

2023, Vol. 4(3), 607-619  
© The Author(s) 2023  
Article reuse guidelines:  
<https://dergi.bilgi.edu.tr/index.php/reflektif>  
DOI: 10.47613/reflektif.2023.127  
Article type: Commentary Article

Received: 28.08.2023  
Accepted: 25.09.2023  
Published Online: 09.10.2023

Zeynep Turan\*

## Görsel Kültürde Çocuk: Direnen Çocuk Jestleri Üzerine *The Child in Visual Culture: On The Gestures of the Resisting Child*

### Öz

Bu makalenin çıkış noktası 1996 yılında Taksim Meydanı'nda gerçekleştirilen İsrail'i Kınama Mitingi'nde çekilen bir fotoğraftır. Elle-  
rinde döviz tutan üç çocuğun bulunduğu fotoğraf bir aile arşivinde saklanan gazete kupüründe yer almaktadır. Görsel kültür incelemesi  
olarak kurgulanan çalışmaya gazete kupüründeki fotoğrafın çağrıştırdığı iki farklı imge dahil edilmiştir. Aile ve ulus-devletin çocuk ve  
yurttaş idealini ihlal eden üç fotoğraf "bakışın yurttaş uzamı"nda (*civic space of the gaze*) bir araya getirilir. İmgeler üzerinden düşün-  
me pratiği olarak kurgulanan makaledeki fotoğraflar kanıt niteliğinden ziyade yeni bilgi üretimini mümkün kılacak şekilde yorumlanır.

607

### Abstract

The starting point of this article is a photograph taken at the Rally to Condemn Israel held in Taksim Square in 1996. The photograph  
of three children holding banners is found in a newspaper clipping kept in a family archive. Two different images evoked by the pho-  
tograph in the newspaper clipping were include in the study designed as a visual culture analysis. Three photographs that violate the  
ideal of the child and the citizen of the family and the nation state are brought together in the civic space of the gaze. The photographs  
in the article, which is constructed as a practice of thinking through images, are interpreted in a way that enables the production of  
new knowledge rather than evidence.

### Anahtar Sözcükler

Çocuk, fotoğraf, ulus-devlet, bakışın yurttaş uzamı, görsel kültür

### Keywords

Child, photograph, nation state, civic space of the gaze, visual culture

\* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, zynpturan1@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4132-0644.

## Giriş

### *Taksim Meydanı'ndan Bir Fotoğrafın Keşif Süreci*

Çok sayıda fotoğrafın ve fotoğraf makinasının olduğu bir evde büyüdüm. Çeşitli analog makinalarla çekilen fotoğrafların negatifleri, diaları ve basılı halleri albümlerde ya da çeşitli dosyalarda muhafaza edilirdi. Uzun yıllar sürekli genişleyen bu arşiv bir süre sonra doğal sınırlarına ulaştı. Özellikle 2000'li yıllarda dijital fotoğraf makinalarının yaygınlaşması ile fotoğrafları bilgisayar ve telefon gibi dijital ortamlarda saklamaya başladık. Sonuç olarak kaldırıldığı yerden zor çıkarılan ya da evin hangi köşesine koyulduğu unutulmuş bu albümler sanki başı sonu belli bir tarihe ait olan ve hiç hareket etmeyen nesnelere dönüştü. Sontag'ın "*aile hayatının olmazsa olmaz cihazları*" şeklinde tanımladığı fotoğraf makinaları bizim evde de bu toplumsal ritüeli gerçekleştirme sorumluluğunu üstlenmişti (Sontag, 2011, s. 9-11). Ancak bu albümlerde farklı mekân ve zamanda çekilen aile üyelerinin fotoğrafları dışında aile albümü konseptine biraz aykırı duran fotoğraflar da vardı. 1990'lı yıllarda Türkiye'deki İslamcı çevrelerin düzenlediği başörtüsüne özgürlük, Irak, Bosna, Kudüs eylemlerinde çekilen fotoğraflardı bunlar. Uzun süre bana oldukça sıradan ve tanıdık gelen ve her defasında hızlı hızlı geçtiğim bu fotoğrafları hareket etmeleri ve canlanmaları için saklandıkları albümlerden çıkardım.

İlk dikkatimi çeken şey fotoğraflardaki çocuklar oldu. Birkaç tanesinde kendimi de gördüğüm bu fotoğraflarda aile mensubu olan ya da olmayan epey çocuk vardı. Ramazan ayında yapılan mukabeleler, vakıflarda düzenlenen hadis yarışmaları ve hatim partilerinde<sup>1</sup> çekilen fotoğrafları da düşününce 90'lar İslamcılığının görsel kültürüne dair zengin bir alan çıktı karşıma. İslami mücadeleye katılan yahut her Ramazan'da aynı mukabele ekibinde yer alan yetişkinlerin çocukları Kur'an-ı Kerim okurken, ellerinde döviz tutarken, bir pankartın ya da imza stantlarının önünde kadraja dahil olmuşlardı. Bu fotoğrafların her biri aslında hem aile albümünün bir unsuru hem bir çocukluk fotoğrafı hem de belge niteliği taşıyordu. Diğer temaları bir kenara koydum ve protesto gösterilerinde çekilen çocuk fotoğraflarına odaklanarak yakın çevremdeki aile albümlerini de incelemeye başladım. Bir aile dostumuzun albümünde ise fotoğrafta benim de yer aldığım ve bu makalenin konusu olan gazete kupürüne rastladım.

