

PAPER DETAILS

TITLE: FOTOGRAFIK SİDDET İMGELERİNİN İNSAN-OLMAYAN FAİLLERE AÇILMASI: GÖRME
REJİMLERİ VE TÜRCÜLÜĞÜN FOTOĞRAF ÜZERİNDEN TARTISILMASI

AUTHORS: Erhan Korkmaz

PAGES: 49-62

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3720536>

OPENING PHOTOGRAPHIC IMAGES OF VIOLENCE TO NON-HUMAN AGENTS: DISCUSSING REGIMES OF SEEING AND SPECIESISM THROUGH PHOTOGRAPHY

Erhan Korkmaz^{*1}

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Kültürel Çalışmalar ve Medya Programı

Abstract

This study discusses the use of non-human animals as photographic images and the issue of representation through the triad of photographer, photographed and spectator to bring a new perspective to the representation debates of photography. From Plato to Susan Sontag, our ways of seeing have been formulated in a human-centered way. Especially in terms of "representing reality", the emotional states of human beings are taken as a basis by photographers. The reflections of the desire to live, the good-evil problem, and the photographic audience's reception of the photographic image according to their moral norms have been discussed from an anthropocentric perspective. This study attempts to overcome this anthropocentric view and argues that photographers who reveal the relations of non-human agents with violence should not be obscured by anthropocentric understanding. While the actions of human beings carry strong indicators of the socio-cultural structure, the actions of non-human agents are ignored and dealt with separately from culture, which raises doubts about the objectivity of impartial photographers, considered "gatekeepers of reality". This study both shows the agency of the photographed non-human actors and discusses the position of photographers and viewers in terms of speciesism.

Keywords: Photography, Animal Photojournalism, Representation, Anthropocentrism, Seeing regimes

FOTOGRAFİK ŞİDDET İMGELERİNİN İNSAN-OLMAYAN FAİLLERE AÇILMASI: GÖRME REJİMLERİ VE TÜRCÜLÜĞÜN FOTOĞRAF ÜZERİNDEN TARTIŞILMASI

Özet

Çalışma, fotoğrafın temsil tartışmalarına yeni bir bakış açısı getirme çabasıyla insan-olmayan hayvanların fotoğrafik bir imge olarak kullanılmalarını, fotoğrafçı, fotoğrafı çekilen ve seyirci üçlüsü üzerinden temsil meselesini tartışmaktadır. Fotoğraf tartışmalarında görüleceği üzere, Platon'dan Susan Sontag'a kadar birçok düşünürde görme biçimlerimiz insanı merkeze alan bir biçimde formüle edilerek söylemleştirilmiştir. Özellikle şiddeti fotoğraflayan fotoğrafçılar üzerinden yürütülen "gerçekliği temsil etme" meselesinde insanın duyu durumlarının esas alındığını ve gerçeklikle kurulan bağın bu biçimde inşa edildiğini görürüz. Ölümle girilen amansız mücadelede yaşama arzusunun objektife yansımaları, iyilik-kötülük probleminin sosyo-kültürel yapıya göre değişkenlik göstermesi, fotoğraf seyircisinin fotoğrafik imgeyi ahlaki normlarına göre alımlaması ve daha birçok mesele insanmerkezci bir taraftan tartışılmalıdır. Çalışma, bu insanmerkezci anlayışı aşmaya çalışarak, gerçekliğe en yakın imgeler ürettiği söylenen fotoğrafçıların insan-olmayan faillerin şiddetle kurdukları ilişkileri ortaya serdiğini ve daha önemlisi fotoğraf anındaki bu faillerin acılarının insanmerkezci anlayışla silikleştirilmemesi gerektiğini iddia eder. İnsanın yapıp-ettikleri, içerisinde bulunduğu sosyo-kültürel yapıya dair güçlü göstergeler taşıırken, insan-olmayan faillerin yapıp-ettiklerinin bu denli göz ardı edilmesi ve kültürden ayrıksı biçimde ele alınması, gerçeklikle kurulan ilişkide bir çeşit "hakikat bekçisi" olan fotoğrafçıların gerçekliği yansıtırken ne denli tarafsız oldukları konusunda şüphe uyandırıyor. Bu çalışma, hem fotoğrafı çekilen insan-olmayan aktörlerin failliklerinin gösterilmesi, hem de fotoğrafı çeken fotoğrafçıların ve seyircilerin türçülük bağlamında konumlarını tartışılması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Hayvan Foto Muhabirliği, Temsil, İnsanmerkezcilik, Görme rejimleri

¹ Sorumlu Yazar E-Mail: erhan.krkmzoglu@gmail.com. / Doi: 10.22252/ijca.1435045

Giriş

*"...duygulanım, indirgemek istemediğim bir şeydi çünkü indirgenemezdi. Fotoğrafı ona indirgemeliydim; ama duygulanımsal bir yönelimselliği, nesnenin derhal içine çeken ve arzuya, itkiye, nostaljiye, coşkuya batmış bir görünümünü koruyabilir miydim? Klasik fenomenoloji, hatırlayabildiğim kadarıyla arzudan ve yastan hiç bahsetmemişti. [...] genel olarak Fotoğrafın özüne ulaştığım anda, dallandım budaklandım; biçimsel bir ontolojinin (mantığının) yolunu izlemek yerine, bir hazine gibi arzumu veya kederimi yanımda tutarak durdum. [...] İzleyici olarak Fotoğraf ile yalnızca "duygusal" nedenlerle ilgileniyordum; onu bir soru (bir tema) olarak değil, bir yara olarak keşfetmek istiyordum: Görüyorum, hissediyorum, dolayısıyla fark ediyorum, gözlemliyorum ve düşünüyorum."*²

(Barthes, 1981: 20-21)



Fotoğraf 1. At Binicilik Kulübü'nde Sıradan Bir Gün, E. Korkmaz, 2022 (URL 1)

Yukarıdaki fotoğrafı, 7 Ekim 2022 tarihinde (saat 10:15'de) etnografik araştırma gerçekleştirdiğim³ bir at binicilik kulübünde çektim. Cuma günüydü. Kulüpte ne at binmeye gelen herhangi biri vardı, ne de antrenörler... Olabildiğine sakin bir günün sabahıydı. O zamanlar etnografik fotoğrafa olan ilgim yeni başlamış ve şimdiki fotoğraf makinemi (Canon M50 Mark II) yeni satın almıştım. O gün, bir yandan kulüpteki güvenlik görevlileri ile görüşmeler yaparken bir yandan da önüme gelen her şeyi fotoğraflıyordum. Günün akşamında da her zaman yaptığım gibi hem çektiğim fotoğrafları tanzimledim hem de alan notlarımı yazdım. Bu fotoğrafla ilk ciddi karşılaşmam, bu fotoğrafı çekmemden yaklaşık bir hafta sonra oldu. Fotoğraf gününün akşamında ne çektiğime dikkat etmemiştim. Seyis ile koyu bir muhabbet ortasındaiken yanımdan bir kepçe geçiyordu. Hemen fotoğraf makinemi doğrultup, hareket halindeki kepçeyi fotoğraflamaya çalıştım, fakat kepçedeki iki görevli tarafından el-kol işaretiyle engellendim. Ne kepçedekilerin bana gösterdiği tepkinin nedenine dikkat etmişim ne de kepçenin küreğindeki ölmüş ata. Oysaki ölmüş atı görmüştüm. Ben sanıyordum ki kişisel alana yönelik bir tehdit olarak algılandığım için engellenmişim. Bir hafta kadar sonra fotoğraflara tekrar bakarken, yani yukarıdaki fotoğrafla ilk ciddi karşılaşmamdan sonra hem ne çektiğimin hem de neden engellenmeye çalışıldığının farkına vardım. Kepçenin küreğinde ölmüş bir at vardı. Atın cansız bedeni bir yere doğru taşınyordu. At neden ölmüştü, nereye götürülüyordu? Askıda kalan bu soruların cevapları karşısında ezildiğimi hissettim, çünkü atın ölmüş olmasını fotoğraf günü o denli sıradanlaştırmıştım ki bunu ancak bir hafta sonra fark edebildim.

² Alıntılanan kısımların çevirisi, tarafıma aittir.

³ *"İnsanlar Arasında At Olmak: At Çiftliğinde İnsan- İnsan Dışı Hayvan İlişkisi Üzerine Bir Etnolojik Araştırma"* başlıklı - yaklaşık 1 yıl süren- bu çalışmamı, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Halkbilimi lisans bitirme tezi kapsamında gerçekleştirdim.

Geçen aylarda, bir metro yolculuğumda yere oturmuş, Susie Linfield'in "Acımasız Aydınlık" (2013) adlı kitabını okuyordum. Linfield'in kitabında, Nazi kamplarındaki ceset yığınlarının çekildiği fotoğraflardan bahsedildiği kısımda aniden aklıma yukarıdaki bu fotoğraf geldi. Linfield, Nazi kampında fotoğrafçı olarak çalışmış olan Yahudi asıllı Mendel Grossman ile Alman asıllı Heinrich Joest'in çektiği fotoğrafları karşılaştırarak, fotoğraflarda Grossman ve Joest'in bakış açılarını ve buna dayalı görme biçimlerini anlamaya çalışıyordu. Grossman'ın fotoğrafları, gözyaşı ve ağıt hallerinden uzak, kişisel alana saygı duyarcasına belirli mesafeden çekilmiş romantik vedalaşmaları içeren insanları barındırırken, Joest'inkiler ise yakın mesafeden, teknik açıdan yukarıdan, ağlayan ve ölüme giderken asık/üzgün surat takınmış insanları barındırıyordu. Linfield'e göre Joest'ün fotoğrafladığı insanlar karşısındaki konumu, onları işsalar vaziyette çekecek kadar kibir doluydu. Grossman ise kamptaki bu insanları, insan olduklarını hatırlatırcasına belirli bir mesafeden, -belki de her şeye rağmen- birbirleriyle olan romantik ilişkilerini sürdürebilen öznel olduklarını seyirciye göstermek istercesine fotoğraflamıştı; onunkisi kibirden uzak, son bir saygı duruşuydu (Linfield, 2013: 65-101). Kendi kendime sordum: peki ya ben yukarıdaki bu fotoğrafı çekerken nasıl bir konumdaydım? Açıkçası bir konumum olduğunu bile söyleyemeyecek kadar fotoğraftaki öğelerle arama mesafe girmişti. Fotoğraftaki öğeye uzak kalışım yüzünden fotoğraf anını bile anlamlandıramamıştım. Nazi kamplarında ceset yığınları yanında rahatça fotoğraflar çeken Joest ile aramda -Grossman'a nazaran- daha yakın bir ilişki vardı. Bakış ile görme biçimi arasında bir ayrıma giderek, bakışın bir çerçeve, görmenin ise o çerçeveyi anlamlandıran şey olduğunu düşünüyorum. Belki de benim iş makinasi karşısındaki bakışım, oradaki ölü atı görmemin önünde bir engel oluştuyordu.

