

## Çiftlik Güvenlik İdaresi'ni Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrisi Kavramı Işığında Yeniden Düşünmek

Rethinking Farm Security Administration in the Light of Critical Theory and the Notion of Culture Industry

Dr. Öğr. Üyesi Nadir BUÇAN

ORCID: 0000-0003-0211-1233 ◆ Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü ◆ [nadirbucan@gmail.com](mailto:nadirbucan@gmail.com)

### Özet

Bu araştırmanın konusu, Amerika Birleşik Devletleri tarihinin en büyük belgesel fotoğraf çalışması olarak tanımlanan ve belgesel fotoğrafta bir zirve noktası olarak nitelenen Çiftlik Güvenlik İdaresi (Farm Security Administration) tarafından gerçekleştirilen fotoğrafik belgeleme çalışmasıdır. 1935 ile 1943 yılları arasında gerçekleştirilen ve kısaca FSA olarak adlandırılan bu kolektif belgeleme çalışması, Büyük Bunalım'dan, kuraklık ve kum fırtınalarından en fazla etkilenen kesim olan tarım işçilerinin içinde bulunduğu zorlu koşullara fotoğrafik görünürlük kazandırmak ve sorunlar hakkında kamuoyu oluşturarak toplumsal değişim sağlamak amacındaydı. Dolayısıyla, Çiftlik Güvenlik İdaresi çatısı altında gerçekleştirilen belgesel fotoğraf projesi, aynı zamanda ideolojik açımları ve sonuçları olan bir çalışmaydı. Bu nedenle, bu çalışmada, Çiftlik Güvenlik İdaresi fotoğrafçıları tarafından üretilen fotoğrafik imgelerin politik değerini Frankfurt Okulu'nun geliştirmiş olduğu kültür endüstrisi kavramı ve eleştirel teori ışığında anlamak ve keşfetmek amacıyla olunmuş ve bu amacı gerçekleştirebilmek için imge çözümleme yöntemlerinden biri olan göstergebilimsel yöntem kullanılmıştır. Araştırmaya ilişkin veriler, Çiftlik Güvenlik İdaresi projesi kapsamında üretilen görsel materyaller analiz edilerek elde edilmiştir.

Kültür ürünlerinin statükoyu üreten ve yeniden üreten yönlerini ifşa ederek, ideolojik ve söylemsel alanda oynadıkları rolü sorgulayan Frankfurt Okulu üyeleri, ekonomik düzeyden çok kültürel düzeyde neler olup bittiğini sorunsallaştırır. Frankfurt Okulu'nun bir üyesi olan Theodor Adorno ve Max Horkheimer, geliştirmiş oldukları kültür endüstrisi kavramıyla, geç kapitalizm koşullarında kültürün endüstrileştiğine ve bir kitle aldatmacasına dönüştüğüne göndermede bulunur. Endüstriyel kültür, doğal ve kendiliğinden bir kültür değil, kitleler için yukarıdan ve bilinçli bir biçimde programlanmış yapay bir kültürdür. Frankfurt Okulu üyelerinin toplum eleştirileri, aynı zamanda eleştirel teori olarak nitelenir ve eleştirel teori, geleneksel teori yani pozitivizm karşıtlığı üzerinden kendini tanımlar. Bilgiyi algıya eşitleyen ve böylece statükonun tarihselliğinin üstünü örterek onu değişmezmiş gibi göstermeye çalışan geleneksel teori, kapitalizmin bilim ve bilgi anlayışı olması nedeniyle eleştirel teorinin temel kritik uğraklarından biridir. Bu çalışmada, Çiftlik Güvenlik İdaresi tarafından gerçekleştirilen fotoğrafik belgeleme çalışmasının, doğalcı ve olgucu bir yaklaşım ortaya koyması nedeniyle, geleneksel teorinin epistemolojik sınırlarına karşılık geldiği sonucuna varılmıştır. Bu fotoğrafik araştırma, tarım işçileri hakkındaki gerçeği algılanabilir ya da gözlemlenebilir yönleriyle ele alması nedeniyle, izleyicide acıma ve merhamet gibi duygulanımlara yol açmış ve bu durum izleyicideki gerçek bir eleştirel tavrın önüne geçmiştir. Çiftlik Güvenlik İdaresi çalışması, toplumsal çelişkilerin tarihselliğini gizleyerek statükonun değişmezliğini vurgulamış ve toplumsal kontrolle sonuçlanmıştır. Bu nedenle, araştırmanın bir diğer bulgusu, Çiftlik Güvenlik İdaresi çalışması özelinde fotoğrafik medyumun bir kültür endüstrisi olarak işlev görmüş olmasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Çiftlik Güvenlik İdaresi, Fotoğraf, Belgesel Fotoğraf, Frankfurt Okulu, Kültür Endüstrisi, Eleştirel Teori, Geleneksel Teori.

### Extended Abstract

The subject of this research is the photographic documentation work carried out by the Farm Security Administration (FSA), which is defined as the largest documentary photography work in the history of the United States and is characterized as a pinnacle in documentary photography. Conducted between 1935 and 1943, this collective documentation work, referred to as the FSA for short, aimed to bring photographic visibility to the harsh conditions of agricultural workers, who were most affected by the Great Depression, drought and sandstorms, and to bring about social change by creating public opinion about the problems. Therefore, the documentary photography project carried out under the umbrella of the Farm Security Administration was also a project with ideological implications and consequences. The photographic medium, especially photographic approaches, which are characterized as "straight" and "documentary" and are assumed to represent the world in an "objective" and "direct" manner with a naturalistic understanding, are a product of Enlightenment thought and

traditional theory, which are the foremost critical haunts of Frankfurt School theorists. Therefore, it can be easily argued that the FSA project, which is a documentary photography project documenting the negative effects of the Great Depression of the 1930s on rural areas, is a project that can be subjected to critical readings of Frankfurt School thinkers, especially Adorno and Horkheimer. For this reason, this research aims to understand and explore the political value of the photographic images produced by FSA photographers in the light of the concept of culture industry and critical theory developed by the Frankfurt School, and in order to achieve this goal, the semiotic method, one of the methods of image analysis, was used. Documentary photographs produced within the scope of the FSA project are signs that represent people, events and phenomena and convey their meanings to the receiver. Therefore, discovering the meanings hidden in the documentary images produced within the scope of the project necessitates the semiotic method, one of the methods of image analysis.

Exposing the aspects of cultural products that produce and reproduce the status quo and questioning the role they play in the ideological and discursive sphere, members of the Frankfurt School problematized what was going on at the cultural level rather than the economic level. Their use of the concept of the culture industry was meant to refer to the fact that industrial cultural products give rise to relations of power/power and thus enable the production and reproduction of domination. Therefore, Adorno and Horkheimer explored how domination is culturally constructed. Skeptical of the economic determinism of classical Marxism, these thinkers criticized Marx for ignoring the cultural level. The domination of the upper classes over the lower classes was not only due to their domination over the economy, that is, their ownership of the means of production. The production and reproduction of the status quo also stemmed from cultural domination. For this reason, the Frankfurt School theorists, who refused to explain power relations only in terms of political economy, aimed to fill the gap left by classical Marxism. In the School's view, the reproduction of the status quo also necessitated the continuity of the control of consciousness. The role of the mass media, the "culture industry" as the School called it, in the capture of all layers of consciousness could not be underestimated. Therefore, one of the main arguments of the School was that domination was also cultural, operating through cultural products and messages. Thus, in the thinking of School members, culture emerges as a management strategy for manipulating the masses under late capitalism. Therefore, Adorno and Horkheimer, members of the Frankfurt School, developed the concept of culture industry, which refers to the industrialization of culture under late capitalism and its transformation into a mass deception. Adorno and Horkheimer are characterized as technological and cultural pessimists because of their focus on the reactionary ideological effects of mechanical reproduction. According to these thinkers, industrial culture is not a natural and spontaneous culture, but an artificial culture programmed from above and consciously for the masses. The Frankfurt School members' criticism of society is also characterized as critical theory, and critical theory defines itself through the opposition to traditional theory, that is, positivism. Traditional theory, which equates knowledge with perception and thus tries to cover up the historicity of the status quo and present it as unchanging, is one of the main critical junctures of critical theory as it is capitalism's understanding of science and knowledge. In this research, it is concluded that the photographic documentation carried out by the FSA corresponds to the epistemological limits of traditional theory, as it presents a naturalistic and factualist approach. This photographic research, by addressing the truth about agricultural workers in its perceivable or observable aspects, elicited emotions such as pity and compassion in the viewer, which prevented a genuine critical attitude on the part of the viewer. By concealing the historicity of social contradictions, the FSA work emphasized the immutability of the status quo and resulted in social control. Therefore, another finding of the research is that the photographic medium, in the specific case of the FSA work, functioned as a culture industry. Dorethea Lange's Migrant Mother and other works in the project exemplify both the negative ideological effects of culture industry products that affirm the status quo and the inadequacies of empirical social research. As a result, it can be argued that FSA images as cultural products function to affirm rather than negate the status quo.

**Keywords:** Farm Security Administration, Photography, Documentary Photography, Frankfurt School, Critical Theory, Traditional Theory, Culture Industry.

## Giriş

Almanya'da Weimar Cumhuriyeti'nin hüküm sürdüğü 1920'li yıllar mekanik yeniden üretim tekniklerinin ve kitle iletişim araçlarının kaydettiği muazzam gelişmeyle karakterizydi. Daha önceleri üçayak üzerinde olan fotoğraf makineleri küçülerek elde taşınabilir hale gelmiş; resimli dergiler ve bu dergilerdeki fotojurnalistik çalışmalar Weimar Almanyası'nda ortaya çıkmıştı. Ayrıca, Alman sineması Hollywood ile rekabet edebilecek durumdaydı. Resimli gazete ve dergiler, sinema ve radyo gibi kültür endüstrilerinin kaydettiği muazzam gelişme, kitle iletişimine yönelik eleştirel kuramların ve düşünce ekollerinin de ortaya çıkmasına yol açmış; Benjamin, Adorno ve Horkheimer gibi teorisyenlerin, kitlesel üretimi yani yaygınlaştırmayı mümkün kılan mekanik yeniden üretim tekniğinin ideolojik etkilerini

sorgulamalarına neden olmuştur. Mekanik yeniden üretim tekniği, yükselişe geçen faşizmin eleştirilmesi noktasında işe koşulabilir miydi? Yoksa statükonun lehine olacak şekilde kitleleri oyalayarak bilinç kontrolü mü sağlıyordu? Sorulan temel sorulardan bazıları bunlardı.

Kültür ürünlerinin, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi ve bu sayede topluma anında iletilmesi, mekanik yeniden üretim tekniklerinin ideolojik etkileri konusunda teorisyenleri ve kültür eleştirmenlerini sorgulamaya itmiştir. Bu eleştirmenlerin çoğunlukla teknolojik iyimserler ve teknolojik kötümserler olmak üzere iki zıt kutba ayrıldığına tanık oluruz. Teknolojik iyimser olarak nitelenen Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı ünlü denemesinde, fotoğrafın icadıyla birlikte gündeme gelen mekanik yeniden üretimin sonuçlarını tartıştı ve kitlelerin sanatla olan ilişkisinin olumlu anlamda değiştiğini vurguladı. Mekanik yeniden üretim nedeniyle sanat yapıtının biricikliği ve teklifi, diğer bir deyişle biricikliğe özgü *aurası* ortadan kalkmakla birlikte, sanat yapıtının alımlanması demokratikleşerek küçük bir azınlığın tekeli olmaktan çıkmıştı. Benjamin açısından bu gelişmenin en önemli sonucu sanatın giderek politikleşmesiydi. Başlangıçta *auranın* yitimine üzülen Benjamin, zamanla bu üzüntüsünü aşmış ve sanatın yeni işlevler geliştirebileceğini öngörmüştür. Benjamin, mekanik yeniden üretimin olumsuz ideolojik etkilerinin farkında olmakla birlikte, insanların özgürleşmesi, güç/iktidar ilişkilerinin nesnesi olmaktan çıkması ve nasyonal sosyalizmin eleştirilmesi noktasında işe koşulabileceğini öne sürerek mekanik yeniden üretim tekniklerini olumlamıştır. Benjamin'de mekanik yeniden üretim, sanat yoluyla özgürleşimin imkânını olanaklı kılacak önemli bir tarihsel gelişme olarak görülür. Bu noktada, bir mekanik yeniden üretim yöntemi olan sinemaya büyük önem atfeden Benjamin, izleyicinin bir Charlie Chaplin filminde ilerici bir tutum geliştirebileceğini varsayar.

Benjamin, kitle iletişim araçlarının ilerici amaçlar doğrultusunda işlevsel olarak dönüştürülebileceğini öne sürerken, Frankfurt Okulu teorisyenleri Theodor Adorno ve Max Horkheimer gerici ideolojik etkilerine saldırır. Adorno ve Horkheimer, mekanik yeniden üretimin gerici ve kötücül yanlarına odaklanmaları nedeniyle teknolojik ve kültürel kötümserler olarak nitelenir. Çoğu eleştirmenin hemfikir olduğu üzere, Adorno ve Horkheimer'ın kötümserliklerinin nedenleri, Avrupa'da yaşanan bir dizi faşizm deneyimi ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı derin hoşnutsuzluk ve hayal kırıklığıydı. Geliştirmiş oldukları kültür endüstrisi kavramı dikkate alındığında, Adorno ve Horkheimer, mekanik çoğaltım aygıtları tarafından üretilen tüm kültür ürünlerinin değerine ilişkin septik ve kötümser yaklaşımlarıyla öne çıkar. Bu düşünürlere göre, geç kapitalizm koşullarında, mekanik yeniden üretim tekniği nedeniyle kültür ürünlerinin endüstrileşerek kiteselleşmesi, bu ürünleri tüketenler üzerinde bir kontrol mekanizması oluşturarak ideolojik bir işlev yüklenmeye başlamıştır. Kültür endüstrisinin tekniği olan mekanik yeniden üretimin en başta gelen ideolojik etkisi ise bütünleştirmedir. Bu nedenle, kültür endüstrisi, Adorno'nun tanımına göre, tüketicilerin "kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir" (2014: 110). Benjamin'in iyimser yaklaşımının aksine, Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisini eleştirel düşünmenin ve toplumsal özgürleşimin önündeki en büyük engellerden biri olarak görür. Frankfurt Okulu üyelerinin toplumsala yönelik bu yaklaşımları "eleştirel teori" olarak adlandırılırken, eleştirel teorisinin karşısına "geleneksel teori" yani kökleri 16. ve 17. yüzyıllara kadar giden pozitivist gelenek konur. Aydınlanmanın ulaştığı akıl dışı nokta, yani ulaşmak istediği amaçların tam aksi sonuçlara yol açarak kendisiyle çelişir hale gelmesi ve Aydınlanmanın epistemolojik anlayışı olan pozitivism, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin eleştirel bir süzgeçten geçirilmesini zorunlu gördükleri ilk ve temel konuların başında gelmekteydi. Toplumsala yönelik son derece kapsamlı bir eleştirel kuram geliştiren Okul üyeleri, toplumsal özgürleşimin olanaklarını araştırarak Aydınlanma, pozitivism, ilerleme, bilim,

teknoloji, medya ve sanat başta olmak üzere pek çok konuda eleştirel bir yaklaşımla toplumu analiz etmişlerdir.