Gazete kupüründeki haber İsrail'in Güney Lübnan'a saldırısını protesto etmek için Taksim Meydanı'nda toplanan çocuklar hakkındaydı. Habere eşlik eden ve üç çocuğun yer aldığı fotoğrafın bugün gösteri ve yürüyüş yapılması yasaklanan Taksim Meydanı'nda çekilmiş olması toplumsal ve siyasal olarak üretilen ve birtakım söylemsel pratiklerin sonucu olarak şekillenen makbul çocuk ideeline yönelik bir tehdit gibiydi. Fotoğrafın önüme açtığı bu alanı çocuğun makbul bir yetişkine ve yurttaşa evrilmesi için eğitildiği ulus-devlet ve aile iktidarına direnen çocuk jestlerinin izini sürerek genişletmeye karar verdim.

## İmgelerle Düşünmek

Ulivucci'nin hayaletimsi heykellerle çevrili dediği “dilsiz bir atalar meclisi” olarak aile albümü aile mitinin kusurlarını ve arızalarını da muhafaza eder (Ulivucci, 2023, s.1-3). Bu sebeple fotoğraflara yeniden bakmak, onları gözden geçirmek unutuşla mücadele etmek kadar imgeleri yeniden düşünmemizi, söz konusu miti kuran klişelerin dışına çıkmamızı sağlar. Belli temadaki fotoğrafların aile albümlerinden ayıklanması arşivin bütünlüğü açısından anlam ve bağlam kaybına sebep olsa da imgelerin söz konusu bağlamdan kurtuluşu da yeni anlamların üretilmesini sağlar. Roland Barthes karşılaştığı bir fotoğrafla ilgili deneyimini şöyle özetler: “Bu asık yüzü çölde ansızın bir fotoğraf bana doğru uzanır; beni canlandırır, ben de onu canlandırırım. O zaman onun var olmasını sağlayan çekiciliği böyle adlandırmalıyım: bir canlandırma. Fotoğrafın kendisi hiçbir biçimde canlandırılmış değildir (“canlı gibi” fotoğraflara inanmam), ama beni canlandırır: her serüveni yaratan da budur zaten.” (Barthes, 1996, s. 29.) Gazete kupüründeki fotoğrafın bana doğru uzanması ile benzer bir canlanma yaşayarak Türkiye'nin siyasi ve toplumsal tarihine ait çocukluğa ilişkin iki farklı imgeyi araştırmaya dahil ettim.

Söz konusu çağrışım Azoulay'in hatırlattığı üzere yönetilenler olarak paylaştığımız “bakışın yurttaş uzamı”<sup>2</sup> (*civic space of the gaze*) aracılığıyla gerçekleşti (Azoulay, 2008, s. 17). Azoulay fotoğraflanan öznelerin çoğunun son derece zor koşullarda olsa dahi fotoğraflarının çekilmesine rıza göstermesinin fotoğrafçıların, fotoğraflanan öznelerin ve izleyicilerin ortak bir paydayı paylaştığı sivil bir alanın varlığından kaynaklandığını söyler (Azoulay, 2008, s. 18). Fotoğrafı bir statü ve kurum olarak yurttaşlık bağlamında analiz eden Azoulay bu alanı bakışın yurttaş uzamı olarak tanımlar. Fotoğraf ve yurttaşlık farklı disiplinlerin konusu olmalarına rağmen Azoulay belirli fotoğraf eylemlerini analiz ederek bir yurttaşlık kavramı geliştirmeye çalışır (Azoulay, 2008, s. 22). Ulus-devletin yönettiği yurttaşlar olarak geçmişe ait olduğu düşünülen imgelere bakışımızın söz konusu sivil alanda karşılaşması ulus-devletin çeşitli ideolojik mekanizmalar ile makbul hale getirdiği yurttaşlık kavramının sınırlarını aşmamızı sağlar (Azoulay, 2008, s. 23). Dolayısıyla aile ve ulus-devletin makbul çocuk düşünün dışına itilen imgelere bakmak, onları bir araya getirmek yurttaşın bakış alanını genişletir.

İmgelerin anlamlarını açıklamak ve onları tasvir etmekten ziyade imgelerle düşünmenin hedeflendiği çalışmada imgeler metni besleyen yardımcı unsurlar değil aksine metinden önce gelen ve metne yön veren öğelerdir. İmgelerin merkeze konulduğu araştırmada ilk olarak Görsel Kültür'ün fotoğrafla iş görme şeklini nasıl biçimlendirdiği ele alınmaktadır. İkinci aşamada ise seçilen fotoğraflar Azoulay'in “bakışın yurttaş uzamı” (*civic space of the gaze*) kavramı üzerinden değerlendirilmekte, ideal yurttaşlığın dışına atılan imgelerin direnişine odaklanılmaktadır. Araştırmanın sonuç bölümünde ise anlamın yalnızca metinsel değil görsel olarak da dolaşıma girdiği ve üretildiği düşüncesinden hareketle yurttaşlık idealini kuşanmayı reddeden bir çocuk figürünün yer aldığı kolaj çalışmasına yer verilmektedir.