Bu makalede, yukarıda bir kısmına tanık olduğunuz, düşünürken kaybolduğum birçok sorunun peşinden giderek, fotoğrafçı olarak konumumu fotoğrafın ifade ettiğiyle ve fotoğrafın seyircisiyle ilişkisini soruşturmayı amaçladım. Bunu yaparken sadece fotoğrafçının konumuyla sınırlı kalmayarak, fotoğrafladığımız öğelerin ve bir şekilde fotoğrafa bakışını denk düşüren seyircinin konumunu da soruşturmayı amaçladım. Nasıl ki bir edebiyatçıyı ve edebi eserlerini, okuyucularından bağımsız değerlendiremezsek, fotoğrafçıyı ve fotoğrafik imgeleri de seyircilerinden bağımsız değerlendiremeyiz. Bunu yaparken birkaç adım geri giderek, ilk bölümde tartışmaya açtığım fotoğrafik bilginin ne olduğunu, tarihsel süreç içerisinde bilgiyle kurduğumuz ilişkinin fotoğrafik bilgiye nasıl yansıdığını ele almamız gerekir. Sonuç itibarıyla bakıldığında, fotoğrafların bilgisi verili olsun veya olmasın, bizlerin bilgiyle kurduğumuz ilişkinin kendisi tartışmaya açıktır. İkinci bölümde, bu makalenin merkezi unsurunu oluşturan fotoğraf ve şiddet ilişkisini ele alarak, fotoğrafik bir imge olarak acıyı nasıl ifade ettiğimizi ele almaya çalıştım. Şiddeti temsil ettiğini düşündüğümüz şiddet fotoğraflarının bizde uyandırdığı etkilerin ne olduğunu tartışmaya açtım. Bunu yaparken, acıya maruz kalmış hangi bedenlerin fotoğraflanabileceğini düşündürmeyi amaçladım: Hangi noktalarda fotoğrafik imgeyi bir şiddet pornografisine dönüştürüyoruz, hangi noktalarda acı çeken bedene objektiflerimizle yardım eli uzatıyoruz? Fotoğrafçılar olarak bundan çıkarımız nedir? Üçüncü bölümde, acı çeken bedenlerin insanlarla sınırlanmadığını, hatta sınırlanmaması gerektiğini insanmerkezciliğimize vurgu yaparak iddia ettim. Fotoğrafik imgeler vasıtasıyla bir toplumsal bellek inşa etmeye çalışan biz insanların, insan-olmayan failerin acılarına kör olduğumuzu, bunun aksini düşünen ve insan-olmayan failerin acılarını fotoğraflayarak bir toplumsal bellek inşa etmeye çalışan fotoğrafçılar üzerinden göstermeye çalıştım. Onların bu acılara tanıklığını, yas süreçlerini ve dahası insanmerkezci tutumlara karşı tepkilerini görünür kılmaya çalıştım. Son olarak, sonuç bölümünde bu makalenin itkisel öyküsünü oluşturan kepçe hikayeme döndüm ve Susie Linfield'in ifade ettiği gibi hem fotoğrafçı hem de seyirci olarak bizlerin artık "haberimiz yoktu" evresinden "tanık fail" evresine nasıl geçtiğimize değindim (Linfield, 2013).

Fotoğrafik Bilginin Neliği Tartışması: Bilen Öznen Alımlayan Özneye

Bilen öznel olarak bizler, bilgiyi nasıl ediniyoruz? Bilgi nesnesiyle aramızdaki ilişkinin dinamikleri nelerdir? Dahası, bilgi dediğimiz şey, bilgi nesnesinden bağımsız bir biçimde bizlerin ürettiği bir şey midir? Şayet bu son soru Platon'a sorulsaydı, cevabı "hayır" olurdu. Ona göre bilgi, bizlerin tikel duyu verilerimizden bağımsız, akıl aracılığıyla kavranan ideaların deneyiminden gelir. Platon'un (2010: 231-234) ünlü mağara alegorisinde, bilginin duyu verilerinden bağımsız, idealara ilişkin olduğunu görürüz. Çocukluklarından beri bir mağarada zincirlenmiş halde bulunan insanlar, mağara duvarına yansıyan görüntüler üzerinden gerçekliğin bilgisine sahip olduklarını varsayarlar, fakat aralarından birisi zincirlerini kırar, güneşi takip eder, mağaradan çıkar ve gerçekliğin bilgisinin duvardaki yansımalarından ziyade dışarıda olduğunu görür. Platon, mağaradan çıkmak için güneşi takip etmenin ve dışarıda gördükleri karşısında soğukkanlılıkla gerçekliği kavramaya çalışmanın akıl aracılığıyla gerçekleştiğini bizlere gösterir. Fakat akıl, gerçekliğin bilgisine erişmede bir araç konumundadır, bir erek değildir. Bilgi akıldan değil, akıl aracılığıyla ideallardan yansır. Burada, bilgi nesnesi ile bilgiyi alan kişi

arasında tek yönlü bir ilişki vardır. Kişi, bilgiye erişim çabasında bilgiyi içeriden, kendinden değil, dışarıdan yani kendinde olmayandan edinir. Bu da bilgi nesnesinin, bilgiye erişimde temel bir öge olduğunu gösterir. Platon'un bu yaklaşımını, bilgi nesnesini merkeze alan nesne-merkezli bir anlayış olarak değerlendirebiliriz. Bu anlayışın güçlü bir biçimde Immanuel Kant (2008) tarafından kırıldığını görürüz. O, gerçekliğin bilgisine erişim sürecinde, bilgiye erişmeye çalışan özneyi bilgi nesnesinden koparır. Platon'da gördüğümüz gibi kişi, tek yönlü bir ilişkide değil, bilen ve bilinen nesne arasında iki yönlü bir ilişki içerisinde. Bilgi bu sefer, sadece dışarıdan alınan bir şey değil, aynı zamanda içeriden de gelen bir şeydir:

"Bugüne dek tüm bilginin kendini nesnelere uydurması gerektiği varsayılmıştır; ama onlara ilişkin herhangi bir şeyi kavramlar yoluyla a priori saptama ve bilginin bu yolla genişletme girişimleri bu varsayım altında boşa çıkmıştır. Öyleyse, bir kez de nesnelerin kendilerini bilginize uydurmaları gerektiği varsayımı altında Metafizik'in görevinde daha iyi sonuç alıp alamayacağımızı sınavabiliriz. Bu istenilen şey ile, e.d. nesnelerin bir a priori bilgisinin olanağı ile, e.d. onlar daha bize verilmenden üzerlerinde birşeyler saptama amacı ile çok daha iyi uyur. [...] Metafizikte de, nesnelerin sezgisi açısından benzer bir yol denenebilir. Eğer sezgi kendini nesnelerin yapılarına uydurmak zorundaysa, bunlar üzerine herhangi birşeyin nasıl a priori bilinebileceğini düşünemiyorum; ama nesne (duyu nesnesi olarak) kendini sezgi yetimizin yapısına uydurmalıysa, o zaman bu olanağı kolayca anlayabiliriz." (2008: 29)

Bilgiyle kurduğumuz ilişkide, duyu verilerinin sınırlılığı da bizi bilgi nesnesini Platonvari bir biçimde kavramaya iter. Kant, "kendinde şey" kavramı (2001: 27) ile bilgi nesnesinin onu kavramaya çalışandan bağımsız bir kendiliğe sahip olduğu iddiasını savunurken, bir yandan da bilgiye erişmeye çalışan öznenin bilgi nesnesinden bağımsız bir özgül kavrama biçimi olduğunu iddia eder⁴. Anlayacağımız üzere, bilgi nesnesi ne kendiliğiyle bilgi alıcısına tek yönlü bir algılama akışı sağlar, ne de bilgi alıcısından kendisine -kendisinden bağımsız- yeni anlamlar üretir.

Platon ve Kant'ın idealist yaklaşım biçimlerinden farklı olarak, bir de bilginin bilgi nesnesinden bağımsız, bilgiye erişmeye çalışan özne(ler) tarafından üretildiğini savunan, temellerinin Gorgias'a kadar uzandığını düşündüğüm solipsist düşünürler var. Örneğin, George Berkeley'e göre bilgi nesnesinin bilgisi, ide olarak bilgiye erişmeye çalışan öznelerin zihinlerindedir (Zelyüt, 2010: 78-90). Bir diğer örnek olarak Rene Descartes'e (1998) baktığımızda da bilgiye erişim sürecinin başlangıcının *ben*'den başladığını, bunun nedeninin de şüpheye mahal vermeyecek tek kesin şeyin "düşüncenin kendisi" olduğunu görürüz: *"Kesin olan bir şey var. Bir şeyin doğruluğundan şüphe etmektir. Şüphe etmek düşündürmektir. Düşünmekse var olmaktır. Öyleyse var olduğum şüphesizdir. Düşünüyorum, o halde varım. İlk bilgin bu sağlam bilgidir. Şimdi bütün öteki bilgileri bu bilgidен çıkarabilirim"* (Descartes'ten Alıntılanan Yardımcı, 2015: 193). Bilgi, dışarıdan içeriye doğru değil, içeriden dışarıya doğrudur, yani kaynağı kişinin kendisidir. Her ne kadar Berkeley ve Descartes idealist yaklaşımlarında, -tanrıya yer açmak adına⁵- bilen öznelerin konumlarını beşeriyetten aşkın olana genişletseler de bilginin nasıl edinildiği noktasında, nesne-merkezli anlayışın diğer ucundadırlar, yani özne-merkezli anlayışı benimsemişlerdir.

