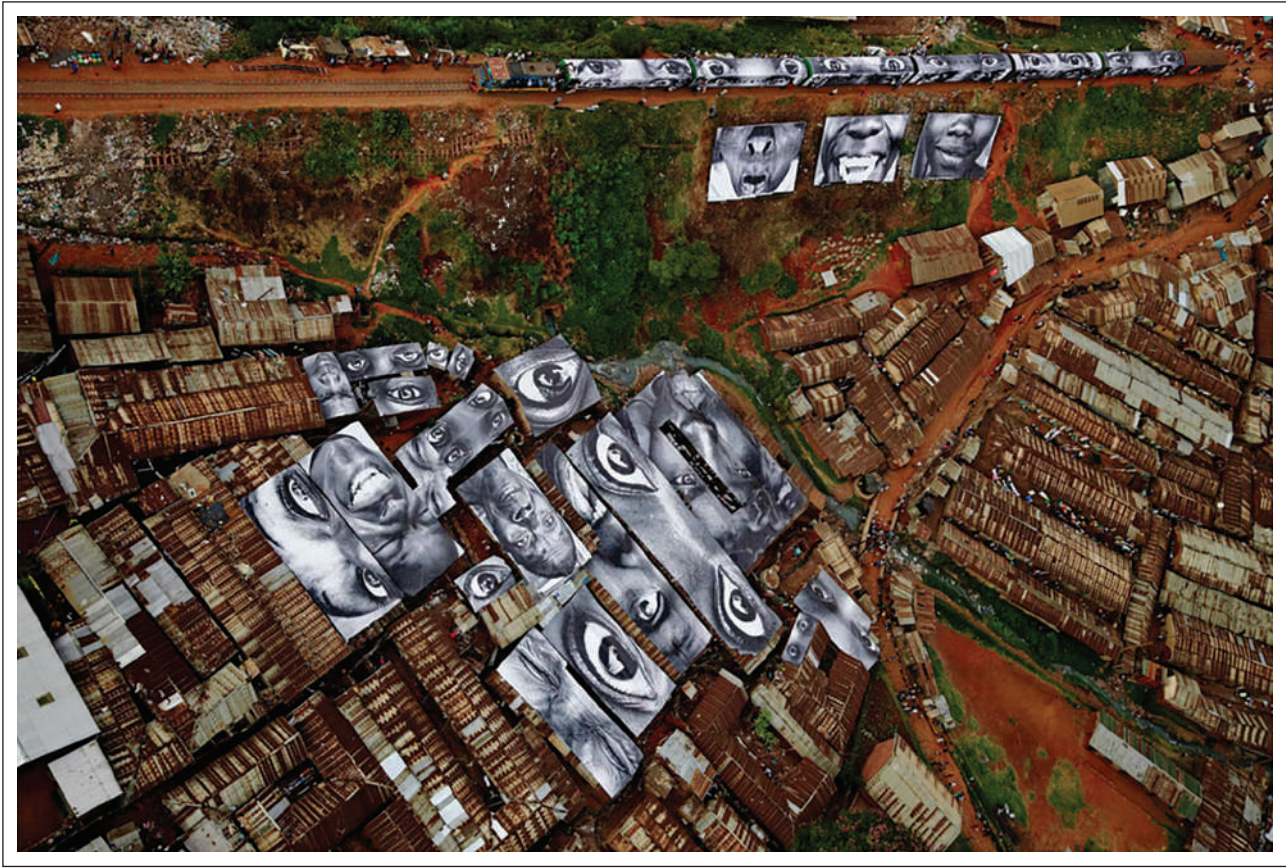
Şekil 23. “Acemi askerler mezuniyeti kutluyor, Matagalpa” enstalasyon görüntüsü, Susan Meiselas, 2004.



Şekil 24. “Untitled”, enstalasyon görüntüsü, Félix González-Torres, Queens Boulevard, 1991.