## **Görsel Kültür ve Fotoğraf**

1960'larda kurumsallaşan Kültürel Çalışmalar, kültürü yüksek kültür ürünleri ile sınırlamadan daha bütüncül ve kapsayıcı şekilde ele alarak toplumsal kimlik, cinsiyet, etnik köken ve ideoloji temelli temsil biçimlerinin çözümlenmesini amaçlamıştır. Bireylerin sıradan pratikleri, popüler kültür ve işçi sınıfının gündelik hayatı toplumsal ve politik yönleriyle araştırılarak kültür karşısında konumlanan katılımcılar pasif alıcılar olarak değil aktif aktörler şeklinde değerlendirilmiştir. Sosyal yapıların belirleyiciliğinden ziyade bireylerin iradesini ve tecrübesini önceleyen Kültürel Çalışmalar aynı zamanda görsel olan ile ona bakan arasındaki iletişimi de yeniden gündeme getirmiş, özellikle kitle medyası aracılığıyla iletilen temsil biçimlerinin eleştirisine odaklanmıştır. Medya iletilerinin toplum tarafından homojen olarak alınmadığı görüşü paradigma değişiminin önünü açmış, medyanın birey üzerindeki etkisi yerine bireyin medyayı nasıl kullandığı sorusu üzerinde durulmuştur. Zaman içerisinde medya ile sınırlı kalmaksızın anlam üretiminin alımlama edimi aracılığıyla gerçekleştiği görüşü *alıcı-özne* ve görsellik arasındaki ilişkinin karmaşık yapısını çözümlenmeyi mümkün kılmıştır (Turner, 2016).

Zamanla görsel olanın farklı görsel disiplinler tarafından tam olarak ciddiye alınmayacağı konusundaki endişeler Görsel Kültür'ün ayrı bir alan olarak kurumsallaşmasının önünü açar (Mirzoeff, s. 6). Yüksek kültür anlayışı içerisinde yazılan Sanat Tarihi'nin kanona dayanan ve modernist yönünü eleştiriye açan Görsel Kültür iktidar ilişkilerini, temsil politikalarını, toplumsal cinsiyet ve sınıf üretimini sorgulamak için imge, kent mekânı, video, fotoğraf, film gibi farklı alanları devreye sokar. Alanın öncü isimlerinden Irit Rogoff'a göre Görsel Kültür imgelerin, seslerin, mekânların birbiri aracılığıyla okunduğu metinlerarası bir dünyanın kapılarını açar (Rogoff, 1998, s. 24). Tarihin ne tür temsiller ile dolaşıma sokulduğu, iktidar ilişkilerinin hangi görsel imgelerden beslendiği ve kendi hikâyemizi anlatmak için imgelerle nasıl etkileşime girmemiz gerektiği Görsel Kültür'ün yeniden gündeme getirdiği sorulardandır. Rogoff, Avrupa merkezci, ataerkil ve heteroseksist normatifleştirmenin karşısında Görsel Kültür'ün kişisel kaygı ve yolculuklara alan açan eleştirel yönünü vurgular.

Görünür nesnelere nasıl yeniden düzenlenebileceği sorusundan yola çıkarak peşine düştüğü nesnelere geleneksel yaklaşımlardan farklı bir bağlamda gömülü olduğunu var sayan Görsel Kültür referanslar, nesnelere ve imgelerin karışımıdır (Azoulay, 2010, s. 152-155). Görsele ilişkin tüm toplumsal pratiklerle ilgilenen Görsel Kültür görmenin toplumsal inşasına odaklanarak yeni düşünme ve bakma modelleri önerir. Sanatsal olmayan, estetik dışı görsel imgeler ve deneyimlere alan açar. Görmenin kültürel bir yapı olduğu, öğrenildiği ve geliştirildiğinden hareket eden Görsel Kültür Mitchell'e göre sanatsal ve sanatsal olmayan imgeler arasındaki ayrımı sona erdirerek görmenin ve görülmenin epistemolojisine odaklanır (Mitchell, 1994, s. 87). Özellikle ırksal, cinsel ve sınıfsal farklılığın inşasında görmenin merkezi rolünü ön plana çıkarır. Farklı alanlardan görsel ürünleri bir araya getirerek imgelerin yalnızca ne anlama geldiklerini değil onların yaşamlarını da hesaba katar. Görsel nesnelere çeşitli üretici

ve yorumcular tarafından atfedilen ve izleyiciye dayatılan politik ve disiplinle ilgili bağlamların dışına çıkmak imgelerin yaşam alanlarını da genişletir (Azoulay, 2010, s. 154-155).