Peki, bilgiyi edinme biçimimizin fotoğrafla kurduğumuz ilişkide nasıl bir etkisi olacaktır? Şöyle ki, bilgiyi Platonvari biçimde dışarıdan, nesnesinden edinmemiz, Kant'ın bilgiye erişimdeki çift yönlü teorisi ve Berkeley, Descartes gibi düşünürlerin bilgiye içeriden, *ben*'i merkeze alarak erişmemiz, fotoğraflarla kurduğumuz ilişkide fotoğrafik bilginin nasıl anlam kazandığı ile doğrudan ilişkilidir. Fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemlerde, resim sanatıyla karşılaştırılarak, sanat olup olmadığı veya gerçekliği temsil edip etmediği üzerinden tartışmalar yapılmıştır. Örneğin, 19. yüzyılın Fransız yazarlarında Charles Baudelaire 1859 yılında yayınladığı "Modern Kamu ve Fotoğrafçılık" başlıklı metninde, fotoğrafı bir sanat olarak görmez; aksine, sanatı yozlaştırdığına dair alaycı eleştirilerde bulunur:

"Daguerre, bir mesihti ve şimdi inançlı kişi kendi kendine şöyle diyor: 'Fotoğraf, bize arzu edebileceğimiz her tür kesinliği garanti ettiğine göre (buna gerçekten inanıyorlar, çılgın aptallar!), o zaman Fotoğraf ve Sanat aynı şeydir. O andan itibaren

⁴ Şunu da eklemek gerekir, Kant, her ne kadar bilgiyi edinme biçimimizde nesneyle bilgiye erişmeye çalışan özne arasında bir yarıklık oluşturup bilgi alışverişini çift yönlü kursa da "kendinde şey"e sahip olan nesnenin bilgisine tam erişimimizin olmadığını söyler, çünkü tekil duyularımızın farklılığı, nesnel, değişmez olan "kendinde şey"i algımlarken tam bilgisine ulaşmayı imkânsız hale getirir. Bu nedenle, duyu verilerimizin ötesine geçmemiz gerekir. Bu yüzden Kant, -doğrudan veya dolaylı biçimde- bilgiye erişimin nesnelliğini sorunsallaştırır ve nesnel bilginin mümkün olmadığını, olsa bile bizlerin bunu algılayamayacağımızı iddia eder.

⁵ Benzer bir eleştiriyi Kant için de yapabiliriz. Kant'ın da tanrıya alan açmaya çalıştığını, nesnelerin kendinde şeyliklerini bilmenin ancak tanrı tarafından bilinebileceğini iddia ettiği rivayet edilir. Sanıyorum, skolastik felsefe anlayışı, 19. yüzyıla kadar etkisini güçlü biçimde göstermiştir.

sefil toplumumuz, Narkissos gibi, bir metal parçası üzerindeki önemsiz görüntüsünü seyretmeye koştu. Bir çılgınlık, olağanüstü bir fanatizm tüm bu yeni güneşe tapanları ele geçirdi. Garip iğrençlikler ortaya çıktı. [...] Kısa bir süre sonra binlerce aç göz, stereoskopun gözetleme deliklerine, sanki sonsuzluğun tavan arası pencereleriymiş gibi eğiliyordu. İnsanın doğal kalbinde kendine duyduğu sevgiden daha az köklü olmayan bu pornografik sevgi, kendini tatmin etmek için böylesine güzel bir fırsatın kaçmasına izin vermeyecekti. [...] Fotoğraf endüstrisi her ressam adayının, eğitimi tamamlamayacak kadar yetersiz ya da tembel her ressamın sığınağı olduğu için, bu evrensel sevda yalnızca bir körlüğün, bir embesilliğin işaretini taşımakla kalmıyor, aynı zamanda bir intikam havası da taşıyordu. Diğerlerinde olduğu gibi içinde hem aptalların hem de düzenbazların bulunduğu böylesi vahşi bir komplonun mutlak başarısına inanmıyorum ya da en azından inanmak istemiyorum; ancak fotoğrafçılığın kötü uygulanmış gelişmelerinin, ilerlemenin diğer bütün maddi gelişmeleri gibi, zaten çok az olan Fransız sanatsal dehasının yoksullaşmasına çok fazla katkıda bulunduğu inanıyorum.”⁶ (Baudelaire, 1859/1987: 19-20)

Baudelaire'nin fotoğrafı bu denli sert eleştirmesinin nedeni, sanatsal yaratıma yüklediği anlamdan kaynaklanmaktadır. Baudelaire, sanatsal olanı, “doğayı taklit” eden fotoğrafın yaptığından farklı olarak hayal gücüne dayalı bir yaratım etkinliğinin sonucu olarak görür (1987: 19-23). Bu yüzden fotoğraf, hayal gücünü en güzel ifade eden imgelerden ziyade gerçekliği en doğru yansıtan imgeler peşinde koşarak hem sanatsal olan resimleri hem de ressamları indirgeyerek, yozlaştırmaktadır. Tartışmamız her ne kadar fotoğrafın sanat olup olmadığı meselesi değilse de fotoğrafik imgenin nasıl değerlendirildiğine örnek olarak sanatın sınırlarının bu bağlamda sorgulanması önemlidir. Walter Benjamin, Baudelaire'nin görüşlerine cevap niteliğinde, fotoğrafın sanat olmadığını söyleyenlere karşı şöyle der:

“Dar görüşlü bir kafa yapısının, her türlü teknik gelişmeye tamamen yabancı olan ve yeni teknolojinin kışkırtıcı meydan okuyuşu karşısında kendi sonunun yaklaştığını hisseden sanat anlayışı -sıkıcılığının bütün ağırlığıyla- burada devreye girer. Gerçi fotoğraf teorisyenleri neredeyse yüz yıldır bu fetişist, temelde teknoloji-karşıtı olan sanat anlayışıyla kapışmayı tercih etmişler, fakat doğal olarak en ufak bir sonuç elde edememişlerdir. Zira bu görüşle, fotoğrafçının bizzat kendisinin yıkıp devirmiş olduğu bir yargı makamından kendisine teminat almaya çalışması dışında hiçbir şeyi kavramak mümkün değildir” (Benjamin, 2013: 6-7)

Benjamin'in, fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmasına girmeyip, fotoğrafın sanat olduğunu fakat nasıl bir sanat olduğunu tartışmaya açmak ister. Fotoğraf resim sanatının aksine, detaylara gebe bir biçimde, sanatçısından bağımsızdır; daha doğrusu, resimde olduğu gibi detaylar sanatçı tarafından belirlenmez (Küçükler, 2023: 268). Fotoğraf resmin aksine, teknolojiyle hemhal, sanatçısını tekniker konumuna yerleştirir. Belki de fotoğraf sanatına kadar hiçbir yaratım, nesnesine bu kadar nüfuz ederek sanatçısını geri planda bırakmamıştır. Yaratım, insanın sınırlarından çıkarak tekniğin sınırlarına dahil olmuştur. Benjamin, bizlere şayet fotoğraf sanatından bahsedeceksek, tekniğin yaratımının sınırlarından bahsetmemiz gerektiğini söyler. Böylece, resim sanatındaki yaratımda sanatçının içeriden/hayal gücünden ürettiği gerçekliğin bilgisi, fotoğraf sanatında Kantçı bir anlayışla hem teknikten hem de tekniker olan fotoğrafçının ilişkisinden doğmaktadır.

Walter Benjamin, çağının teknolojik yaratma olanaklarını soruşturarak, fotoğrafın teorik yapısını inceleyip sık dokuması herkesi ikna etmez. Jean Baudrillard, fotoğrafik bilgiyi sanat mı değil mi tartışmasından çıkarak, gerçekliği ne kadar temsil ettiğini “Photography, or The Writing of Light” başlıklı makalesinde tartışmaya açar. Fotoğrafik imge, resim sanatındaki yaratım sürecinde olduğu gibi sanatçısından ‘içerisinden dışarıya’ doğru öznelleşerek ortaya çıkmaz, aksine, özneliğin olmaması nesnel kabul ettiğimiz dış gerçekliğin bir illüzyon halini almasını sağlar (İkizoğlu, 2020: 129). Ona göre “fotoğraflaşan her nesne basitçe her şeyin kayboluşundan arta kalan bir izdir” (Baudrillard, 2013: 99). Gerçeklikle kurulan ilişkide gerçekliği temsil eden nesne(ler), özneliği ölçüde gerçekliğin bilgisini edinmeye çalışanlar tarafından algılanır. Öznelleşmemiş, kişinin yaratım sürecinden geçmemiş bir gerçekliğin temsili aracı, temsil değerini kaybeder. Böyle olunca da Baudrillard’a göre fotoğraf, gerçekliğin kopyası değildir, daha başka bir şeydir. Gerçekliği askıya alınmış, fakat yine de gerçeklikle bağı kopmuş imgelere göndermelerde bulunan aldatıcı bir yanılsamadır. Başta bahsettiğimiz özne-merkezli idealizm anlayışının bir biçimini Baudrillard’da da görmekteyiz. Nasıl ki Platon temel öğretiminde, ressamların yaratım süreçlerindeki öznellikleri dolayısıyla ideaların kopyalarının kopyalarını yaptıklarını iddia ediyorsa, Baudrillard da fotoğraf sanatının yaratımdaki süreçte insanı dışladığı noktada gerçeklikten koptuğunu iddia ediyor. Belki de Benjamin'in, -teknoloji-karşıtı oldukları için- fotoğrafı sanat olmamaklığı üzerinden eleştirenleri eleştirdiği kesimin içerisinde Baudrillard da vardır.