“Görüntülerim olduğunda hafızamın farklı çalıştığını biliyorum. Çeşitli şekillerde, ben de her zaman görüntünün ötesinde, o görüntüyü nasıl yaptığımı hatırlamıyorum. Tüm detayları yeniden dikmek bile emek ister - Sık sık pişman olduğum ama zaman ayıramadığım ayrıntılı günlükler tutmuyorum, bu hafızamı yeniden birleştirmeye yardımcı olur. Ama fotoğrafları, beni zamanda bir ana ve o anda ne hissedeceğime yeniden bağlama rolünde kesinlikle faydalı buluyorum” (Stutesman, 2010:71)

Meiselas'ın, hafızanın görüntülere ihtiyaç duyduğu yönündeki bu düşüncesi, zamanla onun meydana gelen olayları aktarmak yerine ortaya çıkan durum hakkında insanları bilinçlendirmeye yöneldiği, dolayısıyla eserlerinin yaratıldığı zamanın ötesine geçerek artık bir sanat eseri olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Sadece belirli bir coğrafyaya ve döneme ait acıları, adaletsizliği, sosyal eşitsizliği vb. gibi toplumsal sorunları aktarma ref-



Şekil 25. “Womens Are Heroes”, enstalasyon görüntüsü, JR, Kenya/Kibera, 2009.

leksi geride bırakılmış ve sanki genel bir analiz yapılarak, insanlığın bu ve benzeri durumlarda yaşadıklarına dair genel bir panorama çıkartmak yöntemine gitmiştir ki, bu da çağdaş sanatın özellikle hafıza/bellek temelli örneklerinde sıkça rastlanan bir tavır olarak karşımıza çıkmıştır.

Örneğin; Amerikalı sanatçı Félix González-Torres, eserlerinde dış mekanlarda, duyuru panolarına bir reklama benzer şekilde yerleştirdiği fotoğrafları ile, çağdaş sanat alanında adından çokça söz ettirmiştir. Sanatçı, AIDS hastalığından kaybettiği sevgilisinin anısına gerçekleştirdiği eseri “Untitled” (İsimsiz-1991) (Şekil 24) isimli enstalasyonu, New York’un işlek caddelerinde reklam panolarına yerleştirilmiştir. Bu çalışmadaki fotoğrafta dağınık biçimde çift kişilik yatak görüntüsü vardır. Bu yatak her sabah tek başına uyandığı ama eskiden hayat arkadaşı ile paylaştığı yatağın bir görüntüsüdür. Sanatçı, özel olanı kamusal alana taşıyarak çarpıcı bir biçimde merak uyandırmasının yanı sıra, herkesin hayat farklı hayat deneyimleri ile bir şekilde paylaştığı melodramatik bir görüntü ile AIDS hastalığına dikkat çekerek bir duyarlılık oluşturmak istemiştir. (moma.org.2012) Farklı bir konuda ama benzer bir çalışmayı, Fransız sanatçı JR da yapmıştır. Sanatçı, 2008-2014 yılları arasında Rio, Kenya, Kamboçya, Sierra Leone, Sudan ve Liberia’da gerçekleştirdiği “Womans Are Heroes” (Şekil 25) isimli ça-

lışması çerçevesinde yapmış olduğu yerleştirmelerde, bu bölgelerdeki çatışma veya sosyal adaletsizlik dolayısıyla acı çeken ve hakları için savaşan kadınların hikayelerini ön plana çıkarmak için, bu bölgelerde çekmiş olduğu portrelerden aldığı detayları büyük boyutlarda baskısını yaparak, mekandaki evlerin üzerlerine veya diğer kentsel veya insan yapımı unsurların üzerine giydirecek, bu isimsiz kahramanların hikayelerini kamuoyunun bilgisine taşımayı amaç edinmiştir. Örneğin; Kenya, Kibera kenar mahallelerinde çekmiş olduğu portreleri hem evlerin üzerine hem de bu hatta çalışan bir trenin üzerine giydirecek bu hikâyenin dolaşmasına ve daha geniş kitlelere ulaşmasına imkan tanımıştır (jr-art.net.2008).

Meiselas’ın bu çalışmasının çağdaş sanat alanındaki önemi, onun eserlerinin daha önce bahsedildiği üzere, sadece bulunduğu anı kaydetmek ve olayları aktarmak görevini aşarak, daha genel anlamda bir hayat görüşünü, bir insanlık durumunu tespit etmek ve izleyicilerinin hatıralarına veya hafızasına da işin içine katarak, bu durum ile ilgili aynı çağdaş sanatta olduğu gibi yeni çıkarımlarda bulunmasına hizmet etmek amacındadır. Sanatçının amacı, Torres ve JR örneklerinde olduğu gibi, toplumsal duyarlılıkların yüksek olduğu ancak sesini duyuramayan kesimlerin sesine tercüman olmak istediği gibi aynı zamanda bu hafızanın kaybolmasını engellemek ve genel olarak bu

durum hakkında duyarlılık yaratarak daha sonra meydana gelebilecek olaylar hakkında genel bir davranış biçimi çizgisi ortaya çıkarmaktır. Ayrıca belgesel fotoğraf gibi daha çok sosyal konular hakkında ve olayları kayıt altına alma amaçlı kullanılan bir biçimi, çağdaş sanatın alanına dahil ederek, fotoğraf sanatının kendine özgü aygıtsal kabiliyetleri çerçevesinde onu tekrar sanat alanına - hem de daha çağdaş bir sanatsal sunum alanına- dahil etmesi, bu çalışmanın önemini daha da arttırmaktadır.