Adorno ve Horkheimer, ilk kez 1947 yılında yayımladıkları “Kültür Endüstrisi” metninde sinemayı en başta gelen kültürel ve ideolojik aygıt olarak değerlendirir. Sinema başta olmak üzere radyo, gazete ve dergi içeriklerinin temel özelliği, Adorno ve Horkheimer’a göre hakikatsizliktir. Bu eleştiri, aynı zamanda, bir mekanik yeniden üretim aracı olan fotoğrafik medyuma yönelik bir eleştiridir. Adorno ve Horkheimer, hakikatsizliğin star sistemine dayalı film endüstrisinde karşımıza çıktığı gibi, “bir tarım işçisinin sefil kulübesini çeken fotoğrafçının ustalığında” da kendini gösterdiğini belirtir (2014: 175). Bu araştırmaya esin kaynağı olan bu ifade, Adorno ve Horkheimer’ın “Kültür Endüstrisi” metninde fotoğrafik medyuma dair kullandıkları neredeyse tek ifadedir ve kuşkusuz pek çok çağrışımlara sahiptir. Bu çağrışımların en başta geleni, toplumsal gerçekliğin doğalcı bir anlayışla yani aslına sadık kalarak yeniden üretilmesinin gerçekleri yansıtmaktan çok gerçeklerin üzerini örttüğü imasıdır. Söz konusu eleştirel ifade, başta Çiftlik Güvenlik İdaresi (FSA) projesi olmak üzere, okuyucuyu fotoğraf tarihindeki bazı belgesel projeleri yeniden gözden geçirmeye teşvik eder. Bu ifadeden çıkarılabilecek en başta gelen sonuç, Adorno ve Horkheimer’ın, fotoğrafik medyumunu tıpkı sinema gibi bir kültür endüstrisi olarak gördükleridir. Dolayısıyla, Adorno ve Horkheimer için, bir film yıldızı ile “usta” bir fotoğrafçı, kültür endüstrisi bileşenleri ya da uzmanları olarak benzer işlevleri yerine getirir. Bu düşünürlerin görüşlerinden çıkarılabilecek bir diğer sonuç, geleneksel fotoğraf söyleminde “fotoğrafın ustaları” olarak nitelendirilen bazı isimlerin çalışmalarının “kültür endüstrisi” kavramı bağlamında da düşünülmesi gerektiğidir. Nitekim, Dorothea Lange ve Walker Evans gibi FSA fotoğrafçıları, Büyük Bunalım yıllarında “sefil kulübe” önlerinde poz vermiş tarım işçisi fotoğraflarıyla tanınır. Lange ve Evans, fotoğraf tarihçileri tarafından “usta” olarak nitelendirilen isimlerden bazılarıdır.<sup>1</sup> Bu nedenle, Adorno ve Horkheimer’ın, “bir tarım işçisinin sefil kulübesini çeken fotoğrafçı” ifadesiyle FSA çalışmalarına göndermede buldukları söylenebilir. FSA çalışmalarının sürdüğü yıllarda birer göçmen olarak ABD’de yaşayan bu düşünürler, 1930’larda sinema, radyo ve resimli dergilerin gelişimiyle kendini göstermeye başlayan Amerikan kitle kültürünü yakından gözlemleme şansına sahip olurlar. Resimli dergilerde, gazete ve broşürlerde yer alan bu çalışmalarda sefalet içindeki tarım işçilerinin büyük bir bölümü yaşam mekânları olan ahşap kulübe ve çadır önünde fotoğraflanmıştı. Bu nedenle, Adorno ve Horkheimer’ın üslup ya da stil hakikatsizliği yönündeki eleştirilerini, FSA’ya ve dolayısıyla alt sosyal sınıfları reforme etmeye çalışan sosyal belgesel stile yönelik bir eleştiri olarak okumak gerekir.

Fotoğrafik medyum, özellikle de “doğrudan” ve “belgesel” olarak nitelendirilen ve doğalcı bir anlayışla dünyayı “nesnel” ve “dolaysız” bir biçimde temsil ettiği varsayılan fotoğrafik yaklaşımlar, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin en başta gelen eleştirel uğrakları olan Aydınlanma düşüncesinin ve geleneksel teorinin bir ürünüdür. Bu nedenle, bir belgesel fotoğraf çalışması olan ve 1930’larda yaşanan Büyük Bunalım’ın kırsal kesim üzerindeki olumsuz etkilerini belgeleyen FSA projesinin, başta Adorno ve Horkheimer olmak üzere, Frankfurt Okulu düşünürlerinin eleştirel okumalarına maruz kalabilecek bir proje olduğu kolaylıkla öne sürülebilir.

Bu araştırmada, Adorno ve Horkheimer’ın fotoğrafik medyuma yönelik söz konusu eleştirel ifadelerinden hareket edilerek, bu ifadenin açılımlarını keşfetmek ve anlamak, FSA çatısı altında gerçekleştirilen fotoğrafik belgeleme projesinin epistemolojik ve politik değerini kültür endüstrisi

<sup>1</sup> Fotoğraf tarihçileri Beaumont ve Nancy Newhall’un *Fotoğrafın Ustaları (Masters of Photography)* adlı bir kitapları bulunmakta ve bu kitapta FSA fotoğrafçıları Evans ve Lange usta fotoğrafçıları kategorisinde yer almaktadır.

kavramı ve eleştirel teori ışığında değerlendirmek amacıyla olunmuş ve bu amaca ulaşabilmek için göstergebilimsel yöntemden yararlanılmıştır. FSA projesi kapsamında üretilen belgesel fotoğraflar; insanları, olay ve olguları temsil eden, onların anlamlarını alımlayıcıya ileten birer göstergedirler. Bu nedenle, FSA kapsamında üretilen belgesel imgelerde saklı olan anlamları keşfetmek, imge çözümleme yöntemlerinden biri olan göstergebilimsel yöntemi gerekli kılar.

Geleneksel fotoğraf tarihi yazımı ve eleştirisinde, çoğunlukla övgüyle bahsi geçen ve romantik okuma ve değerlendirmelere konu alan FSA, aynı zamanda çoğul okumalara ve anlamlandırmalara da açıktır. ABD tarihinin en büyük ve en kapsamlı toplumsal belgesel çalışması olarak kutsanan; büyük bir hümanizmanın kendini hissettirdiği, içinde buldukları tüm sefalet koşullarına rağmen tarım kesiminden özneleri gururlu ve ağırbaşlı olarak betimlediği varsayılan FSA projesinin söylemsel ve ideolojik alandaki rolünün ne olduğu, bu çalışma açısından araştırılması ve keşfedilmesi gereken sorunsallardır. Bu sorun ve gerekçeden hareketle, araştırmada, FSA projesini kültür endüstrisi kavramı ve eleştirel teori ışığında yeniden değerlendirme amacıyla olunmuştur.

Frankfurt Okulu tarihini dört döneme ayırmak mümkündür. İlk dönem Marksizm ve işçi sınıfı araştırmalarına adanan dönem, ikincisi klasik Marksizmden giderek uzaklaşıldığı ve Okul üyelerinin ABD'de sürgünde olduğu dönem, üçüncüsü tekrar Almanya'ya döndükleri dönem ve sonuncusu ise eleştirel teoriyi Habermas'ın düşüncelerinin şekillendirdiği dönemdir. Frankfurt Okulu'nun bu dört dönemi homojen ya da tutarlı bir düşünsel seyir izlemez. Dolayısıyla, bu araştırmanın kuramsal çerçevesi, Marcuse, Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanma, pozitivizm ve kültür endüstrisi eleştirilerinin şekillendirdiği ikinci döneme referansla oluşturulmuştur. Araştırmada tercih edilen bu kapsam ve sınırlılık çerçevesinde, FSA çatısı altında gerçekleştirilen fotoğraf çalışması örneklem olarak alınmış ve değerlendirilmiştir. Kısacası, araştırmanın kapsam ve sınırlılıklarını Okul'un ikinci dönemine atfedilen teoriler ve FSA çalışması oluşturur.

1935-1943 yılları arasında gerçekleştirilen FSA çalışması, zamansal olarak Okul'un söz konusu ikinci dönemine denk gelir. Diğer bir deyişle, Büyük Bunalım yıllarındaki ABD kırsalını temsil eden bu fotoğrafik araştırma, Adorno ve Horkheimer'in ABD'deki sürgün yıllarında gerçekleştirilir. "Kültür Endüstrisi" metninde üstü kapalı bir biçimde eleştirilen fotoğrafik uygulama olan FSA projesi, Adorno ve Horkheimer'in sürgün yıllarında yakından gözlemlene şansına sahip oldukları *Life* ve *Look* gibi popüler yayın organlarında yer almış ve bu teorisyenlerin popüler kültüre yönelik eleştirel okumalarına esin kaynağı olmuştur. Bu nedenle, araştırmanın önemi, tarım işçilerinin sefalet koşullarını belgelemenin ideolojik açılımlarını Okul'un geliştirdiği teoriler ışığında keşfetmeye çalışması ve bu konuda ilgili alanyazına ve bilgi birikimine katkı sağlayacak olmasıdır.

### Frankfurt Okulu'nun Kuruluşu

İlk olarak *Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü* adıyla Frankfurt Üniversitesi bünyesinde 3 Şubat 1923 tarihinde kurulan Frankfurt Okulu, kuşkusuz Weimar Cumhuriyeti'nin sağlamış olduğu özgürlükçü ortamın bir sonucuydu. Alman İmparatorluğu ile Nasyonal Sosyalist iktidar arasında bir geçit dönemi olan Weimar Cumhuriyeti (1919-1933), sadece siyasi başarısızlıklarla geçen bir dönem olmamıştır ve bu şekilde anılmayı hak etmemektedir. Weimar Cumhuriyeti aynı zamanda yaratıcılığın ön plana çıktığı, önemli akımların ve sanat yapıtlarının kendini gösterdiği, bilimsel gelişmelerin ve demokratik atılımların yaşandığı bir dönemdir. Weimar Almanyası'nda, Avrupa'daki komşularından ve ABD'den çok daha önce kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınmıştı. Kadın parlamenter sayısı 1920'lerin ortalarında İngiltere'dekinden daha fazlaydı. Ayrıca, Weimar Almanyası, ilerici toplumsal fikirlerin ve cinsel altkültürlere duyulan hoşgörünün merkezi konumundaydı. Berlin, Dresden ve Münih gibi metropoller

sanatsal üretimlerin ve bilimsel araştırmaların bir yuvasıydı. Özellikle de Berlin, yazar ve sanatçılara son derece entelektüel bir ortam sağlıyordu. Almanlar 1918 ile 1932 yılları arasında her yıl en az bir Nobel Ödülü kazanarak İngiliz ve Amerikalıları bu konuda geride bırakmıştı. Albert Einstein, fotoelektrik etki çalışmasıyla 1921 yılında fizik alanında Nobel Ödülü'nü kazandı. Kuantum mekaniğini ve belirsizlik ilkesini bulan Werner Heisenberg'ün kuramsal fiziğe katkısı ise devrim niteliğindedeydi. Arnold Schönberg ve Alban Berg'ün, serializmi ve atonal müziği keşfi, aynı zamanda klasik müziğin yeniden keşfi anlamına geliyordu. Caz, performans şiiri, hicivli şarkılar ve dışavurumcu dans, kabare sahnelerine sonsuz bir canlılık katıyordu. Berlin Psikanaliz Enstitüsü, Warburg Sanat Tarihi Enstitüsü ve Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü gibi dünyaca ünlü araştırma merkezleri Weimar Cumhuriyeti döneminde kurulmuştu. Varoluşçuluk ise, Martin Heidegger tarafından temeli atılan bir felsefi akım oldu. Alman resminde, edebiyatında ve hatta sinemasında etkisini gösteren dışavurumculuk, 1910'larda ortaya çıkmasına rağmen asıl gelişimini Weimar Almanyası'nda gösterdi. Bir tasarım ve mimari akımı olarak 1919'da kurulan Bauhaus ise hem estetik hem de işlevsel görünen mimari yapılar, möbleler ve heykeller yaratarak gündelik yaşam mekânlarını iyileştirmek ve böylece yaşamı da güzelleştirmek arzusundaydı. Özetle söylenirse, Weimar Almanyası bilim, kültür ve sanat alanlarında son derece başarılıydı ve diğer Avrupa ülkelerinden ve ABD'den daha ilerideydi (Storer, 2015: 196-204).

Weimar Cumhuriyeti döneminde kurulan ve sonradan Frankfurt Okulu adıyla ünlenen Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün toplum ve kültür alanındaki araştırmaları pozitivist çağdaşlarının aksine eleştireldi ve bu araştırmaların Batı düşünce hayatına bugün de etkisini sürdüren katkıları oldu. Frankfurt Okulu 3 Şubat 1923 tarihinde bir doktora öğrencisi olan Felix Weil tarafından resmi olarak kurulmuş olsa da, Okul'un eleştirel kimliğine en fazla katkısı yapan isimler Adorno, Horkheimer, Marcuse, Pollock, Löwenthal ve Habermas oldu. Okul'un kültür, toplum ve ideoloji analizleri "eleştirel teori" olarak nitelenir ve eleştirel teori, ana akım yaklaşım olan "geleneksel teori"den yani pozitivistlikten amaç ve yöntem yönünden farklılaşır. Mevcut üretim ilişkileri içerisinde giderek silinen, şeyleşen ve bağımsızlığını yitiren insanı özgürleştirmeye çalışan eleştirel teori, toplumsal tahakkümün onayı işlevi gördüğü gerekçesiyle pozitivistlik karşıtı bir düşünce sistemi oluşturmaya çalışır. Okul'un düşüncesine göre, kapitalizmin kendini meşrulaştırdığı üstyapısal bileşen olarak pozitivistlik, herhangi bir toplumsal eleştiriden yoksun bir epistemolojik konumdur.

Frankfurt Okulu'nun kuruluşunun ardında yatan temel nedenler, tarihsel bağlam göz önünde bulundurulmadan tam olarak anlaşılabilir. Okul'un düşünsel seyrini ve eleştirel konumunu tam olarak anlamlandırabilmek, bir dizi sosyo-politik gelişmeyi göz önünde bulundurmayı gerektirir. Özgürleşimi gerçekleştirecek toplumsal failer olarak görülen alt sınıfların I. Dünya Savaşı'nın ardından yenilgiye uğraması, Almanya'daki Marksist partilerin reformist hareketlere ya da Moskova güdümlü siyasal oluşumlara dönüşmesi, Bolşevik Devrimi'nin giderek Stalinist otoriterliğe evrilmesi, ekonomik seçkinlerin ve işçi sınıfının da desteğiyle Almanya'nın yüzünü faşizme dönmesi ve Nazi terörü, Frankfurt Okulu'nun eleştirel kimliğinin tarihsel arka planını oluşturur (Bottomore, 1991: 208). Okul üyeleri tekeli kapitalizme ve Nazizme karşı felsefi savaşım vermekle birlikte, Sovyetler Birliği'ndeki otoriteryanizme karşı da son derece mesafeli durdular. Söz konusu felsefi savaşımı "eleştirel teori" olarak kavramlaştıran Okul üyeleri, içinde buldukları tarihsel koşulların oluşumunda Aydınlanmanın, pozitivistliğin ve kültür endüstrilerinin rolünü sorunsallaştırdılar.

Felix Weil, Marksizm araştırmalarına adanmış bir enstitü kurma düşüncesiyle yola çıkmış; bu nedenle de Frankfurt Okulu, Horkheimer'ın başa geçtiği yıl olan 1933'e kadar daha çok Marksist düşünce etkisi altında gerçekleştirilen araştırmalarla topluma bakmıştır. Enstitünün ilk yöneticileri, yaklaşık on yıl süren ilk dönemde, işçi sınıfını toplumsal değişimin önde gelen faili olarak görerek, klasik Marksizmin

yönlendiriciliğine duyulan güvenin işaretlerini vermiştir. Bu nedenle, Okul'un ilk dönem araştırmaları daha çok toplumsal failer olarak işçi sınıfını merkeze alır. Hitler'in iktidara gelmesi ve Okul üyelerinin ABD'ye zorunlu olarak göç etmesiyle başlayan yeni dönem ise, Horkheimer, Adorno ve Marcuse'un eleştirel teorileriyle şekillenmiştir. Yönetimin başına Horkheimer'in geçmesiyle birlikte klasik Marksist çizgiden giderek uzaklaşan Frankfurt Okulu, bazı özel koşulların etkisi altında kalarak program değişikliğine gitmek zorunda kalmıştır. Okul'un düşünsel seyrinde yaşanan kırılmanın nedeni, toplumsal özgürleşimin itici gücü olarak görülen işçi sınıfının Almanya'daki parçalanışı, Hitler'i iktidara getiren toplumsal güçlerin arasında yer almış olması ve Sovyet Rusya'daki Stalinist otoriteryanizmdi. Tüm bu gelişmeler, Frankfurt Okulu teorisyenleri tarafından, teori ile devrimci pratik arasındaki işçi sınıfı merkezli bağın artık kopmuş olduğu şeklinde yorumlandı. Böylece, işçi sınıfı üzerine gerçekleştirilen toplumsal araştırmalardan giderek uzaklaşıldı ve yeni bir teorik bakış açısı geliştirmenin gerekliliği konusu gündeme geldi. Tarihsel koşulların da gösterdiği üzere, sadece proleter hareket üzerinde yoğunlaşmak ve Marksist bilimi tanımlamaya çalışmak artık yeterli görülemezdi. Bu nedenle, Okul'un yeni teorik perspektifi "eleştirel teori" olarak adlandırıldı ve eleştirel teori geleneksel teoriyi yadsıyarak özgürleşim ve direniş olanaklarını araştırdı (Cevizci, 2022: 1207-1208).