Fotoğrafik imgenin gerçeklikle ilişkisinin tartışılma gelmesinde acaba gerçekliğin sorunu, John Grierson'un (Mocan, 2017: 22) söylediği gibi “...onun gerçeklik üzerine olması ve sonsuza değin ‘güzel olan’ değil ‘doğru’

⁶ Alıntılanan kısımların çevirisi tarafıma aittir.

olan üzerine eğilmesi” midir? Hatırlanırsa, fotoğrafın ilk çıktığı zamanlarda, resim sanatıyla karşılaştırılması onu savunanların ‘fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkisi’ üzerinden ön plana çıkmıştır. Oysaki bugün fotoğraftan bahsettiğimizde ‘hangi fotoğraf alanından bahsediyorsunuz?’ diye bir sorunun gelmesi pekâlâ mümkündür. Bu yüzden, burada tartışmaya açtığım fotoğraf alanının belgesel fotoğrafçılık olduğunu belirtmeliyim. Döneminin pozitivist fotoğraf teorisyenlerinin aksine, fotoğrafı yek bir gerçeklik denen olgu üzerinden tartışmak yerine, fotoğraf imgesinin inşa etmeye çalıştığı gerçeklik(ler) üzerinden tartışmanın daha sağlıklı olacağını düşünüyorum, ki ayrıca bir fotoğrafı tek bir gerçekliği temsili üzerinden eleştirmek, örtülü bir biçimde verili bir gerçekliğin olduğunu savunmak anlamına gelir.⁷ Denebilir ki yek bir gerçekliğin dışında, fotoğrafik imgelerin işaret ettikleri gerçeklikler üzerinden tartışma yürütmek, fotoğrafa gerçeklik üretme yetkisi vermek değil midir? Buna cevabım hem evet, hem hayırdır. Evet, çünkü tartışılabilen fotoğrafik imgeler, insana içkin gerçekliği ya temsil ettiği ya da etmediği üzerinden ele alınıyor. Belki de sadece fotoğraf makinesinin değil, insan-dışındaki canlı-cansız her şeyin failliğini indirgeyen bir anlayışla yaklaşmamızın kendisi fotoğrafla kurduğumuz ilişkiyi perdeliyordur. Bu nedenle, fotoğrafa gerçeklik üretme yetkisi vermek, onu kurucu bir özne haline getirmekten ziyade ondan ortaya çıkacak ilişkiselliğe yaklaşmaktaki tarafsız bir tutumdur. Bir şeyin gerçek olduğunu veya olmadığını söylemek, gerçek diye işaret ettiğimiz doğaya karşı kibirden kaynaklı olabilir. Diğer cevabım hayır, çünkü fotoğrafa gerçeklik üretme yetkisi vermek, izleyici olarak kendimize verdiğimiz yetkinin fotoğraf makinesinden ithal edilmesidir. Buradaki mesele bir yetki verip-alma durumunun ötesinde, izleyicinin bakışının görmeye alışık olmadığı imgelere, ilişkiselliklere açılmasıdır.

Objektif Açıdan Objektif Acı: Fotoğrafik İmgenin Dramatizasyonu

Fotoğrafik imge, şiddeti konu edildiğinde daha çarpıcı bir göstergeye dönüşmektedir. Öyle ki bu gerçekliği temsil edip-etmeme meselesinin palazlandığı yer genelde burasıdır. Şiddet fotoğraflarına en sık tanık olduğumuz savaş fotoğrafçılığı alanı, seyircisiyle kurduğu ilişkide diğer birçok fotoğraf alanına nazaran daha eleştirel karşılanmıştır, çünkü şiddeti fotoğraflamak bir çeşit ölümlerle hayat arasındaki faniliğin bir anlatısıdır. Bu anlatıyla karşılaşmak, her seyirci için kabul edilesi değildir. Bilinçli veya bilinçdışının itkisiyle birlikte fotoğrafik şiddet imgelerini gerçekliği üzerinden sorgulamaya gireriz, ki bu girişimlerin ciddi bir kısmı salt bir öğrenme arzusundan değil, ölüme tanıklık etme endişesinden kaçmaktan kaynaklanır. Hiç ölmeyecek gibi yaşamak, ölüme karşı mesafelenmek, belki de bir çeşit savunma mekanizmasıdır, keza gūnaşırı ölümlerle yaşamak, sürekli ölümlerle hatırlanan imgelere maruz kalmak, sanıyorum ruhumuza iyi gelmeyecektir, çünkü bu fotoğrafik imgeler “geleceği ölüm olduğu bilinen bir imgenin geçmişteki anıştırması”dır (Sayın, 2013 : 82). İşte bu noktada, ölümlerle hatırlanan fotoğrafik şiddet imgesiyle karşılaşan seyirciler olarak nasıl konum almamız gerekir? Bu tür imgeleri yok etme güdüsüyle yalanlamak ile şiddetli pornografik bir fantezi aracı haline getirmek arasında bir denge kurmamız gerekmez mi? Birazdan detaylandıracağım üzere, okuduğum birçok fotoğraf teorisyeni ya fotoğrafik şiddet imgelerinin seyirciyi şiddete, ölüme, öldürmeye karşı duyarsızlaştırdığı üzerinden tartışmayı yürütüyor ya da fotoğrafik şiddet imgelerinin bir kapan gibi seyirciyi yakalarak, zorunlu bir tanık fail konumuna yerleştirdiğini iddia ediyor. Her iki fikre de belirli oranda katılmakla birlikte, belki işin bir de bu ikisi arasında bir dengenin kurulup kurulamayacağına bakılması gerektiğini düşünüyorum. Kendimden yola çıkarsam, bazı fotoğraflara karşı istemeden kayıtsız kaldığımı hissediyorum. Bazı fotoğraflar da zorunlu olarak kendisini bana dayatıyor ve o fotoğraf üzerine bir şeyler yapma arzumu başbaşa kalıyorum; ya bir şeyler yazıyorum ya da çevremdeki kişilerle o fotoğraf üzerine tartışma başlatıyorum. Ölümlerle kurduğum ilişkide, en azından bilinç

⁷ Eleştirel görsel kültür çalışmalarında, tarihsel süreç içerisindeki görme rejimlerinin hangi dinamikler üzerine kurulduğu tartışılmaktadır. Örneğin, aydınlanma sonrası modernitenin baskın görme rejiminin, kartezyen felsefenin güç kazanmasıyla birlikte kartezyen perspektifçiliğin tekgözlü modeli olduğunu söyleyebiliriz. Bilen özne ile bilinen nesne arasındaki ilişki, görme eylemi doğrultusunda, nesneye yönelik statik, nicel ve doğrudan bir bakışla yansımaktadır (Jay, 1988: 7).

“[Gören göz] ikigözlü görmenin aksine tekildi. Önündeki manzaraya bir gözetleme deliğinden bakan bir yalnız göz biçiminde tasavvur edilmişti. Dahası, bu tür bir göz durağan, gözünü açıp kapamayan, dinamik değil sabit olarak, daha sonraki bilim insanlarının ‘sekmeli’ sıçrayışlar olarak adlandıracağı, bir odak noktasından diğerine geçen bir hareket içinde anlaşılmaktaydı. Norman Bryson’un [1983] deyişiyle, göz, Göz Atma [Glance] mantığı yerine Bakış [Gaze] mantığını izlemekteydi. Dolayısıyla, ebedileştirilmiş, bir ‘bakış açısına’ indirgenmiş ve ruhani bir görme eylemi üretmekteydi.” (Jay’den alıntılanan Değirmenci, 2015: 7).

Fotoğrafın gerçeklikle ilişkisinin tartışıldığı dönemin düşünürlerinin fotoğrafa dair söylemlerini de bu görme rejimi içerisinde değerlendirmek gerekir. Hatta sadece fotoğrafla sınırlı kalmayarak, dönemin sosyal ve beşerî bilimlerinin araştırma pratiklerini de işin içine katarak ilerlemek gerekir çünkü görme rejimi, bu alanların içerisinde de kendisini gösterir. Ele aldığımız tarihsel dönemi, bilimsel disiplinlerin hepsini dahil ederek bütüncül biçimde düşünmemiz gerekir.

düzeyinde, bir sorunum olduğunu düşünmüyorum, o yüzden genelde şiddet içeren fotoğraflarla karşılaşmalarım tetikleyici olmuyor. Bir şiddet fotoğrafının beni tetikleyerek duygusal açıdan yormasını da istemem. Bu belki bir ölçüde gerekebilir fakat bir fotoğrafik şiddet imgesinin duygusal yükü arttıkça kıskırtıcılığı da o ölçüde artıyor. Fotoğrafçının konumu burada önem kazanıyor. Fotoğrafçı, seyircisiyle kurduğu ilişkide fotoğrafik imgeyi bir coşku, duyguları tetikleyici bir öge olarak mı gösterme çabasında yoksa aksine seyircisini aşırı coşkudan ve duygulanımlardan koruyarak, imgeler üzerine idealist bir çerçevede tartışmayı mı tetikleme çabasındadır? Belki de fotoğrafçı, fotoğrafik imgenin üretiminde kendi konumunu değersiz görerek imgenin seyircisi üzerinde yaratacağı etkiyi hiç düşünmüyor, sadece anları yakalayarak heybesine dolduruyordur. Fakat şu bir gerçek ki hiçbir fotoğrafçı, ürettiği -evet fotoğraf, bir üretim çıktısıdır- fotoğrafik imgenin unutulmasını istemez. Unutulmak, bir fotoğrafçı için fotoğrafının ölümü demektir; ölümü fotoğraflayan fotoğrafçının ölümle karşılaşması da böyle olsa gerek!