Kültürel Çalışmalar ile gerçekleşen paradigma değişimi ve Görsel Kültür aracılığıyla metinlerarası bilgi üretimine alan açılması özellikle fotoğrafın tarihe ait birtakım temsillerden ibaret görülmemesinde etkili olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına doğru bir sanat olarak özerkliği- ni korumaya çalışan fotoğraf teknik gelişmeler aracılığıyla “yeniden üretilebilir” ve çoğaltıla- bilir duruma geldiğinde bir tüketim birimi olarak ailenin, siyasi ve hukuki aygıtların kayıt ara- cına dönüşmüştür (Tagg, s. 247). Büyük oranda doğallık atfedilen objektifin yegâne hakikati apaçık şekilde izleyicinin karşısına çıkardığı iddiasındaki bu kayıt düzeneği iktidarın denetim stratejilerine de sıkı sıkıya bağlıydı (Tagg, s. 256). Fotoğrafın belgeleme ve kayıt altına alma işlevlerine ve çoğaltma tekniğine doğallık atfedilmesi dünyanın sömürgeleştirilmesinde aktif rol oynamış, emperyalist faillerin her şeyi görme ve istemediğini göstermeme hakkı görsellik üzerinden örgütlenen şiddeti kurumsallaştırmıştır (Azoulay, 2018). Fotoğraf aracılığıyla be- deni denetleme, disipline etme alışkanlığı hem devlet kurumlarının hem de toplumsal bir inşa olarak ailenin özel arşivlerinde bugün de karşımıza çıkar.

Ancak fotoğraf yalnızca iktidarın görsel rejiminin üretiminde kullanılmaz. Egemenin inşa ettiği anlam dünyasının karşısında direnen imgelerin izini sürmek, farklı kültürel kodlar dolayısıyla beliren yorumları inşa etmek fotoğrafın evrensellik ve objektiflik iddiasını da bü- yük oranda zedelemiştir. Fotoğrafın yaygın şekilde kullanımı bu eyleme dahil olan üç tarafın, yani fotoğrafı çekilen kişi, fotoğrafçı ve izleyici arasında bir karşılaşma olanağı yaratarak gö- rünürlük koşullarını da dönüştürmüştür. Azoulay’ın ifadesiyle fotoğrafın sivil sözleşmesi (*civil contract of photography*) olarak adlandırabileceğimiz bu karşılaşma ulus-devletin makbul gördüğü yurttaşlık pratiklerinin alternatifidir (Azoulay, 2008, s. 22). Bu yönüyle fotoğraf aynı zamanda “farklı bir bilgi üretimini mümkün kılmak adına görsel bir eleştirelliğin üretimine olanak sağlayan stratejik malzemeler”dir (Saybaşı, 2017, s. 79). Fotoğrafı bir görsel imgeler kaynağı olarak değerlendiren Görsel Kültür fotoğrafın geleneksel kurumsal bağlamından sap- ması ve yeni bir bağlam içerisinde var olabilmesine alan açar.

## Bakışın Yurttaş Uzamı ve Direnen İmgeler

Azoulay yaygın varsayımın aksine fotoğraf üretimini fotoğraf eyleminin gelişmesinde ek bir faktör olarak değerlendirir. Fotoğrafı devam ettiren ise o fotoğrafla karşılaşma anıdır (Azou- lay, 2010, s. 62-63). Fotoğrafın yalnızca çekilmiş olması ona dair tartışmaların yürütülmesi için yeterli değildir. Fotoğrafın herhangi bir sebeple kamuoyuyla paylaşılmaması, ona erişimin engellenmesi fotoğrafı tartışma olasılığını önemli ölçüde ortadan kaldırır. Bu sebeple gazete kupüründeki çocukluk fotoğrafının aile albümünden ve gazete arşivinden çıkarılarak kamu- sallaştırılması ile onun sahibiyle özdeşleştirilen tanıklık biçiminin önüne geçilmektedir. Azou- lay’ın deyimiyle “sivil bakış” (*civil gaze*) imgenin kamusallaşması ile mümkün hale gelerek

“fotoğrafın çekildiği bağlamı araştırır ve onu yeniden yapılandırır” (Azoulay, 2010, s. 185). Bir fotoğrafı elimize aldığımızda fotoğraflanan öznelere yöneltilen “neden bana bakıyorlar?” sorusu bakışın yurttaş uzamını ve onun içindeki karşılıklı ilişkilerimizi yeniden düşünmemizi sağlar” (Azoulay, 2008, s. 18). Dolayısıyla bir aile albümünde saklanan gazete kupürü yeniden kamusallaştırılarak sivil bakışa açık hale gelir.