Frankfurt Okulu eleştirel teorisyenlerine göre, 20. yüzyıl kapitalist toplumunun giderek karmaşıklaşan dinamiklerini açıklamak ve anlamlandırmak, artık sadece ekonominin terimleriyle gerçekleştirilemezdi. Bu nedenle, eleştirel teorisyenler<sup>2</sup>, kapitalist toplumda var olduğunu düşündükleri çelişkileri anlamlandırırken, ekonomik altyapıda neler olup bittiğinden çok, kültür ve ideolojinin işlerlik kazandığı üstyapıda neler olup bittiğiyle ilgilenmiştir. Ayrıca, faşizmin neliğini ya da içyüzünü Marksist terimler çerçevesinde açıklamaktan vazgeçen eleştirel teorisyenler, faşizmin kapitalizmin kendi içsel dinamiklerinden kaynaklandığı yönündeki ekonomik temelli Marksist tezi terk ederek, faşizmi üstyapı kaynaklı bir sorun olarak gördüler. Nazizmin yükselişi, üstyapıda süregelen birtakım dinamiklerin bir etkisi olarak anlaşıldı. Tüm bu nedenlerle, Okul üyelerinin toplumsalı açıklarken Marksizmi dışarıda bıraktıkları, hatta reformizme kaydıkları öne sürüldü. Fakat, Okul üyelerinin bu yaklaşımı, klasik Marksizmde var olduğu öne sürülen bilimsellik ve evrensellik iddialarının yadsınışı olarak da yorumlanabilir. Pozitivizmin Marksist düşünce üzerindeki olumsuz bir etkisi olarak görülen bilimcilik, Okul üyelerince baskıcı bulunarak reddedilmiş, Bolşevik Devrimi'nin Stalinizme dönüşmesi bilimciliğin ve pozitivizmin bir etkisi olarak yorumlanmıştır. Marksist düşünceyi tüm zamanlara ve tüm koşullara uygulanabilir sabit ve değişmez bir teori olarak düşünmeyen Okul üyeleri, böylece Marksizmi pozitivist bilimciliğin etkisinden arındırmaya çalışmıştır. Geç kapitalizm koşullarını anlamlandırmada klasik Marksizmi tek başına yeterli bir açıklama modeli olarak görmeyen Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi teorisyenler, Marx'ın eleştirel mirasını tümünden yadsımak yerine, bıraktığı boşluğu yeni yaklaşımlarla doldurma amacında olmuş ve bu nedenle de yeni bir eleştirel teori geliştirme zorunluluğunu gerekli görmüşlerdir.

### **Eleştirel Teori Geleneksel Teoriye Karşı: Aydınlanma ve Pozitivizm Eleştirisi**

Okul'un Aydınlanma düşüncesine yönelik eleştirilerinin en önemli ayağını doğa üzerindeki bilimsel ve teknik tahakküm oluşturur. Adorno ve Horkheimer'a göre, doğa üzerindeki güç ve kontrolün kaynakları Aydınlanma düşüncesinde aranmalıdır. Fakat, Adorno ve Horkheimer, Aydınlanma projesini 18. yüzyıl

<sup>2</sup> Frankfurt Okulu üyeleri makalenin ilerleyen sayfalarında kısaca "eleştirel teorisyenler" olarak da nitelendirilmiştir.

Batı düşüncesi ile sınırlamak yerine, Rönesans ile başlayan ve 20. yüzyıla dek uzanan çok daha geniş bir tarihsel süreç olarak kavrar.

Nesnel ve kesin bilgi adına, niteliksel doğa tasarımının yerini niceliksel doğa tasarımının alması, doğaya dair bilginin kaba hesap ve ölçüme indirgenmesi, Okul'un Aydınlanma ve modernite eleştirilerinin başında gelir. Nitelik olarak doğanın gözden düşerek yerini nicelik bakımından doğaya bırakmasında Galilei, Bacon ve Descartes gibi modern Batı düşüncesinin kurucu isimlerinin rolü hiç de azımsanamaz. Aristoteles'in "niçin" sorusuna odaklanan erekbilgisel doğa tasarımı; Galilei, Bacon ve Descartes gibi düşünürlerce yoğun bir eleştiriye tabi tutularak bir bakıma tahtından indirilmiş ve yeni bir doğa tasarımının temelleri atılmıştır. Modern düşünürler, yaklaşık 2000 yıl boyunca doğa bilimlerine egemen olmuş erekbilgisel açıklamayı, yani oluş ve değişimi erek nedenlerle açıklamaya dayalı bilgi anlayışını reddederek, fail ya da mekanik nedenleri bilimlerin temel ilgisi haline getirmişlerdir. Galilei'ye değin "niçin" sorusunun yanıtını arayan insan düşüncesi, Galilei ile "nasıl" sorusunun yanıtını aramaya başlar. Nesnel anlam ve değerini keşfe dönük "niçin" sorusu yani erekbilgisel açıklama, aynı zamanda niteliksel bir açıklama modelidir. Doğa olaylarının "nasıl" gerçekleştiği sorusu ise, doğanın hesaplanabilir ve sayıya vurulabilir yönlerine odaklanmayı, diğer bir deyişle nicelik bakımından doğayı ön plana çıkarır. Dolayısıyla, doğa, üzerinde tahakküm kurulacak cansız bir makine konumuna indirgenir. Nitelik bakımından doğanın modern düşünceden tasfiye edilmesinin nedeni, Aydınlanma ve ilerleme düşüncesinin nihai hedefi olan yeryüzü mutluluğu için herhangi bir pratik yararının olmamasıdır. Kapitalist ekonomik sistemle birlikte burjuvazinin baskın sınıf olarak öne çıkmaya başlaması, yeryüzü mutluluğu düşüncesini güçlendirirken, Skolastiğin geri çekilmesine yol açmış; dolayısıyla da dünyevileşme ve doğayı deney ve gözlemin nesnesi kılma düşüncesi giderek önem kazanmaya başlamıştır. Bacon'ın düşüncesine göre, yeryüzü mutluluğunun gerçekleşebilmesi doğanın sırlarını ele geçirmeye bağlıdır. Fakat, sadece doğanın sırlarına sahip olmak yetmez; insanın yararına olacak şekilde doğayı değiştirip dönüştürmek de gerekir. Dolayısıyla, Bacon'da bilgi, teorik kaygılarla gerçekleştirilen bir edim değildir, doğa insanlığa sağlayacağı pratik yararlar bakımından önem kazanır. Bacon'da bilginin güç olarak görülmesi, bilgilenmenin sağlayacağı yeryüzü mutluluğu, gerçekte tüm insanlığın değil, belli bir sınıfın yani burjuvazinin güç ve mutluluk istencinin bir dışavurumudur. Adorno, Horkheimer ve Marcuse, bilginin güç demek olduğu yönündeki Baconcu savı eleştirerek, bilginin insanlığı daha insani bir konuma ulaştırması gerektiği noktasında hemfikirdi.

Doğanın matematizasyonu sürecinin önde gelen düşünürlerinden biri de Descartes'tır. Çoğu modern düşünür gibi açık ve seçik bilginin peşinde olan Descartes, özne-nesne düalizmi olarak adlandırılan ayrımıyla varlığı iki farklı kompartımana ayırmış, nesneyi özneye dışsal ve yabancı kılarak doğa üzerindeki tahakkümün temellerini atan düşünürlerden biri olmuştur. Nesnenin özneye tamamen dışsal ve yabancı olarak addedilmesi, öznenin nesne üzerindeki hakimiyetini de doğurmuştu. Bu nedenle, doğa üzerindeki egemenlik ve kontrol söz konusu olduğunda, özne ve nesneyi birbirinden ayıran ve zıt kutuplara yerleştiren Descartes'ın payı hiç de azımsanamazdı. Klasik düşüncede, objektif bir varoluşa sahip olmadığı düşünülen ve böylece bir inceleme ve bilgilenme alanı olarak görülmeyen nesne, modern dönemde zihinden bağımsız gerçek bir varlık statüsüne erişmesiyle birlikte özne-insan tarafından bilgisi kurulacak, diğer bir deyişle temsil edilecek yeni bir alan olarak görülür. Bu nedenle, Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, Aydınlanma aynı zamanda temsil ve egemenlik arasındaki ilişki ile karakterizeydi.

Nesnede, onu harekete geçiren birtakım içsel güçler olduğunu düşünen Aristoteles'in aksine, Descartes, maddenin kuvvetsiz olduğunu, bir nesneyi harekete geçirenin bir başka nesne olduğunu düşünür. Yani nesneyi hareket ettiren şey, kendisine dışsal olan başka bir nesnedir. Nesnenin ya da



maddenin özünün sadece yer kaplama yani uzam oluşu, nesnedeki değişim ve hareketin dışsal bir neden tarafından belirlenmesi, nesnenin canlılığını, yani Klasik düşüncede en başta vurgulanan niteliğini artık yitirdiği anlamına gelir. Descartes'ın açık ve seçik bilgi ideali, nesnenin sadece şekil, hacim, sayı, büyüklük ve hareket yönünden bilinebilir olduğu kabulünü getirmiş, dolayısıyla da nesneyi niceliğe indirgemıştır. Adorno ve Horkheimer'ın vurguladığı gibi, "sayı Aydınlanmanın kanonu olmuştur" (2014: 24). Doğanın akıldan ve canlılıktan yoksun olduğu yönündeki modern kabul, Adorno ve Horkheimer'ın da eleştirdiği gibi, doğa üzerindeki güç ve kontrol uygulamalarını beraberinde getirmiştir. Bacon ve Descartes'ın doğa felsefelerinde, insan doğanın bir parçası değildir; doğa, özne-insanın dışında yer alan nesnel bir gerçeklik olarak kavranır. Aydınlanma ve modernite düşüncesinde doğa, sırları bilimsel yöntemlerle ele geçirilerek ehilleştirilecek, insanlığın mutluluğu ve ilerlemesi için üzerinde tahakküm kurulacak, sonsuz ve değişmez yasalara göre işleyen bir makinedir.

Doğaya dair benzeri bir yaklaşımı Bacon ve Descartes'ın ardılı olan Auguste Comte'ta da görürüz. Felsefenin pozitifleşme sürecinin öncülerinden olmaları nedeniyle Galilei, Bacon ve Descartes'tan övgüyle söz eden Comte, doğanın insanlığın lehine ve faydasına olacak şekilde dönüştürülmesini savunur. Comte'a göre, kesin ve nesnel olana göndermede bulunan "pozitif" sözcüğünün işaret ettiği anlamlardan biri de faydalılıktır. Dolayısıyla, Comte için insanlığın geçirmiş olduğu pozitivizm öncesi aşamaların, diğer bir deyişle teolojik ve metafizik düşünce ekollerinin insanlığa pratik bir faydası dokunmamıştır. Bu görüşler, Aydınlanma düşüncesinde aklın ulaştığı konumun da işaretlerini verir. Bu konum, aklın faydacı bir işlev yüklenmesi yani araçsallaşmasıdır. Horkheimer'ın "araçsal akıl" olarak kavramlaştırdığı bu gelişme, felsefenin ve doğaya dair bilgilenme sürecinin teorik kaygılarla değil de birtakım pratik kaygılarla gerçekleştiriliyor oluşuna bir göndermedir. Klasik Batı düşüncesinde teorik kaygılarla gerçekleştirilen felsefe, Okul'un düşüncesine göre bu işlevini Aydınlanma ile birlikte yitirmiştir. Aydınlanma tarihi, aynı zamanda aklın araçsallaşmasının tarihidir. Düşünen ve akıl sahibi olan özne, akıldan ve ruhtan yoksun olduğunu düşündüğü nesneyi kendi çıkarları ve amaçları uğruna araçsallaştırarak üzerinde tahakküm kurmaya başlar. Horkheimer'a göre, amaçlarının akla uygunluğunu sorgulamaktan aciz olan Kartezyen özne, sadece kişisel amaçlarını gerçekleştirmek için kullanacağı araçların yeterlilikleri üzerinde durur.

Doğa bilimlerinin Rönesans ve modern dönemle birlikte kaydettiği muazzam gelişme, bilim insanlarını toplumsal olanın da doğa bilimlerinin yöntemleriyle incelenebileceği düşüncesine götürmüştür. Newton ve çağdaşı düşünür ve bilim insanları, tıpkı doğada olduğu gibi toplumda da mekanizmin hüküm sürdüğü, sabit ve değişmez yasaların var olduğu düşüncesine kapıldılar. Nasıl ki doğa olayları önceden kontrol edilebiliyorsa, toplumsal olanın da benzer yöntemlerle önceden kontrol altına alınabileceği varsayıldı. Newton'ın olgusal olanı önceleyen ve mekanizme dayanan bir toplumbilim yönündeki arzusu 19. yüzyılda Comte tarafından yerine getirilmişti. Böylece, doğa üzerindeki egemenliği insan ve toplum üzerindeki egemenlik izledi. Eleştirel teorisyenlerin pozitivizm karşıtlığının nedenlerinden biri de toplumsal olanın olgusal olana indirgenmesi ve toplumbilimin doğa bilimlerinin peşine takılmasıydı. Toplumbilimin kaba olguları gözlemlemekle yetinmesi, bu teorisyenlere göre yüzeysel bir bakış açısı sağlıyordu. Doğanın anlam ve değerden yoksun kılınarak nicelik ve sayıya indirgenmesi, olgu-değer ayırımının doğa bilimden toplumbilime aktarılmasını beraberinde getirmiş; toplumsal olanın da her tür değerden bağımsız olarak incelenebileceği düşüncesine yol açmıştır. Değerden yoksun nesnel bir toplumbilim ise, Frankfurt Okulu üyelerince toplumsal özgürleşimin önündeki başta gelen engellerden biri olarak görüldü. "Nesnellik" düşüncesinde içerilen her zaman ve her yerde geçerli olma yani evrensellik iddialarının toplumsal ve insani özgürleşim açısından içerdiği tehlikeleri sorunsallaştıran eleştirel teori, "nesnel" bir toplumbilim varsayımının mevcut toplumsal

gerçekliği insan ürünü yapay bir olgu olmaktan uzaklaştırarak doğallaştırdığını, verili olanın tarihselliğini inkâr ederek değişmez ve sabit fenomenler olarak sunduğunu öne sürer. Toplumun doğa bilimin yöntemleri ile ele alınmasının sonuçlarını tartışan Marcuse, toplumsal olanın “nesnel bir kendilik” olarak görülmesini ya da toplumun “nesnel yasalar tarafından yönetiliyormuş gibi” (1955: 256) sunulmasını mevcut toplumsal örgütlenmeyi ebedileştirerek değişmezlik zırhına büründürdüğü gerekçesiyle eleştirir ve özgürleşimin önündeki engellerden biri olarak görür.

Marcuse'un geleneksel teori yani pozitivism karşıtlığı, nesnel ve değerden bağımsız bir toplumbilim iddiasının içerdiği sorunlardan kaynaklanır. Pozitivism, nesnel ve tarafsız yani değerden bağımsız bir bilim varsaymakta, kesinlik ve açıklık ideali ise var olanı meşrulaştıran ve onaylayan bir yanılzamaya dönüşmektedir. Olgu-değer ayrımıyla, diğer bir deyişle “olan” ile “olması gereken” arasındaki ayrımla karakterize olan pozitivism, değerden bağımsız bir tutumla salt “olan”ın sergilenmesiyle yetinmekte, böylesi bir doğalcılık ise statükonun onaylanması ve teyidi işlevini yüklenmektedir. Olgucu ve pozitif bilim anlayışı, mevcut üretim ilişkilerini ve toplumsal örgütlenişi doğal kabul ederek tarihselliklerini gizlerken, eleştirel teorisyenler değerden bağımsız bir toplumbilim anlayışını reddetmekte ve toplumbilimin toplumsal çelişkileri ortaya koyması gerektiğini düşünmektedirler. Nesnellik düşüncesi, değeri yani olması gerekeni toplumsal eleştirinin dışına iterken, statükonun onayına dönüşme tehlikesi barındırır. Toplumsala dair bilgiyi “olan” ile sınırlayarak statükoyu doğallaştırır ve gerçeklerin maskelenmesine yol açar. Adorno'nun belirttiği gibi, pozitivist toplumbilim anlayışı “açıklık ve kesinlik sevgisi nedeniyle, kavramayı amaçladığı şeyi kavramakta başarısız olabileceği gerçeğiyle sürekli tehdit altındadır” (1977: 106). Modern bilimin değerden arınmış nesnel bilgi takıntısına yönelik bu Adorno eleştirisi, metafiziği ve akledilir olanı dışlayarak bilginin sınırlarını daraltması, yüzeysel ve sığ bir epistemolojik konuma düşmesi nedeniyledir. Adorno ve Horkheimer'a göre, “kesin ve belli verilere ulaşmayı ve "metafizik" karşıtlığı adına her tür sorudan uzak durmaya çalışmayı amaçlamak, görgül sosyal araştırmayı şüphe edilemez doğruluk adına, tali öğedeki şeylerle sınırlı kalmaya itmektir” (2010: 137). Kesin ve nesnel bilginin ve bu türden bir bilgilenme sürecinin epistemolojik açıdan doğurduğu yetersizlikleri vurgulayan bu eleştiri, aslında metafiziğin tasfiyesiyle sonuçlanan ve pozitivism'e yol açan düşünsel ve felsefi sürecin mimarlarına yönelik bir eleştiridir. Bu ifade, Bacon'dan Locke'a, Locke'tan Kant'a kadar bütün bir Aydınlanma ve modernite düşüncesine eleştirel bir göndermedir.