Şiddet ögesi içeren fotoğraflarla karşılaştığım zaman, öncelikle fotoğrafçının benimle kurmak istediği ilişki biçimini düşünüyorum. Robert Capa'nın savaş fotoğraflarına baktığımda, Susie Linfield'in "Acımasız Aydınlık" eserinde (2013) ele alarak yorumladığı gibi, doğrudan salt bir şiddet ögesi ile karşılaşmadan savaş atmosferini dolaylı olarak hissediyorum. Capa, başka bir savaş fotoğrafçısı olan James Nachtwey'de olduğu gibi şiddeti ölü bedenler, parçalanmış uzuvlar, ağlayan çocuklar gibi çarpıcı imgeler üzerinden seyircisine sunmaz (Linfield, 2013: 175-205). Onun fotoğrafları, Erving Goffmann'ın (2014) "sahne arkası" metaforunda değiştiği biçimiyle savaş denildiğinde zihne doluşan bilindik imgelerden, "sahne önü" performatif tutumlardan sıyrılarak, savaşı seyircisine holistik bir biçimde sunar: cepheye şakalaşan, cepheye giderken sevgiliyle vedalaşan romantik askerler, ölümle karşılaşırken korkuyla geri çekilen askerler, düşmanı mağlup etmenin sevincini yaşayan askerler... Böylece Capa'nın seyircisi, fotoğrafik imge üzerinden savaşı düşünürken, savaşı savaş yapan milliyetçilik, romantizm, dayanışma, sevinç, coşku, hüznün, korku, açlık gibi birçok dinamik ögeye de tanıklık eder. Nachtwey'de ise şiddet, seyircisini öyle bir açıklıkla sarmalar ki savaşın ölüm, acı, korku gibi duygulanımlar dışında başka bir şey ifade etmediğini düşündürür. Seyirci, fotoğrafçı tarafından, tabiri caizse, başına vurularak şiddete tanıklığa zorlanır. Nachtwey, tam da websitesinin ana sayfasına yazdığı yazıda söylediği gibi seyircisine "Ben şahit oldum ve bu resimler benim ifadem. Kaydettiğim olaylar unutulmamalı ve tekrarlanmamalıdır." der ("Witness Photography By James Nachtwey", 2024).



Fotoğraf 2. "Fransız ambulans birliklerinden şoförler cepheye yakın, çağrılmayı bekliyorlar.", İtalya, R. Capa, 1944 (URL 2)



Fotoğraf 3. "Bir Fransız çiftçi, Amerikan askerlerine elma şarabı ikram ediyor.", Notre Dame de Cenilly, Fransa, R. Capa, 1944 (URL 3)

Şiddet fotoğraflarında seyirciye sunulan imgelerin nesnel bir zemin üzerine oturtulmasıyla, seyircisinin artacağı düşünülebilir. Dünyanın farklı bölgelerinde çekilmiş savaş fotoğraflarını yan yana getirip baktığımızda ortaya bir örüntü çıkar. Bu örüntü, her gelen yeni kuşak savaş fotoğrafçılarının benzer imgeleriyle diri tutulmaya

çalışılır. Çaylağın ustasını taklit etmesi, öğrenim süreci için bir gereklilik olabilir, fakat taklit edilen savaş fotoğraflarına ait imgeler olduğunda, ortaya evrensel bir savaş anlatısı çıkar. Burada her savaşın birbirinden farksız olduğunu iddia etmiyorum. Elbette ki benzerlikler olacaktır, neticede örüntülerin olmadığını iddia etmek, sosyali araştıran bilimcilerin yapıp-ettiklerini yalanlamak olur. Ben, tekrarlanan imgelerin, müdahalesiz, doğal bir biçimde örüntü oluşturmayıp, fotoğrafçıların evrenselleşmeye duyulan arzularının itkileriyle yapay örüntüler inşa ettiğini düşünüyorum. Parçalanmış bir bedenın nasıl fotoğraflanması gerektiği, eminim ki “Nasıl Ünlü Bir Savaş Fotoğrafçısı Olursunuz?” adlı kitapçıkta yazılıdır. Yaklaşan ölüm karşısında çok yaşayan bir canlının, “...kendisini nasıl daha fazla hüzne boğar”ın süresi de eminim ki kitapçıkta yazılıdır. Oysaki fotoğrafla seyircisinin kurduğu ilişkide fotoğrafçının görevi, anları bağlamına sadık biçimde yakalayabilmek değil midir? Bu bağlam nasıl keşfedilir? Fotoğrafçının poz için ekstra bir çabası gerekir mi? İşte bu tartışmalar fotoğrafçıyı, bir sosyal bilim araştırmacısı edasıyla içinde bulunduğu sosyal ilişkilene ağını okumaya iter. Çektiği fotoğrafı olduğu gibi seyircisinin önüne atmaktansa, uzun erimli bir saha araştırması yürüten etnolog titizliğiyle, çektiği fotoğrafın metnini inşa etmesi gerekir. Fotoğrafçının içinde bulunduğu durumdaki konumu nedir? Maruz kaldığı veya failliğini üstlendiği eylemi nasıl bir motivasyonla gerçekleştirmektedir? İçerisinde doğup-büyüdüğü veya bir şekilde benimsediği sosyo-kültürel normatif yapı, eylemliliğine nasıl bir meşru zemin oluşturur? Ancak fotoğraftaki bağlam, fotoğrafçının metniyle bir söylem olarak inşa edildiğinde seyircisiyle bağlam-odaklı bir ilişki kurabilir, yoksa fotoğrafik imge, seyirciler arasında farklı bağlamlara gebe biçimde salınır durur.

Aynı zamanda fotoğrafik imge, fotoğrafçıyı aşarak, seyirciyle özgül bir ilişki kurabilir. Burada seyircinin, fotoğrafçının inşa etmediği bağlamı, kendi bağlamına oturttuğunu görürüz. Görme biçimlerimiz hem diyakronik hem de senkronik biçimde değişkenlik gösterir. Linfield eserinde, “Neden Arap televizyon kanallarında kafa kesme görüntüleri yayınlanırken batı ülkelerinde bu görüntülere yer verilmez?” sorusunu sorar ve cevap olarak da kafa kesme videolarının olduğu bölgelerin siyasi aktörlerinin politik bir manipölasyon olarak televizyonu kullandığını, seyircilere şiddeti normal hale getirdiklerini söyler (2013: 151-175). Düzenli olarak kafa kesme görüntülerine maruz kalan bir seyirci ile görece daha refah bir ülkede yaşayan bir seyircinin aynı fotoğrafik imge ile kurduğu ilişki benzer değildir. Fotoğrafçı, fotoğraflarını sunduğu seyircisini düşünerek, her iki tarafa da aynı metni aynı beklentilerle sunamaz. Bu yüzden, evrensel bir seyirciden, evrensel bir şiddet imgesinden veya evrensel bir fotoğrafçıdan söz etmek imkânsızdır.

Susan Sontag, “Başkalarının Acısına Bakmak” eserinde (2004), hangi bedenlerin fotoğrafının çekilmeye değer olduğunu tartışır ve şunları söyler:

“Genel olarak bakıldığında, yayın organlarında çıkan fotoğraflarda gösterilen feci biçimde sakatlanıp yaralanmış bedenler Asyalılara ya da Afrikalılara aittir. Bu gazetecilik adeti, egzotik (yani, sömürgeleştirilmiş) insanları çekinmeden teşhir etmeyi matah belleyen ve kökü yüzyıllara dayalı bir pratiğin mirasıdır: nitekim, Afrikalılar ve uzak Asya ülkelerinin sakinleri, on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına değin Londra, Paris ve diğer Avrupa başkentlerinde açılan etnolojik sergilerde hayvanat bahçesi hayvanları gibi teşhir edilmişlerdir (...) Egzotik ülkelerde yaşayan koyu renkli insanların başlarına gelen canavarlıkların fotoğraflarının sergilenmesi, bize kendi şiddet kurbanlarımızın bu şekilde teşhir edilmesine nasıl karşı çıktığımızı unutturarak, bu alışkanlığı devam ettirmektedir; ne de olsa ötekiler, düşman sayılmadıklarında bile, aynı zamanda (bizim gibi) bakan kişiler değil, yalnızca (kendilerine) bakılacak kişiler sayılmaktadırlar” (Sontag’dan alıntılan Şen, 2021: 701).

Sontag’a göre vahşetin seyirliği, sergilenen ölü bedenın kim olduğuyla değişkenlik gösterir. Ölü bir Amerikan askerinin bedeni, hatta yüzü, Amerikalı savaş fotoğrafçıları tarafından bir bakış nesnesi haline getirilmez (Şen, 2021: 701). Onun yerine, ötekilerin fotoğrafları sergilenir. Örneğin, Amerika’da 2000’li yılların başında Irak’ta bulunan Ebu Gureyb Cezaevi’nde gerçekleşen işkence fotoğrafları medyanın dolaşımına sokularak, vahşet fotoğrafları üzerinden bir hiyerarşi kurulmaya çalışılmıştır, ki bu fotoğraflar aynı zamanda cezaevinde işkenceleri gerçekleştiren askerlerin yargılanmalarına da neden olmuştur (Linfield, 2013: 151-175). Bu şekilde düşününce, Nachtwey’in çarpıcı ölü bedenleri, Pakistan, Endonezya, Vietnam, Sudan gibi batı merkezci, oryantalist anlayış tarafından medeniyetin periferisinde görülen ülkelere aittirler. Acaba Nachtwey bu fotoğraflarını batının bir ülkesinde “batılı” öznelere konu alarak çekebilir miydi diye sormak lazım.