Sonuç olarak; sanatçı bu fotoğrafları toplumsal belleğin kaydı için ve foto muhabirliğin esasları doğrultusunda çekmiştir. Ancak, günümüz dünyasında yeni nesil ile kurulacak iletişim, modern sunum biçimlerini ve bunun etkilerini de göz ardı etmemek gerekmektedir. Özellikle postmodern dönemde “kendine mal etme” yolu ile popüler kültürden faydalanan protest çağdaş sanat eserleri olduğu gibi, çağdaş sunum yöntemleri ile toplumsal belleğin aktarımı da etkili bir mesaj aktarma yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserler, kendileri referans alınarak yapılacak popüler kültür imgelerinden daha gerçek, sağlıklı ve doğrudan bir etkiyi içlerinde barındırmaktadırlar. Tarihte yaşanmış bir olayın tekrar edilmesinden, meydana gelen olayın ve etkilerinin hissedilmesinde, toplumsal hafızayı tazelemekte ve güçlendirmekte, gerçek mekânın ve zamanın kullanılması tercihi, bu biçimde tüm bir ülke için hayati önemi olan bir konuda doğru bir tercih olmuştur. Bugün hala totaliter bir rejim ile yönetilmeye devam eden halkların yapmış olduğu özgürlük savaşlarının unutulmamasında ve daha sonrasında elde edilen kazanımların korunmasında, tarih kitapları kadar sanat eserleri ve onların sunum biçimleri de bir hayli güçlü bir etki taşımaktadırlar.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKLAR

- Bassnett, S. (2020). Undocumented migration and political community in susan meiselas's crossing photographs, *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 6(2), 1–12.
- Buçan, N. (2014). Belgesel ve toplumsal belgeli fotoğrafı Walter Benjamin'le okumak [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi SBE, Radyo Televizyon ve Sinema ABD.
- Gökten, Ç. (2014). *Kavramsal fotoğraf* [Sanatta Yeterlik Tezi]. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hacking, J. (Ed.). (2015). *Fotoğrafın tüm öyküsü*, Hayalperest Yayınevi.
- JR Procets. (2022, April 16). *Woman are heroes*. <https://www.jr-art.net/project-list/woman-are-heroes>
- Linfield, S. (2013). *Acımasız aydınlık fotoğraf ve politik şiddet*, Espas Yayınları.
- Meiselas, S. (2019, May 5). *Introduction & biographical essay*, <https://www.loc.gov/rr/print/coll/womphotoj/meiselasessay.html>
- Meiselas, S. (2022, February, 17). *Higher pictures generation*, <https://www.artforum.com/print/reviews/202005/susan-meiselas-82856>
- Modiano, A. (2007). Leica, In *Fotoğraf tarihine giriş* (pp. 123–124). Modiano, A. (Ed.). Art Studio Yayıncılık.
- MoMA. (2022, April 16). *Print/out: Felix Gonzalez-Torres*, https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/
- Ok, S.S. (2016). *Fotoğraf belleğinde acının tasviri*, Hayalperest Yayınları.
- Oral, M. (2011). *Toplumsal belgeli fotoğraf ve Fikret Otyam örneği*, Espas Yayınları.
- Stutesman, D., Meiselas, S. (2010). *Connectivity: An interview with Susan Meiselas*, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 51(1), 61–78. [CrossRef]
- Susan Meiselas. (2022, April 13). *Susan Meiselas photographer*, <https://www.susanmeiselas.com/info>
- Susan Meiselas. (2022, April 15). *Nicaragua*, <https://www.susanmeiselas.com/nicaragua-rh>
- Susan Meiselas. (2022, April 15). *Notes on molotov man in Nicaragua*, <https://www.susanmeiselas.com/nicaragua-molotov>
- Vimeo. (2022, February, 22). *Reframing history: Excerpt, bus* (2004), https://vimeo.com/368298554?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=10535546
- Wikipedia. (2022, March 15). *Susan Meiselas*, https://en.wikipedia.org/wiki/Susan_Meiselas