Metafiziğin düşünce hayatından dışlanması felsefenin dar bir alana hapsolmesine yol açmış; salt akledilir olana, düşünce ve akıl yoluyla kavranabilir olana yapılan her türden gönderme anlamsız birer spekülasyon olarak nitelendirilmiştir. Ortaya çıkan sonuç, olgusal olmayan her tür düşüncenin değersizleştirilmesidir. Bu nedenle, Okul'un başta gelen eleştirel uğraklarından biri de toplumsala dair yetersiz ve sığ bir açıklama yöntemi olarak gördükleri pozitivist paradigma olmuştur. Pozitivism'e göre, değişmez yasalara göre işleyen sadece doğa değildir; toplumsalın oluşumunda da değişmeyen yasalar söz konusudur. Bu nedenle, pozitivism'in öncüsü Comte “toplum fiziği” (2019: 44) ifadesini kullanarak, toplumun da değişmez yasalara göre işleyen bir makine olduğuna göndermede bulunur. Toplumun birtakım yasalara göre işlemesi ve bu yasaların değişmez olarak görülmesi, mevcut toplumsal formasyonun felsefe eliyle meşrulaştırılması ve doğal bir yapı olduğunun örtük bir kabulü anlamına gelir. Aydınlanmanın pozitivism üzerindeki etkisi aynı zamanda Émile Durkheim'ın tezlerinde de yansımaları bulur. Durkheim da topluma tıpkı nesnelere yaklaşır gibi yaklaşılması gerektiğini öne sürer. Diğer bir deyişle, doğanın şeyleşmesini insanın şeyleşmesi izler. Dolayısıyla, pozitivism, özne-nesne düalizminin taşıdığı temel sorunları, yani öznenin nesne üzerindeki tahakkümünü içerir. Bu nedenle, pozitivism ve görgül toplumsal araştırmalar, Okul'un temel hedefi olan insani özgürleşimi sağlamaktan

uzak olan yöntemlerdir. İnsanı ve toplumu nesneleştiren pozitivism, böylece kapitalizmin bilim ve bilgi anlayışı olarak üstyapıdaki yenini alır.

Eleştirel teorisyenlere göre, pozitivist bir toplumbilimin içerdiği açmazlar ve sorunsallar, benzer şekilde pozitivist estetiğe de bulaşır. Okul'un pozitivism'e yönelik temel eleştirilerinden biri de, bu düşünce ekolünün sanat üzerindeki olumsuz etkisi yani sanatın pozitivism'in tuttuğu yolu izlemesidir. Mekanik yeniden üretim tekniklerinin dış dünyayı aslına sadık kalacak bir biçimde yeniden üretmesi, aynı zamanda pozitivist bir estetik anlayıştır. Mekanik yeniden üretim tekniklerinin sanatı "uysal bir reproduksiyon"a (2014: 37) dönüştürmesini eleştiren Adorno ve Horkheimer, sanatın 'şeyler'i olduğu gibi temsil etmesini, diğer bir deyişle dış dünyayı doğalcı bir yaklaşımla betimlemesini eleştirir. Adorno ve Horkheimer'ın bu noktadaki sanat eleştirileri, aslında fotoğraf ve hareketli görüntülerden oluşan yeniden üretim tekniklerini kapsar. Eleştirel teorisyenlere göre, pozitivism'in dümen suyuna giren herhangi bir dil onunla aynı kaderi paylaşır. Bunu bir hakikat sorunu olarak gören Adorno ve Horkheimer, pozitivism'in gerçeklik ile kurduğu yetersiz ilişkinin benzer biçimde pozitivist estetiğe de yansıtacağını düşünür. Pozitivist estetiğe bulaşmış geleneksel fotoğrafçılık, örneğin bir tarım işçisinin geleneksel temsili hakikat eksikliği içindedir:

*Dışavurumcuların ve dadacıların kavgacı bir tonda anlatmak istedikleri üsluptaki hakikatten yoksunluk, bugün crooner'ın [şarkıyı aşırı duygusal yorumlayan şarkıcı] şarkı söyleme jargonunda, film yıldızlarının o kendilerine yaraşan zarafetinde, hatta bir tarım işçisinin sefil kulübesini çeken fotoğrafçının ustalığında zaferini ilan etmektedir (2014: 175).*

### **Frankfurt Okulu'nun Kültür Endüstrisi Kuramı**

Metafiziğin, gelenek ve efsanelerin insan aklı üzerindeki tahakkümünü ortadan kaldırma amacıyla hareket eden Aydınlanma, yeni tahakküm biçimleri kurarak kendisi de yeni bir tür mite evrilir. Aydınlanma, kültür endüstrileri aracılığıyla bir kitlesel aldatmacaya dönüşmüştür. Kültürün giderek endüstrileşmesi, Aydınlanmanın başlangıçta kendine koyduğu hedeflerin ne kadar gerisinde kaldığını somutlaştıran bir tarihsel gelişmedir. Aydınlanma ve kültür endüstrisi arasındaki ilişki, Adorno ve Horkheimer'ın temel hareket noktalarından biridir ve kültür endüstrisi eleştirisi aslında bir Aydınlanma eleştirisidir. Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmalarında, Aydınlanmanın vardığı akıl dışı nokta, kültür endüstrisi kavramından hareketle ortaya konur. Kant'ın "Sapere aude!" (kendi aklını kullanma cesaretini göster!) sloganında ifade edildiği gibi, aklın özgürleşmesi için yola çıkan Aydınlanma, kültür endüstrileri aracılığıyla aklı tahakküm altına alarak başlangıçtaki hedeflerinin tam aksi bir konuma ulaşır. Aydınlanmanın ulaştığı konum, kültür endüstrisi içerikleri aracılığıyla, statükonun lehine olacak şekilde kitlelerin aldatılmasıdır. Bilinci katman katman ele geçiren kültür endüstrisi, Aydınlanmanın başlangıçta kutsadığı özneyi birer nesneye dönüştürür. Diğer bir deyişle, doğanın şeyleşmesini insanın şeyleşmesi izler. Doğanın şeyleşmesine neden olan doğabilimsel yöntem, toplumsal alana da uygulanarak insanı şeyleştirir.

Aydınlanmanın en önemli sonuçlarından biri de kültürün geç kapitalizm koşullarında endüstrileşmesi ve kültür alımlayıcısını tek boyutlu bireylere dönüştürmesidir. Aydınlanma, eğlence ve kültür endüstrileri aracılığıyla kitleleri aldatan baskıcı bir düşünce sistemine dönüşmüş, insani özgürleşim idealinden uzaklaşarak insanı tahakküm altına alan bir konuma varmıştır. Dolayısıyla, Aydınlanmanın kendine özgü döngüsel yapısını açığa çıkarmak, Adorno ve Horkheimer'ın "kültür endüstrisi" kavramıyla gerçekleştirmeye çalıştığı temel hedeflerden biridir. Kültür endüstrisi, standardizasyona dayalı üretim yapısıyla, kitlelerin işlik dışında geçirdikleri serbest zamanlarını statükonun lehine olacak şekilde manipüle eden ve onları çalışma sürecine yeniden hazırlayan, diğer bir deyişle işgücü

içerisindeki konumlarını yeniden üreten bir üstyapı bileşenidir. Kültür endüstrisinin sağladığı eğlence ve mutluluk yanılması, kapitalizmin ulaşmış olduğu bu yeni aşamada, çalışma hayatından ya da emek sürecinden bağımsız olarak ele alınamaz.

Kültür endüstrisi kavramı ilk kez, Aydınlanmanın içyüzünü ortaya koymak üzere 1947 yılında yayımlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmada kullanılmıştır. Kitabın taslağında önce kitle kültürü kavramını kullanmayı tercih eden Adorno ve Horkheimer, sonradan yaptıkları değişiklikle kültür endüstrisi kavramını kullanırlar. Çünkü, endüstriyel kültür, kitlelerin kendi içinden çıkan doğal ve kendiliğinden bir kültür değil, kitleler için yukarıdan ve bilinçli bir biçimde programlanmış yapay bir kültürdür. Adorno, kitabın yayımlanışından on altı yıl sonra kaleme aldığı *Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış* adlı bir yeniden değerlendirme yazısında “kitle kültürü” ifadesi yerine “kültür endüstrisi” ifadesini tercih ettiklerini, endüstriyel kültürün doğal olarak gelişen bir kültürden bütünüyle farklı olduğunu belirtir (2014: 109).

Kültür endüstrisi kavramını tercih etmelerindeki amaç, endüstriyel kültür ürünlerinin güç/iktidar ilişkilerine yol açarak tahakkümün üretimini ve yeniden üretimini sağladığına göndermede bulunmaktır. Bu nedenle, Adorno ve Horkheimer, tahakkümün kültürel olarak nasıl inşa edildiğini sorunsallaştırdı. Klasik Marksizmin ekonomik determinizm düşüncesine kuşkuyla bakan bu düşünürler, ekonomik düzeyden çok kültürel düzeyde neler olup bittiğini araştırdı ve klasik Marksizmi kültürel düzeyi göz ardı etmesi noktasında eleştirdi.<sup>3</sup> Üst sınıfların, alt sınıflar üzerindeki egemenliği sadece ekonomi üzerindeki hakimiyetinden, yani üretim araçlarının mülkiyetine sahip olmalarından kaynaklanmıyordu. Statükonun üretimi ve yeniden üretimi aynı zamanda kültürel tahakkümden de kaynaklanmaktaydı. Bu nedenle, güç/iktidar ilişkilerini sadece ekonomi politişin kavramlarıyla açıklamayı reddeden eleştirel teorisyenler, klasik Marksizmin bıraktığı boşluğu doldurma amacıyla olmuştur. Eleştirel teorisyenlere göre, statükonun yeniden üretimi aynı zamanda bilinç kontrolünün de sürekliliğini gerekli kılmaktaydı. Kitle iletişim araçlarının, Adorno ve Horkheimer’in ifadesiyle “kültür endüstrisi”nin bilincin tüm katmanlarıyla ele geçirilişindeki rolü hiç de azımsanamazdı. Bu nedenle, eleştirel teorisyenlerin temel savlarından biri de tahakkümün aynı zamanda kültürel olduğu, kültür ürünleri ve mesajları aracılığıyla işlediğiydi.

Adorno, endüstriyel kültür ürünleri aracılığıyla tüketicilerin bilinçli bir biçimde bütünleştirildiğini savunur. Söz konusu bütünleştirme, kültürün tekseleliliğine göndermede bulunur ve benzer şeyleri düşünen, izleyen, okuyan ya da dinleyen yeni bir tüketici profiline işaret eder. Böylece, günümüz liberal demokrasilerinde bütünleştirme, geçmişin zora dayanan baskıcı uygulamaları ile değil, daha incelikli ve gizli yöntemlerle sağlanır. Böylece barbarlık, bir bakıma görünmez kılınır.

Adorno ve Horkheimer, “Kültür Endüstrisi” metninde mekanik yeniden üretim tekniğinin yarattığı yaygınlaştırmanın sonuçlarını tartışır. Bu teorisyenlere göre, mekanik yeniden üretimin işlevi ya da anlamı, kültür ürünlerinin yaygınlaşması ve kitleleşmesidir. Kültür, mekanik yeniden üretim tekniklerinin gelişmesiyle kitleleşip endüstrileşirken, aynı zamanda egemen ideoloji mesajlarının taşıyıcısı haline gelir. Söz konusu yaygınlaştırma ve kitleleşme sürecinin ideolojik etkileri olduğunu düşünen Adorno ve Horkheimer, bu sürecin hangi toplumsal sınıfın çıkarları doğrultusunda hayata

<sup>3</sup> Ekonomik belirlenimciliği, diğer bir deyişle altyapının üstyapıyı şekillendirdiği yönündeki klasik Marksist görüşü reddeden eleştirel teorisyenler, bu yaklaşımlarıyla Gramsci ve Althusser gibi düşünürlerle birlikte “Batı Marksizmi” olarak adlandırılan düşünce ekolünün yaratıcıları arasında yer alırlar. Ekonomik belirlenimciliğin kapitalist ve modern Batı toplumlarını açıklamaktan uzak olduğunu düşünen Horkheimer, Okul’un manifestosu olarak nitelendirilen *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* adlı çalışmasında kültürel olanla ekonomik olan arasındaki bağımlılık ilişkisinin artık değiştiğini, kültürel olanın görece özerkliğinden söz edilebileceğini vurgular (2005: 383).

geçeceği noktasında Benjamin'den ayrılarak karamsar bir tablo ortaya koyar. Dolayısıyla, Adorno ve Horkheimer'in düşüncesinde kültür, geç kapitalizm koşullarında, kitleleri manipüle etmeye yönelik bir yönetim stratejisi olarak ortaya çıkar. Mekanik yeniden üretimin yarattığı kültürel standardizasyon ve yaygınlaştırma, farklılıkları yok eden ve birbirine benzer bireyler yaratan gerici bir etkiye dönüşür. Diğer bir deyişle, Adorno ve Horkheimer'da, mekanik yeniden üretim bir kitle iletişim sorunu olarak ele alınır ve kitle iletişim araçlarının olumsuz ideolojik etkileri sorunsallaştırılır. Böylece, Aydınlanmanın döngüsel karakteri, öznelere atfedilen niteliklerin karşılaştırılmasıyla da açığa çıkar. Aydınlanmanın Descartes'ta somutlaşan bilen ve düşünen aktif öznesi, geç kapitalizm koşullarında artık silinmiş ve yerini kültür ürünlerinin gerici etkilerine açık edilgen bir bireye bırakmıştır, denebilir.

Nazizmden kaçarak ABD'ye göç eden ve ABD'de yaşadıkları sürgün yılları boyunca Amerikan popüler kültürünü yakından deneyimleme imkânına sahip olan Adorno ve Horkheimer; gazetelerden radyoya, resimli dergilerden sinemaya kadar tüm kültür ürünlerinin ideolojik etkilerini araştırmalarının merkezine koydular. Fakat, Adorno ve Horkheimer'a göre, kültür endüstrisinin en büyük bileşeni sesli film yani sinemadır. Sinemayı, düşünsel bir çaba gerektirmeyecek şekilde yapılandırılmış bir bilinç endüstrisi olarak gören bu düşünürler, kültür endüstrisi ürünlerine maruz kalmanın en önemli sonucunun düşünme, eleştiri ve hayal gücü yeteneğinin baskılanıp boyunduruk altına alınması olduğunu vurgular. Bir serbest zaman endüstrisi olarak sinema, reel hayatın baskıcı gerçeklerinden kaçış ve eğlence vaat eder. Eğlence ise, eleştirel teorisyenlerce düşünmenin ya da düşünsel etkinliğin karşıtı olarak görülür. Film endüstrisinin insanlı olan tek yönü, ev kadınları ve işsizler için sağladığı düşünsel olmayıp fiziksel olan bazı küçük olanaklardır:

*Ev kadını sinemanın karanlığında, daha fazla bütünleşeceği varsayılan filmlere rağmen, başkalarınca denetlenmeden birkaç saat geçirebileceği bir sığınma yeri bulur; tıpkı evlerin ve akşam dinlenmelerinin olduğu zamanlarda pencereden dışarıyı seyrettiği gibi. Büyük merkezlerin işsiz güçsüzleri sıcaklığın kontrol edilebildiği bu mekanlarda yazın serinlik, kışın ise sıcaklık bulur. Bunun dışında, var olan düzenin ölçülerine göre bile şişirilmiş sayılan bu eğlence aygıtının yaşamı daha insanca yaptığı söylenemez (Adorno ve Horkheimer, 2014: 186).*

Adorno ve Horkheimer, sadece sinemayı değil, bir mekanik yeniden üretim aygıtı olan fotoğrafik medyumunu da kültür endüstrisi olarak görür. Nitekim, Adorno ve Horkheimer'a göre, hakikatsizlik sadece film endüstrisinde değil, açlık ve yoksulluğu doğalcı bir anlayışla mekanik olarak yeniden üreten fotoğrafçılıkta da söz konusudur. Örneğin, tarım işçilerine dair sefalet manzaralarının fotoğrafik temsili, hakikatsizlikle eşdeğer bir epistemolojik doğruluk içindedir. Adorno ve Horkheimer'ın bu eleştirileri, bizlere fotoğraf tarihindeki bir dizi açlık ve yoksulluk temsillerini, özellikle de ABD'de Büyük Bunalım yıllarında Çiftlik Güvenlik İdaresi çatısı altında gerçekleştirilen fotoğrafik belgeleme çalışmasını hatırlatır.