Acının Ötesindeki Şiddet: Toplumsal Belleğin İnsan-Olmayan Faillere Körlüğü

Acıyı fotoğraflamaya çalışan fotoğrafçıların insanmerkezci bir bakışla makinelerine sarıldıklarını, insanın insanla olan ilişkisi ve buradan doğan sosyo-kültürel yapının şiddeti yeniden üretme motivasyonlarını araştırma gayretlerine gördükçe, insan-olmayan hayvanların acılarına tanık olma noktasında yapmamız gereken daha çok şey olduğunu hissediyorum. Görsel belgelerin, 21. yüzyılda bir bellek arşivi oluşturdukları yadsınamaz. Bugün dünyanın birçok yerinde gerçekleşen savaşların, katliamların, açlıkların, ırkçılığın ve daha birçok

toplumsal sorunun, fotoğrafçıların cüretkâr girişimleri sonucu belleklerimizde kazındığına tanıklık. Susie Linfield'in ifade ettiği gibi, bu devirde artık kimsenin -dünyanın herhangi bir yerindeki- şiddetten "haberim yoktu" diyerek kaçma lüksü yoktur (2013: 60-62). Fotoğraf ortaya çıkmadan önce sözlü ve yazılı ilerleyen tarih anlayışı, iktidar sahipleri tarafından olabildiğince çarpıtılmaya çalışılırken, fotoğrafların tarihsel bir kanıt olarak varlıkları sanıldığı kadar kolaylıkla çarpıtılmıyor. Örneğin, yakın zamanlarda kimi ülkelerde gerçekleşen ırkçı saldırılar, vatandaşların kendi telefonlarıyla çektikleri fotoğraf ve videolar aracılığıyla ifşa edildi. Fakirliğin diz boyu olduğu ülkelerde, açlıktan ölenlerin varlıkları ancak bilinçli fotoğrafçıların çabalarıyla dünyaya duyuruldu. Birçok eleştiriye maruz kalan Kevin Carter'in o ünlü kız çocuğu fotoğrafı olmasaydı, sonrasında bölgeye yapılan yardımlar nasıl sağlanacaktı? Yeterliliği tartışılmakla birlikte, fotoğrafların bu etkisi göz ardı edilmemelidir. Fakat, hangi acıyı fotoğraflayacağımız, hangi acı çekme halinin bir değeri olduğu, bizi insan-olmayan hayvanların çektikleri acıları görmemeye, bağışların toplandığı fotoğraf galerilerindeki fotoğraflarda sadece insan aktörlerinin sergilenmesine itiyor.

Posthümanist çalışmalar, 21. yüzyıla birlikte gittikçe ivme kazanmaktadır.⁸ İnsanın, insan-olmayan(lar)a karşı davranış ve tutumlarını eleştiren posthümanizm, bilimsel çalışmaların neredeyse her alanında etkisini gösteriyor. Bunun nedeni ilk olarak içerisinde bulunduğumuz gezegene verdiğimiz zararların daha görünür olmasıdır. İklim değişikliklerin krize dönüşmesi, dünya üzerindeki türsel yok oluşların beşerî nedenlere dönüşmesi, tarımsal faaliyetlerin gittikçe azalarak verimsizleşmesi, yaşam alanlarının ekolojik döngüsünün dönüşerek çeşitli hastalıklara neden olması, yerlileri konum değiştirmeye zorlaması ve daha birçok sorun bu açıdan değerlendirilebilir. Sadece çevresel koşullardan değil, aynı zamanda gözle görünür bazı toplumsal durumlar da posthümanist çalışmalara ivme kazandırmıştır. Örneğin, endüstrileşmenin artması ile sigara firmalarından tutun, kozmetik firmalara kadar her alanda hayvan deneyleri arttı (Singer, 2002: 64-147). Hayvan deneylerinde kullanılan hayvanların yaşadıkları durumlar hayvan mücadelesi aktivistleri tarafından fotoğraf ve video kayıtlarıyla deşifre edildi. Hayvancılık sektörünün artan nüfusa ve tüketim talebine paralel olarak genişlemesi ve hem doğaya verdiği zarar hem de sektör için kullanılan tarım arazileri, akla "acaba hayvansal ürün tüketmeden de yaşayabilir miyiz?" sorusunu getirdi. Bugün birçok tıp doktoru vegan yaşamın sanıldığı gibi tehlikeli olmadığını, aksine daha sağlıklı bir beslenme rejimi olduğunu, gelinen noktada vücudumuzun ihtiyacı olan her şeyi temin etmemizin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Filozoflar, etik meselesinin sadece insana içkin ve insana yönlendirilmesi gereken bir değer olmadığını, insan-olmayan hayvanlara dair de etik sorumluluklarımız olduğunu tartışmaya açtılar. Öyle ki iş, ontolojik tartışmalar üzerinden insan-olmayan hayvanların dışında, insan-olmayan nesnelerin de faillikleri olduğu noktasındaki tartışmalara kadar geldi. Bugün, Kartezyen düşüncenin özne-nesne ikiliği kırılmaya çalışılarak, nesne-nesne ilişkisi üzerinden sosyal bir okuma yapılmaya çalışılıyor. Bu ve burada örneklediğim diğer disiplinlerde çalışmalar halen devam etmektedir. Bizi asıl ilgilendiren soru, insan-olmayanın failliğine olan estetik, etik, epistemik, ontolojik soruşturmalar içerisinde fotoğraf nerededir? Gerçeklikle ilişkisi üzerinden tartışılan fotoğrafik imgeler, insan-olmayan hayvanların failliklerine dair bizlere neler söylüyor?

Bir fotoğrafçının, bir fotoğrafik imge ögesi olarak insan-olmayan hayvanları fotoğraflaması, o fotoğraftaki bağlama bir metin oluşturmaya, fotoğrafı izleyen seyircinin fotoğraftaki aktörlerin yapıp-ettiklerine veya yapmayıp-edemediklerine dair söylem geliştirmesi süreci, temelinde temsil sorununu taşımaktadır: İnsanı fotoğraflamak ile insan-olmayan hayvanları fotoğraflamak aynı şey olmasa gerek! Ayrıca bunu hangi gözle yaparız? İnsanı insanca fotoğraflamaya alışmış bir göz, insan-olmayan hayvanlarla kurduğu etkileşimde özgül bir iletişim alanı inşa edebilecek midir? İşte bu noktada, yukarıda da tartıştığımız gündeme gelmekteyiz: fotoğrafçının fotoğrafla kurduğu ilişkiyi inşa etmesi için fotoğrafik ögenin sosyo-kültürel yapısına -bir etnolog edasıyla- hâkim olmaya çalışması meselesi. Türkiye'de ve dünyada, maalesef ki etolojik çalışmalar hala pek yaygın değil. İnsan-olmayan hayvanı bir makine gibi gören Descartes'in ruhu, bugünün sosyal bilimlerin camiasında dolaşıyor.

"Bedenlerimize benzeyen ve ahlak açısından eylemlerimize olabileceği kadar öykünen makineler olsaydı, onların gerçek insanlar olamayacağını bilmek için çok kesin iki nedenimiz olacaktı. Bu nedenlerden birincisi: onlar hiçbir zaman bizim düşüncelerimizi başkalarına bildirmek için yaptığımız gibi, sözleri ve öbür işaretleri birleştirerek kullanamayacaklardır [...]"

⁸ Bu makalede, kapsamı aştığını düşündüğüm için posthümanist çalışmalara dair detaylı bilgi ve örnekler sunmayacağım. Bu çalışmalara dair güçlü bir literatür mevcuttur. İlgilenenler şu kaynaklara bakabilirler: Ryan, 2015; Timofeeva, 2018; Descola, 2013; Başak, 2022; Derrida, 2008; Noske, 1989; Simondon, 2019; Alkan, 2020; Desperate, 2019; Özdoğan, 2021; Agamben, 2012; Cassidy, 2012; Buller, 2015; Foster, 2016; Kohn, 2013; Kirksey, Schuetze, Helmreich, 2014; Tylor, 2008; Wood, 2015. Ek olarak, vegan mücadelesi literatür içerisindeki Peter Singer, Carol Adams, Gary L. Francione, Tom Regan, Richard D. Ryder gibi isimlere de bakılabilir.

İkincisi: onlar bazı şeyleri çok iyi yapsalar da [...] bilinçli olarak devinmedikleri ama yalnızca organlarının konumuyla devindikleri görülecektir" (Descartes, 1998: 85-86, aktaran Sunar, 2020: 26).

Durum böyle olunca, etolojik çalışmalarda olduğu gibi insan-olmayan hayvanların insanla ve hem tür olarak kendi içindeki hem de diğer türlerle olduğu ilişkilerin araştırılması, onlara insanda olduğu gibi bir faillik tanımak mümkün olmaz. Burada, insan-olmayan hayvanları insanın alanına çekerek, onlara beşerî özellikler atfederek, özgüllüklerini eritmekten bahsetmiyorum. Böyle bir şey, onlara karşı bizleri körleştirir. Ben burada, onlara yönelik yapılan çalışmalarda, insana ait olmayan her şeyin boca edilmesini, *insanın değillemesi* üzerinden tanımlanmalarını eleştiriyorum. Bir fotoğrafçının da insan-olmayan bu faillerin gündeliklerine dair anlar yakalama çabasında ise onları, onlarla ve onların dışındakilerle birlikte ele alması, kavraması ve kendisinin de onlara kendisinden bahsetmesi gerektiğini düşünüyorum. Hangimiz bir insan-olmayan hayvan ile aynı mekânda haftalar geçirdikten sonra içsel bir etkileşim alanı inşa etmedi? Hangimiz, beşerî dile zorunlu olmadan onlarla iletişim kurulabileceğine tanık olmadı? Hangimiz acılarıyla acı çekmedik, hangimiz ölümlerine yas tutmadık?