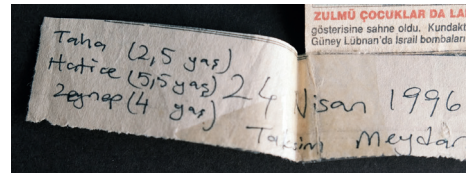
Şekil 1

Taksim Meydanı, İsrail'i Kınama Mitingi



Şekil 2

Gazete Kupüründen Detay



Şekil 3

Gazete Kupüründen Detay

Bu çalışmanın başlangıç noktası olan ve bir gazete kupüründe yer alan fotoğraf, 24 Nisan 1996 tarihinde Taksim Meydan'ında gerçekleştirilen "İsrail'i Kınama Mitingi"nde çekilmiştir. Fotoğrafta beş buçuk ve dört yaşlarında iki kız çocuğu, iki buçuk yaşında bir erkek çocuğu vardır. Ortada ben, sağ tarafımdaki kız çocuğu ablam Hatice ve sol yanımdaki geçtiğimiz yıllarda vefat eden çocukluk arkadaşımız Taha. Gazetenin kenarına çocukların isimleri ve yaşları da not edilmiştir. "Zulmü çocuklar da lanetledi" manşetiyle verilen bu kısa gazete haberi "kundaktaki bebekten yaşları 12'ye varan yaklaşık 100 kadar çocuk Güney Lübnan'da İsrail bombaları altında can veren kardeşleri için yürüdüler" şeklinde devam etmektedir. Çocukların ellerinde yetişkinler tarafından bir çocuğun dilinden yazılan dövizler vardır. Bu dövizlerde "pis İsrail çocukları öldürme", "çocuklar çiçektir çocukları bombalama" şeklinde sloganik ifadeler bulunur. Fotoğrafın yanında yer alan haber metni ise İsrail karşıtı gösteri yaptığı için Terörle Mücadele Şubesi tarafından gözaltına alınan gençler hakkındadır.

Fotoğraf, standart arka planların kullanıldığı, ışık kullanımının minimal olduğu stüdyoda çekilen portre fotoğraflarının yanı sıra evin iç ve dış mekânlarında çekilen sade ve basit kompozisyonlu aile üyelerine ait fotoğraflardan fiziksel ve anlamsal özellikleri bakımından ayrılır. Genelde özel günlere ait kimi olay ve ritüellerin kaydının tutulduğu aile albümü çocuğun beden hareketlerine yönelen direktiflerle örülüdür. Aile albümlerine ait fotoğraflardaki ev imgesini insanların bir nesne olarak ev ile ilişkileri bağlamında değerlendiren Stokes çocukların ailenin merkezi ve geleceği olmalarından dolayı oyun oynarken değil de katı bir şekilde yönlendirilen pozlarla görüntülendiğini söyler (Stokes, 1992, s. 200). Çocuk dünyasına ait oyun gibi temel gündelik unsurların poz verme alışkanlığının dışına itilmesi yetişkinlerin çocukları kendi taraflarına doğru sürüklediklerine işarettir. Farklı aile albümlerine ait fotoğraflarda yetişkin otoritesi altında değersizleştirilen çocuklar genelde bedenleri gözükmeyecek şekilde arka planda ya da etrafına dizildikleri yetişkini öne çıkaracak şekilde onun yan tarafında poz verirler (Ulivucci, s. 70-71). Oysaki gazete kupüründeki çocuklar askeri üniforma, okul önlüğü ya da sünnet kıyafeti giyerek değil sivil ve gündelik halleriyle fotoğraflanmıştır. Üstelik fotoğraflanan öznelerin bugün gösteri ve protestoların yasaklandığı Taksim Meydanı'ndan izleyicinin bakışına temas edişi aile mitinin olduğu kadar aileden devlete nakledilerek sürdürülen makbul çocuk düşüncesinin de ihlalidir. Özellikle mahrem bir alanda muhafaza edilen bir imgeyi bakışın yurttaş uzamına taşımak, imgeyi farklı müdahale ve çağrışımlara açık hale getirmek ulus-devletin yurttaşlık tanımının sınırlarının dışına çıkmayı mümkün hale getirir.

Ulus-devletin kurucu bileşeni olarak düzene ve otoriteye itaat etmesi hedefiyle yetiştirilen çocuğun bu hedefe uygun bir aile modelinde büyümesi, devletin ve toplumun akıbeti açısından önem taşımıştır (Öztan, 2019, s. 177-178). Özellikle geleceğin makbul yurttaşını eğitmek ve onu topluma uyumlu hale getirmek yetişkinlerin önemli gündemlerinden biridir. Çocukluğun yalnızca belirli yaş aralıkları ve dış görünüşle sınırlı olmadığını belirten Saybaşı'ya göre, "tarihsel ve toplumsal bir inşa olarak 'çocukluk', yetişkinliğe ve yurttaşlığa doğru bir biçimlenme süreci olarak görülür" (Saybaşı, 2011, s.154). Türkiye'de çocukluğu

toplumsal inşa pratiği olarak ele alan Öztan ulus-devletin makbul yurttaşını nasıl yetiştirdiğini bu bağlamda değerlendirir. Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni ulus tahayyülü hata yapmamak ve vaktini boşa harcamamak için çaba göstermesi gereken çocuğun bedeninde cisimleşmiştir (Öztan, 2019, s. 104-105). Ancak ulus-devletin söylem ve temsil yoluyla ürettiği, makbul yurttaşlık tanımını fotoğraf aracılığıyla yeniden organize edilir. Çünkü fotoğraflanan öznelere, fotoğrafçı ve izleyici arasında oluşan fotoğrafın sivil sözleşmesi (*civil contract of photography*) fotoğrafın söz konusu muhataplarının eşit yurttaşlar olarak sürece katılımını gerektirir.