### **Geleneksel Teori Sahada: Çiftlik Güvenlik İdaresi (Farm Security Administration, FSA) Projesi**

Fotoğrafik gerçekçilik düşüncesi, diğer bir deyişle fotoğrafın gerçeği yansıtan bir ayna olduğu, dış dünyayı dolaylı ve eksiksiz bir biçimde temsil ettiği düşüncesi, fotoğrafik medyumunu devletlerin, bilim insanlarının, etnograf ve toplumbilimcilerin kullanımına açmıştır. ABD'de, toplumsal araştırmalarda ve toplumsal aksaklıkların çeşitli projelerle reforme edilmesinde fotoğrafik medyumun işlevsel olarak kullanılabileceği düşüncesi 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında gerçekleştirilen fotoğrafik çalışmalarla kanıtlanmıştı. Jacob Riis göçmenler, Lewis Hine çocuk işçiler ve göçmenler, Edward Curtis ise Kızılderililer üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarla fotoğrafik araştırmaların

toplumbilimsel araştırmalara olan yakınlığını kanıtlamışlardı. New York'un göçmen mahallelerini fotoğraflayan Riis, dönemin valisi Theodore Roosevelt'in de yardımıyla, göçmenlerin yaşam koşullarının iyileştirilmesinde öncü bir rol oynadı. Aynı zamanda bir sosyolog olan Hine, gerçekleştirdiği toplumsal araştırmalarda fotoğrafik medyumun "nesnellik" yönündeki kapasitesinden yararlanarak izleyicisini etkilemeye ve toplumsal değişim yönünde harekete geçirmeye çalıştı. Çocuk emeği ile ilgili yeni yasaların çıkarılmasını sağlayan Hine, fotoğraf ve toplumbilim arasındaki yakınsamaya göndermede bulunmak için kendi çalışmalarını "toplumsal fotoğrafçılık" (1980: 122) olarak niteledi. Topluma dönük fotoğrafçılığı, alt sınıftan insanların sorunlarını araştırmada kullanılacak yeni bir yöntem olarak gördü. Fotoğrafik medyumun toplumsal gelişme ve ilerlemeye olan katkısının farkında olan Hine, söz konusu katkının gerçekleşebilmesi için izleyicinin duygularının avlanması gerektiğini savundu. Hine, *Fotoğrafın Toplumsal Değişmeye Katkısı* adlı bir konferansta, "yaşamın eylemini satmak" durumunda kalan birinin insanların duygularına seslenip onları harekete geçirmek zorunda olduğunu, bunun için de fotoğrafik medyundan yararlanması gerektiğini öne sürer (1986: 9). Böylece Hine, toplumbilimcilerin de fotoğrafik medyumun ikna ve güven konusundaki otoritesinden yararlandıkları takdirde insani duyguları uyarılabileceklerini, acıma ve merhamet gibi duygulanımları harekete geçirebileceklerini varsayar. Diğer bir deyişle, Hine, toplumsal değişim ve gelişimin gerçekleşebilmesi için, toplumbilimcilerin fotoğraftan da yararlanarak vicdanları harekete geçirmeyi hedefleyen bir görsel retorik inşa edebileceklerini ima eder. Hine, bu türden bir fotoğrafçılığı aynı zamanda bir reklamcılık faaliyeti olarak da görür. Tıpkı reklam iletilerinin ikna edici göstergeleri kullanması gibi, sosyal değişimi arzulayan toplumsal araştırmacıların da fotoğraflarında ikna edici göstergelere yer vermeleri gerektiğini savunur. Onun görüşüne göre, reform amaçlı toplumsal araştırmalarda hızlı sonuç elde etmek, alt sosyal grupların olumsuz koşulları fotoğrafik olarak temsil edildiğinde gerçekleşebilir. "Sosyal danışmanların görevi 'ışık olmak'tır ve şimdi günümüzde, ışık olarak da, ışık yazıcıları yani fotoğrafçılar vardır" (1986: 11) diyen Hine, bu yaklaşımıyla FSA tarafından gerçekleştirilen fotoğrafik belgeleme projesinin yöneticisi Roy Stryker'a da esin kaynağı olur ve çalışmalarıyla onu etkiler. Stryker, FSA'nın yürüttüğü fotoğrafik belgeleme çalışması ile Hine'in işçiler ve göçmenler üzerine gerçekleştirdiği çalışmalar arasındaki paralelliğe vurgu yapar. Hine ve FSA fotoğrafçıları, benzer sosyal grupların sorunlarını benzer bir iletişim diliyle yani belgesel fotoğraf yaklaşımı ile ele alır. Fakat, Hine'in "ışık" metaforu ile farkında olmadan göndermede bulunduğu epistemolojik konum, eleştirel teorinin en başta gelen eleştirel uğrağı olan geleneksel teoridir.

Hine ve Riis'in çalışmalarında örneklendiği üzere, fotoğraf ve sosyoloji benzer araştırma konularına sahipti ve fotoğrafik medyum, ABD'de yaşanan toplumsal aksaklıkların reforme edilmesinde işe koşulmuştu. 1940 yılında yaşamını yitiren toplumsal belgeci Hine, çalışmalarının büyük bir bölümünü Amerikan Fotoğraf Birliği'ne (Photo League) bağışlamıştı. Fotoğrafta resimselcilik (pictorialism) akımına bir tepki olarak ortaya çıkan Fotoğraf Birliği, fotoğrafik medyumunu resim sanatının etkisinden kurtararak kendi sınırlarına çekilmesini sağlamaya çalıştı. Birlik üyelerine göre, resimselcilik, toplumsal sorunlara eğilmenin önünde bir engel olarak duruyordu. Bu amaçla, Büyük Bunalım'ın başlamasından bir yıl önce, 1928'de New York'ta kurulan Birlik, fotoğrafın toplumsal değerinin ve fotoğrafçının toplumsal sorumluluğunun bulunduğu inanan isimler yetiştirmeye ve Amerikan toplumsal yaşamını belgelemeye çalıştı. Birliğin bir diğer önemi de Dorothea Lange gibi isimlerin çalışmalarına yer vererek Çiftlik Güvenlik İdaresi projesini desteklemesi ve tarım kesiminin Büyük Bunalım yıllarındaki zorlu koşullarına fotoğrafik görünürlük sağlamasıydı.

1930'lara gelindiğinde ABD yönetimi, çocuk işçi ve göçmen krizinin ardından çok daha büyük bir krizle yani Büyük Bunalım ile mücadele etmek durumundaydı. 1920'lerin sonunda, ABD ekonomisinin üretim

hacmi tüketim hacminden daha büyüktü. Bütün ticari ve endüstriyel sistem, orta ve alt sınıfların satın alma ve tüketime katılma gücüne dayanmasına rağmen, bu sınıflar milli gelirden yeterli ölçüde pay alamıyordu. 1929 krizinin bir diğer nedeni de, gümrük tarifesi ve savaş borçları siyasetinin, Amerikan mallarının yabancı pazarlara girişini iyice kısıtlamasıydı. Üçüncü bir neden ise, krediler için sağlanan kolaylığın yarattığı ölçsüz genişlemeydi. Tüm bunlar, ABD ulusal ekonomisinin başta gelen yapısal sorunlarıydı. Ekim 1929'a gelindiğinde, *General Electric* ve *General Motors* gibi güçlü hisseler bir hafta içinde yüzde iki yüze yakın değer kaybına uğradı. Borsanın çökmesiyle birlikte, milyonlarca insan tüm birikimlerini ve tasarruflarını kaybetme noktasına geldi. Ticari işletmeler birer birer kapandı, bankalar iflas etti ve fabrikalar üretimlerini durdurmak zorunda kaldı. Sonuç olarak, 1929 krizi geride milyonlarca işsiz bıraktı. Yaklaşık on yıl süren ekonomik kriz, Amerikan tarihinin en uzun kriziydi ve toplumu sürüklediği derin yoksulluk ve trajedi göz önüne alındığında daha önce böylesi görülmemişti. 1932'ye gelindiğinde ise, on iki milyonun üstünde işsiz, beş binden fazla kapanan banka, otuz iki bine yakın ticari iflas söz konusuydu. Tarımsal üretim, tarihin en düşük seviyelerini görürken, orta sınıf neredeyse yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Milli gelirin 1929'a göre yarı yarıya düşmesi, toplumu büyük bir depresyona soktu (Nevins ve Commager, 2014: 480-83).

New York'un ileri görüşlü ve başarılı valisi olarak kabul edilen Franklin D. Roosevelt, demokratlar tarafından 1932 seçimlerinde aday gösterilip başkanlığa seçildiğinde, Büyük Bunalım'ın ekonomi ve toplum üzerindeki olumsuz etkisini ortadan kaldırmak için Yeni Düzen (New Deal) adı verilen bir dizi reform politikası gündeme geldi. Yeni bir düzen tesis etmek isteyen Roosevelt, New Deal politikaları ile yoksulluğu ve açlığı ortadan kaldırmaya, endüstri ve tarım arasındaki dengeyi yeniden sağlamaya, bankacılık sektörünü eski günlerine döndürmeye ve uluslararası ekonomik ilişkileri düzeltilmeye çalıştı. Roosevelt'in Yeni Düzen politikaları, kısmen reform kısmen de kalkınma ve yardım tedbirlerinden oluşuyordu. Tarım ve sanayide gerçekleştirilmeye çalışılan uzun soluklu pek çok reform, yoksulluk ve işsizliği hafifletmek amacıyla hayata geçirildi. Fiyatların düşmesine neden olan aşırı ürün arzını azaltmak, toprağın verimliliğini artırmak, çiftçilerin kredi ihtiyacını karşılamak, ortakçıları ve verimsiz topraklarda çalışan işçileri korumak, tarım ürünleri için hem ülke içinde hem de dışında yeni pazarlar bulmak, tarımda ulaşılabilecek hedeflerin başında geliyordu. 1939'a gelindiğinde, çiftçilerin gelirinin 1932 yılına kıyasla iki kat artması Yeni Düzen politikalarının sonuç vermeye başladığının bir göstergesiydi. Yeni Düzen politikaları kapsamında hayata geçirilen Çiftlik Güvenlik İdaresi yani FSA, tarım kesimine düşük faizli kredi sağlıyordu. FSA, ortakçıların toprak sahibi olması için finansal destek sağlarken, aynı zamanda toprağı az olanları da kalkındırmaya çalışıyordu (Nevins ve Commager, 2014: 484-90).

Ekim 1929'da Amerikan borsasının çökmesiyle başlayan ve küresel ölçekli bir ekonomik krize dönüşen Büyük Bunalım'ın Amerika'daki etkisini azaltmak için hayata geçirilen Yeni Düzen politikaları ve bu politikaların bir parçası olan FSA, ekonomik bunalımdan en fazla etkilendiği düşünülen tarım kesimini çeşitli düzenlemelerle reforme etmek ve Yeni Düzen'in kırsal alanda etkin bir biçimde işlediğini kanıtlamak amacındaydı. Yazılı raporlar fotoğrafik belgelerle desteklendiğinde, karar verme konumunda bulunan kişilerin ikna edileceği varsayıyordu. Çünkü, fotoğrafik medyumun olgusal yani gerçeklere dayalı bir temsil biçimi olduğu yönündeki geleneksel söylem ABD'deki otoritesini koruyordu. FSA çatısı altındaki fotoğrafik belgeleme projesi, bir ekonomist ve sosyal bilimci olan Roy Stryker'in yönetimi altındaydı. Stryker, kurumun gerçekleştirdiği işi fotojurnalizm, tarih yazımı, sosyolojik araştırma ve bir eğitim işi olarak görüyordu. ABD tarihinin en kapsamlı fotoğrafik toplumsal araştırmalarından biri olarak nitelen FSA, tarım kesiminin, özellikle de ortakçıların yaşam koşullarını araştırmayı ve düzeltilmesi gerekenleri ülke yönetimi ile paylaşmayı amaçlıyordu. Yeni bir iletişim biçimi olarak belgesel stil, Yeni Düzen ve FSA politikalarının başarılarını kamuoyuna yansıtabilir, gerek kongreyi

gerekse orta ve üst sınıfları reform ve sosyal değişim yönünde harekete geçirebilirdi. Riis ve Hine'in çalışmalarının da örneklediği üzere, geçmiş deneyimler, fotoğrafik toplumsal araştırmaların karar koyucuları ve kitleleri ikna ve inandırma konusunda başarılı olduğunu gösteriyordu.

FSA'da bir fotoğrafik belgeleme projesinin hayata geçirilmesi, 1920'lerin başlarında Columbia Üniversite'nde, akademisyen Rexford Tugwell ile asistanı Roy Stryker arasında başlayan iş birliğinin bir doruk noktasıydı. Bir ekonomi profesörü olan Tugwell, Stryker'ın hem öğretmeni hem de akıl hocasıydı. Stryker, Tugwell'in 1924'te Thomas Munro ile birlikte yayımladığı *Amerikan Ekonomik Hayatı ve İlerlemenin Araçları* adlı ders kitabının görsellerden sorumlu editörüydü. Tugwell ve Munro, kitabın yazım aşamasında hiçbir fotoğraf siparişi vermemiş olsalar da, Stryker fotoğraf, tablo ve çeşitli grafiklerden oluşan 300'den fazla görseli kitaba eklemiş, altyazılarını yazmış ve düzenlemelerini yapmıştı. Stryker'ın yararlandığı kaynakların başında Lewis Hine'in tarım ve sanayide çalışan işçi fotoğrafları geliyordu. *Amerikan Ekonomik Hayatı*'nda toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımının örneklediği yetmiş yakın Hine çalışması kullanıldı.<sup>4</sup> Kültür tarihçisi Maren Stange'e göre, henüz *Amerikan Ekonomik Hayatı*'nın yayım aşamasında etkili bir görsel belgeleme çalışmasının nasıl olabileceğini öğrenen Stryker, bu sayede toplumsal gerçekliğin nasıl görüldüğünü Yeni Düzen politikaları lehine kontrol edebilirdi. Stryker'ın FSA'daki bu görevi, görsel temsilin finansörünün Yeni Düzen hükümeti olması nedeniyle daha da kolaylaşıyordu. Belgesel fotoğraf yaklaşımının çoktandır kanıtlanmış olan otoritesi ile toplumbilimcilerin halihazırda mevcut olan bilimsel "doğruluk" ve "güvenirlik"lerini aynı çatı altında birleştiren Stryker, bu sayede hükümet programları da dahil olmak üzere, toplumsal araştırmaların itibarını artırabileceğinin farkına vardı (Stange, 1989: 90-91, 105-108).