Fotoğraf 4. "Bir fabrika çiftliğinde ölü domuz yavrularıyla dolu bir çöp konteyneri.", İspanya, J. McArthur, 2009 (URL 4)

Fotoğraf 5. "Kürk çiftliklerindeki vizonlar, hapsedilmenin ve doğal olmayan bir yaşam alanının yarattığı stres nedeniyle kavga eder ve bazen birbirlerini yamyamlaştırırlar.", İsveç, J. McArthur, 2010 (URL 5)

Fotoğraf 6. "Yirmi dakikalık ve doğumdan itibaren hala ıslak olan bir buzağı annesinden alınır, bir el arabasına yerleştirilir ve bir 'dana kasasına' getirilir.", İspanya, J. McArthur, 2010 (URL 6)

Fotoğraf 7. "Bir fabrika çiftliğindeki binlerce domuzdan biri.", İtalya, J. McArthur, 2015 (URL 7)

Bugün insan-olmayan hayvanların acılarına ortak olma, onların yaşadıkları durumları seyirciye -olabildiğince tüm çarpıcılığıyla- gösterme çabasında olan kimi fotoğrafçılar vardır. Jo-Anne McArthur, hayvan foto muhabirliğinin öncüsü konumundadır (Şen, 2021: 703). Kendisinin kurduğu "We Animals Media" ajansı, bünyesinde Aitor Garmendia, Aaron Gekoski, Adam Oswell, Kelly Guerin, Lissy Jayne, Selene Magnolia, Havva Zorlu, Savaş Onur Şen, Deniz Tapkan Cengiz ve diğer birçok fotoğrafçıyla birlikte insan-olmayan hayvanların yaşadıkları zorlukları fotoğraflayarak onların acılarına ortak olmaya çalışmaktadır. We Animals Media, aynı zamanda ürettiği fotoğraf ve videoları seyircilerin ücretsiz kullanımına sunarak bir toplumsal bellek inşa etmeye çalışır. Bu bellek sayesinde insanlar olarak, yanı başımızda duran diğer türlerle bir yoldaşlık kurma fırsatını sağlayabiliriz.



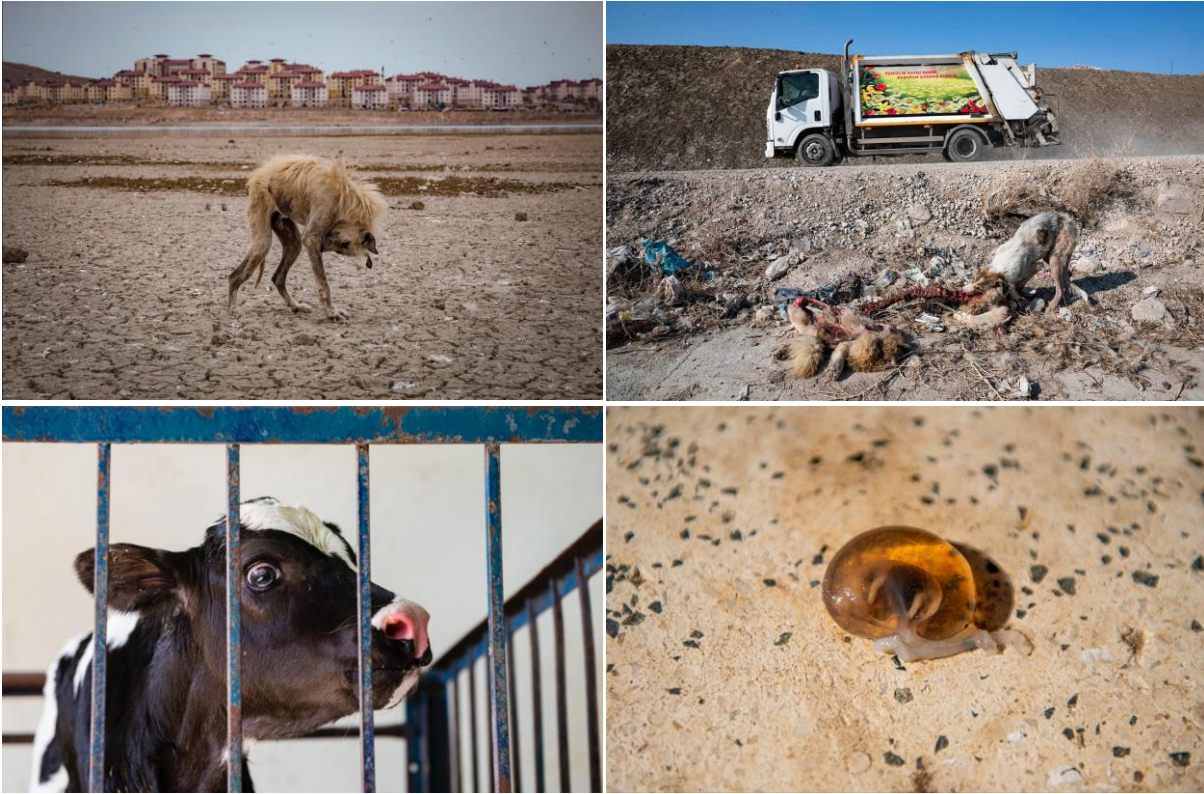
Fotoğraf 8. Mezbahada derisi yüzülmüş vaziyette suda bekletilen yavru köpek, Vietnam, A. Gekoski, 2022 (URL 8)

Fotoğraf 9. Yiyecek olarak kullanılmak üzere kafeste bekletilen köpekler, Vietnam, A. Gekoski, 2022 (URL 9)

Fotoğraf 10. Horoz dövüşü, Doğu Timor, A. Gekoski, 2017 (URL 10)

Fotoğraf 11. Sıkışmış vaziyette dar bir alanda tutulan antiloplar, A. Gekoski (URL 11)

Dünyanın dört bir yanında, acı çekmenin sadece insanlara özgü olmadığını fotoğraflar üzerinden belgelemeye çalışan hayvan foto muhabirleri, insanın insan üzerindeki ölüm yasının kapsamını genişletir. Bunu yaparken de şiddetin imgelerini, beşerî sınırlardan koparırlar. Şiddet fotoğrafı, fotoğrafçı ile seyircisi arasında bir anlam kazanırken, fotoğraftaki insan-olmayan aktörlerin sessizliği, türler arası iletişimin kopukluğundan kaynaklı olarak fotoğrafı nesnesinden koparır. Savaş fotoğraflarında ölü bedenler gördüğümüzde, ölü bedeninin ölmeden önce ne hissettiğine dair güçlü sezgiler taşıyız, çünkü karşımızdaki bedeninin sahibinin bir insan olduğunu biliriz. Bizi tetikleyen şey, ölü bedeninin bir zamanlar yaşarken bizler gibi bir gündelik pratiğe sahip olduğunu bilmemizdir. Oysaki ölmüş veya acı çeken bedenler insan-olmayan hayvanlara ait olduğunda, daha ilk başta kurulması beklenen ilişki kaybolur. Carol Adams'ın "Etin Cinsel Politikası" eserinde değindiği "Kayıp Gönderge" kavramında olduğu gibi burada da kaybolan bir göndergeden söz edilebilir (2013: 100-105). Fotoğrafçı, hem insan türüne mensup bir varlık olarak hem de fotoğrafladığı insan-olmayan hayvanları temsil etme sorumluluğunu taşıyarak nasıl seyircisiyle ilişki kurabilir? Bu durumda, insana referanslı gördüğümüz şiddet imgelerini yapıbozuma uğratarak, şiddetin kendisini tartışmaya açmak gerekecektir. Acı çeken insan-olmayan hayvanları gördüğümüzde, bir mübadele değeri olarak nasıl insanlar tarafından kullanıldığını, onları kullanan insanların da motivasyonlarını dahil ederek anlayabiliriz. Böylece, acıya körleşmiş, kendisi dışındaki her canlının kendisine hizmetle mükellef olduğuna inan(dırıl)mış insanlar için ötekilerle iletişim kurma zemini de oluşturmuş oluruz.



Fotoğraf 12. “Ucube”, Türkiye, O. Şen, 2019 (URL 12)

Fotoğraf 13. Sokakta yaşayan hasta bir köpek, sokaktaki ölü bir köpeğin cesedini yiyor, Türkiye, O. Şen, 2019 (URL 13)

Fotoğraf 14. “Süt” Projesinden, Türkiye, H. Zorlu, 2022 (URL 14)

Fotoğraf 15. “Hala amniyon içinde bulunan düşük bir siğir fetüsü, bir süt çiftliğinde ahırın zemininde yatıyor”, Türkiye, H. Zorlu, 2022 (URL 15)

Sonuç

Resim sanatından sonra ortaya çıkan fotoğrafın, resme nazaran gerçekliği daha doğru temsil ettiği yadsınamaz, fakat Benjamin'in ifadesini hatırlarsanız, resim sanatçısının resimdeki payı, fotoğrafçının fotoğrafındaki rolüne nazaran daha çoktur. Fotoğrafik imge, resim imgesi kadar var edicisine bağımlı değildir. O yüzden de resmi hakkında ressamın söyleyecek çok sözü olabilir, fakat fotoğrafı hakkında fotoğrafçı bir ressam kadar rahat bir biçimde söz söyleyemez, çünkü fotoğrafçı teknolojiyle işbirliği içerisinde bir tekniker olarak sınırlı bir yaratımın parçasıdır (Benjamin, 2013). Bu durum, bir yanıyla fotoğrafçıya sorumluluk yükleyebilir. Fotoğrafçı, bir ressam gibi gerçekliğe işaret etme zahmetinde bulunmadan, imgesini sahiplenerek “bana göre böyle” diyemez, çünkü kendi öznelliğinin her şeyi oluşturmadığını, ortadaki imgenin kendisinden değil, kendisiyle birlikte var olduğunu bilir. Bu yüzden kendi payına düştüğü ölçüde, fotoğraftaki bakışını, görme biçimini sorunsallaştırır, ki bu kaçınılmaz bir biçimde seyirci tarafından dayatılır. Çevremde “ben çektim, alın ne yaparsanız yapın, ne anlarsanız anlayın, ne görürseniz görün” diyen bir fotoğrafçı görmedim. Kendi çektiğim kepçe fotoğrafını hatırlarsanız, fotoğrafla ilişkim, fotoğrafı çektikten çok sonra derinleşmişti. Bu durumda, bir fotoğrafla ilişki kurduğumda, ilk etapta yanılma payımın yüksek olabileceğini veya fotoğraftaki öğelerin benimle ve kendi içindeki ilişkileri anlayabilme ihtimalimin düşük olacağını düşünüyorum. En çarpıcı imgelerden birisi olan şiddet imgeleri dahi böyle olabilir. Bu yüzden, bir fotoğrafa birden çok kere bakmak, her bakışta imgeleri kendi bağlamı içerisinde sorgulamaya çalışmak gerekebilir. Kepçedeki ölü bedeni önümden geçmiş olmasına rağmen görememiş olmam, gündeliğim içindeki o bedeni nasıl anladığımıyla alakalı iken, o bedenin olduğu bir fotoğrafta ilk etapta bedeni fark edememiş olmam, kuşkusuz, gündelik ilişkilerimden alışageldiğim görme biçiminin fotoğraftaki yansımasıydı. Kepçenin küreğindeki ölü beden bir ata değil de bir insana ait olsaydı durum daha farklı olurdu.