**Şekil 4**

Bûka Baranê (Dilek Gökçin, 2013)

Fotoğraf aracılığıyla geçmişe temas etmek, tüm karmaşıklığı ile imgelerin perdesini aralar, yeni çağrışımları ve bağlantıları açığa çıkarır. İmgelere yönelik bakışı açmak, iktidarın görsel rejiminin karşısına hatırlamayı, bireysel ve toplumsal belleğin direncini yerleştirir (Depeli, 2014, s. 55-56). Aile mitini ihlal ettiği öne sürülen gazete kupüründeki fotoğraf da egemenin imgesel dili karşısında direnmeyi sürdüren farklı imge ve görüntüleri akla getirir. 1989 yılında Hakkari'deki bir okulun bahçesinde çekilen çocukluk fotoğrafı bunlardan biridir. Hem izleyiciyi hem fotoğrafı çekilen kişileri imgeye yeniden bakmaya davet eden Bûka Baranê (*Dilek Gökçin, 2013*) durağan bir görüntüyü söz aracılığıyla hareketlendirir. İlk bakışta çocukların egemenin imge repertuarına ait kimi bedensel özellikler taşıdıkları düşünülebilir. Çünkü çocuklar başlarında duran bir öğretmen ve okul üniformaları ile poz vermişlerdir. Aile ve devlet arasındaki bağı kuran okul fotoğrafları tıpkı aile gibi dışarıya için çekilir ve okula dair gerçekliği örten bir perde-imajdır (Ulivucci, 2023, s. 107). Fotoğrafta yer alan öğrencilerin fotoğrafa yeniden bakmaları ve geçmişe dair hatırladıklarını sözel olarak anlatmaları imgede gizlenen iktidarın deşifre edilmesini, perdenin aralanmasını sağlar.

Fotoğrafın sol köşesinde beliren gökkuşağından adını alan belgeselde aynı okulda eğitim görmüş bir grup çocuk yıllar sonra bir düğün vesilesiyle bir araya gelir. Elden ele gezen fotoğraf karşılaştığı her bakış ile yeniden yorumlanır. Okulu Türkçe ve devlet ile karşılaştıkları ilk yer olarak tarif eden gençler toprak damlı evlerden, lastik ayakkabılardan ve oynadıkları oyunlardan bahseder. Fotoğrafa bakan öğrencilerden Mensur "dışarıdan bakan bu öğrencileri



**Şekil 5**

Büka Baranê Belgeselinden Bir Kesit

yeryüzündeki bir cennette sanabilir. Ama cennet gibi bir yer değildi” diyerek fotoğrafta iki arkadaşını dışında hiçbir çocuğun gülümsemediğine işaret eder. Çünkü Mensur’a göre “gerçek bu fotoğraftaki gibi değildir.” Barthes’ın dikkat çektiği gibi “göze nasıl görünürse görünsün, ne türden olursa olsun, fotoğraf görünmez: gördüğümüz şey aslında o değildir” (Barthes, 1996, s. 19). Ulus-devletin makbul çocuk düşünün idealize edildiği fotoğraf fotoğraflanan öznelere fotoğraf eylemini başlatması ile yerini bakışın yurttaş uzamına bırakır. Fotoğrafı eline alanlar mutlu ve eğlenceli okul günleri yerine Türkiye’de 90’lardan itibaren askeri politikaların yöntemlerinden biri haline gelen koruculuk dayatmasını, köy baskınlarını ve işkenceleri hatırlar. Fotoğraf etrafında bir araya gelenlerin tanıklığı söz ve eylem yoluyla bir kamusal oluşur. Sözlü tanıklıklar ile görüntülerin yeniden inşa edilebileceğini hatırlatan Azoulay’a göre temel soru “egemen aygıtın görünmez tutmaya çalıştığı şeyin nasıl görünür kılınacağı değil, görünürlük düzleminin nasıl yeniden organize edileceği”dir (Azoulay, s. 368). Sözlü tanıklık ile fotoğraf yeniden inşa edilir. Böylelikle makbul yurttaşlık tanımının dışına düşen herhangi bir kimse fotoğrafın sivil alanına dahil olur.