Tugwell ile Stryker arasındaki iş birliği, Roosevelt'in Yeni Düzen politikalarını uygulamaya koymasıyla yeniden başladı. Roosevelt tarafından önce 1932'de danışman, ardından 1933'te Tarım Bakan Yardımcısı olarak görevlendirilen Tugwell, 1934 yılında Stryker'ı Tarımsal Uyum İdaresi'nin Enformasyon Bölümü'nde geçici olarak işe aldı. Mayıs 1935'te ise, Tugwell, sonradan FSA'ya dönüşen İskân İdaresi'nin (RA) başına geçince, bu kez Stryker'ı RA'ya bağlı Tarih Bölümü'nde fotoğrafçılık çalışmalarını yönetmek üzere görevlendirdi. Bir fotoğrafçı olmayan Stryker, kendilerini kanıtlamış bir dizi fotoğrafçıyı belgeleme çalışması için işe aldı. Bunların başında Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Russell Lee, Gordon Parks ve Carl Mydans gibi isimler geliyordu. Çekirdek kadroyu oluşturan bu fotoğrafçılar, sanatsal bir dışavurumdan çok, bir arşiv çalışmasının gerektirdiği ölçüde kanıt biriktirerek tarihe tanıklık etme işlevini yerine getirdi. Fotoğraf sanatçısı Ansel Adams'a göre ise, bu isimler sadece birer fotoğrafçı olarak görülemezdi; yaptıkları iş aynı zamanda bir toplumbilim çalışmasıydı ve birer sosyolog olarak görülmeliydiler. Stryker ise, FSA projesini bir sosyolojik araştırma olarak kabul etmekle birlikte, projenin sosyolojinin sınırlarını aşan bir niteliğe sahip olduğunu düşünür. "Amerikalılara Amerika'yı tanıtmıştık" ifadesini kullanan Stryker, yaptıkları çalışmayı her şeyden önce bir eğitim işi olarak görür (1988: 352-353). Fakat, epistemolojik açıdan değerlendirildiğinde bu çalışmanın geleneksel teorinin yani pozitivizmin sınırlarında gezindiği söylenebilir. Adams ve Stryker, FSA projesinin bir sosyolojik araştırma olduğu yönündeki savlarında haklı olmakla birlikte, bu çalışma fotoğrafik medyumun "olgusalılık" ve "nesnellik" gibi geleneksel sınırları dahilinde gerçekleştirilir. Politik açıdan yüklendiği işlev ise, bir propaganda çalışması olarak Amerika'nın ve dolayısıyla da mevcut toplumsal örgütlenmenin olumlanmasıdır. Bu çalışmanın aynı zamanda bir eğitim işi olması ve Amerika'yı tanıtmayı bir olumsuzlamadan çok bir olumlamadır. Diğer

<sup>4</sup> Hine'in 1908 ve 1912'de gerçekleştirdiği fotoğrafik çalışmaları FSA'nın 1930'larda gerçekleştirdiği türden çalışmalara benzeten Stryker, böylece onun hem kendisi hem de FSA projesi üzerindeki etkisine vurgu yapar.



bir deyişle, Hine'in toplumsal değişimin gerçekleşebilmesi için sosyal bilimcilere çok daha önceleri salık verdiği reklamcılık işidir.

FSA yöneticisi Stryker, bir sosyal bilimci olmasının da etkisiyle, nesnel ve tarafsız bir çalışma yürütüldüğü izlenimini yaratmak için fotoğrafın "nesnellik" yönündeki kapasitesinden yararlanmak istedi. Böylece, üretilecek olan fotoğraflar sayesinde, izleyicide dolaysız bir gerçeklikle karşı karşıya olduğu düşüncesi yaratılabildi. Bu amaçla, proje kapsamında 1935-1943 yılları arasında yaklaşık 270.000 fotoğraf üretildi. Büyük şehirlerdeki okuyazar kamuoyunu ve karar organlarını Amerikan kırsalında yaşananlar konusunda bilgilendirmek ve eğitmek amacıyla, proje çalışmaları çeşitli sergilerde, raporlarda, broşürlerde, gazetelerde ve dönemin popüler yayın organları olan *Life* ve *Look* gibi resimli dergilerde yer aldı. Stryker, bir fotoğrafçı olmamasına rağmen hem bir küratör hem de bir editör gibi hareket ederek, görüntülerin içeriğinin nasıl olması gerektiğini belirledi ve yayımlanacak ya da sergilenecek olan çalışmaları kendisi seçti.

FSA fotoğrafçıları Stryker'ın yönlendirmeleri ve çizdiği sınırlar dahilinde ABD'yi bir uçtan bir uca dolaşarak belgesel fotoğraf tarihinin en kapsamlı çalışmasına imza attılar. Belgesel fotoğrafçılıkta bir doruk noktası olarak görülen bu belgeleme çalışmasında, ekonomik çöküntünün yanı sıra kum fırtınaları ve kuraklığın etkileri de betimlendi. Nüfusun üçte birini oluşturan tarım işçileri ve ortakçılar, ekonomik krizin yanı sıra kuraklık ve kum fırtınaları ile de mücadele ediyordu. FSA'nın belgeleme projesi için işe alınan ilk fotoğrafçılardan biri olan Arthur Rothstein (1915-1985), yaşananları nesnel olarak temsil edip etmedikleri, diğer bir deyişle doğru bir *anı* yansıtıp yansıtmadıkları konusu tartışmalı olsa da, kuraklık ve kum fırtınalarının birer simgesine dönüşen fotoğraflar üretti. Rothstein, 1936 yılına ait *Kum Fırtınasından Kaçış* adlı çalışmasında (Fotoğraf 1) Oklahomalı bir baba ile iki oğlunu kum fırtınalarının adeta bir çöle dönüştürdüğü arazide güç bela yol almaya çalışırken fotoğrafladı. Arka plandaki derme çatma ahşap kulübe, Adorno ve Horkheimer'ın tarım işçilerinin sefalet görüntülerine dair argümanlarına esin kaynağı olmuş gibi durmaktadır. Bu çalışmada, arkada kalmış küçük çocuk, tozdan korunmak için gözlerini elleriyle kapatarak bir kum fırtınasının ortasında olduklarını izleyiciye göstermeye çalışır. Fotoğrafçıdan habersizmiş gibi fırtınada ilerlemeye çalışsalar da aslında önceden belirlenmiş bir senaryo dahilinde fotoğrafçıya poz verirler. Özenle düzenlenmiş bu imgede, zorlu koşullara rağmen insanların azimlerinden hiçbir şey kaybetmedikleri yönünde bir anlam saklıdır. Çünkü fırtına zorluğu simgelerken, ona rağmen ilerlemeye çalışmak azmi simgeler. Hemen tüm FSA fotoğraflarında olduğu gibi, zıtlıklara dayalı grafik retorik burada da kendini gösterir. Susuzluktan çatlamış toprak parçası üzerindeki öküz kafatası ise (Fotoğraf 2), *Kum Fırtınasından Kaçış* adlı fotoğrafta içerilen anlamları destekleyecek şekilde yapılandırılmıştır. Yaşamın kuraklık günlerinde tüm canlılar için çok zor geçtiğini ifade etmek isteyen Rothstein, kafatasını bulduğu yerden kaldırıp çatlamış toprağın üzerine yerleştirerek çekimini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaların da gösterdiği üzere, Rothstein, izleyicinin duygularını etkilemek ve sempati uyandırmak için dram sanatına özgü yöntemlerle çalışmalarını kompoze etmiştir.



**Fotoğraf 1.** Kum Fırtınasından Kaçış, A. Rothstein, Oklahoma 1936. **Fotoğraf 2.** Kafatası, A. Rothstein, G. Dakota 1936.

Başlangıçta öğretmen olmak isteyen fakat Columbia Üniversitesi'nde fotoğrafçılık okuyarak önce bir portre fotoğrafçısına, ardından da Büyük Bunalım döneminde bir belgesel fotoğrafçıya dönüşen Dorothea Lange (1895-1965), Amerikan toplumuna sağladığı yararlar nedeniyle en etkili belgesel fotoğrafçılardan biri olarak kabul edilir. 1916 yılında San Francisco'da bir stüdyo açan Lange, fotoğrafçılığa dair ilk deneyimini sıradan insanların portrelerini çekerek edindi. Fakat, zamanla kamerayı sadece stüdyo ışığı altındaki yüzleri fotoğraflamak için değil, San Francisco sokaklarında olup biteni, yaşamdaki aksiyonu belgelemek için de kullanmaya başladı. Büyük Bunalım'ın da etkisiyle bunun için uygun bir ortam oluştu. Stüdyo ortamının sığılığında giderek uzaklaşan Lange, zamanla toplumsal konulara eğilen bir görsel hikâye anlatıcısına dönüştü. 1930'lu yılların başında Büyük Bunalım'ın San Francisco'da etkisini hissettirmeye başlamasıyla birlikte, ilgisini stüdyodan sokağa yöneltmek durumunda kalan Lange, Stryker tarafından 1935 yılında FSA kadrosuna alınmadan çok daha önce Bunalım'ın olumsuz etkilerini fotoğraflama konusunda deneyim kazanmış, fotoğrafın toplumsal kullanımı ve işlevi konusunda bilgi sahibi olmuştu. 1932'de çektiği *Beyaz Melek Ekmek Sırası* adlı fotoğrafla (Fotoğraf 3) tarz olarak Jacob Riis, Lewis Hine ve Alfred Stieglitz gibi öncü isimlerin izinden gittiğini kanıtlayan Lange, sosyal bilimcilerin çalışmalarına da esin kaynağı olur. Bu fotoğrafın taşıdığı yan anlamların zenginliği nedeniyle önce Paul Taylor, ardından da Roy Stryker gibi ekonomist ve sosyal bilimcilerin dikkatini çeken Lange, bu isimlerin projelerine ve saha çalışmalarına dahil olur ve böylece bir belgesel fotoğrafçı olarak kariyerini bu çalışma sayesinde başlatır. Lange, 1932'de bu fotoğrafı çekmeseydi belki de *Göçmen Anne* adlı çalışma hiçbir zaman ortaya çıkmayacak ve dünya çapında bir üne kavuşmayacaktı. Lange'in Amerikan kamuoyu üzerindeki etkisi, John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* ile yaptığına benzer bir etkiydi.



**Fotoğraf 3.** *Beyaz Melek Ekmek Sırası*, Dorothea Lange, San Francisco 1932.

Bir belgesel fotoğrafçı olarak stüdyosundan dışarı çıktığı ilk günün bir ürünü olan *Beyaz Melek Ekmek Sırası* adlı çalışma, Büyük Bunalım'ı simgeleyen ikonik bir görsele dönüşmekle birlikte, aynı zamanda Lange'ın bir portre fotoğrafçısından bir belgesel fotoğrafçıya evrilişini simgeler. Fotoğrafa verilen isme esin kaynağı olan "Beyaz Melek", Bunalım yıllarında yoksullar için ücretsiz yemek dağıtan Lois Jordan adlı zengin bir kadının hayırseverliğine göndermede bulunur. Bu fotoğraf, Büyük Bunalım'la özdeşleştirilen neredeyse tüm anlamları içerecek şekilde yapılandırılmıştır. Fotoğrafta içerilen anlamlar, yersiz yurtsuzluk, açlık, yoksulluk, yorgunluk, hüznün vb. olmakla birlikte, öznelerin tüm bunlara rağmen gururlu göründüklerine dair olumlu mesajlara da sahiptir. Şapkasının kapattığı gözlerini göremesek de göçmen adamın beden dili ne kadar bitkin ve çaresiz olduğunu gösterir. Bitkinliğe dair anlam, ahşap tırabzana dayanarak ayakta durmaya çalışmasından çıkarılabilir. Göçmen adamın yırtık ceketi ve iki kolu arasına sıkıştırdığı boş teneke kupası sefaleti, yoksulluğu ve yardıma muhtaç olduğunu gösteren simgelerdir. Boş duran teneke kupanın bir adet olması, göçmen adamın belki de bir ailesinin olmadığına ya da yalnızlığına bir işarettir. Fakat, göçmen adamın sırtı hem diğerlerine hem de aşevine yani yardımseverliğine simgeleyen "Beyaz Melek"e dönüktür. Öznenin mekândaki bu konumlanışı, yoksul ama gururlu olduğu yönündeki bir anlama yol açar. Acılı ama azimli, yoksul ama gururlu gibi kontrastlıklara dayanan bir görsel retorik, Stryker'ın tam da FSA fotoğraflarında görmeyi arzuladığı bir şeydi. Nitekim, Stryker'ın estetik anlayışına göre, belgesel fotoğraf yaklaşımı "bir olumsuzlama değil, bir olumlama"dır" (Newhall, 1949: 180). Bu nedenle, Lange'ı bir belgesel fotoğrafçı olarak FSA'ya götüren süreç bu imge ile başlamıştır, denebilir.

*Beyaz Melek Ekmek Sırası*'ni çektiği o ilk günün ardından, göçmenlerin doldurduğu San Francisco sokaklarını daha sık ziyaret etmeye başlayan Lange, açtığı sergilerle çalışmalarından ve adından söz

ettirmeye başlar. Bu sergilerle, FSA yöneticisi Stryker'dan çok daha önce Paul Taylor'ın dikkatini çeken Lange, bir ekonomi profesörü olan Taylor'ın fotoğrafik medyum ile sosyal bilimlere kaynaştırma hedefine hizmet edebilecek en uygun isimlerin başında geliyordu.

Kuraklık ve kum fırtınaları nedeniyle verimliliği iyice düşen tarım arazilerini terk eden ailelerin, iş bulabilmek umuduyla Kaliforniya'ya doğru göç etmeye başlaması, bir göçmen krizinin yaklaşmakta olduğunun işaretiydi. Bunun üzerine, Ocak 1935'de Kaliforniya Eyaleti Acil Yardım Örgütü Kırsal Rehabilitasyon Bölümü Paul Taylor'dan bir saha araştırması ve danışmanlık talep etti. Daha önce, Meksikalı göçmenler üzerine çalışan Taylor, sadece yazılı raporların işe yaramayacağını bilincindeydi ve yazılı raporları görsel raporlarla desteklemek gerektiğini düşünüyordu. Çünkü, o yıllarda fotoğrafik medyum "nesnel" bilgi kaynakları olarak statüsünü güçlendirmişti. Tıpkı toplumsal belgeci Lewis Hine gibi, Taylor da fotoğrafların gerçeğin kendisinden daha etkili olduğunun bilincindeydi. "Sözlerim koşulları görsel ve doğru olarak göstermeye yetmeyecektir" (Goldberg, 1991: 178) diyen Taylor, sözel göstergenin keyfiliği karşısında görsel göstergenin "nesnellik" yönlü ayrıcalığına vurgu yapar. Diğer bir deyişle, pozitivist ve "nesnel" bilgi kaynağı olarak görülen fotoğrafik medyumun yazılı raporlar üzerindeki otoritesinin bilinciyle hareket eder. Bu nedenle, kendisinden göçmen işçiler için rapor hazırlaması istendiğinde, öncelikle saha asistanı olarak bir fotoğrafçı talep etti ve görüntülerin tedarigi için Lange'ı işe aldırdı. O güne değin sosyal bilimcilerin fotoğrafçılarla çalışması alışıldık bir durum değildi; büro yöneticisini olgusal bilgiyi temin edecek bir fotoğrafçının gerekliliği konusunda ikna etmek uzun sürmüştü. Taylor, kendisine niçin bir fotoğrafçıya ihtiyaç duyduğu sorulduğunda, yazılı raporları belgesel görüntülerle desteklemenin karar vericileri ikna edeceğini, alanda olup bitenlere dair kanıtlar sunacağını belirtir.

Aynı zamanda iyi bir dinleyici olan Lange, göçmen işçilerle olan iletişimini fotoğraflarla sınırlamadı; işçilerin sorunlarını da dinleyerek notlar aldı ve bu notları fotoğraflarla birlikte altyazı olarak kullanarak son derece ikna edici bir sunum hazırladı. Lange'ın yaklaşık altmış fotoğrafından ve Taylor'ın on beş sayfalık yazılı metninden oluşan raporun önceliği bir an önce kampların kurulması yönündeydi. Kırsal Rehabilitasyon Bölümü yöneticisi Harry Drobish ise, Taylor ve Lange'ın göçmen işçiler için kamplar kurulmasını öneren raporunu Kaliforniya Eyaleti Acil Yardım İdaresi'ne sundu ve böylece ilk etapta göçmen kampları için 200.000 dolarlık bir ödenek sağlandı. Böylece, fotoğrafik medyum ile sosyal bilimin iş birliği kısa sürede sonuç verdi ve bir sosyal bilimci olarak Taylor'ın niçin fotoğraflara ihtiyaç duyduğu sorusu gündemden düşmüş oldu.

Taylor ve Lange arasındaki iş birliğinin bir diğer önemli sonucu da, FSA Tarih Bölümü yöneticisi Roy Stryker'a fotoğrafçı kadrosunu oluştururken esin kaynağı olmasıydı. Öznelerin duygularını yakalama ve açığa çıkarma konusunda son derece başarılı olan Lange'ı FSA çatısı altındaki belgeleme projesi için işe alan Stryker; Taylor ve Lange ikilisinin hazırladığı raporu kendi çalışmaları için başarılı bir örnek olarak kabul etti. Lange ise, projeye dahil olduktan bir yıl sonra, yani 1936'da, sekiz yıl boyunca üretilen yaklaşık 270.000 fotoğraf arasında belki de en dokunaklı olan ve zamanla Büyük Bunalım'ın bir simgesine dönüşen *Göçmen Anne* adlı fotoğrafı üretti.