Gündelik hayat içerisinde, şiddetin meşru olup-olmadığını sadece insan aktörlerin maruz kaldığı fotoğraflar üzerinden sorgulardım. Bu zamana kadar çoğunlukla fotoğraflar üzerinden şiddet ve insan ilişkisini gözlemlemiş iken insan dışındaki canlılara uygulanan şiddete karşı bir hassasiyet geliştirmemiş olmam şaşırtıcı değildir. Bu yüzden, hayvan foto muhabirlerinin insanmerkezciliği aşan, insan-olmayan hayvanların maruz kaldığı şiddeti fotoğraflamalarını değerli buluyorum. Bunu, görme biçimlerimizin türçülüğü aşan bir yerden hassasiyet kazanması için gerekli görüyorum.

Teşekkürler

Bu makalenin tohumları, 2023 - 2024 Güz Dönemi, İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programından aldığım Görsel Kültür ve İdeoloji dersinde atıldı. Öncelikle, beni fotoğrafla tanıştıran, teorik ve teknik açıdan sorduğum her soruya titizlikle cevap veren, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilimi lisanstan sevgili hocam İskender Yıldırım'a teşekkür ederim. Kendisinin görsel etnografiye olan ilgisi bana da bulaştı. Bir diğer teşekkürümü de bu makalenin ortaya çıktığı dersin hocası olan Gülsüm Depeli Sevinç hocama etmek istiyorum. Titizlikle belirlediği ders içi okumalar ve yarattığı tartışma alanı olmasaydı, fotoğrafa dair aklımdaki bu soruları makaleleştirme cesaretini kendimde bulamazdım. Tüm gevezeliğime rağmen sorduğum her soruma elinden geldiğince cevaplar vermeye çalıştı, ki her cevabın arkasında yeni sorularımın beklediğini bilmesine rağmen. Dersin asistanı olan Uğur Çetin hocama ve ders arkadaşlarım Serhat Ergün'e, Edanur Yastı'ya ve Sercan Cengiz'e ders içi tartışmalarındaki değerli katkıları için teşekkür ederim. Bu makalenin olgunlaşma sürecinde, değerlendirmeleri sonucu gözden kaçan kritik noktalara vurgular yapan Muhammet Öksüz ve Hande Çiçek dostlarıma da ilgileri için teşekkür ederim. Hem hayat yoldaşım hem de meslektaşım olan Sebahat Gökçe Ağbaş'a bana olan maddi-manevi destekleri için teşekkür ederim. Kendisinin uzun mesaisi sonucu makalenin redakte sürecini verimli geçirdim. Son olarak, başta We Animals Media oluşumunun fotoğrafçılarına sonra da objektiflerini türler arası eşitlik amacıyla kullanan fotoğrafçılara sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Kaynakça

- Adams, C. (2013). *Etin Cinsel Politikası*. (G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Agamben, G. (2012). *Açıklık: İnsan ve Hayvan*. (M. M. Çilingirlioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Ağın, B. (2022). *Posthümanizm: Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Alkan, A. (2020). *Şehir ve Hayvan*. İstanbul: Patika Yayınları.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections On Photography*. (R. Howard, Çev.). New York: Hill and Wang
- Baudelaire, C. (1987). *The Salon of 1859: The Modern Public and Photography*. F. Francina ve C. Harrison, *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* içinde. Westview Press.
- Baudrillard, J. (2013). *Yokoluş Sanatı. C. Aydemir içinde, Fotoğraf Neyi Anlatır?*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Buller, H. (2015). *Animal Geographies II: Methods. Progress in Human Geography*, 39 (3), 374-384.
- Cassidy, R. (2012). *Lives with Others: Climate Change and Human-Animal Relations. Annual Review of Anthropology* 41. 21-36.
- Değirmenci, K. (2015). *Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), 1-10.
- Descartes, Rene (1998). *Discourse On Method and Meditations On First Philosophy*. (D. A. Cress, Çev.). Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Descola, P. (2013). *Doğa ve Kültürün Ötesinde*. (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. Fordham University Press.
- Desperate, V. (2019). *Doğru Soruları Sorsaydık, Hayvanlar Ne Söyleydi?*. (A. N. Bingöl, Çev.). İstanbul: Tellekt Yayınları
- Foster, C. (2016). *Hayvan Olmak: Bir İnsanın Hayvana Dönüşmesinin İzini Sürmek*. (E. Bulut, Çev.). İstanbul: Kolektif.
- Goffman, E. (2014). *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- İkizoğlu, S. (2020). *Fotoğraf Ve Gerçeklik İlişkisinin Toplumsal Belleğin İnşasındaki Rolü ve Önemi. Akademik Sanat*, 5(11), 127-139.
- Jay, M. (1988). *Scopic Regimes of Modernity. Vision and Visuality* içinde. Hal Foster, Seattle: Bay Press.
- Kant, I. (2001). *Pratik Usun Eleştirisi*. (İ. Zeki Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

- Kirksey, E., Schuetze, C. ve Helmreich, S. (2014). Introduction: Tactics of Multispecies Ethnography. E. Kirksey. *The Multispecies Salon* içinde. Durham: Duke University.
- Kohn, E. (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California.
- Küçükler, K. S. (2023). Fotoğraf Sanatının Tözünü Kant'ın Kopernik Devrimi Üzerinden Anlamak. *İstanbul: Fotoğraf Kongresi 2022 Bildiri Kitabı* içinde.
- Linfield, S. (2013). *Acımasız Aydınlik: Fotoğraf ve Politik Şiddet*. İstanbul: Espas Yayınları.
- Mocan, A. C. (2017). *Jeff Wall Fotoğraflarında Gerçeklik Ve Kurgusalılık İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi.
- Noske, B. (1989). *Humans and Other Animals: Beyond the Boundaries of Anthropology*. Londra: Pluto Press.
- Özdoğan, K. (2021). *İnsan, Hayvan ve Ötesi*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.). İş Bankası Kültür.
- Ryan, D. (2015). *Hayvan Kuramı*. (A. Alkan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Robert Capa (23 Ocak, 2024), Erişim: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa/>
- Simondon, G. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders*. (E. Sünter, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şen, S. O. (2021). Hayvanların Acısına Bakmak: Hayvan Foto Muhabirliğine Dair Kavramsal Bir Çerçeve. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(1), 696-706.
- Taylor, C. (2008). Precarious Lives of Animals: Butler, Coetzee, and Animal Ethics. *Philosophy Today*, 52 (1), 60-72.
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların Tarihi: Felsefi Bir Deneme*. (B. E. Aksoy, Çev.). Ankara: Kolektif Kitap.
- Sunar, S. (2020). Olimpia, Frankenstein'in Yaratığı ve Diğerleri: Posthümanizmin Yazınsal Kaynakları. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 44, 23-39
- Witness Photography By James Nachtwey (23 Ocak, 2024), Erişim: <http://www.jamesnachtwey.com/>
- Wood, D. (2015). Hayvanlar Hakkındaki Hakikat. (E. Koyuncu, Çev.), *Cogito Dergisi* (80), 118-135.
- Yardımcı, A. (2015). Metafizik ve Epistemolojik Solipsizm Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. *Mavi Atlas*, (4), 190-200.
- Zelyüt, S. (2010). *Dört Adalı: Hobbes, Locke, Berkeley, Hume*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Görsel Kaynaklar

- URL 1, "İnsanlar Arasında At Olmak: At Çiftliğinde İnsan- İnsan Dışı Hayvan İlişkisi Üzerine Bir Etnolojik Araştırma" başlıklı yayımlanmamış bitirme tezi, 2023, Erişim Tarihi: 10.01.2024.
- URL 2, <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa/> Erişim Tarihi: 10.01.2024.
- URL 3, <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa/> Erişim Tarihi: 10.01.2024.
- URL 4, 5, 6, 7; <https://joannemcarthur.com/we-animals/> Erişim Tarihi: 10.01.2024.
- URL 8, <https://www.aarongekoski.com/environmental#&gid=1577129481&pid=4> Erişim Tarihi: 10.01.2024.
- URL 9, 10, 11; <https://www.aarongekoski.com/environmental> Erişim Tarihi: 10.01.2024.
- URL 12, 13; <https://www.savasonursen.com/precarious> Erişim Tarihi: 10.01.2024.
- URL 14, 15; Havva Zorlu, We Animals Media <https://stock.weanimalsmedia.org/> Erişim Tarihi: 10.01.2024.