Azoulay’ın bahsettiği anlamda fotoğraf aracılığıyla oluşturulan kamusal örneklerinden bir diğeri de iş cinayetinde hayatını kaybedenlerin Galatasaray Meydanı’nda yere dizilen fotoğraflarıdır. 66. Vicdan ve Adalet Nöbeti’nde çektiğim fotoğraf bir basın açıklamasına ait gibi gözükse de aynı zamanda bir aile ve çocuk fotoğrafıdır. Ölen çocuklarının fotoğraflarının arkasında duran aileler ulus-devletin makbul yurttaş karşı yükümlülüğünü hatırlatmak, tesis edilmesi amaçlanan sadakat ve güvencenin tek tarafı olarak sona erdirildiğini unutmamak ve unutturmamak için direnişler. Ulus-devletin yüceltirdiği makbul çocuk sürekli geleceğe doğru bakarken fotoğraftaki çocukların bakışlarının artık geçmişe ait olduğu düşünülebilir. Ancak fotoğrafı çekilen kişinin bir çeşit küçük hayal olduğunu söyleyen Barthes’a göre bedensel bir ortam olarak fotoğrafın tayfı bize ölmüşlerin dönüşünü haber verir (Barthes, 1996, s. 21). Söz konusu dönüş fotoğrafın fotoğraf katılımcıları tarafından sürdürüldüğünü gösterir.

Fotoğraf eyleminin çekildiği an tamamlandığına ilişkin varsayım fotoğrafı bir “siyasi ilişkiler alanı olarak görme seçeneğinin önünü kapatır” (Azoulay, 2008, s. 19). Oysaki Arka



**Şekil 6**

Vicdan ve Adalet Nöbeti, 5 Kasım 2017, Galatasaray Meydanı

Sıradakiler dizi setinde çalışırken hayatını kaybeden Selin Erdem'in izleyiciye yönelen bakışı bugünkü kamusal yaşamın içerisinde varlığını sürdürür. Onun bakışı yaşamının geri verilmesini talep etmez, kendi tecrübesinin ve hak mücadelesinin görünür olabileceği bir alan talep eder. Galatasaray Meydanı'nda yapılan basın açıklamaları ve oturma eylemlerinin 2018 yılında yasaklanmasından bu yana izleyici ile karşılaşan bakışlar geçmişte alıkoyulmakta ve fotoğraf aracılığıyla paylaşılan sivil alana müdahale edilmektedir.

## Sonuç: Bakışların Karşılaşması

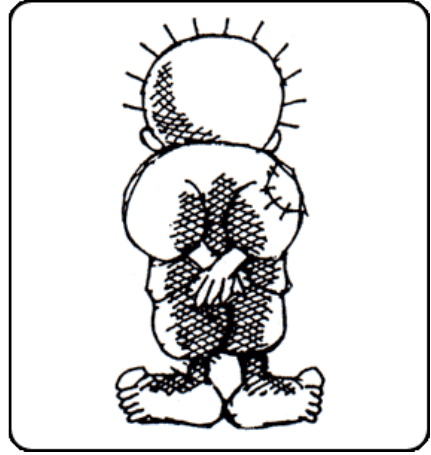
Fotoğrafa bakmanın politik ve ahlaki sorumluluğunu hatırlatan Azoulay fotoğrafın geçmiş zaman üreten bir aygıt haline geldiğini söyler. Söz konusu geçmiş zaman kipi emperyal aktörlerin işledikleri suçlardan arınmaları için icat edilmiştir (Azoulay, 2021, s. 142). İktidarın beden üzerindeki izleri arşivlere kaldırılarak geçmişe havale edilmiş, izlere erişim kısıtlanmıştır. Ancak Görsel Kültür imgeleri yalnızca kendi bağlamları ya da aralarında kurulan nedensel ve epistemik ilişki içerisinde anlamayı önermez. İmgeyi geçmişe ait bir arşiv malzemesi olarak

görmek yerine onu zamansal ve mekânsal sınırlarının dışına taşıyarak anlamı sürekli yerinden etmeyi teşvik eder (Rogoff, 1998, s. 25). Böylelikle Görsel Kültür içine doğduğumuz bedeni makbul bir çocuğa oradan da zorunlu olarak makbul yurttaşla doğallıkla aktardığımız iddia eden, o sürekliliği öne çıkartan, doğallık üzerinden temellenen o hattı sorgulamamıza imkân yaratır.

Çalışmanın sonuç bölümünde yetişkin bakışının yerine çocuğun bakışını ve bizatihi imgenin direnişini koyan Naci el-Ali'nin Hanzala'sına yer verilmektedir. Çünkü Hanzala üzerinde uzlaşılacak makbul çocuk/yurttaş tanımının sınırlarını ihlal eder. Filistin'in İsrail işgalinden kurtuluş mücadelesinin en önemli sembolü olan 10 yaşındaki Hanzala'nın dünyadan yüz çevirme jesti yaş ilerledikçe makbul hale gelen, daha az risk alan