Sefalet görüntüleri arasında en ünlüsü olan *Göçmen Anne*, Lange'ın yaklaşık bir ay süren bir fotoğraf yolculuğunun ardından evine doğru seyahat halindeyken karşılaştığı bezelye toplayıcıları kampını ziyaret etmesiyle ortaya çıkar. Lange, açlıktan bitkin düşmüş göçmen kadın Florence Thompson'ı kampta çocuklarıyla görünce oldukça etkilenir ve fotoğraf çekme arzusuyla yanlarına yaklaşır. Lange'a tarlalardaki donmuş sebzelerle ve çocukların avladığı kuşlarla beslendiklerini söyleyen Thompson, arabasının lastiklerini yiyecek satın alabilmek için yeni satmıştı. "Fotoğraflarımın ona yardımcı

olabileceğini biliyor gibiydi, bu yüzden de bana yardım etti” diyen Lange; göçmen kadın Thompson ve çocuklarını farklı uzaklıktaki açılardan tam beş kez fotoğrafladı (Partridge, 2010: 203) ve son kare olan en yakın açığı Thompson’ın duygularını daha iyi ifade ettiği gerekçesiyle dokunaklı ve anlamlı buldu. Bezelye toplayıcıları kampındaki çekimini tamamlayan Lange, göçmen kadına adını sormadan alandan ayrıldı. Fotoğrafların banyosunu yapar yapmaz *San Francisco News* editörünü ziyaret etti ve kamptaki durumun aciliyetini bildiren bir konuşma yaptı. *News* editörü, United Press ajansına haber yolladı; ajans yetkilileri ise yardım görevlilerine Nipomo’daki durumu bildirdi ve böylece kampa gıda yardımları ulaştırıldı. 10 Mart 1936 tarihinde ise, *San Francisco News*, Lange’ın en fazla çoğaltılacak ve ünlenecek olan çalışmasına yer vermese de iki fotoğrafını kullanarak olayı haberleştirdi. *News*, “yorgun, hasta, açlıktan bir deri bir kemik kalmış 2.500 erkek, kadın ve çocuk, haftalarca acı çektikten sonra bir devlet fotoğrafçısının tesadüfi ziyaretiyle kurtarıldı” şeklindeki bir manşeti sayfalarına taşıdı. *News* editörüne göre, Lange bir devlet fotoğrafçısıydı ve Nipomo’daki aç insanları çektiği fotoğraflarla kurtarmıştı (Taylor, 1988: 355-57).

*News* editörü hem fotoğrafçının hem de göçmen kadının adını sayfalarının hiçbir köşesinde kullanmadı ve tıpkı Lange’ın yaptığı gibi, Thompson’ı geleneksel annelik rolü ve kimliği üzerinden tanımladı. Çünkü, bir yardım çağrısı olan gazete haberi, okuyucuda sempati yaratmak, acıma ve merhamet gibi duygulanımları harekete geçirmek için annelik kavramında içerilen geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretti. Haber metninin dışında, fotoğrafa verilen isim de söz konusu geleneksel rolleri ve değerleri daha da pekiştirdi ve bu etki günümüze kadar ulaşarak uzun yıllar boyunca sürdü.

Sadece *Göçmen Anne* adlı fotoğrafa değil, Büyük Bunalım süresince üretilen diğer FSA fotoğraflarına verilen isimler de toplumsal cinsiyet rollerine dair geleneksel klişeleri onayladı ve yeniden üretti. Kadınlar çoğunlukla kendi yaşamlarının özneleri olarak değil, eşleri üzerinden tanımlandı. Walker Evans’ın 1936 yılında çektiği, bir ahşap kulübenin önünde poz vermiş Allie Mae Burroughs adlı bir kadını betimleyen *Alabamalı Çiftçinin Karısı* adlı çalışma (Fotoğraf 4), Burroughs’u kendi özneliği üzerinden değil, çiftçinin karısı olma rolü üzerinden tanımlar. Fotoğrafçı Evans’a tek başına poz verdiği halde, Burroughs’u tanımlayan ifade sadece bir eş olmasıdır. Böylece, bu fotoğraf, yoksulluğun ve sefaletin tüm ezici yükünü gözlerinde, dudagındaki kıvrımda ve yüzündeki çizgilerde taşıyan bir kadını betimlemekle birlikte, ikincil bir işlev daha yüklenmiş olur. Bu işlev, geleneksel ataerkil toplumsal değerlerin onaylanması işlevidir. Burroughs, tekil bir portre fotoğrafında bile eşini tamamlayan bir figüran olarak betimlenmiştir. FSA çatısı altında üretilen topluluk portrelerinde de benzeri ataerkil yaklaşımın izleri görülür. Russell Lee’nin 1940 yılına ait *Çiftçi Jack Whinery ve Ailesi* adlı topluluk portresinde de kadının adı yoktur. Sonuç olarak, geleneksel Amerikan norm ve değerlerini onaylayan FSA projesi, mevcut toplumsal gerçekliği olumsuzlamadan çok olumlama işlevi görmüştür, denebilir.



**Fotoğraf 4.** Alabamalı Çiftçinin Karısı, Walker Evans, 1936.

### Yöntem

FSA projesi, belgesel görüntüler aracılığıyla, diğer bir deyişle görsel göstergelerle Büyük Bunalım'ın alt sınıftan insanlar üzerindeki etkilerini temsil etmeye ve betimleme çalışmıştır. Dolayısıyla, bu insanların nasıl temsil edildiği, her bir göstergenin taşıdığı ve ilettiği anlamların neler olduğu, göstergeleri inceleyen bilim dalının yani göstergebilimin yöntemleri ile açığa çıkarılabilir. Diğer bir deyişle, Lange'ın *Göçmen Anne* adlı çalışmasındaki (Fotoğraf 5) açık ve örtük anlamları ortaya çıkarmak göstergebilimsel çözümleme yöntemini gerektirir.

### Bulgular

#### *Göçmen Anne* Adlı Fotoğrafın Göstergebilimsel Analizi



**Fotoğraf 5.** *Göçmen Anne* ve Diğer Dört Fotoğraf, Dorothea Lange, Nipomo 1936.

*Göçmen Anne* adlı çalışmanın düz anlam, yan anlam ve derin anlam çözümleme şemasına göre tespit edilen anlam birimcikleri şu şekildedir:

**Tablo 1.** “*Göçmen Anne*” Adlı Fotoğrafın Göstergelimsel Çözümleme Şeması

| Gösterge             | Düz Anlam                              | Yan Anlam   | Derin Anlam   |
|----------------------|--|---|---|
| Kadın                | Canlı, İnsan, Anne                     | Meryem, Kutsallık, Şefkat, Merhamet, İşçi Sınıfı, Göçmen Sorunları, İşsizlik                                    | Mitoloji, Din, İdeoloji, Hümanizm, Kapitalizm, Sömürgecilik |
| Çocuklar             | Canlı, İnsan                           | Masumiyet, Doğallık, Kırılganlık, Umut, Oyun, Kirlilik, Bakımsızlık, Sağlıksızlık                               | Mitoloji, Din, İdeoloji, Hümanizm                           |
| Kucaktaki Bebek      | Canlı, İnsan                           | İsa, Kutsallık, Umut, Masumiyet, Saflık, Kırılganlık, Gelecek, Kirlilik, Bakımsızlık, Sağlıksızlık              | Mitoloji, Din, İdeoloji, Hümanizm                           |
| Eller ve Yüz İfadesi | Organ, Duygulanım                      | Düşünceli, Kaygılı, Hüzünlü, Yalnız   | Mitoloji, İdeoloji, Kültür, Psikoloji                       |
| Çadır Direği         | Nesne, Ahşap                           | Desteklemek, Ayakta Tutmak, Umut  | İdeoloji, Gelenek   |
| Yırtık Elbise        | Nesne, Kumaş, Örtünme                  | Fakirlik, Yoksulluk, Sefalet, Alt Sosyal Sınıf  | Kültür, Gelenek, İdeoloji                                   |
| Çadır                | Barınma, Yaşanılan Yer, Sığınma, Mekân | Güvenlikten Yoksunluk, Evsiz Barksızlık, Yersiz Yurtsuzluk, Göçebelik, Savunmasızlık, Sağlıksız Yaşam Koşulları | İdeoloji, Kültür, Ekonomi                                   |

Lange'ın Mart 1936'da Nipomo'da çektiği *Göçmen Anne* adlı çalışma, FSA projesini temsil eden 270.000 negatif arasında, içerdiği anlamlar nedeniyle en ayrıksı olanıdır ve zamanla sadece Bunalım'ın bir simgesi olmaktan çıkarak acı çeken tüm insanlığın bir temsiline dönüşmüştür. Bir mekânsal portre çalışmasını çağrıştıran bu fotoğraf, diğer dört fotoğrafla kıyaslandığında özneleri betimleyen en yakın çekimdir. Lange'ın, geçmişte stüdyo portreciliği yapmasının da etkisiyle, göçmen kadının o anki ruh halini ve duygu durumunu yansıtabilecek en doğru açıyı tercih ettiği söylenebilir. Lange, portre fotoğrafçılığının öznelerin kişiliğini ve duygu durumunu yansıtmada konusundaki başarılarını, San Francisco'daki stüdyosunda henüz bir portre fotoğrafçısıyken deneyimlemiş bir fotoğrafçıdır. Bu çalışma için farklı uzaklıklardan çekim yapan Lange, öznelere olan en yakın açıyı tercih ederek, izleyicinin kadının yüzündeki anlamları daha kolay fark edebilmesini sağlar. Aynı zamanda, en yakın açı, kadının yüzünün çerçeve içinde en fazla yer kapladığı açıdır. Diğer fotoğraflar incelendiğinde, kadının yüzünün çerçeve içinde daha küçük kaldığı genel planlar, istenilen anlamı vermekten uzaktır. Göçmen kadına ait en yakın plan, aynı zamanda en fazla bilinen ve tarihsel süreçte en çok çoğaltılan plandır. Bu planda, görüntülenen özne Florence Thompson kameraya doğrudan bakmaz; fotoğrafçının farkında değilmiş gibi davranır. Bu şekilde davranarak Lange'ın “nesnel” gözlemci konumuna bir bakıma yardımcı olur.

Lange, annelik olgusunu ve Hıristiyanlık geleneklerindeki anlamlarını, sempatiye yönelik bir görsel retorik inşa etmek için FSA kariyeri boyunca pek çok kez kullandı. *Göçmen Anne* adlı çalışmayı ayrık kılan niteliklerden biri de Hıristiyan inancını ve geleneklerini çağrıştıran sembolik anlamlarla yüklü olmasıdır. Madonna resim ve heykellerinin yani yas içindeki Meryem ve kucağındaki İsa biçimindeki Hıristiyan ikonografisinin izlerinin görülebileceği bu çalışma, Batı sanatında sıklıkla karşımıza çıkan anne ve çocuk temasına sahiptir. Bu çalışmada, çocuklar masumiyeti ve kırılganlığı, anne ise şefkat ve merhameti simgeler. Göçmen kadın Thompson, tıpkı Hıristiyan ikonografisinde betimlenen Meryem gibi yalnızdır. Thompson'ın evli olup olmadığına ya da bir hayat arkadaşının var olup olmadığına dair yazılı ya da görsel bir bilgi yoktur. Çocukların avladığı kuşlarla beslenmeleri, yiyecek bulma sorumluluğunun çocuklarda olması, göçmen kadının dul, yalnız ya da terkedilmiş olduğuna işaret eder. Bu durum, göçmen kadını tıpkı Meryem gibi kutsal bir figüre dönüştürür ve böylece izleyicinin özdeşleşmesi daha da kolaylaşır. Baba ve koca figürüne rastlamayıp, göçmen kadın ve çocuklarının yalnız, yardıma muhtaç ve savunmasız olduklarına yönelik geleneksel algıyı güçlendirir. "Kaliforniya'da yoksul köylüler; 32 yaşında yedi çocuklu bir anne" (Lewis, 2020: 75) şeklindeki fotoğraf altı yazı da üstü kapalı bir biçimde bu algıyı destekler. FSA fotoğraflarının genelinde görülen erkek egemen ataerkil retorik göz önüne alındığında, göçmen kadın ve çocuklarının kendilerini koruyacak bir kocadan ve babadan yoksun oldukları vurgulanmaya çalışılır. Bu anlamlar yoksulluk, açlık ve sefalet gibi anlamlarla desteklendiğinde, izleyicide yaratılmak istenen duygusal etki acıma ve merhamet olmaktadır. Burada amaç, Hıristiyan dünyasının bilinçaltında yer etmiş birtakım kodları kullanarak, izleyicinin fotoğraftaki öznelerle özdeşleşmesini kolaylaştırmaktır. Özdeşleşme sonucu gerçekleşen acıma ve vicdan duygularının yarattığı etki ise yardım ve bağışçılıktır. Bağışların yol açtığı katarsis yani arınma ise bir tür edilgenliktir. Yapılan bağışlar ile vicdanlar rahatlatılır ve böylece gerçek bir eleştirel tavrın önüne geçilmiş olunur.

*Göçmen Anne* adlı çalışma ile izleyicide yaratılan özdeşleme ve arınma tarihsel süreçte birkaç kez tekrarlanmıştır. Bu çalışma ile 1936 yılında yardım kampanyasına konu olan Florence Thompson, aradan kırk yedi yıl geçtikten sonra yeniden bir yardım kampanyasına konu olur. 1983 yılında hasta olduğunun öğrenilmesi üzerine yeniden gazetelere manşet olan Thompson için açılan banka hesabına okuyucular tarafından bağış yapılır. Lange, *Göçmen Anne* adlı fotoğraf sayesinde başarılı bir kariyer inşa etmesine, tüm dünyaya yayılan bir şöhreti yakalamasına rağmen, fotoğrafın öznesi Thompson'ın yaşamında birkaç yardım kampanyasına konu olmak dışında bir değişikliğe yol açmamıştır. Bu açıdan, Lange'ın fotoğraflarının göçmen kadın Thompson'ın ve temsil ettiği toplumsal sınıfın yaşamında radikal bir değişime yol açmadığı söylenebilir. Dolayısıyla, tüm reform çalışmalarında söz konusu olduğu gibi, FSA çalışmasında da öznelerin ya da toplumsal failerin mevcut üretim ilişkileri içerisindeki konumu bir bakıma onaylanır ve yeniden üretilir. Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde vurguladıkları gibi, acıma ve hayırseverlik, "zengin ile yoksul arasındaki ayrımın içselleştirilmiş bir onayıdır" (2002: 81).

Savunmasızlığa ve güvenlikten yoksun olmaya dair anlam, mekân rolü üstlenen çadır sayesinde de açığa çıkar. Sağ üst köşeden çıkan ve çerçevenin ortasına doğru ilerliymiş izlenimini yaratan diyagonal dikiş çizgisi, göçmen anne ve çocuklarının bir betonarme ya da ahşap yapıdan çok bir çadırda yaşadıklarını gösterir. Göçmen kadın ve çocuklarının görüntülediği bir diğer fotoğrafta yer alan gaz lambası, çadırın gününbirlik bir barınma yeri değil, kadın ve çocuklar için bir yaşam alanı olduğunu gösterir. Çadırın içinde olmalarına rağmen, özneleri önden aydınlatan ışığın yoğunluğu yarı açık bir mekânda olduklarına işaret eder. Lange'ın çektiği diğer dört fotoğraf da incelendiğinde bu sav doğrulanır. Çadırın ön kısmının bütünüyle açık olması, mahremiyetlerinin kolayca ihlal edilebileceği,



kum fırtınalarına karşı savunmasız kalabilecekleri yönündeki anlamı güçlendirir. Başlarını sokabilecekleri tek yer olarak betimlenen çadır, aynı zamanda evsiz barsız olma durumunu, belli bir yere ait olmamayı, yersiz yurtsuzluğu ve göçebeliliği temsil eder. Çadırdaki yıpranmışlıkla öznelere giysilerindeki yıpranmışlık anlamsal ve duygusal açıdan birbirlerini destekler. Çadırdaki yıpranmışlık, sağdaki çocuğun kıyafetindeki delikler, kadının giysisinde oluşmuş yırtıklar ve kucağındaki bebeğin yüzündeki kir yoksulluğa, sefalete, sağlıksız yaşam koşullarına ve yardıma muhtaç olma durumuna işaret ederken; kadının çerçevenin dışına taşan bakışı, uzaklardan gelecek olan bir yardım eline olan ihtiyacın altını çizer. Tüm bu nedenlerle, göçmen kadının yüzünde korku ve endişe hakimdir. Dudaklarının kenarına dokunan parmaklar ve yüz ifadesi, göçmen kadının düşünceli olduğunu, geleceğe dair kaygılarının bulunduğunu güçlendiren işaretlerdir. Fotoğraf baskısının siyah beyaz olması da fotoğrafta içerilen hüznü destekler niteliktedir. Fakat, annelerini çevreleyen bebek ve çocuklar, aynı zamanda umudu ve geleceği simgeler. Umuda yönelik bir diğer anlam, sığ alan derinliğinden dolayı netsizleşmiş ön plandaki ahşap direktir. Ahşap direk, çadırı destekleyen ve ayakta tutan nesnedir ve dik duruşuyla tüm olumsuzluklara karşı yaşamın sürdürüleceğine, açlığa rağmen hayatta kalacaklarına dair umudun söz konusu olabileceğini simgeler. Çadırı tutan direk, tüm sağlıksız ve zorlu koşullara rağmen göçmen kadın ve çocuklarının dik durduğu, yıkılmadığı ve güçlü oldukları yönündeki bir anlamı temsil eder. Yorgun ve güçlü, endişe ve umut gibi ikili karşıtlıklar, genel anlamda Yeni Düzen politikalarının, özelden ise Stryker'ın FSA çalışmalarında görmek istediği şeydi. Çünkü, statükonun her şeye rağmen devam ettiği yönündeki algı, Yeni Düzen ve FSA politikalarının temel amacıydı.

Stryker ve FSA'ya yönelik en büyük eleştiri, tüm projenin propaganda ve faydacı tavrıydı. Her şeyden önce, Lange'in tarzıyla katkıda bulunduğu, halkın duygularının belirli bir manipülasyonuydu. Bu organizasyon, kamuoyunun onayını gerektiren yüksek bir lojistik ve ekonomik maliyet anlamına geliyordu. Fotoğrafın bir tür *öncesi* ve *sonrası* olması gerekiyordu. Lange'in görüntülerinin sonuna; temiz ve ütülü giysiler giyen mutlu, temiz köylüleri gösteren başka fotoğraflar eklendi. Bu, Stryker'ın patronu Tugwell tarafından belirlenen iki temel hedeften kaynaklanıyordu:

Büyük şehirlerde demokratik oylamayı teşvik etmek için kırsal kesimdeki yoksulların katlanmak zorunda olduğu koşulları sunmak;

*New Deal'in* bu koşulları iyileştirmede kaydettiği ilerlemeyi göstermek.

Fotoğraflar, Roosevelt yönetimine Büyük Buhran'ın en kötü etkilerini atlatma çabasında ve ayrıca 1936'da yeniden başkanlık seçimini kazanmasında yardımcı olacaktı (Thompson, 2012: 88-96).

### Sonuç ve Tartışma

Göstergelerin işlevi 'şeyler'i, diğer bir deyişle nesnelere, olayları, olguları ve insanları temsil etmek ve taşıdıkları anlamları alıcılara iletmektir. Bu nedenle, birer gösterge olarak kültür ürünleri, Adorno ve Horkheimer'ın "Kültür Endüstrisi" metninde ısrarla altını çizmeye çalıştıkları gibi, her zaman masum değildir ve kodlayıcısının sınıfsal çıkarlarını temsil etme anlamında ideolojiktir. Bir egemen sınıf projesi olan FSA'yı bu açıdan değerlendirmek gerekir. FSA'nın gerçekleştirdiği fotoğrafik belgeleme çalışması, her şeyden önce bir temsil çalışmasıdır. Temsil ise güç/iktidar ilişkilerinden bağımsız değildir; temsil eden temsil edilen üzerinde bilgi ve dolayısıyla güç sahibi olur. Dolayısıyla, FSA projesi kapsamında temsil edilen öznelere; güç/iktidarın ya da statükonun, içinde bulunduğu krizden çıkarak kendini yeniden üretebilmesi için nesneleştirilir. FSA projesi, fotoğraflara konu olan öznelere, Yeni Düzen politikalarının ve hükümet programının aksaksız bir biçimde işlediğine dair propagandanın nesnelere dönüştürür.

Geleneksel teorinin tüm epistemolojik yetersizlikleri, FSA çatısı altında gerçekleştirilen fotoğrafik belgeleme çalışmasında da karşımıza çıkar. Bu çalışmada, fotoğrafın toplumbilimle olan yakınsaması ve çeşitli toplumbilim teorilerinin varlığı söz konusu olsa da, bu teoriler eleştirel teoriden çok geleneksel teoriyi temsil eder. FSA projesi, olgusal olması yani tarım işçileri hakkındaki gerçeği algılanabilir ya da gözlemlenebilir yönleriyle ele alması nedeniyle, geleneksel teorinin epistemolojik sınırlarına karşılık gelir. Büyük Bunalım'ı sadece algıya yansıdığı şekliyle gören FSA, Bunalım'ın ve mevcut iktisadi örgütlenmenin ardındaki yapısal sorunlardan çok, krizin etkilerini ve biraz da neye benzediğini betimlemiş ve böylece toplumsal çelişkileri yansıtmaktan ve olumsuzlamaktan çok olumlama ve yeniden üretmiştir. Bu açıdan, bir fotoğrafik toplumsal araştırma olarak FSA, Frankfurt Okulu'nun yadsıdığı ve yoğun bir eleştiriye tabi tuttuğu geleneksel teorinin pratiğe yansması olarak görülmelidir. Bilgiyi algıya, olgusal ve pozitif olana indirgeyen ve bu nedenle eleştirel teori tarafından epistemolojik yetersizlikle suçlanan geleneksel teori, 1930'lu yıllarda FSA projesi ile pratikteki yansmasını bulur. Dolayısıyla, tıpkı geleneksel teorinin toplumsal gerçeklikleri doğal ve değişmez yasalar olarak kabul etmesine benzer şekilde, FSA projesi de acıma ve merhamet gibi duygulanımlara yol açarak tarım işçilerinin toplumsal konumlarını ve içinde buldukları gerçekliği olgu seviyesine çıkararak doğallaştırır. Bir reform sözcüsü olarak Lewis Hine'in ve onun izinden giden Roy Stryker ve FSA fotoğrafçılarının fotoğrafik toplumsal araştırmayla sağlamayı arzuladığı toplumsal değişme ve gelişme, daha çok kapitalist toplumsal örgütlenmeye içkin olan bir değişme ve gelişme modelidir ve bu nedenle eleştirel teoriden çok geleneksel teorinin amaçlarıyla örtüşür. Stryker, FSA projesinin bir sosyolojik araştırma olduğu yönündeki savında haklı olmakla birlikte, bu çalışma fotoğrafik medyumun "olgusalılık" ve "nesnellik" gibi sınırları dahilinde gerçekleştirilir. Politik açıdan yüklendiği işlev ise, bir propaganda çalışması olarak Amerika'nın ve dolayısıyla da mevcut toplumsal örgütlenmenin olumlanmasıdır. Bu çalışmanın aynı zamanda bir eğitim işi olması ve Amerika'yı tanıtmaya bir olumsuzlamadan çok bir olumlama. Diğer bir deyişle, Hine'in toplumsal değişimin gerçekleştirilmesi için salık verdiği ikna edici reklamcılık faaliyetidir.

Tıpkı reklam iletilerinin iknaya dayalı bir görsel retorik inşa etmesine benzer şekilde, toplumsal değişimi amaçlayan, izleyicisinde özdeşleşme ve sempatiyi hedefleyen fotoğrafik çalışmalar da, *Göçmen Anne* adlı fotoğrafta söz konusu olduğu gibi, ikna edici göstergelerin kodlanmasına dayalıdır. Nitekim, Lewis Hine, reklamcılığın yöntemlerine başvurarak tıpkı bir tacir gibi yaşamdaki aksiyonu kamuoyuna pazarlamak gerektiğini düşünür. Bu fotoğrafçılık geleneğinde, sosyal değişime yol açacak iknanın gerçekleştirilmesi için kamuoyunun vicdanını harekete geçirecek kodlara ihtiyaç duyulur. Hine'in izleyicide duygusal tepkinin harekete geçirilmesi gerektiği yönündeki önerileri, ondan oldukça etkilenen Stryker ve FSA fotoğrafçıları tarafından Büyük Bunalım döneminde de yerine getirilir. Dorothea Lange ve diğer FSA fotoğrafçıları, Hine'in sosyal araştırmacılara önerdiği gibi, ikna edici göstergeleri kullanarak izleyicinin duygularını etkilemeye ve onları harekete geçirmeye çalışmıştır. Duyguları hedefleyen ikna edici tüm çalışmaların temel handikapı, izleyicisinde gerçek bir eleştirel tutuma yol açmaktan çok, vicdanları harekete geçirerek acıma, merhamet ve sonuç olarak da bağışçılığa yol açmalarıdır. Bunun en önemli nedeni de sefalet manzaralarının "doğrudan", "nesnel" ve "tarafsız" bir biçimde, yani algıya yansıdığı yüzüyle yansıtılmasıdır. Bu temel izlek, FSA projesi tarafından da yerine getirilir. Tarım işçilerinin yaşam koşulları ve içinde buldukları gerçeklik, görüldüğü şekliyle ortaya konur. Diğer bir deyişle, doğalcı ve olgucu bir anlayışla, toplumsal gerçekliğin sadece görünen yüzü betimlenir. Sefalet ve yoksulluğa dair kaba olguların mekanik yeniden üretimi, diğer bir deyişle Amerika kırsalındaki yaşamın bir reproduksiyona dönüşmesi, izleyicide oluşan acıma ve merhamet gibi duygulanımların temel nedenidir. İzleyicide gerçek bir eleştirel tavır yerine sadece acıma ve merhametin oluştuğuna dair temel gösterge, *Göçmen Anne* adlı çalışmanın yayımlanmasıyla

ortaya çıkan yardım ve bağış kampanyalarıdır. Göçmen kadın Florence Thompson'ın yıllar sonra yeniden bir yardım kampanyasına konu olması, toplumsal hiyerarşideki konumunda herhangi bir değişikliğin olmadığını gösterir. Geleneksel teorinin pratiğe yansımaları olan FSA projesi, Thompson'ın sınıfsal konumunun tarihselliğini gizlemiş, mevcut statükoyu doğal bir olgu olarak yansıtmış ve böylece statüko içerisindeki konumunu yeniden üretmek için meşrulaştırmıştır.

Göçmen Anne başta olmak üzere, FSA kapsamında gerçekleştirilen fotoğrafik çalışmaların yol açtığı duygulanımsal etkiler, fotoğrafçılıkta da dram sanatına ve klasik anlatı sinemasına özgü motiflerin bulunabileceğini, dolayısıyla fotoğrafçılığın bir kültür endüstrisi olarak işlev görebileceğini gösterir. Klasik dramatik anlatıda karşımıza çıkan baht dönüşü, çatışma, özdeşleşme ve katarsis gibi unsurlar FSA fotoğraflarında da karşımıza çıkar. Göçmen kadın ve çocuklarının ekonomik kriz sonucu donmuş sebzelerle beslenmeye başlamaları ve yiyecek bir şeyler alabilmek için arabanın lastiklerini satmaları, baht dönüşünü simgeleyen gelişmelerdir. Anlatıdaki çatışma ise, fotoğrafta temsil edilen öznel ile Büyük Bunalım, kuraklık ve kum fırtınaları arasında yaşanır. İyi göçmen kadın ve çocukları temsil ederken, kötüyü mevcut toplumsal sistemden çok Büyük Bunalım temsil eder. Bir diğer "kötü" ise, kuraklık ve kum fırtınalarına neden olan doğadır. Anlatının sonunda ise, iyiyi temsil edenlerin olumsuz koşulları yardım ve bağışlarla reforme edilir ve böylece iyiler galip gelerek yeniden statükonun rutinine dahil olur. Büyük Bunalım nedeniyle kesintiye uğrayan emek süreci böylece yeniden üretilir. İzleyici ise, yapmış olduğu bağışlarla, vicdan azabından, acıma ve merhamet duygularından arınarak, tıpkı filmlerde olduğu gibi katarsisi deneyimler.

FSA örneği özelinde fotoğrafik medyum bir kültür endüstrisi ve dolayısıyla kontrol aygıtı olarak işlev görmüştür, denebilir. *Göçmen Anne* ve diğer FSA çalışmaları, hem kültür endüstrisi ürünlerinin statükoyu onaylayan olumsuz ideolojik etkilerinin, hem de görgül sosyal araştırmaların sahip olduğu yetersizliklerin örneklendiği çalışmalar olmuştur. Sonuç olarak, kültürel ürünler olarak FSA imgeleri, statükoyu olumsuzlamadan çok olumlama işlevi görmüştür, denebilir. FSA, tarım işçilerinin sefalet görüntülerini çeken fotoğrafçıların yaptığı işi bir hakikatsizlik olarak niteleyen Adorno ve Horkheimer'ın savlarını doğrulayan bir çalışma olarak öne çıkar.

### Kaynakça

- Adorno T W, Horkheimer M (2002). *Dialectic of Enlightenment*. (Çev.: Edmund Jephcott). Stanford: Stanford University Press.
- Adorno T W, Horkheimer M (2010). *Sosyolojik Açılımlar*. (Çev.: Sezai Durgun ve Adnan Gümüş). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Adorno T W, Horkheimer M (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev.: Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Adorno, T W (1977). *"The Logic of the Social Sciences"*. David Frisby (Ed.), *The Positivist Dispute in German Sociology* içinde (ss. 105-122). (Çev.: Glyn Adey ve David Frisby). London: Heineman Educational Books.
- Adorno, T W (2014). *"Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış"*. Ali Artun (Der.), *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi* içinde (ss. 109-119). (Çev.: Mustafa Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bottomore, T (1991). *A Dictionary Of Marxist Thought*. Oxford: Blackwell Publishers.

- Cevizci, A (2022). Felsefe Tarihi: Thales'ten Baudrillard'a. İstanbul: Say Yayınları.
- Comte, A (2019). Pozitif Felsefe Dersleri ve Pozitif Anlayış Üzerine Konuşma. (Çev.: Erkan Ataçay). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Goldberg, V (1991). The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives. New York: Abbeville Press.
- Hine, L W (1980). "Social Photography". Alan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography* içinde (ss. 109-113), New Haven: Leete's Island Books.
- Hine, L W (1986). "Fotoğrafın Toplumsal Gelişmeye Katkısı". (Çev.: Mehmet Ünal). *Fotoğraf*, 36: 8-12.
- Horkheimer, M (2005). Geleneksel ve Eleştirel Kuram. (Çev.: Mustafa Tüzel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lewis, E (2020). ...isms: Understanding Photography. New York: Routledge.
- Marcuse, H (1955). Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory. London: Routledge & Kegan Paul.
- Nevins A, Commager H S (2014). ABD Tarihi. (Çev.: Halil İnalçık). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Newhall, B (1949). The History of Photography. New York: The Museum of Modern Art.
- Partridge, R (2010). "Dorothea Lange in the Field". Ken Light (Ed.), *Witness in Our Time* içinde (ss. 203-209). Washington: Smithsonian Books.
- Stange, M (1989). Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950. Cambridge: Cambridge University Press.
- Storer, C (2015). Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi. (Çev.: Sedef Özge). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stryker, R (1988). "The FSA Collection of Photographs". Vicki Goldbelg (Ed.), *Photography in Print* içinde (ss. 349-354). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Taylor, P (1988). "Migrant Mother: 1936". Vicki Goldbelg (Ed.), *Photography in Print* içinde (ss. 355-357). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Thompson, J L (2012). The Story of a Photograph: Walker Evans, Ellie Mae Burroughs and the Great Depression. Kindle Edition. United States: Now and Then Reader.

### Görsel Kaynakça

- Fotoğraf 1. <https://arthurothstein.org/portfolio/the-dust-bowl/#> (Erişim: 02.08.2023).
- Fotoğraf 2. <https://www.moma.org/collection/works/45296> (Erişim: 02.08.2023).
- Fotoğraf 3. <https://shorturl.at/oANT0> (Erişim: 02.08.2023).
- Fotoğraf 4. <https://shorturl.at/pDLW1> (Erişim: 02.08.2023).
- Fotoğraf 5. <https://shorturl.at/lpCJR> (Erişim: 02.08.2023).

### **Çatışma Beyanı**

Makalenin herhangi bir aşamasında maddi veya manevi çıkar sağlanmamıştır.

### **Yayın Etiği Beyanı**

Bu makalenin planlanmasından, uygulanmasına, verilerin toplanmasından verilerin analizine kadar olan tüm süreçte “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Bu araştırmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamıştır. Bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.