ve daha oturaklı yetişkinlik durumunun reddidir. Filistin işgalden kurtuluncaya dek yüzünü dönmeyecek olan Hanzala hep çocuk olarak kalacaktır. Çatışmaların ve bombaların arasında objektifin yakaladığı Filistinli kadın, erkek ve çocukların yüzleri yıllardır fotoğraf aracılığıyla bize bakıyor. Baktıkça kanıksadığımız, gördükçe geride bıraktığımız geçmişe ait acı ve ölümler bizi fütursuzca geleceğe sürüklüyor (Benjamin, 2018, s. 47-48). Ancak Hanzala bize değil, etrafında yığılmaya devam eden felaketlerle yine kendisinin görünür kıldığı bir gelecek-geçmiş bakıyor ve biz yüzünü görmediğimiz Hanzala'nın önüne yığılan enkaz ve dehşeti görüyoruz (Olin, 2019, s. 191). İzleyicinin bakışına vekalet eden Hanzala bir ailenin ya da ulus-devletin makbul çocuk/yurttaş idealinin aksine yersiz yurtsuzluğu ile bilinir. Tıpkı fotoğrafın ulus-devletin üzerinde uzlaştığı yurttaşlık tanımını yersiz yurtsuzlaştırarak yurttaş için eşitler arası bir ilişkinin tesis edilmesine alan açtığı gibi (Azoulay, 2008, s. 23). Hanzala'nın sırtı izleyiciye dönük yersiz yurtsuz bakışı kenarda kalanın, görünmez olanın merkezdeki tartışmaya dahil olamayanın bu yüzden de merkezin sesini kısıtıldığı, inkâr ettiğini yeniden düşünmeyi, kenarda kalmışların merkeze çağırılmasını değil, bizatihi merkezin darma duman edilmesini önerir.

Görsel Kültür izleyicilik deneyiminin tıpkı metinsel okuma biçimlerinde olduğu gibi çeşitli sorunlar barındırabileceğinin dolayısıyla "görsel okuryazarlığın metinsellik modeliyle tam olarak açıklanamayacağı"nın altını çizer (Mitchell, 1994, s. 16) Bu sebeple makalenin sonuç bölümünde aile ve ulus-devletin makbul ve ideal mekân tasavvuruna müdahale ve itiraz olarak hayali bir topoğrafyanın üzerine yerleştirilen bir kolaja yer verdim. Galatasaray Meydanı'nda gerçekleşen 66. Vicdan ve Adalet Nöbeti'nde çektiğim fotoğraftan bir parça ile Hanzala imgesini bilgisayar ortamında bir araya getirdim. Kolajda iş cinayetinde çocuklarını kaybeden ailelerin polis gözetimi altındaki mekâna yerleştirdiği onlarca bakış, Hanzala'nın gelecek-geçmiş yönelen bakışına temas ediyor.



**Şekil 7**

*Naci el-Ali, Hanzala*



**Şekil 8**  
Kolaj

- 1 Hatim partisi, Kuran-ı Kerim'i baştan sona okuyan küçük yaşta çocuklar için düzenlenen bir eğlence etkinliğidir.
- 2 Bakışın yurttaş uzamı (civic space of the gaze) çevirisi Gülsüm Depeli'nin Direnen Fotoğraflar: Türkiye'de Toplumsal Belleğin İkonlaşmış İmgeleri adlı makalesinden alınmıştır.

### Kaynakça

- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Azoulay, A. (2010). *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Verso
- Azoulay, A. (2018). *Her Şeyi Görme Hakkı: Fotoğrafın İcadı ve Emperyalist Bakış*. Çev. Elçin Gen. <https://www.e-skop.com/skopbulten/her-seyi-gorme-hakki-fotografin-icadi-ve-emperyalist-bakis/4041> (Erişim tarihi: 20.08.2023)
- Azoulay, A. (2021). *Fotoğrafın Emperyal Kökenlerini Zihinden Çıkarmak: Haklar, Onarma ve İade Üzerine*. Niyet Konuşma Serisi. s. 142
- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. Altıkkırkbeş.
- Benjamin, W. (2018). *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. Metis Yayınları. s. 47-48
- Depeli, G. (2014). *Direnen Fotoğraflar: Türkiye'de Toplumsal Belleğin İkonlaşmış İmgeleri*. Kültür ve İletişim, 17(2) s. 12-13
- Mirzoeff, N. (2002). The subject of visual culture. *The Visual Culture Reader* içinde. Ed. Nicholas Mirzoeff. Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. University of Chicago Press.
- Olin, M. (2019). How long will Handala wait? A ten-year-old barefoot refugee child on Palestinian Walls. *Timescapes of Waiting* içinde. Ed. Christoph Singer, Robert Wirth, Olaf Berwald. Brill. s. 184

- Öztañ, G. G. (2019). *Türkiye’de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. s. 104-105.
- Rogoff, I. (2002). Studying Visual Culture. *The Visual Culture Reader* içinde. Ed. Nicholas Mirzoeff. Routledge.
- Saybaşılı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler*. Metis Yayınları.
- Saybaşılı, N. (2017). *Sanat Sabada*. Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*. Çev. Osman Akınhay. Agora Kitaplığı. s. 9-10.
- Stokes, P. (1992). The family photograph album: So great a cloud of witnesses. *The Portrait in Photography* içinde. Ed. Graham Clarke. Reaktion Books Ltd.
- Tagg, J. (1999). Evidence, truth and order: A means of surveillance. *Visual Culture: The Reader*. Editör: Jessica Evans, Stuart Hall. Sage Publications
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. Çev. Deniz Özçetin, Burak Özçetin. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ulivucci, C. (2023). *Fotoğrafların Anlattığı: Aile Belleğini Yeniden Okumak*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.